

Perejaume, representado*

Marcia Tucker

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

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

En 1990 el New Museum of Contemporary Art invitó a Perejaume a realizar una pieza específica para su escaparate de Broadway. La obra resultante, *Pintura i representació* (Pintura y representación, pág. 82), se inauguró en mayo de 1991 y deleitó a todo el mundo. La pieza consistía en dos hileras de butacas de terciopelo azul instaladas dentro del escaparate, en dirección a la calle. Se abrió una puerta para permitir el acceso del público a aquel espacio largo y estrecho, de modo que los visitantes pudieran entrar en él sin tener que pasar por la entrada del museo. Quienes osaban entrar en el escaparate y sentarse en las butacas pasaban un buen rato y quedaban cautivados por el espectáculo de la gente y la actividad de la calle, y a menudo permanecían ahí sentados durante bastante tiempo. Los transeúntes, a su vez, quedaban fascinados por la gente que estaba sentada dentro del escaparate y que, mientras observaban, hablaban animadamente entre sí, reían y señalaban lo que veían, creando en general su propio espectáculo. Con un gesto simple y espléndido a la vez, Perejaume hizo que el museo fuera permeable, consiguiendo que su interior y su exterior dialogaran literalmente entre sí.

Además de la obra que me sedujo en primer lugar y de la instalación del New Museum, hay algunas otras obras de Perejaume que llevan todas el mismo título, *Pintura i representació*. En 1988 Perejaume colocó una serie de butacas del teatro María Guerrero en el escaparate de la Galería Montenegro, en Madrid, y en otra ocasión puso cinco filas de butacas del Palau de la Música Catalana en las gradas del teatro romano de Sagunto y después las fotografió (pág. 82). Las variaciones sobre estos motivos teatrales ya habían aparecido en su obra casi desde el principio. A finales de los años setenta pintaba paisajes surrealistas que incluían personajes como Pierrot, proveniente del teatro popular tradicional. Algunas pinturas de los ochenta contienen imágenes de butacas o palcos de teatro vacíos, o bien con gente contemplando desde ellos un vasto paisaje de pintura abstracta. En 1986, la idea de la pintura y de la naturaleza en sí como espectáculo, y del espectador como participante en un complejo diálogo entre ilusión y representación, se había con-



1



2

vertido en el eje central de su obra.

Del mismo modo que trata otros conceptos en toda su obra, Perejaume juega con la idea del teatro entrecruzando una diversidad de medios y temas. En una de las minúsculas pinturas *Retaule* (Retablo, 1995 págs. 84-87), vemos las siluetas de varias personas de espaldas, mirando oblicuamente hacia un escenario vacío que ocupa menos de la mitad de la pintura, mientras que el telón ocupa la otra mitad. La imagen, a pesar de sus modestas dimensiones, plantea interrogantes sobre la relación entre las ilusiones teatrales y las pictóricas. ¿Se trata simplemente de dos tipos distintos de representación? ¿O es más bien una especie de desdoblamiento conceptual, en el que nosotros, los espectadores *de* la pintura, estamos imitando a los espectadores que hay *dentro* de la pintura, contemplando el escenario teatral? ¿Dónde reside el significado: en el espectador, en la obra en sí o en los intersticios entre ambos?

Otra pequeña obra de *Retaule*, nos muestra la parte superior de un telón, abierto bajo un ornamentado entablamento tras el cual se ven fragmentos de pinturas enmarcadas. Aquí el espectáculo que se nos da a entender es el de las pinturas de gran formato, y nada más. ¿O debería decir “y nada menos”? Porque en términos de ilusión, estas pinturas “puestas en escena” son obras dentro de obras, obras sobre la representación. En otra pintura del *Retaule*, las cabezas de un grupo de espectadores que se encuentra en el extremo inferior contemplan esas mismas pinturas, en esta ocasión sin las imágenes. En la misma línea, Perejaume hizo también una escultura, titulada *Intempèrie I* (Intemperie I, 1993; pág. 224-228), consistente en una estancia compuesta de marcos dorados por la parte posterior que lo que hace, en realidad, es ofre-

3



- 1 **Pintura y representación** 1988
Galería Montenegro, Madrid
(Butacas del Teatro María Guerrero)
- 2 **Pintura y representación** 1991
The New Museum of Contemporary Art, Nueva York
- 3 **Pintura y representación** 1989
Teatro Romano de Sagunto
(Butacas del Palau de la Música Catalana)
- 4 **Pintura y representación** 1989
Delta de l'Ebre
(Butacas del Palau de la Música Catalana)
Fotografía. 135 x 122 cm.

