

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.

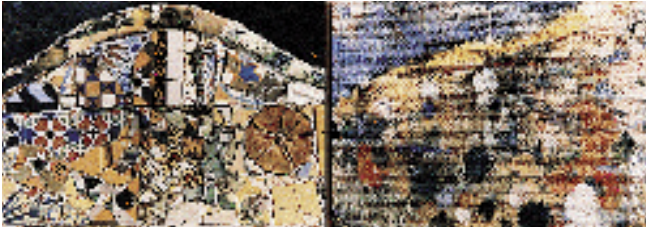
La citada fotografía, en cambio, destruye un marco intangible. El encuentro entre Consol Boquera –la que de pequeña fue modelo de la pintura de Joan Miró, *Retrat de la vaileta* (1918)– y Perejaume parece borrar la línea que separa la representación de su referente. Es bien sabido que esta distancia 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)



Trencadís català 1993.
(Mosaico catalán). Fotografías

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.



Braque a Costuix 1992
(Braque en Costuix)
Óleo sobre tela. 50,5 x 116 cm.

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.

Tren de postals 1981. (Tren de postales)
Cuatro postales sobre papel. 29 x 98 cm.



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



1



2

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

1 Rodchenko delante de las construcciones espaciales colgadas y desmontadas 1922
Fotografía: M. Kaufman. Georges Costakis Collection

2 Perejaume transportando el guardapostales

3 *Postaler* 1984
(Guardapostales)
Guardapostales, espejos. 197 x 56 x 50 cm.
Fotografías. 29,5 x 138,5 cm.



- 1 Piano-xofer 1984 (Piano-chófer)
- 2 Postaler II 1984 (Guardapostales II)
Fotografía. 93 x 167 cm.

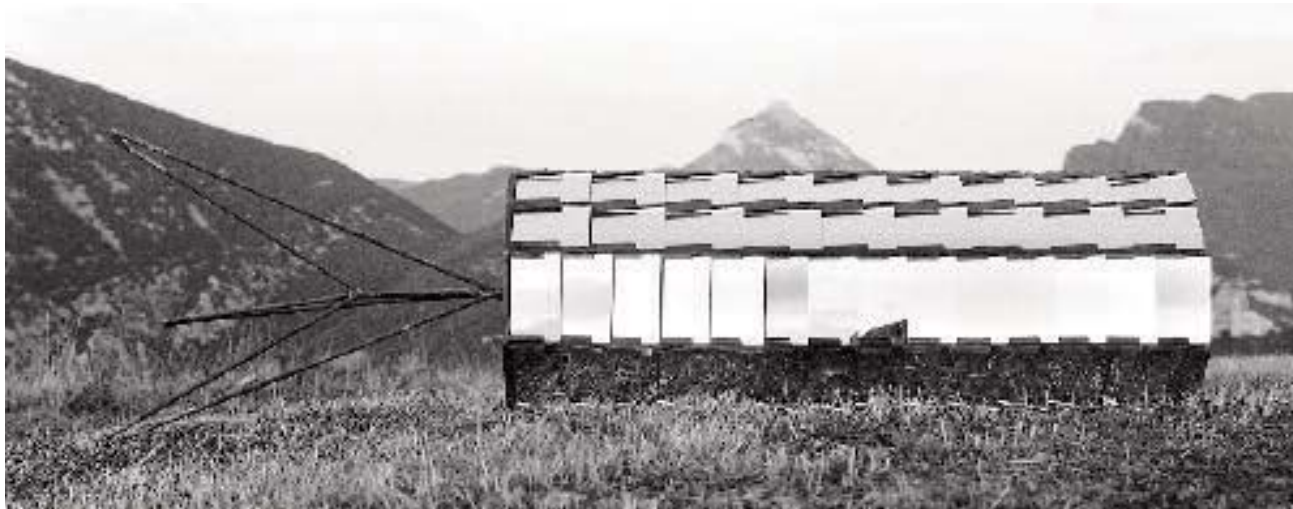
la tarea fijadora del museo. De todo esto se deriva que el *Postaler* es una pieza antimuseística porque, como decíamos antes, evita retener las representaciones, lo que, por otro lado, le permite ampliar el sentido de la producción artística. El museo que el propio Rodchenko había dirigido en los primeros 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

