

PEREJAUME

Dejar de hacer una exposición

-Del 22 de abril al 20 de junio de 1999-

Esta exposición de Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957) se plantea como un recorrido temático y no cronológico por la trayectoria del artista durante los últimos veinte años. Los diferentes medios con los que habitualmente trabaja (pintura, fotografía, escultura, instalación, teatro y literatura) son mezclados entre sí, con la idea de favorecer una presentación heterogénea y, de esta forma, reproducir la multiplicidad de los aspectos que genera su obra. En este sentido, la muestra pretende comunicar el sistema de pensamiento en el que se produce la obra de Perejaume.

Vinculado a las poéticas vanguardistas de Joan Miró, Antoni Tàpies y Joan Brossa, así como a ciertas estéticas *ultralocales* -como, por ejemplo, el paisajismo catalán del siglo XIX-, el trabajo de Perejaume ha surgido de una doble condición, local e internacional. Su proyección artística le sitúa entre los artistas europeos que consiguieron un reconocimiento internacional de los años ochenta.

Desde finales de los años setenta, momento en que empezó a exponer con regularidad, la práctica pictórica de Perejaume ha estado marcada por una búsqueda de métodos propios de figuración e imaginación: *collage*, *pessebrisme*, *despintura* y *oïsme*, que sistematizan la producción del artista, hasta el punto de que su práctica consiste en una comprobación paciente de los métodos de invención que él mismo se proporciona.

El propio título de esta retrospectiva de Perejaume, “Dejar de hacer una exposición”, quiere ironizar sobre la incesante producción de imágenes que caracteriza el mundo contemporáneo y el mismo espacio del museo. Pero, al mismo tiempo, anuncia una actividad nueva, que es la de regular la aparición y el consumo de estas imágenes. La actividad consiste, paradójicamente, en *dejar de hacer*. De esta manera, Perejaume traspasa el sentido de una gestión ecológica a su práctica como artista y, en general, al ámbito de la imagen.

No obstante, la actividad principal de Perejaume gira en torno de la literatura. En el terreno de la escritura se genera, en principio, gran parte de su obra visual. Desde 1989, sus textos han adoptado la forma de ensayos *pseudohistóricos*, en lo que explora asociaciones y relaciones causales excluidas por la historia del arte.

Perejaume ha sido definido a menudo como paisajista, aunque su concepción del género supera las limitaciones del marco. Su revisión del paisaje pone en fricción la visión geológica y la cultural. De la misma manera, su práctica como pintor ha excedido lo que normalmente se entiende por pintura; lo que hace es examinar una serie de fenómenos ficticios que tienen su origen en la escritura.

La exposición que se presenta en el MACBA muestra una selección de más de 150 obras de Perejaume (de 1977 a 1999), acompañada por diversas instalaciones que reflejan las preocupaciones más recientes del artista y que han sido concebidas especialmente para esta ocasión. El paisaje como generador de una sonoridad independiente -separada de cualquier imagen- y la misma autonomía del paisaje que es capaz de representarse a sí mismo, sin las mediaciones tradicionales del pintor, sostienen las instalaciones principales. Destacan las siguientes:

-**“Gabinet fantàstic”** (1985-1999). En 1985, Perejaume creó una obra con este título, que mostraba que la pintura “Landschaft bei Oloron-Saint” (1871) de Edouard Manet, que pertenece a la colección de la Staatsgalerie de Stuttgart, era idéntica a la obra de Marià Fortuny “Paisatge de Granada” (1870-1872), del Museu d’Art Modern de Barcelona. Ahora, con el simple -pero significativo- gesto de presentar las dos pinturas originales, una al lado de la otra, Perejaume quiere mostrar “como las imágenes giran y pasan y vuelven, esparcidas en aquellas fronteras imprecisas entre la tierra y el pensamiento”.

-**“Dir-buix”** (1999). Recuperando la instalación efectuada en 1997 en el Teatre Municipal de Girona, en la cual una gran pared de vidrio tapaba completamente la boca del escenario, Perejaume presenta una nueva instalación en la que otra monumental pared del mismo material divide una de las salas de exposición en dos mitades. El espectador solamente tiene acceso al sonido de una proyección de vídeo, situada al otro lado de la pared, a través de unos auriculares.

-**“Pic-ments”** (1999). Instalación pensada especialmente para la Torre del MACBA y compuesta por la molición de 32 m2 de terciopelo rojo, de 64 imágenes de Sant Lluç, de 80 vidrios de gafas graduadas y de un juego de cartas. En realidad se trata de un proceso parecido al utilizado por el artista para convertir algunas de sus propias pinturas en una especie de *abono*.

El contenido de la exposición del MACBA quedará relativizado por un recurso habitual en la práctica de Perejaume, que consiste en dispersar los materiales de la propia exposición, dilatando el espacio en el que tiene lugar. En esta ocasión, tres de las pinturas que podrían ser expuestas en las salas, serán transportadas cada una de ellas a una localidad distante del museo (Observatori de l'Ebre, Estación de Servicios de Manlleu i Parral del Sobirà en Osor).

Exposición producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Comisarios: Marcia Tucker y Carles Guerra

Acto de inauguración: Jueves, 22 de abril, a las 19:30h.

Apertura al público en general: Desde el 23 de abril hasta el 20 de junio.

*En el marco temporal de esta exposición, y como parte de la muestra **Dobles Vides**, que tiene lugar en diversos museos municipales de Barcelona, se expondrá en la Casa-Museo Verdaguer (Crtra. de les Planes, Valldoreix), la instalación de Perejaume "Real i Verdaguer".*

PEREJAUME *Dejar de hacer una exposición*
Ficha técnica del catálogo

TEXTOS:

-*Qué debemos estar dibujando a través de nuestras formas de vivir.*

Texto de Perejaume que introduce una serie de imágenes

-*Las obras topográficas*

Texto de Perejaume que introduce una serie de imágenes

-*Perejaume, representado*

Marcia Tucker

-*Ready-mades sublimes*

Boris Groys

-*El pintor de espaldas*

Carles Guerra

-*La escritura de Perejaume*

Pere Gimferrer

-*Selección de textos de Perejaume*

Textos de Perejaume, algunos ya publicados en otras ocasiones y otros inéditos.

-*Bibliografía*

-*Biografías*

-*El mundo como sala de exposiciones*

Texto de Perejaume que introduce una serie de imágenes.

El catálogo consta de 228 páginas, acompañadas por unas 70 imágenes - tanto de fotografías de referencia de los ensayos del catálogo como de obras de Perejaume, entre las cuales hay imágenes de obras colocadas expresamente para esta ocasión en diferentes puntos de la geografía catalana.

CATÁLOGO EDITADO CONJUNTAMENTE
POR LA EDITORIAL **ACTAR** Y EL MACBA

Idiomas: catalán, castellano e inglés.

Perejaume, representado

Marcia Tucker

Hay ciertas obras de arte que, una vez vistas, permanecen indelebles en nuestra memoria visual. Cuando vi por primera vez una fotografía de Perejaume con varias filas de butacas de terciopelo rojo colocadas en un desierto, la imagen me dejó clavada. De repente un montón de preguntas se agolparon en mi mente. ¿Habían tirado esas butacas? Si era así, ¿por qué? Estaban en perfectas condiciones. ¿Tenían que regresar, sus ocupantes? ¿Qué hacía en el exterior algo que claramente pertenecía al interior? ¿Y por qué en un lugar tan desolado?

La pieza me hizo reír y me hizo pensar. Al fin y al cabo, si una audiencia debía sentarse allí, lo haría con un propósito u otro: los espectadores darían por supuesto que se les presentaría algo, ya que las butacas de teatro sugieren un escenario diseñado específicamente para este propósito. No obstante, el desierto es lo opuesto de una sala tradicional de teatro con su escenario, y en este caso la audiencia ni siquiera había llegado aún, suponiendo que tuviera que llegar.

En 1990 el New Museum of Contemporary Art de Nueva York invitó a Perejaume a realizar una pieza específica para su escaparate de Broadway. La obra resultante, *Pintura i representació* (*Pintura y Representación*), se inauguró en mayo de 1991 y deleitó a todo el mundo. La pieza consistía en dos hileras de butacas de terciopelo azul instaladas dentro del escaparate, en dirección a la calle. Se abrió una puerta para permitir el acceso del público a aquel espacio largo y estrecho, de modo que los visitantes pudieran entrar en él sin tener que pasar por la entrada del museo. Quienes osaban entrar en el escaparate y sentarse en las butacas pasaban un buen rato y quedaban cautivados por el espectáculo de la gente y la actividad de la calle, y a menudo permanecían ahí sentados durante bastante tiempo. Los transeúntes, a su vez, quedaban fascinados por la gente que estaba sentada dentro del escaparate y que, mientras observaban, hablaban animadamente entre sí, reían y señalaban lo que veían, creando en general su propio espectáculo. Con un gesto simple y espléndido a la vez, Perejaume hizo que el museo fuera permeable, consiguiendo que su interior y su exterior dialogaran literalmente entre sí.

Además de la obra que me sedujo en primer lugar y de la instalación del New Museum, hay una serie de obras de Perejaume que llevan todas el mismo título, *Pintura i representació*. En 1988 Perejaume colocó una serie de butacas del teatro María Guerrero en el escaparate de la Galería Montenegro, en Madrid, y en otra ocasión puso cinco filas de butacas del Palau de la Música Catalana en las gradas del teatro romano de Sagunto y después las fotografió. Las variaciones sobre estos motivos teatrales ya habían aparecido en su obra casi desde el principio. A finales de los años setenta pintaba paisajes surrealistas que incluían personajes como Pierrot, proveniente del teatro popular tradicional. Algunas pinturas de los ochenta contienen imágenes de butacas o palcos de teatro vacíos, o bien con gente

contemplando desde ellos un vasto paisaje de pintura abstracta. En 1986, la idea de la pintura y la naturaleza en sí como espectáculo, y del espectador como participante en un complejo diálogo entre ilusión y representación, se había convertido en el eje central de su obra.

Del mismo modo que trata otros conceptos en toda su obra, Perejaume juega con la idea del teatro entrecruzando una diversidad de medios y temas. En una de las minúsculas pinturas de *Retaule* (*Retablo*), vemos las siluetas de varias personas de espalda, mirando oblicuamente hacia un escenario vacío que ocupa menos de la mitad de la pintura, mientras que el telón ocupa la otra mitad. La imagen, a pesar de sus modestas dimensiones, plantea interrogantes sobre la relación entre las ilusiones teatrales y las pictóricas. ¿Se trata simplemente de dos tipos distintos de representación? ¿O es más bien una especie de desdoblamiento conceptual, en el que nosotros, los espectadores de la pintura, estamos imitando a los espectadores que hay *dentro* de la pintura, contemplando el escenario teatral? ¿Donde reside el significado: en el espectador, en la obra en sí o en los intersticios entre ambos?

Otra pequeña obra del *Retaule*, nos muestra la parte superior de un telón, abierto bajo un ornamentado entablamento tras el cual se ven fragmentos de pinturas enmarcadas. Aquí el espectáculo que se nos da a entender es el de las pinturas de gran formato, y nada más. ¿O debería decir “y nada menos”? Porque en términos de ilusión, estas pinturas “puestas en escena” son obras dentro de obras, obras sobre la representación. De hecho, en otra pintura del *Retaule*, las cabezas de un grupo de espectadores que se encuentra en el extremo inferior contemplan esas mismas pinturas, en esta ocasión sin las imágenes. En la misma línea, Perejaume hizo también una escultura, titulada *Intempèrie I*, consistente en una cámara compuesta de marcos dorados por la parte interior que nos ofrece, en realidad, un espacio de pinturas imaginarias en el que el espectador sólo tiene conocimiento de sus propias proyecciones y visiones.

En otra obra de 1988, un marco dorado y recargado “captura” la cumbre de una montaña, configurando la naturaleza más como una representación que como una realidad. La fotografía de Perejaume nos muestra una sierra montañosa en la que el paisaje de las cumbres queda literalmente enmarcado por un marco dorado de madera que parece haber sido fundido para ajustarse al contorno de las montañas. El mismo marco también se exponía separadamente, en el espacio de una galería, llamando la atención de los visitantes por su forma peculiar y tortuosa, además de su enorme tamaño (3 m x 4 m x 50 cm). La audaz escala de una obra como esta se relaciona con el *pessebrisme* de Perejaume, el uso de fragmentos de la naturaleza a pequeña escala como sustitutos de sus equivalentes de tamaño natural mediante la manipulación de la escala de los objetos que los rodean. [El término catalán “*pessebre*” se refiere a la costumbre navideña de utilizar trozos de corteza para representar paisajes montañosos en escenas hogareñas que recrean el nacimiento de Jesús;] El marco gigantesco de Perejaume, al domesticar, reconfigurar y transformar una cumbre de montaña en una pintura, practica el “*pessebrisme*” al revés.

Una obra relacionada con la anterior, *Teló (Telón)* (1992), consiste en una pintura de un enorme telón rojo y dorado situado en la cumbre de unas montañas, como sostenido por la mano de un dios gigantesco. Reúne los conceptos de puesta en escena y transformación de la escala como forma de localizar e identificar aspectos de la naturaleza como arte, y por tanto está vinculada a otra serie de obras en las que un pedazo de mar aparece aislado por un marco dorado flotando en su superficie, o identificado como una ilustración con grandes letras de hierro que indican “fig. 1” y “fig. 2”, colocadas en la arena y fotografiadas. Estas piezas ejemplifican la naturaleza interconectada y no lineal de la forma de pensar de Perejaume, con la que cada pieza se refiere a un aspecto de otra pieza, aclarando y complicando a la vez las piezas individuales y el conjunto interrelacionado de su obra.

Personalmente, pienso que la obra más mágica y extraordinaria de Perejaume es una que hizo recientemente y que forma parte de una pieza mayor, en cuatro partes, titulada *Girona, Sant Pol, Pineda, la Vall d'Oo*, y realizada en el verano de 1997. Encima del escenario vacío del teatro municipal de Girona, un recargado edificio de finales del siglo XIX, Perejaume colocó múltiples placas de cristal que iban del suelo al techo, justo donde normalmente habría caído el telón. El teatro estaba abierto al público, al igual que una galería de arte, y el escenario vacío, separado de los espectadores por el cristal, constituía el auténtico espectáculo. Al otro lado de la calle, en un pequeño espacio habitualmente utilizado para exposiciones, Perejaume escribió en el suelo la palabra “Pintors!” (“¡Pintores!”), con grandes letras hechas con bloques alternos de sal y azúcar. Al emplear el espacio de la galería para colocar esta palabra (que podría interpretarse como una consigna de unión y como un grito de advertencia al mismo tiempo), Perejaume se dirige a los pintores ausentes, a los que nunca aparecerán (¿o que nunca podrán aparecer?). Por un lado, se trata de un espacio en el que los pintores individuales no han “pintado” nada; por otro, el pintor “real” es una ficción, y la palabra “Pintors!” no es más que una representación lingüística hecha escultura, la cual se expone a su vez como un concepto doméstico, ya que está hecha de materiales singularmente no pictóricos, es decir, la sal y el azúcar.

