

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

depressiones, 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 *Cim de Catiu d'Or* (Cima de Catiu d'Or, 1988; pág. 104) 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 pastor 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 exposición de Perejaume *Fragmentos de Monarquía*, 1989. 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 dels monocroms* (El pesebrismo de los monocromos, 1993; pág. 103): 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 *Fragments de Monarquía*, exprese la admiración que siente por las realizaciones del rey bávaro Luis II (págs. 110-111), 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 quie-

re, 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 sanador y correctivo de la obra de arte le viene dado, más que por la intención deliberada, por el lugar intermedio que ocupa. Desgarrador y mediador, el arte es el lapso, el no lugar mismo, emplazado entre la natura, la signatura...”³ Y más adelante: “Estamos en el patio de butacas lóbrego del pesebrismo..., convencidos de que entre natura y signatura, hay una geografía anterior a ambas y el paisaje real y el paisaje pintado se instalan ante nosotros para ofrecernos su equivalencia”.⁴

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 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, pág. 15.

2 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, libro XI. Paris: Éditions du Seuil, 1973, págs. 88 y siguientes.

3 Perejaume, “Dos geografías” a *El grado de verdad de las representaciones*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo (Traducción de Ángel Crespo), 1991, pág. 19.

4 Perejaume, “Natura y signatura” a *El grado de verdad de las representaciones*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo (Traducción de Ángel Crespo), 1991, pág. 22.