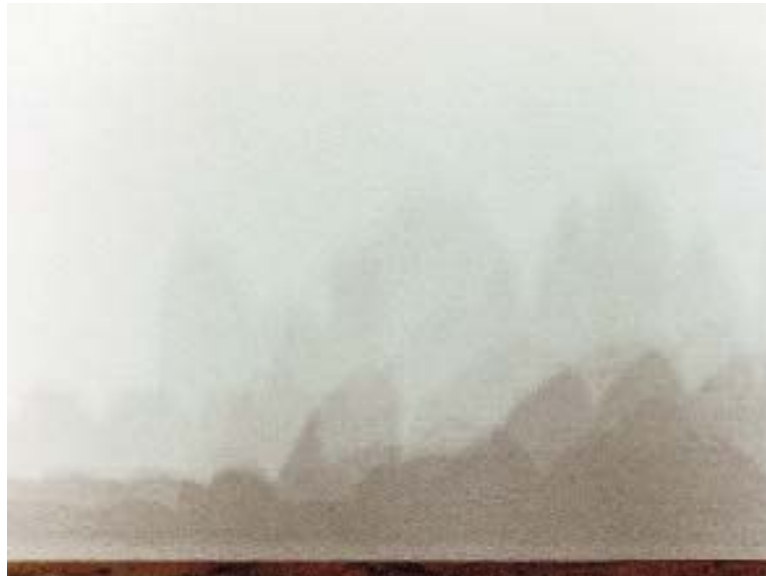


Pessebrisme del Quadrat Negre (Pesebrismo del cuadrado negro, 1933; pág. 135) obtendríamos un conjunto heterogéneo. Pero la aparente diversidad esconde un movimiento parecido. En los tres, la obra transportada sobre un ángulo de 90° es transformada y leída como un reflejo deformado de sí misma. Si los 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.



1

- 1 **Ombra de la motllura d'un quadre de Nicolau Raurich a la paret del Museu d'Art Modern de Barcelona 1988**
(Sombra de la moldura de un cuadro de Nicolau Raurich en la pared del Museu d'Art Modern de Barcelona)
Fotografía. 17 x 24 cm.
- 2 **Pessebrisme del Quadrat Negre 1993 (Pesebrismo del Cuadrado Negro)**
Hierro y fotocopia de la pintura de Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* 1915. Dimensiones variables

2

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

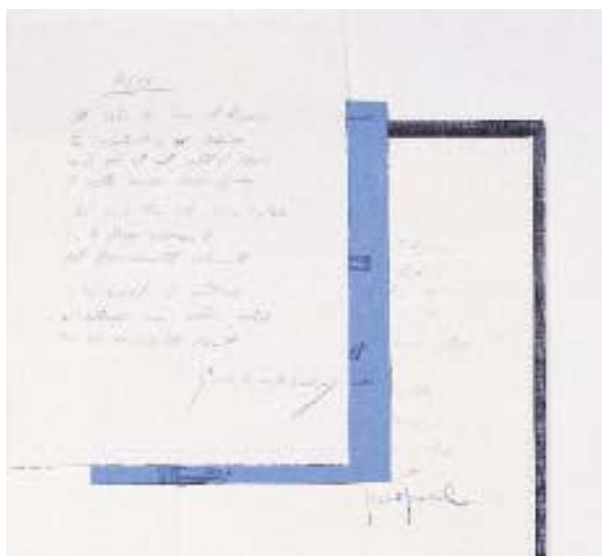
Estos abatimientos, proyecciones y desplazamientos se asimilan los unos en los otros. La autoridad del original queda relegada por el autoritarismo del proceso. Los autores, las obras, los marcos, el territorio, los espectadores, hablan durante este proceso mediante un intercambio de posiciones. En *Metamorfosi* (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 vaileta* 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 conta-

gia su cardinalidad, es decir, parece que tiende 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 Stuttgart 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.