En Sant Pol de Mar, Perejaume extrajo las pinturas del museo local y las extendió en un paraje de la montaña; tituló la obra resultante *Fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar (Fondo del Museo de Pintura de Sant Pol de Mar)*. En Pineda, el escaparate de un establecimiento local exponía las fotografías redondas de Perejaume, tomadas mirando hacia el fondo de pozos del pueblo; tituló cada imagen con el nombre de la casa a la que pertenecía el pozo fotografiado. Y, en Vall d'Oo, en las montañas, reunió partículas de restos procedentes de la restauración de un retablo en Sant Martí de Lladera, las quemó y, como un nuevo retablo, las dejó al aire.

¿Qué tipo de obra es esta? No es pintura, ni escultura, ni instalación, ni teatro; desafía cualquier categorización y propone un grupo de obras de múltiples niveles y concebidas específicamente para un emplazamiento concreto, próximas a la sensibilidad de las *performances* del arte contemporáneo,

las cuales, a diferencia del teatro tradicional, no se basan en personajes preexistentes —ni, en realidad, en personajes de ningún tipo— sino en hacer que el proceso de ver y pensar que experimenta el artista se convierta en una representación y que, por consiguiente, esté también al alcance de los demás.

En la parte de Girona de esta pieza, el uso del espacio del teatro como espectáculo metafísico altera su función habitual, que consiste en presentar una ilusión —una representación actuada de la “realidad”, construida de modo que la incredulidad de la audiencia quede en suspenso— y no tanto en representar lo “real”, las cosas de cada día, lo ordinario. La gente normalmente va al teatro para ver una representación e interactuar con los demás sólo mínimamente, como por ejemplo, riendo y aplaudiendo. No obstante, si la función del teatro —como la definió recientemente la crítica Margaret Wilkerson— consiste en proporcionar “una oportunidad para que una comunidad se reúna y reflexione sobre sí misma”,¹ entonces la pieza de Perejaume lleva a cabo este propósito transformando el espacio del teatro en un espacio social dentro del cual los miembros de la audiencia —en este caso, los visitantes— se convierten en actores además de espectadores. La audiencia de esta compleja obra conceptual, situada en un lugar bastante alejado de los circuitos habituales del arte, fue sobre todo gente de la propia ciudad, visitantes interesados por el arte y algún turista ocasional. En cuanto a los demás emplazamientos, en Sant Pol los “espectadores” fueron los amigos y vecinos de Perejaume, mientras que en Pineda de Mar la audiencia consistió casi exclusivamente en gente del pueblo, muchos de los cuales eran los propietarios de los pozos fotografiados. Y en Vall d'Oo hubo muy pocos espectadores —si es que hubo alguno—, aparte del propio artista.

El título de esta obra, como algunas otras de Perejaume, es una serie de topónimos, mientras que los títulos de otras obras de temática relacionada y que abordan las imágenes específicas del teatro se centran en los conceptos de pintura y representación. Como todas las obras de Perejaume, sin embargo, comparten la interacción característica de imágenes y palabras, además de los desplazamientos espaciales y temporales que confunden lo real y lo ilusorio, lo figurativo y lo pictórico.

Las piezas “teatrales” de Perejaume carecen de actores y de audiencia en un sentido tradicional. Con la excepción del escaparate del New Museum y de la Galería Montenegro, las butacas de terciopelo de la serie *Pintura i representació* siempre están vacías, esperando eternamente que alguien se siente o actúe en ellas. En *Sant Pol de Mar* (1990), los “actores” son libros, un montón de cortezas de árbol y la estatua de una fuente pública, presentados mediante una fotografía sola del escenario vacío, después mostrados en parejas de fotografías con los objetos primero *in situ* y luego en el centro del escenario. Aquí el diálogo entre lo público y lo privado se desarrolla de tal modo que los objetos interiores y domésticos acaban “actuando” para una supuesta audiencia, mientras que los objetos exteriores, accesibles a todo el mundo, quedan resituados como actores solitarios e involuntarios en un drama innominado.²

Estas piezas convierten lo cotidiano en arte a través del desplazamiento, haciendo su significado accesible como parte de la experiencia diaria y enfatizando la importancia del proceso por encima del producto. Al mismo tiempo, la obra de Perejaume es juguetona, imbuida de la calidad imaginativa, espontánea y animada que caracteriza al propio artista. Su sentido del juego pertenece más al bufón de la corte que al niño, ya que se caracteriza más por la inteligencia, el ingenio, la imaginación y la agilidad mental que por el placer de la naturalidad. Por otra parte, Perejaume rehúye cualquier atribución de cosmopolitismo urbano a su carácter; por el contrario, se presenta como una persona profundamente vinculada a la comarca donde vive, a la gente y a las inquietudes locales, a los payeses, como él mismo afirma. Si, como sostiene el pensador Pierre Bordieu, "la función primordial de la cultura es la distinción, la estratificación de los gustos de modo que se construyan y reafirmen las diferenciaciones de prestigio social que corresponden a la posición de clase (alcanzada o aspirada)",³ entonces Perejaume ha reivindicado la cultura para emplearla justamente con el propósito opuesto. En lugar de ello, su obra deconstruye esta clase de jerarquías porque se crea para un amplio espectro de espectadores, que van desde los participantes locales de clase trabajadora hasta los profesionales internacionales del arte.

La inquietud de Perejaume por exponer su obra en escenarios desvinculados del mundo del arte, además de hacerlo en museos y galerías, y su deseo de captar audiencias que no tengan ninguna experiencia con el arte moderno o conceptual (o simplemente con el arte a secas) es intrínsecamente política y plantea los temas de elitismo, acceso y clase. Su activismo pertenece a la *polis*, a las relaciones sociales y a la política de cada día. Perejaume está profundamente comprometido con las costumbres, la historia, las estructuras y los hábitos de los lugares adonde va, y por tanto sus actividades le caracterizan como ciudadano y también como "artista".

Al mismo tiempo, para Perejaume toda la historia del arte, el teatro, la literatura, la poesía, la filosofía y la propia historia constituyen los ingredientes básicos de su arte; sus obras están llenas de referencias a artistas, escritores y figuras políticas, tanto a las personas como a sus obras, tanto catalanes como extranjeros. Perejaume es un artista visual, un poeta, un cineasta, un ensayista, un filósofo, un actor y un historiador a la vez. Y se toma las tradiciones del plenairismo⁴ y del "pessebrisme" de forma seria y literal.

Perejaume atraviesa las montañas en compañía de sus estudiantes, llevando un dibujo de Miró como referencia visual de la naturaleza. Construye un artefacto parecido a una carretilla, una silla con una pantalla curva de madera en la que corta una ventana, de modo que puede transportarse rodando y colocarse en cualquier sitio: su usuario puede sentarse, enmarcar y contemplar cualquier fragmento de paisaje. Construye auténticos escenarios teatrales consistentes en copias en gran formato de obras maestras de la pintura, con sus marcos dorados. Cuando le encargaron que pintara los frescos del techo del nuevo Liceu, en Barcelona, llenó los paneles circulares que hay en lo alto con imágenes

de hileras y más hileras de las mismas butacas de terciopelo rojo que se han reconstruido en la platea del teatro. Se trata de un *tour de force*, la creación de un metalenguaje, una representación dentro de una representación dentro de una representación de imágenes.

Lo que Perejaume nos ofrece no es una representación ordinaria, ni siquiera una *performance* relacionada con el arte, sino una representación "dialógica" que reúne "diferentes voces, visiones del mundo, sistemas de valores y creencias, de modo que puedan mantener una conversación entre sí".⁵ Y lo que su obra "representa" es una red no lineal, multidimensional y abierta de narrativas lingüísticas y visuales que también son transacciones sociales. El resultado es un proceso continuo de interrogación e intercambio que se resiste a las conclusiones y que resulta atrayente para todo el mundo, tanto para disfrutarlo como para interactuar plenamente con él.

¹ Véase CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, pág. 196.

² Quizás el uso más conocido que se ha hecho en Estados Unidos de los objetos como actores sea el de las primeras obras de Scott Burton, un escultor de Nueva York que a finales de los años sesenta hizo una serie de *performances* con mobiliario doméstico. Entre cada "acto", se corrían las cortinas de modo que una silla, por ejemplo, pudiera ser colocada en otra posición antes de que se volvieran a abrir, creando una especie de librillo de imágenes para hojear rápido, pero con gestos antropomórficos en tiempo real en lugar de imágenes.

³ BORDIEU, Pierre, citado en FROW, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford, England: Clarendon Press, 1995, pág. 85.

⁴ Término francés aplicado a las pinturas realizadas directamente a partir de la naturaleza, de uso muy extendido en la Europa de finales del siglo XIX.

⁵ CARLSON, pág. 31.

Ready-mades sublimes

Boris Groys

Cuando recibí una carta en la que se me proponía escribir un texto de catálogo para contextualizar la obra de Perejaume “hablando de la situación artística actual con una perspectiva global”, primero me sentí un poco perplejo: ¿cómo podía pretender disponer de una perspectiva global en la cual contextualizar una obra individual? Y sobre todo, ¿cómo puede un simple mortal, con un horizonte necesariamente muy limitado, ser portador de una mirada global? No fue hasta más tarde, cuando conocí más a fondo la obra de Perejaume y hube reflexionado, que vi claramente que la petición era completamente válida, porque Perejaume ya hace de la cuestión de la posibilidad y la naturaleza de una mirada global el tema principal de su arte. Desde hace tiempo, y con harta frecuencia, se oye hablar de la muerte del Autor. Pero más bien se tiene la sensación de que lo que falta en el arte actual es el Espectador. Y así, los artistas comienzan cada vez más a esbozar la figura de un espectador ideal bajo su propia dirección al cual presentarían de buen grado su arte; una figura con la que se podría identificar eventualmente un espectador real. La figura del espectador que Perejaume esboza es tal vez una de las más sublimes, y por eso es también una de las más irónicas.

1. La mirada globalizada

Hoy en día gusta hablar de la globalización, y de ella se habla mucho: en economía, en política, pero también, y muy especialmente, en arte. De cada uno de los participantes activos en el negocio del arte, tanto si es artista como conservador o crítico, se espera actualmente que ofrezca su producción a una mirada globalizada, que se presupone capaz de verla y juzgarla correctamente; y, evidentemente, un juicio de este tipo tiene una importancia decisiva para el destino del autor y por tanto llena su corazón de esperanza y angustia. Así, todos buscan hacerse lo más rápidamente posible con esta mirada, a fin de anticipar el juicio global de su propia obra, y tal vez también corregirlo, pero ya se sabe que eso no se consigue —ni puede conseguirse. Porque realmente no se sabe quién podría ser la persona portadora de este juicio global ni de acuerdo con qué criterio juzga. Uno sabe que es observado, pero no conoce a su observador. Uno se siente expuesto a la mirada del gran Otro, pero este Otro permanece invisible, ausente. Incluso si para este gran Otro —como ocurre en la mayoría de los casos— se entienden las instituciones artísticas internacionales, estas instituciones no pueden abarcarse ni describirse de forma suficiente. El mundo del arte global sigue siendo una idea bastante plausible, pero imprecisa, de la que falta toda evidencia. Esta idea va unida a meras esperanzas, sospechas y miedos que, como se sabe, se expresan en todas las teorías de conspiración posibles, tan características del medio artístico.

Las esperanzas, que se proyectan en las instituciones artísticas que actúan globalmente, sugieren —a un artista sobre todo— la posibilidad de huir de la presión de un gusto localmente dominante de una manera relativamente indolora. La emigración, que tanto para Picasso como para Kandinsky o Buñuel fue forzada, actualmente puede evitarse si el artista que vive en una zona donde su arte no es apreciado comienza, gracias a los medios de comunicación actuales, a buscar simpatizantes en todo el mundo, en lugar de intentar modificar el gusto y la orientación culturales de su entorno inmediato. De esta manera también se explica la impresión de una cierta despolitización del arte actual, que hoy en día se deplora. En realidad, el artista de antes, que no encontraba ninguna comprensión para su obra en su cultura local, debía proyectar sus esperanzas sobre todo al futuro. Así, intentaba cambiar la manera de pensar de su entorno social, hacer nacer una nueva sociedad, un nuevo hombre, es decir un nuevo espectador, y unirse en este objetivo con las fuerzas políticas que también perseguían una transformación social.

Evidentemente, en las condiciones actuales, este impulso vanguardista utópico del arte ha disminuido, porque ahora se buscan los aliados, no en el futuro, sino fuera de la entidad políticocultural en la que se ha nacido. El impulso utópico ha cambiado su dirección. Se busca el reconocimiento, no en el tiempo, sino en el espacio. La globalización ha relevado al futuro como lugar de la utopía. En realidad, la globalización no es otra cosa que el nombre de esta nueva utopía espacial, que ha relevado a las utopías temporales de la modernidad. Hoy en día el individuo espera de la globalización el efecto redentor, salvador, que antes esperaba del futuro. Por consiguiente, también la despolitización del arte es más bien una ilusión —en lugar de la política vanguardista del futuro, hoy se practica la política de la globalización. El reconocimiento fuera de la propia región produce una contrapresión sobre las estructuras locales, que un artista o intelectual local puede aprovechar estratégicamente, a fin de conseguir una mayor influencia sobre las condiciones en su propio país.

Pero allá donde hay esperanzas siempre habita el miedo de que estas esperanzas no se cumplan, que la utopía se vuelva distopía, que la mirada foránea, globalizada, en lugar de una salvación sea una condena. Ya se sabe que la espera del futuro está menos inspirada por la esperanza utópica que por el miedo de un próximo apocalipsis. La mirada del espectador global no tiene que ser incondicionalmente benévola. Más bien puede emitir un juicio negativo sobre nuestro trabajo —y destruirlo con este juicio. La cultura de masas actual da fe de este miedo con películas como *Independence Day* o *Mars Attacks*, en las que a los alienígenas, que hacen de espectadores procedentes del espacio sideral, no les gusta nada lo humano. Seguramente se espera normalmente una mirada ciertamente global, pero al mismo tiempo humano, secular y muy comprensiva —de un turista espiritual benévolo que podría conectar positivamente con todo lo local.

No es casual que los textos y los trabajos de Perejaume remitan tan a menudo a la época del romanticismo, en el que se esbozó por primera vez esta figura de un espectador secular y al mismo tiempo global y benévolo, que sería capaz de tratar todas las culturas de nuestro mundo con el mismo entusiasmo y la misma capacidad de adaptación, de un portador individual del espíritu absoluto hegeliano, que podría conciliar la perspectiva humana con la perspectiva divina, global. Hasta donde se llevó entonces esta conciliación se pone de manifiesto de una manera impresionante en un pasaje del escrito *Ästhetik des Häßlichen* (*Estética de la fealdad*) del alumno de Hegel Karl Rosenkranz: "Si, por ejemplo, tomamos nuestra tierra, para ser bella como masa tendría que ser una esfera perfecta. Pero no es así. Es aplanada en los polos y se hincha en el ecuador, además de las grandes desigualdades de elevación de su superficie. Un perfil de la corteza terrestre, considerada de forma meramente estereométrica, nos muestra la mezcla más fortuita posible de elevación y hundimiento en los contornos más caprichosos. Tampoco de la superficie de la luna podemos decir que, con su confusión de alturas y depresiones, sea bella, etc."¹ En la época en que se redactó este texto, la humanidad aún estaba técnicamente lejos de los viajes espaciales. Pero a pesar de todo, el sujeto de la consideración global estética se representa aquí, con el espíritu de una película de ciencia ficción, como un extraterrestre que viene del espacio sideral en una nave espacial y juzga estéticamente el aspecto externo de nuestro sistema solar. Se le atribuye el mismo gusto clasicista que al autor, y por eso tiene que declarar que: nuestra tierra y su entorno inmediato no tienen un buen aspecto. Evidentemente, la correspondiente corrección que hiciese de la tierra una esfera hermosa podría resultar desagradable para la humanidad. Además, puede afirmarse que Rosenkranz, en su libro, insiste precisamente en el derecho estético a la fealdad para hacer callar al potencial espectador global.