4



Retaule 1995
(Retablo)
Óleo sobre madera. 15 piezas

cernos un espacio de pinturas imaginarias en el que el espectador sólo tiene conocimiento de sus propias proyecciones y visiones.

En otra obra de 1988, un marco dorado y recargado “captura” la cumbre de una montaña, configurando la naturaleza más como una representación que como una realidad (pág. 104). La fotografía de Perejaume nos muestra una sierra montañosa en la que el paisaje de las cumbres queda literalmente enmarcado por un marco dorado de madera que parece haber sido fundido para ajustarse al contorno de las montañas. El mismo marco también se exponía separadamente, en el espacio de una galería, llamando la atención de los visitantes por su forma peculiar y tortuosa, además de su enorme tamaño (3 m x 4 m x 50 cm). La audaz escala de una obra como esta se relaciona con el pesebrismo de Perejaume, el uso de fragmentos de la naturaleza a pequeña escala como sustitutos de sus equivalentes de tamaño natural mediante la manipulación de la escala de los objetos que los rodean. El marco gigantesco de Perejaume, al domesticar, reconfigurar y transformar una cumbre de montaña en una pintura, practica el pesebrismo al revés.

Una obra relacionada con la anterior, *Teló* (Telón, 1992; pág. 90), consiste en una pintura de un enorme telón rojo y dorado situado en la cumbre de unas montañas, como sostenido por la mano de un dios gigantesco. Reúne los conceptos de puesta en escena y transformación de la escala como forma de localizar e identificar aspectos de la naturaleza como arte, y por tanto está vinculada a otra serie de obras en las que un pedazo de mar aparece aislado por un marco dorado flotando en su superficie, o identificado como una ilustración con grandes letras de hierro que indican “fig. 1”, “fig. 2”, etc., colocadas en la arena y fotografiadas. Estas piezas ejemplifican la naturaleza interconectada y no lineal de la forma de pensar de Perejaume, con la que cada pieza se refiere a un aspecto de otra pieza, aclarando y complicando a la vez las piezas individuales y el conjunto interrelacionado de su obra.

Personalmente, pienso que la obra más mágica y extraordinaria de Perejaume es una que hizo recientemente y que forma parte de una exposición, en cuatro partes, titulada *Girona, Sant Pol, Pineda i la Vall d’Oo* y realizada en el verano de 1997. Encima del escenario vacío del teatro municipal de Girona, un recargado edificio de finales del siglo XIX, Perejaume colocó múltiples placas de cristal que iban del suelo al techo, justo donde normalmente habría caído el telón (pág. 98-99). El teatro estaba abierto al público, al igual que una galería de arte, y el escenario vacío, separado de los espectadores por el cristal, constituía el auténtico espectáculo. Al otro lado de la calle, en un pequeño espacio habitualmente utilizado para exponer la obra de artistas locales, Perejaume escribió en el suelo la palabra *Pintors!* (¡Pintores!), con grandes letras hechas con bloques alternos de sal y azúcar (pág. 222). Al emplear el espacio de la galería para colocar esta palabra (que podría interpretarse como una consigna y como un grito de advertencia al mismo tiempo),



Perejaume se dirige a los pintores ausentes, a los que nunca aparecerán (¿o que nunca podrán aparecer?). Por un lado, se trata de un espacio en el que los pintores individuales no han “pintado” nada; por otro, el pintor “real” es una ficción, y la palabra *Pintors!* no es más que una representación lingüística posando como una escultura, la cual a su vez posa como un concepto doméstico, ya que está hecha de materiales singularmente no pictóricos, es decir, sal y azúcar.

De Sant Pol de Mar, Perejaume sacó fuera de las salas las pinturas del museo local y las extendió en un paisaje de montaña; tituló la obra resultante *Retaule: fons del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar* (Retablo: fondo del Museo de Pintura de Sant Pol de Mar; pág. 32). En Pineda, la sala que hay bajo el Ayuntamiento exponía las fotografías redondas de Perejaume, tomadas mirando hacia el fondo de los pozos del pueblo (pág. 143); tituló cada imagen con el nombre de la casa a la que pertenecía el pozo fotografiado. Y en el valle de Oo, en el Pirineo, reunió partículas y restos de pátina provenientes de la restauración del retablo de Sant Martí de Llanera, los quemó y, como un nuevo retablo, dejó que se elevaran.