Metamorfosi 1988
Libro de artista de Pere Gimferrer y Perejaume

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 desgarra-

dor, los formatos progresivamente *apaaisados*. 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, magnificaciones 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, *Métode 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 esce-

na navideña son extrapolados para un uso seudocientífico. 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 seudohistórico 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 literatura!”).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



1



2

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

1 Pintura: Clisson 1989

2 Pintura: Fuirosos 1990

3 *Terra sobre mirall: Pineda de Mar* 1997
 (Tierra sobre espejo: Pineda de Mar)
 Pozo de Can Jaume Comas
 Pozo de Can Rossell
 Pozo de Can Benjumea

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 emboscat* [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

3





Brugaters i algòlegs 1980

(Brezaleros y algólogos)

Gafas submarinas. 14 x 15 x 16 cm.

Acción en la cual el autor se zambulló en el mar con estas gafas, para observar un fondo de algas y, antes de salir del agua, bajó la visera. Acompañado por un amigo, y siempre con las gafas tapadas, el autor fue conducido en coche, hasta un bosque espeso y húmedo de las hondonadas del Montnegre. Una vez allí, levantó la visera para mirar aquella vegetación, como si la vegetación submarina y la de aquel bosque fueran realidades contiguas

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 interpretant 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



Simulador de pintura 1993

Aceiteras para llevar colgadas mientras caminamos de manera que vamos oliendo trementina y aceite de linaza. Chirucas con gomaespuma en las suelas para obtener la sensación de una tierra pinturosa

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.

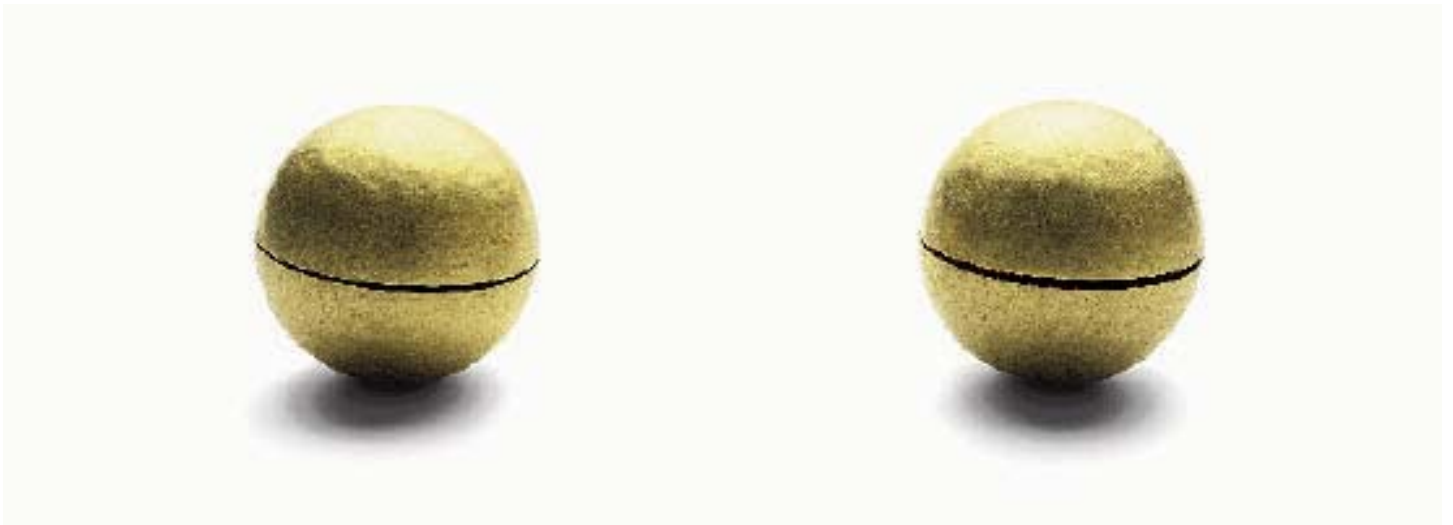
Al margen de la enunciación, visualización y demostración que los métodos hasta aquí comentados comprenden, hay un componente asimilado al mismo método. Se trata de una ilusión de pasividad que, sin embargo, resulta productiva, como cuando propone: "Dejar de hacer una exposición". De esta manera el autor 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 fílmico, 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 *oïsm*, 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* (picoamente) 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 mon-



taña.

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 (*Retable: 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-Fujol. 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 segona avantguardia catalana*, Valledchi, 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 Altaíó: “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 Ioganson'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 hominización 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” (*ibídem*, 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 baja 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: *Poésias* (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, *Oïsmes. 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.