Aquí la figura de un esteta global hegeliano demuestra su fuerza cómica involuntaria. De hecho, poco después de su aparición, esta figura sería ironizada ampliamente y de forma despiadada por Kierkegaard. Sin embargo, el sistema artístico internacional actual, con su reivindicación, como mínimo implícita, de la sensibilidad estética de acción global, sigue viviendo de la promesa hegeliana de conciliación de las perspectivas global y local. Por esta razón, criticar, rechazar esta reivindicación e ironizar sobre ella parece ser menos interesante que preguntarse con qué medios técnicos se formula y se sostiene esta reivindicación. Y es también la cuestión que Perejaume trata sobre todo en su arte.

2. Pesebrismo: globalización mediante la miniaturización

Si Rosenkranz puede hablar como lo hace de la forma de la tierra, es únicamente porque se imagina la tierra como una pequeña esfera, como la que puede verse en las ilustraciones de los libros de astronomía. Y éste es precisamente el punto en que descansa Perejaume su reflexión sobre la mirada

globalizada y globalizadora. Ciertamente, Perejaume no se plantea tanto la cuestión de las condiciones institucionales, políticas o económicas como suele ser el caso, sino la del proceso formal y técnico que produce en cada persona el efecto de una mirada global. Este proceso Perejaume lo denomina *pesebrismo*, un concepto derivado de la palabra *pesebre*, que en Cataluña se utiliza para designar las representaciones esculturales en miniatura de las historias evangélicas, que se construyen sobre todo en Navidad (por tanto, especialmente las escenas navideñas). Se trata, pues, de pequeñas representaciones panorámicas de espacios grandes y alejados tanto geográfica como temporalmente. No es casual que Perejaume cite en sus textos el Arca de Noé como el primer ejemplo de *pesebrismo*: aquí lo global se vuelve miniaturizado, domesticado —y no puede contemplarse hasta después de este proceso de miniaturización. Según Perejaume, el espectador romántico, universal y global del Todo terrenal tiene que conformarse siempre con estas imágenes reducidas que le pone delante de los ojos el mundo *pesebrístico* —en forma de pintura, pero también de Internet, que produce de la misma manera una ilusión de panorama universal. La ilusión de una mirada globalizada universalista, la ampliación de la perspectiva, la expansión del conocimiento, etc. también se forman a través del proceso técnico de empequeñecimiento, de miniaturización del mundo. Para Perejaume, el *pesebrismo* funciona como la otra cara, no observada, no reflejada, de la globalización. Puede ciertamente conseguirse la mirada global, pero únicamente sobre el mundo previamente miniaturizado por medios técnicos. Para entender la naturaleza de la mirada globalizada, primero hay que entender el mecanismo del *pesebrismo*, de la miniaturización técnica que entrega el mundo a la mirada individual. Y en sus trabajos, Perejaume somete precisamente esta técnica de la miniaturización y de la transferencia del mundo en pequeños espacios a una amplia reflexión irónica, porque muestra lo problemático que es realmente este proceso del cual depende la mirada globalizada.

La técnica clásica de la miniaturización es la mimesis plástica. Que el artista pinte un paisaje significa, en último término, que empequeñece este paisaje y lo hace accesible, abarcable con la mirada, para el espectador. Este trabajo de miniaturización y minimización se hace especialmente perceptible cuando, se trata, por ejemplo de la representación de paisajes de montaña, que los románticos consideran especialmente grandiosos y por tanto sublimes —mientras que para Perejaume sirven también de ejemplo de lo que se sustrae a la miniaturización, a pesar del papel importante de la reproducción del paisaje montañoso en el pesebre catalán. A primera vista, la antigua problemática de la mimesis ya no parece desempeñar ningún papel en el arte actual, después de que la mimesis tradicional hubiese sido cuestionada, rota y rechazada repetidamente en la modernidad. Evidentemente, el concepto de *pesebrismo* permite a Perejaume vincular la problemática tradicional de la mimesis con la técnica completamente actual del *ready-made*. Los *ready-mades*, como los que se encuentran en todas partes en los museos de arte actuales, pueden ciertamente interpretarse como representaciones miméticas de las cosas que pueden encontrarse fuera de los museos. Naturalmente, la técnica *ready-made* más usual no utiliza normalmente el proceso de la miniaturización. Las cosas de la realidad exterior que se citan en los museos como *ready-mades* conservan en la mayoría de los casos su escala original.

Precisamente en este punto descansan las estrategias artísticas de Perejaume. Las dimensiones puramente materiales de un objeto determinado deciden ciertamente si este objeto puede servir de *ready-made* en un museo. ¿Y qué se hace con los objetos que tienen un volumen que no cabe en el espacio de un museo? ¿Qué pasa con los objetos románticos como las montañas, los lagos y los bosques —pero también la tierra y la luna? Únicamente se adaptan al museo en una forma miniaturizada. Y los objetos que Perejaume produce y expone también son objetos románticos de este tipo, que pueden llevarse al interior de una sala de exposiciones a través del proceso de miniaturización. Desde este punto de vista, su obra *Cima de catiu d'or* (1988) es paradigmática. Consiste en un marco de cuadro dorado y deformado, y sus deformaciones corresponden a las que se producirían si este marco con las dimensiones multiplicadas se colocase en torno a una montaña determinada. Aquí tenemos un caso claro de pesebrismo: una forma que tiene el aspecto de un *ready-made* convencional, reproduce en forma miniaturizada el contorno de una montaña, ya que sería imposible rodearla realmente. Perejaume trabaja aquí con equivalencias que remiten a la mimesis clásica —y no con las diferencias, como se ha puesto de moda actualmente. Evidentemente, se trata de equivalencias sublimes, imposibles.

Los objetos que muestra Perejaume son *ready-mades* sublimes en el sentido kantiano: estimulan la imaginación en la dirección de un infinito matemático. Siguiendo la filosofía desde Kant hasta Nietzsche, Perejaume camina por las montañas para descubrir allí la sublimidad matemática que no cabe como *ready-made* en los espacios del actual sistema artístico. De este modo Perejaume ironiza sin duda alguna sobre la mirada de un espectador global que se entiende como visitante itinerante internacional de galerías y museos, visitante que ve allí el trabajo de los artistas de empequeñecer el mundo de manera que este mundo pueda abarcarse con la mirada. La inmensidad de las montañas permanece oculta para este espectador —precisamente porque ve delante suyo únicamente una medición. Evidentemente, esta ironía es ambivalente al máximo: ya Kant comentaba que las montañas como tales son demasiado pequeñas para representar el infinito y la inmensidad. Si experimentamos el sentimiento de la sublimidad, este sentimiento da fe de la idea del infinito, que sólo vive en nuestra imaginación —y que sólo puede estimularse mediante la realidad. Por tanto, el sentimiento de la sublimidad se forma en nosotros no sólo a través de la acción de la naturaleza, —para eso necesitaríamos además una cultura determinada, una educación determinada que nos capacitase para pasar de la visión de las poderosas, pero también limitadas, creaciones de la naturaleza a la idea del infinito. Un labrador que vive en las montañas, dice Kant, no puede reconocer la sublimidad allí existente: le falta la cultura necesaria. Desde este punto de vista, Perejaume toma precisamente la posición del espectador romántico. En lugar de ofrecer al espectador global su propia obra, dirige la atención del espectador hacia la belleza de la naturaleza. De este modo, Perejaume juega con la mirada del espectador un juego ampliamente manipulador, que es característico de muchos artistas actuales. En lugar de ofrecer su propia obra al espectador para que la juzgue, dirige la mirada de éste

hacia los prados, las montañas y el mar. ¿Y quién es tan insensible y tan poco sentimental como para no dejarse maravillar por los prados, las montañas y el mar? Un juicio negativo queda excluido, en este caso, desde el principio.

3. Manipulación de la mirada del espectador

La mirada del espectador global se ironiza aquí, porque resulta fácilmente manipulable. Y el proceso del *ready-made* se adapta muy bien a ello, porque se presta a una ironización de este tipo. Esto elimina en gran parte el trabajo físico directo en la imagen, que se sustituye por una serie de decisiones estratégicas, controlables, conscientes, en que el artista revela su proceso, lo formaliza y lo utiliza estratégicamente, hace posible la repetición de este proceso desde el principio y renuncia a la reivindicación del genio, en el sentido tradicional, es decir como una manifestación inmediata, no reflexionada de su naturaleza interna. En lugar de eso la mirada del espectador se orienta hacia la naturaleza externa. El cuerpo del artista ya no estorba la repetición metodológica y tecnológicamente estratificada de su mirada. La mirada del artista se "desencarna" —se convierte en una pura mirada, que ya no "trabaja" sino que sólo decide, elige y combina. Y por eso esta mirada también puede volver a "encarnarse" cuando alguien desea volver a realizar el proceso que el artista ha revelado, es decir las decisiones que ha tomado con su mirada. Por tanto, hoy en día los museos y demás colecciones de cuadros ya comienzan a no funcionar como lugares en los cuales se representa la irrepetibilidad de la historia, sino como archivos en los cuales se archivan distintas estrategias de la mirada, que en cualquier momento pueden sacarse y volver a aplicarse.

El interés en coleccionar representaciones del mundo pronto se escindió internamente, porque no podía decirse de manera inequívoca de dónde procede lo interesante y extraordinario de cada cuadro; si son interesantes porque los objetos o eventos que en ellos se representan son extraordinarios o si la presencia física del artista en el cuadro es tan extraordinaria que ella sola presta a los cuadros su especial atractivo. De este modo, la misma individualidad artística genial se convirtió en una rareza, una pieza de colección, de manera que no se podía hacer ninguna separación rigurosa entre el interés en el objeto y el interés en la forma de su representación: ambos se consideraban productos de la naturaleza. Por esta razón, en las primeras colecciones, los elementos de la naturaleza y los productos de la técnica humana no se distinguían todavía de forma rigurosa de sus representaciones plásticas.

La renuncia consiguiente al concepto del genio ha transformado definitivamente por primera vez al artista de pieza de colección a coleccionista. Ahora el artista ya no es el trabajador —aunque fuese un trabajador privilegiado—, sino que comienza a considerar el mundo con la mirada coleccionadora del "señor". Este cambio se muestra de forma especialmente clara a través de la posición modificada del artista en la economía temporal de la mirada. Ciertamente, la notable inversión en trabajo, tiempo y energía que exigía la creación de una obra de arte tradicional estaba en una desproporción

extraordinariamente exasperante con respecto a las condiciones del consumo de arte, porque después de que el artista hubiese trabajado durante mucho tiempo en su obra, el espectador podía consumir esta obra sin esfuerzo y con una mirada. De ahí la superioridad del consumidor, del espectador, del coleccionista sobre el artista-pintor como proveedor de cuadros, que han sido fabricados mediante un laborioso trabajo físico. Como fotógrafo o productor de *ready-mades*, el artista se sitúa por primera vez en el mismo plano que el coleccionista, porque también produce cuadros de forma casi instantánea. Y cuando el artista adopta la posición del espectador puro, del consumidor absoluto, compensa el trauma más profundo de la modernidad, es decir la pérdida de la aristocracia, que también es el tema de la obra de Perejaume *Elementos de la Monarquía*. Se deja pasar al visitante por delante del arte —pero no es el consumidor real del mismo. Más bien toma por modelo una determinada clase de consumo, que el artista pone de manifiesto en su exposición, al igual que antes se tomaba por modelo la forma de vida de la aristocracia. El actual consumidor de arte ya no consume el trabajo del artista; más bien le pone su propio trabajo para consumir como un artista.

El artista se convierte en *flâneur*, en paseante ocioso con la mirada soberana que contempla el mundo y lo encuentra bello, dirigiendo la atención de los demás hacia aquello que él ve. Y sobre todo dirige la mirada del espectador desde él mismo y su propia obra, transfiriéndola al mundo exterior, a la naturaleza, al entorno cultural. En cierto sentido el artista quiere pasar desapercibido, no ser visto ni observado. No quiere estar bajo la mirada del espectador, sino que desea reconducir inmediatamente esta mirada, convirtiéndola en una oferta visual que no puede rechazarse: montañas, lagos, naturaleza. La obra de arte como tal funciona aquí como mecanismo de una manipulación de la mirada, que funciona mejor cuanto más permanezca en la oscuridad, en la sombra, dejando siempre abierta, por otro lado, la posibilidad de lanzar la mirada sobre este mismo mecanismo y examinar su manera de funcionar. Así, los *ready-mades* sublimes de Perejaume demuestran como funcionan los mecanismos culturales de la miniaturización y la transferencia, que prestan a la mirada la óptica cultural adicional, de la que ha hablado Kant, que le permite ver lo sublime de la naturaleza.

4. El espectador sublime

Cuando el mundo se expone en forma reducida dentro de la industria moderna del arte, para mostrarse al espectador global, entendido como visitante internacional de exposiciones, esta industria del arte sigue siendo ella misma una parte del mundo. La cuestión de la mirada que puede contemplar el mundo como un todo, incluido el conjunto de arte que se produce en este mundo, no encuentra respuesta tampoco en el pesebrismo, si éste se entiende como transferencia en una sola dirección: desde la naturaleza hacia el espacio de exposición. Por eso Perejaume practica también un pesebrismo a la inversa, en el que lleva muestras del arte moderno a la naturaleza, a las montañas, a fin de exponerlas allí —¿para quién, realmente?—, como por ejemplo en su obra *El pesebrismo de los monocromos* (1993): tres colores del suprematismo de Malevich —blanco, negro y rojo— se integran aquí en el escenario folclórico catalán. Aquí ya no es perceptible para el visitante de la galería la

naturaleza miniaturizada, sino que el propio arte se sustrae a su mirada y se traslada a las montañas. No es casual que Perejaume, en su obra *Elementos de la Monarquía*, exprese la admiración que siente por las realizaciones del rey bávaro Luis II, que evocó en una especie de proceso *protoready-made* todos los palacios gigantescos, como el palacio de Versalles, y también paisajes artificiales; es decir, que los hizo reconstruir en la misma naturaleza, —y precisamente en lugares solitarios donde no tenían ninguna función práctica, y sólo podían ser contemplados por Dios y unos pocos elegidos. Se produce un curioso enroque —museo y naturaleza cambian de lugar, de modo que la naturaleza se convierte en un espacio de exposición que ya no impone las condiciones volumétricas que son válidas para los museos.