¿Qué tipo de muestra es esta? No es pintura, ni escultura, ni instalación, ni teatro; desafía cualquier categorización y propone un grupo de obras de múltiples niveles y concebidas específicamente para un emplazamiento concreto, próximas a la sensibilidad de las *performances* del arte contemporáneo, las cuales, a diferencia del teatro tradicional, no se basan en personajes preexistentes —ni, en realidad, en personajes de ningún tipo— sino en hacer que el proceso de ver y pensar que experimenta el artista se convierta en una representación y que, por consiguiente, esté también al alcance de los demás.

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

muchos de los cuales eran los propietarios de los pozos fotografiados. Y en el valle de Oo hubo muy pocos espectadores —si es que hubo alguno—, aparte del propio artista.

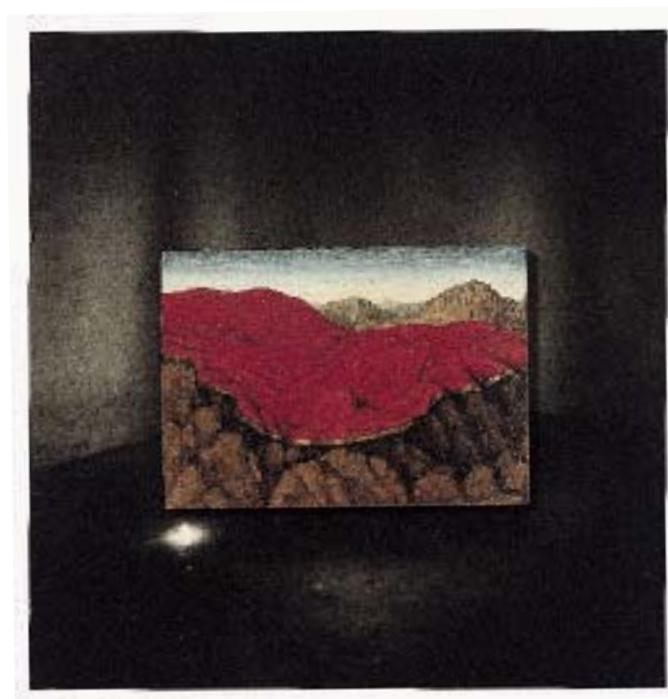
El título de esta exposición, como algunas otras de Perejaume, es una serie de topónimos, mientras que los títulos de otras obras de temática relacionada y que abordan las imágenes específicas del teatro se centran en los conceptos de pintura y representación. Como todas las obras de Perejaume, sin embargo,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

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

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

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

Al mismo tiempo, para Perejaume toda la historia del arte, el teatro, la literatura, la poesía, la filosofía y la propia histo-



Teló 1992 (Telón)
Óleo sobre madera y sobre fotografía. 29,5 x 29 cm.

ria constituyen los ingredientes básicos de su arte; sus obras están llenas de referencias a artistas, escritores y figuras políticas, tanto autores como obras, tanto catalanes como extranjeros. Perejaume es un artista visual, un poeta, un cineasta, un ensayista, un filósofo, un actor y un historiador a la vez. Y se toma las tradiciones del plenairismo y del pesebrismo de forma seria y literal.

Perejaume atraviesa las montañas en compañía de sus estudiantes, llevando un dibujo de Miró como referencia visual de la naturaleza (pág. 20). Construye un artefacto parecido a una carretilla (pág. 93), una silla con una pantalla curva de madera en la que corta una ventana, de modo que puede transportarse rodando y colocarse en cualquier sitio: su usuario puede sentarse, enmarcar y contemplar cualquier fragmento de paisaje. Construye auténticos escenarios teatrales consistentes en copias en gran formato de obras maestras de la pintura, con sus marcos dorados (pág. 89). Cuando le encargaron que pintara los frescos del techo del nuevo Liceu, en Barcelona, proyectó llenar los paneles circulares que hay en lo alto con imágenes de hileras y más hileras de las mismas butacas de terciopelo rojo que se han reconstruido en la platea del teatro. Se trata de un *tour de force*, la creación de un metalenguaje, una representación dentro de una representación dentro de una representación de imágenes.

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

mundo, tanto para disfrutarlo como para interactuar plenamente con él.

*



Monòleg del poeta i el pintor 1988 (Monólogo del poeta y el pintor)
Óleo, carboncillo y tela. 33 x 90 cm.

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

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

3 Pierre Bordieu, citado en John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford: Clarendon, 1995, p. 85.

4 *Op. cit.* nota 1, p. 31.