A primera vista, una inversión de este tipo de las proporciones usuales entre museo y naturaleza sólo parece posible en una perspectiva teológica: únicamente podemos pensar en un observador global que no requiera ningún empequeñecimiento del mundo si creemos en la existencia de Dios. Pero Lacan en su famoso análisis de la mirada, ya mostró que no sólo Dios, sino también una lata de sardinas que flota en el mar y refleja la luz del sol puede sugerirnos un lugar desde el cual contemplarnos con la mirada global.² Cada fuente de luz que ilumina el mundo debemos percibirla al mismo tiempo como un punto desde el que se puede ver el mundo. La visibilidad del mundo en su conjunto debe agradecerse a la luz, cuya fuente tal vez escapa finalmente a nuestra mirada. Por tanto se trata de una luz que nosotros no podemos controlar —pero que nos hace visibles a nosotros mismos, de modo que el artista, como cualquier otra persona, se convierte en una parte del cuadro que él mismo no abarca. Cuando se expone una obra de arte en un lugar de la naturaleza donde ninguna persona puede verla, a pesar de todo la obra de arte conserva la esencia de objeto expuesto, porque siempre queda bajo la luz —y por tanto también perceptible.

En este sentido, el gesto del *pesebrismo* invertido que Perejaume realiza, es completamente legítimo —se trata de una espera de un espectador global, que no es únicamente un representante del medio artístico internacional. Esta espera seguramente también puede interpretarse sociopsicológicamente como efecto de una escisión interna que suscita irremisiblemente en el artista su pertinencia a su cultura catalana local y al mismo tiempo al escenario artístico internacional. Ciertamente, el espectador local no puede evaluar adecuadamente su arte, porque no sabe reconocer ni es capaz de evaluar los códigos, las evocaciones o los planteamientos que ponderaría un integrante del escenario artístico internacional. En cambio, el paseante ocioso del arte internacional no nota muchos detalles, asociaciones y referencias que el artista conecta con su cultura local. En cierto sentido, los artistas actuales, que como Perejaume actúan en tierra de nadie entre su propia cultura y el escenario artístico internacional —y hoy en día hay muchos en esta situación— se quedan sin un espectador adecuado. Por tanto, no sorprende que el artista espere a un espectador absoluto, mesiánico si se quiere, que pueda cerrar el abismo entre lo local y lo global mediante su mirada abarcadora del todo —aunque sea una lata de sardinas lacaniana, en la luz sin sujeto de la que desaparecen todos los contrastes culturales. Evidentemente, Perejaume no se hace ninguna ilusión de que la luz, incluso la luz del sol,

pueda hacer de espectador global ideal de su arte, que el arte pueda inscribirse en la naturaleza, ni que la naturaleza en su conjunto represente el cuadro que todo abarca, al cual pueden subordinarse todos los demás cuadros como fragmentos.

La tierra de nadie entre la naturaleza local y la industria internacional de la exposición es un tema repetido de los textos de Perejaume como lugar donde el artista queda a oscuras: "El poder curativo y corrector de una obra de arte proviene más del lugar intermedio que ocupa que de cualquier intención deliberada de su parte de cumplir esta función. Capaz de abrir claros y brechas, fundamentalmente intermediario, el arte es un espacio, una tierra de nadie, situada entre la naturaleza y la signatura...".³ Y más adelante: "Estamos en la oscuridad de la platea del pesebrismo..., convencidos de que hay una geografía que existía antes que las dos, naturaleza y signatura, con paisaje real y paisaje pintado establecidos ante nosotros a fin de transmitirnos un cierto sentimiento de equivalencia".

Así, se pone de relieve que los lugares en que actúa el arte forman una geografía, que debe permanecer invisible. La visibilidad no se produce hasta que el arte ha creado las equivalencias correspondientes a través del agrandamiento, el empequeñecimiento y las transferencias. Pero aún si la proporción entre naturaleza y cultura se define de forma pesebrística, entre sus geografías continúa existiendo un abismo oscuro que no se aclara. El espectador sublime, que sería omnividente, y el juicio del cual tendríamos que temer, como dijo Kant, es también únicamente una idea del nuestro propio entendimiento. El artista hace su obra para un espectador ideal, que finalmente es un producto de su imaginación. El espectador real, en cambio, sólo puede ser un visitante de exposiciones limitado, con un horizonte limitado, que sólo puede representar de forma incompleta el espectador ilimitado, sublime, que el artista se imagina. Evidentemente, el espectador real realiza mejor esta representación cuanto más claros y comprensibles se vuelvan los procesos técnicos con los que el artista esboza la figura de un espectador ideal de su obra. Y en este sentido es muy agradable representar un espectador global de la manera en que está esbozado en la obra de Perejaume, porque el artista, sin luchar contra la mimesis tradicional, muestra como ésta funciona, y al mismo tiempo ofrece a la mirada aspectos de su bello país, en los que esta mirada se complace durante largos ratos.

¹ ROSENKRANZ, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, pág. 15.

² LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, libro XI, Seuil, París, 1973, pág. 88 y siguientes.

³ PEREJAUME, "Natura i signatura" en *El grado de verdad de las representaciones*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo (traducción de Ángel Crespo), 1991, pág. 22.

El pintor de espaldas

Carles Guerra

1. Una posición acordada

Fuera de la secuencia de las reproducciones incluidas en el libro *El Pirineu de baix* (1997), uno de los últimos que recopila el trabajo reciente de Perejaume, encontramos un retrato del artista acompañado de una mujer mayor, ambos de pie. La fotografía se sitúa más o menos donde deberíamos encontrar el epílogo, es decir, prácticamente al margen de la lista de obras catalogadas en la citada publicación. Su estatuto es polivalente: como obra, comentario, marco y cierre del volumen. ¹

Esta imagen señala el lugar en que se instala toda la obra de Perejaume. A menudo la diferencia entre el cuerpo de la obra y aquello que no lo es se negocia en el límite del marco. Tal vez por esto la obra de Perejaume contiene un extenso surtido de encuadres: marcos vaciados y desplazados a la montaña, enterrados bajo tierra, arrastrados, quemados y consumidos, pintados, proyectados, levantados y colgados, deformados, retorcidos, desencajados, cortados, cerrados y abiertos, abatidos o destruidos.

La citada fotografía, en cambio, destruye un marco intangible. El encuentro entre Consol Boquera —la que de pequeña fue modelo de la pintura de Joan Miró, *Retrat de la vaileta* (1918)— y Perejaume parece borrar la línea que separa la representación de su referente. Es bien sabido que esta distancia entre el referente y su representación constituye un tabú. A pesar de todo, el encuentro que muestra la fotografía tiene un aspecto imposible: evoca el instante perdido, aquel en que Miró estaba enfrente de la joven Consol Boquera.

El orden que estalla de la serenidad del retrato —en el que esta señora de avanzada edad sostiene las manos a la altura de su pubis, y en el que la altura del artista sobresale por encima de ella— se equipara a la imagen de las montañas que, por otro lado, son un motivo constante en la obra de Perejaume. Como es habitual en sus trabajos, todo puede convertirse en montaña. Incluso las cuestiones de orden cultural parecen quedar absorbidas por las de orden natural.

Els tossals (Las colinas, 1993; pág. 122), el título de esta fotografía, confirma el espejismo. El título mismo la convierte en una imagen nueva. La del autor que suma su cuerpo a la presencia del cuerpo amablemente envejecido de la mujer. De comentario y añadido, esta imagen ha pasado a convertirse en obra, tal como los cuerpos pasan a ser montañas.

El tono documental de la fotografía, propio del estilo de August Sander (pág. 122), ha sido suficiente para testimoniar objetivamente la subversión cronológica. Al acercarse tanto al cuerpo de Consol Boquera, Perejaume ha liberado a la modelo de la sujeción a la que la pintura de Joan Miró la había confinado. La ley de la proximidad física pasa por encima de otros vínculos. No obstante, el precio por dejar en libertad el original se paga con una nueva atribución de autor. Perejaume asume ahora esta función porque es, en cierto modo, el más cercano.

El resultado de esta sincronización entre el tiempo del autor (Perejaume) y el de la modelo de Miró (Consol Boquera) provoca la aparición de un espacio de ficción. Entonces, la relación de parentesco, más o menos implícita en la tipología de los retratos de dos personas juntas, se ha de entender en el espacio fotográfico. Esta relación de parentesco sitúa a Perejaume en la esfera de Joan Miró. En este sentido, la fotografía comentada proporciona un lugar histórico. Sin embargo, no se trata de una continuación estilística ni aún menos de un intento de secuenciación del tipo que encontramos en la historia del arte. Muy al contrario, la fotografía demostrará que la construcción histórica del arte es un ámbito sustentado en un modelo de causalidad que establece qué cosas pueden ponerse una al lado de la otra y cuáles no pueden ni tan sólo compararse. Este emplazamiento histórico que atribuimos a la fotografía del artista con la modelo de Miró es, sin más dilaciones, un ejemplo de una política de encuentros.

Esta clase de encuentros, deudores en cierta manera de la política surrealista de producción de la imagen, han adquirido en el trabajo de Perejaume una dimensión extraordinaria. La constreñida escena del encuentro de cariz surrealista (“el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”), Perejaume la extiende también al campo histórico, cultural y geográfico. En este caso, las conexiones insospechadas desempeñan un papel importante: para rehacer la explicación de la realidad hay que modificar la causalidad. Por eso parece inevitable pasar a la ficción. Allí la política recobrará un sentido poético.

En Perejaume el modelo más visible de esta forma de actuación se encuentra ya en su primer libro publicado. *En Ludwig-Jujol. Què és el collage, sinó acostar soledats?* (1989), la alteración de la lógica histórica pretendía convertir en ficción la retórica historiográfica. A lo largo de dicho texto, la geografía se contrae y provoca intersecciones y acoplamientos. Territorios, topónimos, arquitecturas, culturas, épocas y escenografías se solapan en un espacio común. Los universos del monarca bávaro Ludwig II (1845-1886) y del arquitecto Josep Maria Jujol (1879-1949) protagonizan un amplio registro de conexiones. Sin embargo, la cualidad de estas conexiones tampoco es verificable. Suspendida la lógica del espacio, se confía en la fluidez poética. Tal como escribió Perejaume, “dejemos que un arroyo sombrío aporte el agua del deshielo bávaro a una alberca del Camp de Tarragona”. 2

La cualidad caprichosa de las conexiones actúa a contracorriente de lo que parece natural. No hay nada que resulte más cargado ideológicamente que lo que evita compararse con alternativas. Por ello en las series de imágenes montadas unas al lado de las otras Perejaume inventa relaciones de parentesco, como en *Trencadís català* (Mosaico catalán, 1993; pág. 124). La simulación de continuidad pretende borrar las diferencias. En cambio, cuando pone *La virgen de las rocas* de Leonardo al lado de *El paseante delante de un mar de niebla* de Caspar David Friedrich, la ficción se alcanza mediante una secuencia de planos. 3 La transición evoca entonces una descomposición racional del encuentro.

En definitiva, estas relaciones darán paso a un espacio de explicación. La restitución de una cierta racionalidad que apoye este tipo de relaciones generará el espacio de trabajo de Perejaume. Igual que la fotografía que cierra *El Pirineu de baix* respecto de las obras reproducidas en el libro, otras obras de Perejaume no ostentan la autonomía característica de los objetos del arte moderno. El carácter suplementario que anticipábamos antes se confirma como una función ilustrativa. Estas obras, concretamente, requieren un objeto, otro cuerpo para ser explicado. Si no, ¿en qué se apoyarían? Por esto ese afán de ubicarse —históricamente, espacialmente, culturalmente o estéticamente— que evidencian.

Respecto a la escena en la que aparecen Perejaume y Consol Boquera, ésta se limita a hacer visible un emplazamiento histórico, negociado. Sin ir mucho más lejos, para hacer significativo este posicionamiento que él mismo se ha asignado al lado de Consol Boquera es necesario entender que una perspectiva histórica convencional le reservaría un lugar muy diferente. De hecho, con la ubicación fotográfica, Perejaume ha preparado una contradicción que dejará sin resolución su propia posición como artista. 4

2. Pinturas dispersas

Al llegar aquí nos damos cuenta de que la ubicación de Perejaume no se puede resolver sin equívocos. Tanto la fotografía como el texto que lo sitúan históricamente animan una dialéctica que hace imposible su fijación. En el caso de este autor, el sentido de una trayectoria histórica es contestado por la trayectoria geográfica que ha seguido.

Algunos de los textos que han intentado trazar el recorrido de la obra de Perejaume han ofrecido un inventario de los diferentes lugares donde ha trabajado el artista. En 1980, el crítico de arte e historiador Alexandre Cirici Pellicer visitó el estudio de Perejaume. El resultado, un texto escrito para el catálogo de la primera exposición individual en la galería Joan Prats de Barcelona, fue una evocación múltiple de los lugares característicos de la cultura ochocentista. 5 Ca l'Oller de la Cortada, el lugar donde Perejaume trabajaba entonces, se convirtió a los ojos de Cirici en “un

grabado de Gustave Doré”, “el mundo sombrío y kitsch del Neuschwanstein de Luis II de Baviera” con “un perfume wagneriano evaporado”, así como “una atmósfera mitad de laca japonesa mitad de la Ofelia de Millais”, para acabar diciendo que “todo es ochocentista” y que, mirando alrededor del estudio, “tenemos la impresión de estar mirando cuadros realistas del 1870”. Ocho años más tarde, Vicenç Altaió insistía en el intento del inventario: “Can Riera, en Fuirosos; Ca l’Oller de la Cortada, en el parque de Dones d’Aigua; Can Maresme; la Torre dels Focs y Can Rocosa, en el Montnegre; el campanario de Sant Sebastià, en Santa Eulàlia de Riuprimer; Sant Martí d’Ogassa...” 6 Ahora, la cuestión no es actualizar y prolongar la lista, sino adivinar la economía que subyace tras esta mezcla de lugares reales y al mismo tiempo imaginarios; es decir, cómo se pasa de un lugar a otro y qué significan estos tránsitos.

A menudo, en muchas de las pinturas de Perejaume están representados otros desplazamientos de pinturas, más bien decimonónicas. Este transporte parodia el creciente intercambio de fondos de obras que los museos efectúan hoy en día. En cambio, la parafernalia del siglo pasado pone en evidencia la transformación que ha tenido lugar, evidenciando que ya no son los visitantes de los museos los que viajan, sino que es el museo mismo el que sale de su edificio. La itinerancia de las obras es comparable al tráfico de los bienes de consumo. Y en esta situación, el marco parece que impulse las telas a través del aire, como si las paredes del museo se desvanecieran. De todo el aparato institucional que rodea las representaciones, lo único que queda con la pintura es el marco dorado. A partir de entonces, el marco acentúa su función protectora. No sólo protege los bordes de la tela, sino que también protege la pintura de toda nueva interpretación.

La extrañeza que produce ver los cielos surcados por hileras de pinturas, en algunas de estas obras, se ve incrementada por la mudez de los árboles. Por los títulos de las pinturas de Perejaume sabemos que, aunque las obras volantes responden a un tipo usual de pieza de museo, los lugares representados responden con absoluta fidelidad a sitios específicos: el cielo de Costuix (1994; pág. 56) está atravesado por molduras vacías y grupos de cuadros; en otra pintura, Braque a Costuix (Braque en Costuix, 1992; pág. 126), el cubismo sobrevuela las cumbres de Vall Ferrera; en Cal Peraire (1993; pág. 219), la esquina de una pinacoteca se posa sobre un plano; y en La Llotja dels Crous (1991), la pintura queda suspendida delante de unas butacas de teatro. Los topónimos precisos se yerguen frente a la universalidad exaltada de la alta cultura. No obstante, esta oposición puede invertirse y entonces las pinturas confieren un aire exótico al lugar representado. Hay pocas posibilidades de que el visitante habitual de los museos pueda reconocer las localidades que designan los títulos. La geografía de la cultura es tal vez imprecisa, pero aún es más conocida y cercana que los lugares que nos son próximos en una dimensión geográfica.

3. Ocupación silenciosa del espacio

Tren de postals (Tren de postales, 1981; pág. 127) ya anticipaba esta ubicuidad. Signo de la revolución industrial, el tren significa también conexiones potenciales: conexiones, transmisiones y distribuciones de la imagen. Por ello, los railes de las vías, como los marcos, funcionan en la práctica de Perejaume como metonimias de la propagación de representaciones. Incluso, por lo que concierne a su imbricación, se puede decir que los marcos sustituyen a veces los railes y a la inversa (*Marcos* [Marcos], 1986; pág. 10 y *Paysages de l’Europe. Gare d’Orsay*, 1996; pág. 166).

La fluidez que surge de todos estos cuadros diseminados no puede ser registrada en ningún mapa. Lo que más se le acerca es la inundación descontrolada. En definitiva, el objetivo que persiguen estas propuestas es el de cartografiar el recorrido de las representaciones. Por eso el paisaje, como género, podría ser reconceptualizado ahora como la gran empresa de transporte del siglo XIX.

Pero la formulación más contemporánea de este problema tendría que referirse a un intercambio de signos. Cuando las representaciones adoptan una forma de distribución y consumo plenamente capitalista, pese a su inmaterialidad, se sitúan en un régimen de mercadería. Entonces, la virtualidad de las representaciones parece anhelar la objetividad materialista para detener así este tránsito compulsivo. Ello provocará propuestas extravagantes que permitan

entrever cómo se desplazan y cuál es su estatuto como objeto. La interrupción del movimiento, lejos de promover un bloqueo, permite identificarlas, pues para interrumpir el flujo de las representaciones antes hay que detectarlo. A pesar de que no podemos dejar de considerarlo una quimera, la visualización del tránsito de las representaciones pone de manifiesto la ocupación invisible y silenciosa del espacio. Lo que nos sugiere que las representaciones también son susceptibles de una gestión económica y política.

Perejaume no pretende identificar de una manera fehaciente la forma en que se propagan las imágenes y las representaciones. No hay más que ver el tipo de utensilios que aparecen en su obras: Claude Monet parant una tela d'aranya al coll de Vila-roja (*Claude Monet tiende una telaraña en el Coll de Vila-roja*, 1993; pág. 58) rememora la obsesión del impresionismo por atrapar y "hacer cautivo" el paisaje; *El motiu* (El motivo, 1994; págs. 128 y 129) fija con cuatro chinchetas clavadas en la arena la imagen del lugar que cambiará inevitablemente a causa de los efectos ambientales. El deseo de fijar y posteriormente almacenar se expresa en todas estas acciones descritas. Ahora bien, así como no se puede atrapar algo que de entrada rehúye la visibilidad, tampoco se puede pretender archivarlo. Una obra como el *Postaler* (El guardapostales, 1984; p. 131) ya había planteado este doble problema en la trayectoria de Perejaume. El mostrador metálico para vender las postales se llenaba de espejos y el autor lo cargaba hasta llegar a reunir una variedad de entornos, todo ello documentado fotográficamente. La multiplicidad de atmósferas producía una pintura cambiante con un campo de visión de 360°.

4. La resistencia al archivo

Hasta aquí esta obra se equipararía a las investigaciones que tanto Robert Smithson como Robert Morris realizaron con espejos desplazados a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Pero, significativamente, el aspecto más notorio del *Postaler* se introduce en virtud de su influencia sobre la idea de exposición y archivo. En términos históricos, la confusión de la noción de obra con un formato de archivo debería conectarse con las *Construcciones espaciales* colgadas (1922) de Rodchenko. Lo que afecta directamente a *Postaler*, tal como ocurría con los óvalos desmontados de Rodchenko, es la noción de museo como institución destinada a almacenar las representaciones. La conclusión que se deriva de confrontar estas dos obras es que la institución museística (por fuerza) ha de desmontar la obra (literal y metafóricamente) para conservarla.

Esta comparación no acaba de adquirir todo su sentido si no se ponen uno al lado del otro el conocido retrato de Rodchenko, con los óvalos de las *Construcciones espaciales* colgadas desmontados detrás (pág. 130), y una fotografía de Perejaume, con la estructura metálica del *postaler* cargada a la espalda (pág. 130). Las dos imágenes representarían lo que para el museo es un momento improductivo, dado que las obras desmontadas no pueden comunicar lo mismo que cuando están montadas. El interés de esta comparación reside en la posibilidad de incorporar el desmontaje a la fase de producción. Este momento, incompatible con la exposición pública, corresponde tradicionalmente al archivo. El archivo, además de contener y mantener, supone un acto que oculta la representación. Por eso en el *Postaler*, elemento de archivo en sí mismo, no queda ninguna imagen.

Por otro lado, detrás del *Postaler* hay un espectáculo que Perejaume realizó con el músico Josep M. Mestres Quadreny. *Piano-xofer* (Piano-chófer 1984; pág. 132) desarrolla una serie de cuadros escénicos compuestos con algunos de los dispositivos habituales en la obra de Perejaume: un guardapostales, el telón del Liceo, espejos, railes sobre los que se desplazaban monitores de televisión y el piano en el que tocaban cuatro pianistas. El momento que quiero subrayar es aquel en que sobre los railes preparados rueda una batería de televisores. Esto coincidía con cuatro pianistas tocando a ocho manos, cuya imagen se multiplicaba a través de los espejos. Tanto la disposición de los televisores, como si estuvieran encima de una cadena de montaje, como el amontonamiento de manos sobre las teclas evocan la imagen del fordismo industrial que se encontraba detrás de los planteamientos productivistas de Rodchenko a principios de los años veinte. De este modo, todo el dispositivo escénico de *Piano-xofer* amplía el *Postaler*.

Asimismo, las imágenes de vídeo –que intervenían tanto en el espectáculo como en la disposición original de la exposición del *Postaler*– sugieren un contexto de interpretación que desplaza la pieza hacia el ámbito de las imágenes electrónicas. La función del *Postaler* se enfrenta entonces a una paradoja: detener y archivar el tráfico de imágenes. Paradoja que sólo podría ser neutralizada si se propusiera una definición ontológica para estas imágenes que los espejos recogen y reflejan incesantemente sin registrar nada en la superficie.

Sin embargo, la precariedad ontológica y el cambio de ubicación constante que reclama el *Postaler* no se contemplan en la tarea fijadora del museo. De todo esto se deriva que el *Postaler* es una pieza antimuseística porque, como decíamos antes, evita retener las representaciones, lo que, por otro lado, le permite ampliar el sentido de la producción artística. El museo que el propio Rodchenko había dirigido en los primeros años de la revolución bolchevique, llamado Museo de la cultura pictórica (MZhK), no fue concebido como un almacén del objeto único, sino como un archivo.⁷ De esta manera, el museo deja a un lado el problema de las representaciones. Por el contrario, se instituye en el lugar que gestiona este protocolo de montaje y desmontaje, un proceso que estamos en condiciones de asociar igualmente a la producción.

5. El *Postaler* abatido

Aparte de la retórica procesual, hay un momento en la manipulación del *Postaler* que ayuda a explicar el trabajo de Perejaume. Este momento está fijado fotográficamente y muestra toda la estructura metálica cargada de espejos. La particularidad de esta presentación consiste en el hecho de que el guardapostales yace sobre el suelo de manera que el eje perpendicular se identifica con el horizonte (pág.133). Esta operación reproduce, aparentemente, una imagen frecuente en su trayectoria: la del paisaje dentro del paisaje. En este caso y gracias al efecto de los espejos, se superponen dos horizontes. Un antecedente de esta modalidad paisajística podría ser *L'entrada del mar* (*La entrada del mar*, 1980; pág.41), donde el paisaje funciona como una cortina que, al ser descorrida, deja ver otro paisaje. De hecho, el mismo Cirici Pellicer ya constataba en su texto que “muchas veces el paisaje es tratado [en la obra de Perejaume] como si fuera un paisaje de telón de teatro”.⁸

Con la ventaja de proporcionarnos la visión retrospectiva, este abatimiento del *Postaler* adquiere una significación que va más allá del modelo de paisaje dentro del paisaje. El paso del *Postaler* de su posición vertical a la horizontal está lleno de implicaciones que habrá que discernir. La propia trayectoria de Perejaume ha hecho de este tipo de desplazamiento entre un eje y otro una referencia metodológica.⁹

Si a continuación del *Postaler* abatido reuniéramos una serie de obras como por ejemplo *Cim de Catiu d'Or* (1988; pág. 104), *Ombra de la motllura d'un quadre de Nicolau Raurich a la paret del Museu d'Art Modern de Barcelona* (Sombra de la moldura de un cuadro de Nicolau Raurich en la pared del Museu d'Art Modern de Barcelona, 1988; pág. 134) y *Pessebrisme del Quadrat Negre* (Pesebrismo del cuadrado negro, 1933; pág. 135) obtendríamos un conjunto heterogéneo. Pero la aparente diversidad esconde un movimiento parecido. En los tres, la obra transportada sobre un ángulo de 90° es transformada y leída como un reflejo deformado de sí misma. Si los textos freudianos hablan de un olvido en la incorporación a la vertical que representa la adquisición cultural, en el abatimiento podremos ver un recuerdo. Esta relación entre un momento y el otro mantiene un vínculo de causalidad. Así pues, el tercer ejemplo de los tres citados (*Ombra de la motllura d'un quadre de Nicolau Raurich...*) es el resultado de una proyección, tal como dice el título. La sombra —una reproducción mecánica de las molduras del marco sobre la pared— impone un cambio de significado. El evidente positivismo del procedimiento parece traicionado por el resultado. La proyección del marco sobre la pared dibuja una cadena de protuberancias. Una vez más, todo se convierte en montañas.

En relación con la moldura retorcida que es *Cim de Catiu d'Or*, la proyección del marco sobre la roca impide mantener el plano al que se ajusta el marco por principio. La relación de causalidad resulta aquí tan deformadora como informativa. Al separar el marco de la roca que le da forma, el maderamen y el dorado recuperan la autonomía expositiva. Pese a que este marco nos parece

vacío, como otros que encontramos en la trayectoria de Perejaume, a partir de este proceso se carga. Entonces diremos que funciona como un índice, es decir, como una marca transportable.

La cualidad ornamental del marco-índice añade sentido. Viendo el *Pessebrisme del Quadrat Negre* nos damos cuenta de que las grietas del cuadro, cuando llegan al suelo, se dilatan y adoptan una forma laberíntica. Este dibujo del tiempo pasa del negativo (sobre la superficie de la pintura) al positivo (sobre el suelo). El propio motivo del cuadrado negro cede el protagonismo a estas líneas imprevisibles. La abstracción suprema se deshilacha en complicadas rúbricas. El ornamento reprimido por el programa del suprematismo reaparece azarosamente, de forma natural y a través de un proceso orgánico. Y el ideal de tabula rasa, asociado a las vanguardias con la autonomía comunicativa del color y la forma —y ejemplificado por hitos como el del *Cuadrado negro* (1915)—, reaparece en este abatimiento del cuadro de Malevich. Virtualmente, cuando el cuadro alcanza la horizontal, se diluye en el territorio natural, de manera que la dimensión cultural e histórica se condensa geológicamente.

6. De cara a la cultura, de espaldas a la naturaleza

Estos abatimientos, proyecciones y desplazamientos se asimilan los unos en los otros. La autoridad del original queda relegada por el autoritarismo del proceso. Los autores, las obras, los marcos, el territorio, los espectadores, hablan durante este proceso mediante un intercambio de posiciones. En *Metamorfosi* (1988, pág. 136), por ejemplo, un libro del artista realizado conjuntamente con el escritor Pere Gimferrer, Perejaume sustituye el nombre del poeta por el suyo. La poesía que lleva por título *Signe*, originalmente firmada por Pere Gimferrer, aparece calcada en la página siguiente.

Con el traspaso, la poesía calcada pierde la firma de su autor y en su lugar figura la de Perejaume, con el mismo tono azul que el resto del poema copiado. En este aparente ejercicio de mimesis y de ilustración, lo que Perejaume hace es mantener al autor del poema sustrayéndole la firma. La paradoja se explica si admitimos que la mimesis, o la duplicación, provoca un debilitamiento de la singularidad y la individualidad de lo copiado. En este sentido, Perejaume considera necesario interrumpir la mimesis que desautorizaría el poema, si hace falta, con su propio nombre. Así es como se salva el de Pere Gimferrer. De hecho, esta operación ya nos es familiar, pues no es muy diferente de aquella en que el cuerpo de Perejaume sustituye el nombre propio de Miró para salvar a la modelo de *La vailleta* del efecto de la fijación pictórica.

Más allá de la semejanza, la mimesis provoca una desorientación y una pérdida del eje de referencia desde el que se pueda señalar el lugar de lo original o de lo natural. En *Natura i signatura* (Natura y signatura, 1990; pág. 157), el título de la obra —tanto como la reproducción en catálogo o su presentación expositiva— plantea este problema. La obra contiene una piedra y su copia exacta. La copia, reproducida a la izquierda, adquiere una prioridad ordinal que contagia su cardinalidad, es decir, parece que tienda a situarse en el eje de la naturaleza (quizá porque es vista casi como escritura). Mientras que la piedra auténtica, segunda en un orden de lectura, parece instalada en el eje de la cultura. Aunque la disposición fuera casual o, incluso, aunque mi interpretación fuera azarosa, el que habla a través de mí —como diría Roland Barthes— es el efecto formativo de la cultura. El mismo orden del título, *Natura i signatura*, es el orden de la pieza reflejada en un espejo en el que las posiciones verdaderas de lo natural y lo cultural se han invertido. Y podrían seguir invirtiéndose en un proceso infinito. En esta espiral de sustituciones, la firma establece señales de propiedad cultural sobre el dominio de lo natural. Por eso *Gabinet fantàstic* (Gabinete fantástico, 1985-1988; pág. 138), lejos de parecer una mera acumulación de copias, produce también un efecto desorientador. Se trata de una superposición de firmas sobre el paisaje de Granada, pintado originalmente por Marià Fortuny.

El cuadro de Fortuny *Paisatge de Granada* (1870-1872) es con toda seguridad el referente de una pintura de Édouard Manet que se encuentra en la Sttutgart Galerie, *Landschaft Bei Oloron-St. Marie* (1871). En este caso, la copia de Manet recupera un referente plausible al adquirir un nuevo topónimo. De la misma manera que el marco caía y se amoldaba sobre la cima del Catiu d'Or, la imagen de Granada se posa sobre Oloron-St. Marie. El efecto de esta adaptación

aumenta ligeramente el formato de la tela de Manet dilatando el paisaje. Pero no se trata únicamente de un cambio de las proporciones formales.

Las proporciones corregidas son las de la proximidad al natural. Por tanto, para legitimarse históricamente, el cuadro de Manet tiene que evocar una relación de primer orden con el paisaje. De esta relación con el natural, Perejaume no ha hecho una recuperación esencialista, sino una materia de ficción. Por eso es muy probable que estos abatimientos y proyecciones, presentados en principio como un retorno a los valores naturales, no conduzcan a un redescubrimiento del eje de la naturaleza. Cuando el vector cultural se deja caer sobre la coordenada del natural, se convierte en otro momento de cultura.

En un breve texto de Perejaume, *Em giro a mirar* (1986), este efecto por el cual todo se ha transformado en un producto de cultura se dramatiza como un gesto del cuerpo, que, en una nueva variante de abatimiento, ahora se vuelve de espaldas tal como dice el título:

“Pasadas las molduras de la arboleda, en un recodo del sendero, se observa un paisaje epígono detrás de un barniz rancio y oscurecido. Hay una distribución romántica de las colinas y las hondonadas como si las hubiera apesebrado Lluís Rigalt o bien Francesc Xavier Parcerisa. El cielo, en cambio, es de una factura más reciente, tal vez perteneciente a una tarde de Francesc Gimeno anubarrada por un Joaquim Mir todavía joven. Al atardecer, allí donde el sol es más vivo, se descubren las rayas azafranadas del pincel al pie de los relieves dorados de la moldura de poniente. Al anochecer, las luces de las masías medio apagadas por el espesor del encinar se deben a la mano inconfundible de Nicolau Raurich”. 10

Esto sería una proyección pictórica sobre la realidad. Pero efectivamente, al girarse, lo que ve ya no es paisaje, ni pintura, sólo literatura. Y además, en virtud del gesto, el autor queda de cara a la cultura y, tal vez, de espaldas a la naturaleza. Lo que queda fuera del campo de visión es simplemente naturaleza porque está fuera del marco literario. Este “fuera” es relativo, porque si leyéramos esta cita desde una perspectiva foucauldiana, el paisaje se fragmentaría en células representadas por autores, de modo que abandonar uno significaría ingresar en otro de manera inevitable. En este sentido, más que contaminación cultural, lo que este texto revela es lo que el Freud de Malestar en la cultura llamaría “culpabilidad de la mirada”, es decir, la mirada educada.

7. El valor de uso de la palabra “apesebrado”

No obstante, la clave de estas operaciones está en el adjetivo “apesebrado” que aparece en la cita anterior. Como se trata de una derivación genuina de Perejaume, hay que considerarlo prácticamente como un neologismo. La ampliación del campo semántico es tal vez una vía para averiguar el valor de uso de esta palabra. El siguiente fragmento, sacado de un texto más extenso de Perejaume, proporciona un ejemplo de estas operaciones que, desde el *Postaler abatido*, hemos venido llamando abatimientos, proyecciones, transportes, desplazamientos, mimesis, sustituciones, giros, etcétera. Dice así:

“Vamos a otro apesebramiento. El año 1908, Ferdinand Hodler conoce a Valentine. En 1914 Valentine enferma y es ingresada en una clínica de Lausana. Hodler inicia una serie de dibujos de Valentine en la cama, todos ellos fechados. El realismo es desgarrador, los formatos progresivamente apaisados. A lo largo de la agonía —Valentine muere el 26 de enero de 1915—, Hodler alterna estos retratos con vistas del lago Lemán a la puesta del sol, tomadas desde la ventana de la habitación. La cordillera sobre el lago y Valentine acostada en el cama se confunden cada vez más. Hay un progresivo tratamiento del cuerpo de Valentine como una colina y una representación a escala humana de las montañas. El rostro, las manos, las almohadas, los pliegues de las sábanas en un arropamiento paisajístico y las colinas reales y los valles brumosos en una sugerencia de figura, de retrato. En el último retrato, Valentine, con las manos enlazadas sobre el vientre y el rostro inerte y endurecido, yace completamente estirada sobre la cama con una vestido de color verde”. 11

Perejaume identifica todas las palabras en cursiva con el término “pesebrismo”. Pero además de abatimientos, el “pesebrismo” también contiene elevaciones, maginificaciones y enaltecimientos. Aquí y allí encontraremos ejemplos de monumentalización (pág. 52). Por tanto, el pedestal del

monumento servirá a la vez para separar y subir. Una pincelada puede ser literalmente subida en el sentido de un eje cultural, dicho de otro modo, aproximada a nuestro eje de visión.

Así, si la “redención” que seguía al abandono de la vertical no recupera la naturaleza es porque el “pesebrismo” también sublima. Es decir, que queriendo identificarse con el natural, se aleja. O bien acaba proyectando un producto de la cultura allí donde esperaba recuperar naturaleza. Hay que corregir y decir, pues, que el “pesebrismo” confunde las caídas y las subidas de los dos ejes citados. Como dice Perejaume, “hay [al mismo tiempo] un progresivo tratamiento del cuerpo de Valentine como una colina y una representación a escala humana de las montañas”. El sentido de una dirección única queda, pues, debilitado. Un retraso en cuanto a la aparición de esta imagen tan buscada de la naturaleza no significa, sin embargo, que se haya olvidado. Tanto un abatimiento como una sublimación buscan acercarse a lo mismo. Con grados de proximidad diversos, marcados por inscripciones ideológicas sobre el territorio; lo que quiere decir que el trabajo de Perejaume no deja de tener hitos materiales, o si lo prefieren, naturales.

Abatimientos y sublimaciones nunca implican un rescate. Por eso tendremos que hablar de una segunda naturaleza. De una naturaleza que se superpone a una naturaleza inalcanzable. La segunda naturaleza será, por tanto, aquella que se ofrece para ser contemplada como un producto de la visión.

8. El estatuto de método

Tal como lo presenta Perejaume, el “pesebrismo” aspira al estatuto de método. En esta representación de la propia práctica aparecen una serie de trabajos que asumirán la tarea de explicarlo, sistematizarlo y visualizarlo. Dibujos y objetos se suman al esfuerzo por hacer transparente el método. Así, *Méthode pessebrístic de lectura* (Método pesebrístico de lectura, 1990; pág. 114) expone diagramáticamente la triangulación entre una pieza de corcho, el ojo y la mente. En cambio, *Plenairista* (1992; pág. 115) insiste en presentar el “pesebrismo” como un método de observación, colocando una figurita de barro que representa al pintor frente a una corteza. De esta manera, los materiales tradicionales de la escena navideña son extrapolados para un uso pseudocientífico. Obras, visualizaciones y textos reproducen también una triangulación. El efecto de este triángulo deja el método sin una verdad esencial. Cada uno de los vértices remite circularmente al resto. Por eso, en lugar de una aclaración, nos encontraremos con un constante desplazamiento y ejemplificación del mismo método.

En consecuencia, el “pesebrismo” consigue fundamentarse y desdoblarse en referencias a otros autores. Alexander Cozens, pintor inglés del siglo XVIII, y Fuxier, un personaje de ficción sacado de la novela *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, se superponen en una secuencia de citas en el libro de Perejaume *La pintura i la boca* (1993). El método de Cozens, mediante el cual unas manchas de tinta dibujan la composición de un paisaje imaginado, o las fantásticas historias del escultor llamado Fuxier, que guarda el secreto de unas pastillas de color que catalizan figuraciones de efecto pasajero, son contribuciones que añaden un valor pseudohistórico al método.

La obsesiva paráfrasis, como si así se quisiera reforzar el método, acabará produciendo derivaciones del “pesebrismo”. De hecho, este método se debería incluir en una genealogía que lo situaría después de una serie de apariciones (asociadas con las pinturas de finales de los setenta y principios de los ochenta). Las súbitas apariciones en el paisaje de aquellos elementos o personajes que el lugar mismo parecía requerir al autor (pág. 39-40) son una formulación más primitiva y surrealista de los métodos que vienen después, como el collage (al que ya nos hemos referido como una política de encuentros), la despintura o el oïsme.

Ninguno de los métodos disimula su artificiosidad. El ruido que supone llevarlos a la práctica desenmascara la silenciosa ocupación del espacio que las imágenes y las representaciones llevan a cabo. Por eso los métodos asumen la tarea de formalizar una economía de la representación. Al regular la producción de las imágenes, los métodos tienden a convertirse en métodos de figuración. No parecería posible introducir un cierto control en este espacio si no

fuera porque en el dominio de la comunicación se ejerce sin ninguna clase de transparencia. Los métodos de Perejaume reflejan críticamente esta situación. Las formas de imaginación del artista, representadas y fabuladas por él mismo, no son pautas de trabajo exclusivamente personales, sino que dialogan irónicamente con un espacio público saturado de imágenes.

La desmaterialización propia del arte conceptual y la tendencia a los monocromos parecerían dignos antecedentes de esta actitud si no fuera porque Perejaume valora estos hitos en términos literarios. Lejos de convertirse en hitos de la levedad moderna, son la última capa de lenguaje. Tal como vio Robert Smithson, el lenguaje “cubre” en lugar de “descubrir”.¹² En este punto, la recuperación de Perejaume desvela el peso de la desmaterialización. La explicación que Lawrence Weiner, por ejemplo, da de sus primeros statements confirma que la pintura, igual que la escultura, se había transformado en literatura por el efecto y el predominio de la crítica moderna (“¡Totalmente literatural!”).¹³

Para Perejaume el giro lingüístico no es una simple metáfora. Al convertir la acumulación discursiva en un volumen geológico, el giro que sugiere es de cariz literal. Es decir, que desconfiará de la cualidad metafórica del arte moderno y la someterá a una cuantificación absurda (*Set mirades*, 1992). Así, Perejaume provoca una situación en la que el positivismo se ve encarado con sus propios usos.

9. Despintura

El método tiene, en la práctica, un valor de interrupción. La discontinuidad produce entonces una duplicación del trabajo de Perejaume. De esta manera consigue que la obra misma, desdoblada, se autocritique. El método de la despintura, que tiene variantes en el desdibujo y en la desescultura, asume la interrupción de esta incesante actividad de la representación. Así es como articula un lamento por el exceso de imágenes que caracteriza el mundo contemporáneo. Después, como si se hiciera eco de la cita de Smithson, pone la práctica del arte al servicio de un “descubrimiento” de las capas que forman el mundo.

A continuación, la despintura se sitúa en la línea del eje vertical, a lo largo del cual se detectan los diferentes estratos geológico-culturales. Asumida la propuesta, los sucesivos recubrimientos que configuran el paisaje pueden ser recuperados mediante una introspección arqueológica. Hay obras de Perejaume como *Pintura: Clisson* (1989; pág. 142) y *Pintura: Fuirosos* (1990; pág. 142) que colaboran con esta ficción y la ilustran. Las excavaciones que ambas obras escenifican representan el afán por demostrar lo que el método ha avanzado como una hipótesis.

El anhelo de esa comprobación le acerca al Dalí de *El mito trágico del “Angelus”* de Millet (1963). En este texto, Dalí exigía que la pintura de Millet fuera radiografiada para comprobar si debajo, tal como le habían informado, había efectivamente rastros de un ataúd con el hijo muerto entre los pies de la pareja. Esta propensión daliniana no es muy diferente de la que afecta a Perejaume. Dalí continúa la exposición de su caso hasta llegar a escribir lo siguiente:

“Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra.”¹⁴

El rendimiento psicoanalítico que Dalí extrajo de la última frase (“y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra.”) es comparable al rendimiento narrativo que —en su propio trabajo— Perejaume extrae de esta capa de pintura que sedimenta (y representa) la tierra. Él también considera la pintura como un medio de olvido que lleva a cabo un encubrimiento físico y moral.

Estas capas —que también pueden leerse como una acumulación de interpretaciones sobre el paisaje— funcionan estructuralmente como círculos hermenéuticos que sólo podrá romper un espíritu pragmático. Entonces, si la retórica del romanticismo había sido capaz de generar y

producir el paisaje a través de una exaltación poética, en una reencarnación del eje vertical, vemos que el corte transversal —propio de la visión geológica— se opone de una manera radical. La diferencia de 90°, que a lo largo de los abatimientos se ha hecho visible entre los ejes, ahora genera diferentes lenguajes para hablar del paisaje. Ésta es, precisamente, una dialéctica que asedia la recepción estética moderna.¹⁵ Dalí mismo, una vez sometido el cuadro de Millet al análisis radiográfico, cerraba el prólogo de *El mito trágico del "Angelus"* de Millet con una alusión a este conflicto:

"Después de este acontecimiento, Gala me dijo: 'si este resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!'" . 16

Esta oposición entre el empirismo de la prueba y el desbordamiento del espíritu desactiva la retórica romántica que muchos espectadores proyectan sobre la obra de Perejaume, y que la propia obra parece reclamar. En cierta manera, reproduce las oposiciones y compensaciones entre poesía y retórica pública característica del siglo XVIII. 17 El pragmatismo del discurso geológico parece alejar la sensualidad. Los productos del espíritu se encaran con los ejemplos de una racionalidad tan simplificada o tan compleja como el primer término de la comparación.

En la práctica de Perejaume, la visión tampoco omite esta confrontación y, como ya no es desinteresada, es cómplice. Así pues, recupera su dependencia del texto. Vemos, por ejemplo, otra serie de obras como *Terra sobre mirall: Pineda de Mar* (Tierra sobre espejo, 1997; pág. 143), donde los pozos de agua son accesos privilegiados a la capa freática. El agua del fondo se convierte en un espejo. Siguiendo el juego, por debajo de tierra se extiende una inmensa lámina reflectante que, de vez en cuando, se deja ver. En este ejercicio de ilustración, el tópico de la profundidad está doblemente representado y desmontado. La imbricación con el texto de la ficción urdida por Perejaume parece ya inseparable. Entonces, obras de formato más pequeño como *La pintura cobrint la terra* (*La pintura cubriendo la tierra* 1995; pág. 1) adquieren de inmediato el valor de episodio de un mito. Con ello la visión refuerza su sentido óptico como ilustración del mundo.

En resumen, métodos como el pesebrismo vienen a engrosar la estructura narrativa de este mito, mientras que la despintura tiene un papel inverso, protagonizando su desentrañamiento. Este hacer y deshacer consigue erosionar la certeza respecto al punto de partida de toda esta historia. Como diría Lautréamont en uno de sus aforismos, "los principios esenciales han de quedar fuera de discusión". 18 En este sentido, la inaccesibilidad y la irrecuperabilidad del principio refuerza el mito como narración fundacional. En relación con esta narración, tanto la escritura como la lectura devienen actividades de primer orden para mantenerla. Por el contrario, la visión adquiere un papel exegético, secundario e instrumental.

10. La pintura registrada sobre el cuerpo

En este proceso de instrumentalización hay obras que tienen el aspecto de ser herramientas con una función imprecisa. Estos aparatos pueden ser considerados prótesis técnicas de la visión. Y muy a menudo, las metáforas textuales que aparecen en todos los textos de Perejaume se sostienen empíricamente con la ayuda de estas prótesis.

Brugaters i algòlegs (Brezaleros y algólogos, 1980; pág. 144), que no son más que unas gafas submarinas manipuladas, se insertan de lleno en una serie de transiciones entre el fondo del mar y la montaña, propias del trabajo de Perejaume de finales de los setenta. Las inmersiones y transiciones en el paisaje, ejecutadas literariamente con los poemas de *Oli damunt paper* (1978-1981), se complementan en el espacio de la demostración. Sin un manual de uso al alcance, este objeto invita a proponer una serie de hipótesis para conferirle un valor funcional a contracorriente del valor estético. Con una tapa que impide totalmente la visión, lo más probable, a juzgar por una pintura de la misma época en la que un faro emerge de la penumbra del bosque (*Far emboscado* [Faro emboscado], 1980; pág. 43), es que las gafas sirvieran al que las utilizó para experimentar una visión contigua del fondo del mar y de las hondonadas del bosque.

La tapa de las gafas bajada oscurecía la visión y, entonces, el efecto de esta manipulación de la visión provocaba la desubicación del usuario.¹⁹ En aquel momento Perejaume escribía cosas como ésta: “vivo en el mar, pero es de un agua tan antigua que finge llanuras y colinas”.²⁰

Este tipo de oscurecimiento se asociaría, en cierta manera, con una técnica pictórica poco ortodoxa, como la que Michelangelo Pistoletto relata en su libro *L'uomo nero* (1970). Pistoletto explica sus experiencias de pintura telepática y cuenta que invitaba a los visitantes de la exposición a tumbarse en los colchones colocados en el suelo de la galería. Todos juntos, incluido el artista, cerraban los ojos. Éstas eran las palabras que se pronunciaban durante la acción: “Ahora comienza la transmisión de pintura telepática, todo el mundo ha de cerrar los ojos y yo crearé en el espacio negro de mis ojos cerrados pinturas, colores, luces, dibujos, estáticos y en movimiento. Veréis mis trabajos sobre la pantalla de vuestros ojos cerrados”.²¹

Las acciones de este tipo, que Pistoletto realizaba muy a menudo con la colaboración de su troupe “Lo Zoo” (1969), dan pie a hablar de un retorno a la pintura que no tiene nada que ver con el retorno a la pintura que conocimos durante los ochenta. A partir de los ejemplos de Pistoletto y de Perejaume, la visión y la performance descomponen la pintura. Desmontada como género, una vez reconstruida, la pintura no volverá a ser la misma.

La performance que exige utensilios como las citadas gafas convierte el cuerpo en un espacio de comprobación fenomenológica. La última prueba consiste en hacer que los sentidos se crean la ficción que desarrolla el trabajo de Perejaume. *Simulador de pintura* (1993; pág. 145) —otro juego de utensilios como el que acabamos de mencionar— modifica la interpretación de la realidad. Tal como dice el subtítulo de esta obra “Aceiteras para llevar colgadas mientras caminamos de manera que vamos oliendo trementina y aceite de linaza” y “Chirucas con gomaespuma en las suelas para obtener la sensación de una tierra pinturosa”. Este salto de la enunciación del método a la performance no deshace el hechizo al que se somete el artista, sino que más bien lo sella. La consistencia de esta versión pictórica de la realidad depende de la percepción.

Desde este punto de vista, la ilusión de autonomía que la pintura parece haber conquistado ahora es, en realidad, una contaminación de la autonomía del paisaje.

Entonces, la pintura acaba registrándose en el cuerpo. El repertorio de gestos que la denotan, la mano en forma de visera y el gesto de silencio, o el gesto que la sujeta (*Pinzellades* [Pinceladas], 1992; pág. 70), constituyen una inscripción gestual, del mismo modo que la pintura de los expresionistas abstractos se reduce a un gesticular trascendente. La actuación fotografiada en La soprano Maria Dolors Aldea interpretando la pintura (*La soprano Maria Dolors Aldea interpretando la pintura*, 1994; pág. 71) presenta un repertorio de gestos que —como pasaba en el *Simulador de pintura*— evoca la recepción. El cuerpo repite la pintura como un conjunto de muecas hasta fijarla ergonómicamente. Por tanto, si bien se ha hablado de un despliegue territorial, también hay, en este sentido, un repliegue.

El último de los pliegues posibles se habría consumado con dos recipientes de oro para contener la visión. Así, al otro extremo de una línea de utensilios del mismo tipo que las gafas (*Brugaters i algòlegs*) tenemos *Gran emmarcatge* (Gran enmarcado, 1997; pág. 147). Estos marcos alrededor de los lóbulos oculares desterritorializan la visión y la separan del cuerpo. Como dice Jonathan Crary, “a la experiencia visual se le da una movilidad y una intercambiabilidad sin precedentes, abstraída de cualquier lugar de referencia o referente”.²²

Pero este aparente reductivismo encubre el mayor de los espacios, puesto que la distancia entre las posiciones de los dos ojos puede ampliarse tanto como se desee. El espacio que se abre entre los dos glóbulos acoge variadas prácticas de dilatación espacial. En resumen, dos nociones del espacio, una cerrada y otra abierta, se confrontan a través de este tipo de prácticas. Para un geógrafo posmoderno como David Harvey, las dos concepciones ponen en duda que haya un momento y un lugar para cada cosa.²³ En este sentido Perejaume desbloquea la extremada localización del sistema del arte. Por eso cuando ascendió un Miró hasta la cima de una montaña con un grupo de estudiantes (*Un miró al Planell d'Uja*, 1991; pág. 20) o cuando transportó un Hodler, un Lorca y un Picabia por diferentes itinerarios urbanos y naturales (1996) desencadenó

un efecto exótico. Las oposiciones naturales del espacio se sometieron a una fricción productiva. Entonces, liberados del aparato discursivo que los protege, estos cuadros se adaptaron a una escritura orográfica. De aquí se deriva una modalidad de escritura dilatada que acabará configurando la base de uno de los últimos métodos enunciados por el artista, el *oïsme* (*L'autor encebant la tinta en un vessant del Montnegre* [El autor cebando la tinta en una ladera del Montnegre], 1998; pág. 148). 24

11. Paisaje autónomo

A partir de la publicación del libro *Oïsme*. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer (1998), la trayectoria de Perejaume se ha reinventado a sí misma. Aquella ficción en que se gestaba su obra adquiere en este momento otra envoltura. El álter ego de Perejaume, el plenairista, camina ahora vestido con ramas que arbolan su cuerpo (pág. 151). El paisaje y su observador se han fundido de la misma manera que la pintura revestía el cuerpo de la soprano con gestos.

Al margen de la enunciación, visualización y demostración que los métodos hasta aquí comentados comprenden, hay un componente asimilado al mismo método. Se trata de una ilusión de pasividad que, sin embargo, resulta productiva, como cuando propone: "Dejar de hacer una exposición". De esta manera el autor prescinde de su capacidad de producir. Perejaume concede la preciada autonomía del artista moderno al paisaje. De hecho, devuelve un estatuto de autonomía que el arte moderno —cuando se miró en el modelo romántico y creativo del paisaje— había creído suyo. A partir de aquel momento, Perejaume se convierte en un espectador subyugado por la vida independiente del territorio.

Con esta concesión, el artista consigue una inversión del proceso de producción. Sin duda, el método de la despintura —y sus variantes— es el que mejor lo fundamenta. La reversibilidad del proceso (*Desescultura*, 1991), además de una compensación y restitución de cariz ecológico,²⁵ proporciona el espectáculo de la repetición, muy parecido al que ofrecen las transmisiones de acontecimientos deportivos. Si antes hemos dicho que los abatimientos redimen la experiencia de la cultura, ahora podemos decir que la repetición promete descubrir la falta, de orden material y moral a la vez. De acuerdo con un modelo filmico, la máquina de la naturaleza podría retirarse a un punto de no intervención humana. Después, esta máquina se encargará de repetir el paisaje hasta llegar a producir la segunda naturaleza. Esta repetición es la que conduce a lo que Perejaume llama el *Tedi museogràfic* (Tedio museográfico, 1997; pág. 216), una especie de aburrimiento calculado y propio de una fábrica de imágenes. Por eso, la autonomía productiva de la naturaleza es el modelo más oportuno para sustituir el modelo del creador romántico. No es del todo irrelevante que los paisajes de Caspar David Friedrich estén llenos de personajes de espaldas. Son los obreros de la fábrica de la naturaleza. Contemplándola la producen.

Todo ello implica que el lugar de la producción ha sido desplazado al ámbito del paisaje. De hecho, el taller del artista nunca ha tenido una especial relevancia en Perejaume. Muy al contrario, el plenairista, el protagonista de la ficción que sostiene la obra de Perejaume, es quien marca el territorio de la producción con sus incursiones. Este personaje es el que va y viene de la fábrica de la naturaleza.

La inversión cognitiva y lingüística para formar esta imagen del paisaje ha confrontado a Perejaume con una máquina compleja. Como dice Toni Negri, "nada sería más falso que pretender que las determinaciones de esta máquina son naturales en sentido propio".²⁶ Desde esta perspectiva, la inmediata oposición entre una razón explotadora y la naturaleza queda atenuada. La instalación *A imatge i semblança* (A imagen y semejanza, 1988; pág. 12) y la pieza *Excavadora recollint postals* (Excavadora recogiendo postales, 1984; pág. 151) podrían dar pie a denunciar la agresividad de la intervención humana en el paisaje pero, de hecho, tienen una finalidad distinta. La excavadora, pese a ser el signo del ataque al paisaje, aquí colabora con la naturaleza como una extensión de la maquinaria que lo define y explica. Desde esta perspectiva, el paisaje no está fuera del discurso del progreso que representa la máquina.

Ante la amenaza de sentirse alienada por esta maquinaria, la práctica de Perejaume reproduce formas de emancipación. Con la proposición del oïsme, el oído se recupera como un sentido que, dada su marginación histórica, ha adquirido una cierta independencia respecto de la visión. Esta autonomía de la percepción auditiva equilibra la aculturación de la vista. Sabiendo que los propios trabajos de Perejaume se habían negado la autonomía característica de las obras de arte modernas, la ubicación del oído en el centro de las formas de producción artística recupera el ideal de una práctica emancipada. En la misma línea de trabajo, las homofonías compensan, desde hace tiempo, la falta de una lógica común en la obra de Perejaume, reinventando vínculos allí donde no hay. Como ejemplo, la alocución pic-ment (pico-mente) ha aparecido recientemente en títulos y textos breves del autor. La confusión sonora sugiere al mismo tiempo el más ínfimo el pigment (el pigmento) y el más elevado el pic [de la] ment. Como decíamos al comienzo, todo es montaña.

El oismo lleva a cabo esta emancipación mediante la crítica del naturalismo sensorial. La destrucción de la sincronía entre significado y significante, así como entre voz e imagen, abre una grieta en un espacio que parecía compacto. La invisibilidad de esta grieta que introduce Perejaume nos indica, sin embargo, que el propio vínculo es una construcción ideológica y mental que hay que hacer visible. Sólo cuando esta construcción mental se hace visible nos damos cuenta de que el acceso a la representación queda barrado. Tal como la pintura se había podido llegar a ver en el cuerpo, este obstáculo es experimentado físicamente.

El desmontaje del naturalismo del espectáculo —basado en una ilusión de sincronías entre la voz, la imagen y los gestos— inicia una segregación de los espacios de cada uno de estos sentidos. Así, la palabra dibuix (dibujo) es deconstruida en el vídeo *Dir-buix* (1998; pág. 153), que se proyecta detrás de una pared de cristal. La voz no sale de la boca proyectada en la pantalla, sino del otro lado de la pared acristalada. Mientras tanto, la imagen de la boca cerrándose y abriéndose enmudece. Sonido e imagen emergen de espacios diferentes, divididos por la pared que inicia una neutralización de las correspondencias aprendidas.

Los desplazamientos del punto de visión a elementos internos de la representación, como era el caso de aquellos personajes que contemplan el informalismo desde dentro de la pintura (pág. 51), o de aquellos otros que aparecen en *Olzinelles* (1988; pág. 55), son una solución anticipada de este problema. Esta proyección al interior del espacio de la representación delata que este último es —a pesar de la ilusión de transparencia y de accesibilidad— impenetrable. Sólo podemos llegar a ver a través de otra mirada que ya esté anclada en el ámbito de la representación. Esta proyección repite el gesto con el que Perejaume traspasaba al paisaje su autonomía. El paisaje sólo hablará desde el paisaje, como si ahora éste imitase el comportamiento de un artista moderno, reflexivo y metido en sí mismo, que no abandona la subjetividad (*Entintar els pics, escriure amb el Pirineu* [Entintar los picos, escribir con el Pirineo], 1998; pág. 149).

Como dice Michael Fried cuando habla de la teatralidad de la pintura francesa del XIX, "la pintura estaría barrada frontalmente por una pared invisible". 27 Esta "pared invisible" se materializó en la instalación del Teatro Municipal de Girona (*Retaule: Teatre Municipal de Girona. De com posar vidre al marc d'un escenari* [Retablo: Teatre Municipal de Girona. De cómo poner vidrio al marco de un escenario], 1997; pág. 98-99). La inaccesibilidad a la escena de la representación nos dice que si hay un intento de recuperación, éste pertenece a la ficción y al espectáculo. Por eso, en el caso de que se represente la naturaleza, será definitivamente una segunda naturaleza. Y si insistimos en encontrar "la naturaleza", descubriremos que "ha preferido ocultarse". 28

Al fin y al cabo, eso era lo que las series de abatimientos expuestos con anterioridad también demostraban. Ahora bien, la ventaja de reconocer la segunda naturaleza proviene del hecho de poder identificar una segunda visión, como cuando volvemos a ver una película. De una segunda visión siempre podremos extraer un sentido diferente del que obtenemos cuando miramos por primera vez. No porque sea más profunda, sino porque es una visión corregida.

1 La fotografía parece derivarse de otra obra de Perejaume, *Tres vailetes* (1993), que contiene la fotografía de Consol Boquera

—la modelo del *Retrat d'una vaileta* de Joan Miró— con la falda llena de pintura, una reproducción de *Retrat d'una vaileta* y reproducción de un fragmento del cuadro de Agnolo Bronzino, *Alegoría*. Els tossals y Tres vailetes están reproducidos en Perejaume: *El Pirineu de baix*, Mont-roig, Miró, Mallorca. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1997.

2 Perejaume, *Ludwig-Jujol. Què és el collage, sinó acostar soledats?* Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989, pág. 84.

3 Esta ilustración figura en el prólogo del libro de Perejaume, *El paisatge és rodó*. Vic: Eumo Editorial, 1995.

4 Si bien podríamos vincularlo al ámbito de Dau al set, hemos de ser conscientes de que continuar por la vía de esta contextualización completa la paradoja. Aun así, averiguar cuál era el espacio vigente de la vanguardia estética y política en Cataluña nos ayudaría muy poco a interpretar la posición de Perejaume a mediados de los setenta, apenas iniciada su carrera.

Dau al set representa en la historia de la posguerra de la ciudad de Barcelona uno de los pocos intentos por restablecer colectivamente el contacto con la vanguardia. La heterogeneidad de las estéticas que se sumaron al esfuerzo por reanimar la modernidad produjo una revitalización local, que no tuvo efectos internacionales, con la excepción de Antoni Tàpies, que desde principios de los años cincuenta consiguió un reconocimiento fuera del país. A falta de una comunicación abierta con el exterior, la forma predominante de trabajo estuvo marcada por la introspección. No es extraño, pues, que variantes del surrealismo y derivaciones de estéticas de la abstracción formaran la base de Dau al Set. Los primeros trabajos de Perejaume también pueden leerse sobre este trasfondo.

Ahora bien, retrospectivamente, sorprende que debamos vincular a Perejaume con el arte producido inmediatamente después de la Guerra Civil española. Mientras otros, Antoni Tàpies, Albert Ràfols Casamada, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Pilar Palomer y Frederic Amat, designados como la "segunda vanguardia catalana", se habían adscrito bien a la tradición del informalismo, bien a la de la abstracción (Daniel Giralt-Miracle, "L'art català de la postguerra", en *La seconda avanguardia catalana*, Vallecchi, 1979). En aquel tiempo, el tono surrealista de las pinturas de Perejaume combinaba las superficies de carácter informalista con escenas que recordaban los grabados de Max Ernst en *Une semaine de bonté* (1934). Pero también se podría leer una cierta influencia del paisajismo catalán del siglo xix. La mezcla de estéticas locales e internacionales se fundía en paisajes que no permitían discernir los límites de una influencia u otra.

En todas estas pinturas pesaba más el aire mágico que el informalista. Con las pequeñas figuras, anécdotas incrustadas en la pintura, aparece ya el elemento que interrumpe la contemplación. En pinturas como *En un racó de món* (1978) o *Paisatge de pintura* (1979), la presencia narrativa de los personajes desactivaba la dimensión estrictamente visual de la pintura. Es un aspecto más que muestra la afinidad entre Perejaume y el poeta Joan Brossa, miembro de Dau al set. En este sentido, Perejaume absorbió una vena literaria, traducida tanto en su propia producción visual como en los libros que ha ido publicando desde 1989, hasta el punto de que el trabajo de Perejaume puede parecer producido a partir de un texto. La cuestión es que, al enviar el informalismo al fondo de la pintura, como un decorado que participase en la acción, Perejaume le privó de un carácter trascendental. Empujando al fondo las texturas de los cuadros informalistas, surgieron las montañas de los paisajes de Perejaume. Sea lo que fuere, a finales de los setenta, el informalismo había dejado de ser una práctica heroica y se había convertido en sinónimo de refinamiento moderno. Desde la práctica de Perejaume, podemos decir que el informalismo se prolongó literariamente. Esto quiere decir que pasó a un régimen de ficción.

El informalismo comienza entonces, para Perejaume, una nueva vida como territorio natural.

5 Alexandre Cirici Pellicer: "Perejaume i la seva poesia", en *Perejaume. Olis i objectes*. Barcelona: Catálogo Galería Joan Prats, 1980.

6 Vicenç Altaió: "Visita guiada o abans existí la impremta que l'escriptura", en *A 2000 metres de pintura sobre el nivell del mar*. Tarragona: Tinglado 2, 1988, pág. 24.

7 "The Museum as a storehouse of the unique object has turned into an archive." Citado en Maria Gough: "In the Laboratory of Constructivism: Karl's loganson's Cold Structures", *October*, núm. 84 (primavera 1998), pág. 114.

8 Opus cit. nota núm. 5.

9 Tanto los textos de Freud como Robinson Crusoe dibujan un reparto de las atribuciones para cada eje. Lo natural se asocia con la horizontalidad y lo vertical con la cultura. Incluso podemos añadir a la caracterización de los ejes una significación adaptada al campo de la visión. Tanto es así que Hubert Damisch ha podido afirmar que la pulsión escópica va de la mano del impulso civilizador. (Véase Hubert Damisch, *Le jugement de Paris*. París: Flammarion, 1992). De hecho, esta división se desprende de *Malestar en la cultura* de Freud cuando enmarca el proceso de humanización entre un eje y el otro. (Sigmund Freud, *Malestar en la cultura*, en Obras completas, t. VIII. Madrid: Biblioteca nueva, 1974, págs.

3.017-3.099). De acuerdo con este último texto, la conquista de la verticalidad (de la cultura) iría seguida de una "redención" (*ibidem*, pág. 3.061).

No obstante, el paralelo más inmediato con el abatimiento del Postaler se correspondería con el análisis de las decodificaciones de Jackson Pollock. Este análisis de Rosalind Krauss destina las esculturas informes de Eva Hesse, los fieltros caídos de Robert Morris, las pinturas oxidadas por el efecto de la orina de Andy Warhol y los ladrillos en el suelo de Carl Andre a una posición epigonal respecto al gesto de Pollock que lleva la pintura del suelo a la pared. Según R. Krauss, todas estas obras citadas devolverían el plano vertical de la pintura de Pollock al plano originario en el que se habían producido. Si la pintura sublimaba, las obras mencionadas desubliman. En un mapa psicoanalítico, que es el que R. Krauss aplica, este gesto descubriría la bajeza de la que se habría desprendido la pintura de Pollock en el momento de ser colgada para ser vista. (Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993, pág. 276.)

Ahora bien, esto sería incurrir en un anacronismo. La fotografía del Postaler abatido es de 1984 y el texto de Rosalind Krauss que revela esta familia de decodificaciones se publicó en 1993. Ello no quiere decir que la caída del Postaler no pueda ser añadida a la lista de R. Krauss. Podemos entender el abatimiento como un gesto compartido por las prácticas de esta segunda mitad de siglo. Sin embargo, hay que descubrir el fondo sobre el que se deja caer el Postaler y otras obras.

10 Perejaume: *Em giro a mirar*, catálogo Espai 83, Museu d'Art de Sabadell, 1986. También publicado en Perejaume, *La pintura i la boca*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1993, pág. 20.

11 Perejaume, Mont-blanc, Mont-roig, Mont-negre, en el catálogo *Perejaume*, Galería Joan Prats, 1990, pág. 24. (Las cursivas son mías.)

12 "Here language 'covers' rather than 'discovers' its sites and situations. Here language 'closes' rather than 'discloses' to utilitarian interpretations and explanations." Robert Smithson: "A Museum of Language in the Vicinity of Art", en *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, Nueva York: New York University Press, 1979, pág. 67.

"Aquí el lenguaje 'cubre', más que 'descubre', sus emplazamientos y situaciones. Aquí el lenguaje 'vela', más que 'revela', puertas hacia interpretaciones y explicaciones utilitarias." Robert Smithson, "Un museo del lenguaje en la proximidad del arte", en Robert Smithson. El paisaje entrópico, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pág. 117.

13 "L'única cosa que coneix la seva pròpia essència és la cosa mateixa". Entrevista a Lawrence Weiner por Carles Guerra. Barcelona, 12 de mayo de 1995. *Cave Canis* (primavera 1996).

14 Salvador Dalí: "Prólogo a la edición original francesa", en *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores, 1983, pág. 15.

15 Véase Christoph Menke: *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida* (trad. Neil Solomon), Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

16 *Opus cit.* nota 14, págs. 15-18.

17 Terry Eagleton: *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres y Nueva York: Verso, 1981, pág. 106.

18 "Les premiers principes doivent être hors de discussion". Isidore Ducasse, *Conde de Lautréamont*. Poesías (trad. Ángel Pariente), Sevilla: Renacimiento, 1998, págs. 17-18.

19 Esta desorientación podría muy bien apostillar lo que denominaríamos "una tradición de poetas perdidos". A través de textos como Nadja o Cròniques de l'ultrason, tanto André Breton como J. V. Foix se habían dejado llevar, con los ojos medio cerrados, por misteriosos personajes femeninos, con el fin de llegar a un lugar desconocido. El desaprendizaje para sorprenderse de nuevo con lo familiar, tan característico del surrealismo, se añade a la economía de la representación propia de Perejaume.

20 Perejaume, *Oli damunt paper*. Barcelona: Editorial Empúries, 1992, pág. 49.

21 "Maintenant commence la transmission de peinture télépathique, tout le monde ferme les yeux, je vais créer dans l'espace noir de mes yeux fermés, des tableaux, couleurs lumières dessins, statiques et en mouvement. Vous verrez mes travaux sur l'écran de vos yeux fermés." Michelangelo Pistoletto: *L'homme noir, le côté insupportable*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998, pág. 35.

22 "[Visual experience] it is given an unprecedented mobility and exchangeability, abstracted from any founding site or referent." Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1990, pág. 14.

23 David Harvey: *The Condition of Postmodernity*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1995.

24 Esta fotografía se encuentra en el apéndice del libro de Perejaume, *Oïsmé. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Proa, 1998.

25 "Torneu a posar a terra l'or, espargiu a muntanya el bronze, el marbre i el vori, per tal que representin allò que més ens manca: el lloc d'on van sortir." (Volved a depositar el oro en la tierra, esparcid por la montaña el bronce, el mármol y el marfil para que representen aquello que más nos falta: el lugar del cual salieron.) Perejaume: "Torneu a posar", en *La pintura i la boca*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1993, pág. 113.

26 "Ciertamente, nada sería más falso que pretender que las determinaciones de esta máquina son "naturales" en sentido propio." Toni Negri: "De la fábrica a la máquina ecológica", en *Fin de siglo*. Barcelona: Paidós, 1992, pág. 85.

- 27 "The painting would be sealed in front as by an invisible wall." Michael Fried: *Courbet's Realism*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1979, pág. 79.
- 28 Perejaume: *El paisatge és rodó*. Vic: Eumo Editorial, 1995, pág. 13.

La escritura de Perejaume

Pere Gimferrer

Íbamos por el sendero de Ogassa, en el corazón de un grumo de niebla baja —«el pan blando de la niebla», en palabras de J. V. Foix— que escamoteaba el románico rústico y desnudo de la ermita y el silencio agrario del ganado, tan poderoso como un mugido profundo y acaparador; una niebla que nos dejaba, en las manos, un presente del Más Allá inmemorial, la cristalización, en forma de poema-objeto espontáneo, de una hoja de abeto fosilizada, restituida a la claridad verdosa y fría de la intemporalidad: pero más a menudo, a mediodía, aquel verano de 1987, cuando viajábamos a Mitjavila era el deslumbramiento del sol en maridaje con el césped lo que nos golpeaba el ojo y el espíritu.

Allí encontrábamos a Perejaume, pintor y escritor a la vez. Justo en el medio de la pradera, bajo la gran copa azulada del cielo que se vertía y el combate de dragones de las nubes blancuzcas, tenía un caballete con una tela que, de momento, cogía todo el aire de un paisaje de la escuela de Olot, y al lado, unas hojas mecanografiadas: fragmentos del texto de *Ludwig-Jujol*. De sobra sabíamos que, tiempo después, el paisaje ingenuo de aspecto olotino se convertiría en puro concepto, en ideograma de él mismo, como visto en un microscopio o en un antiguo espejo deformante del Tibidabo; no era, pues, esta mutación lo que nos inquietaba, sino las transiciones y metamorfosis que, en el escrito, establecían una corriente subterránea entre Luis II de Baviera y Josep Maria Jujol. Perejaume no considera fragmentable este texto, del cual el lector sólo encontrará aquí el añadido de Ogassa que, separado del cuerpo de la obra, lo cierra: sin embargo, para entender a Perejaume hay que conocer *Ludwig-Jujol*, no sólo porque es —con *Oïsme*— su libro literario más importante, sino porque la operación estética que en él se lleva a término caracteriza a Perejaume como escritor y como artista plástico.

La escuela o cofradía del «yo pinto y basta» hace tiempo que ha sido superada en Cataluña. Miró escribió buenos poemas en francés y anotaciones personales de valor evidente en catalán; Dalí tenía indiscutible talento literario, aunque no siempre sabemos muy bien (quizá ni él lo sabía del todo) en qué lengua; Tàpies ha hecho una obra ensayística muy seria y continuada, además de un valioso libro de memorias personales. En ninguno de estos casos, empero, se produce el grado extremo de entrecruzamiento y bifurcación que tiene la personalidad de Perejaume, cuya obra teórica (sobre todo

Ludwig-Jujol y Oïisme, pero también astillas o cenefas de los otros libros) no sólo explica o ilustra la obra plástica o es su irradiación o proyección paralela, sino que en buena parte la fundamenta, la prepara, la dispara y la espolea, casi como el diario de Delacroix preveía las telas que quería pintar; o, más exactamente aún, como si se hubiera producido el hecho singular que Delacroix, en lugar de escribir su diario, hubiera escrito los textos de crítica de arte de Baudelaire.

Perejaume, más que un pintor que escribe, ¿es, pues, un escritor que pinta, como Strindberg, o, en cierto sentido, como Antonio Saura? No completamente: no lo podemos definir de manera exacta ni diciendo que es artista plástico ni diciendo que es escritor. (No es un caso único: pasaba ya, en mi opinión, con Henri Michaux, por sendas muy diferentes.) Lo que singulariza a Perejaume es la concepción y realización —a la vez intelectual, verbal y plástica— de una serie de transmutaciones y de intercambios visuales e ideológicos entre órdenes aparentemente diferentes de la realidad natural y de la realidad artística. Lo define, por tanto, la persecución de la unidad, y en este sentido su trabajo —de una inteligencia extrema y, a la vez, de una instintiva capacidad de intuición preterracional— se parece al del poeta: el poeta procura (por medio de la metáfora o de la metonimia) recuperar la originaria unidad del mundo y de la palabra. Los escritos, los cuadros y las instalaciones de Perejaume son también metáforas y metonimias. La unidad que buscamos es el paraíso perdido, primigenio, de la poesía y de la pintura, el territorio (no de leyenda, sino históricamente del todo real) donde, en el alba de las culturas, habitaban naturalmente el poeta y el pintor. Pero no se deja seducir por ningún mito antropológico: sabe que, en contra de lo que (muy legítimamente, pero en vano) quería Artaud, un occidental de hoy no hará teatro de Bali, y sabe también que, si Picasso descubrió el arte negro, no fue para producir arte negro, sino arte de Picasso.

En el caso particular de Perejaume, aquella unidad perdida del mundo y de la palabra remite a la escisión de sentido que señala el momento en que la lengua catalana pierde la capacidad —que tenía en altísimo grado en Ramon Llull— de componer, por sí misma, toda una visión del mundo. Es esta pérdida, es esta escisión, lo que, por caminos muy diferentes, se han propuesto remediar la poesía de J.V. Foix y la de Carles Riba, la pintura de Joan Miró o la de Tàpies, por ejemplo. Y es en este sentido, más profundo y esencial, en el que la aventura textual y plástica de Perejaume continúa, de manera personalísima, el

cometido de estos maestros, y recibe su herencia. Todos, al fin y al cabo, nos reencontraremos frente a frente con Ramon Llull, en la umbría donde se desvanece la grieta entre la palabra y el mundo, entre el signo y el sentido: el territorio más antiguo, y también el más vigorosa y rigurosamente contemporáneo.