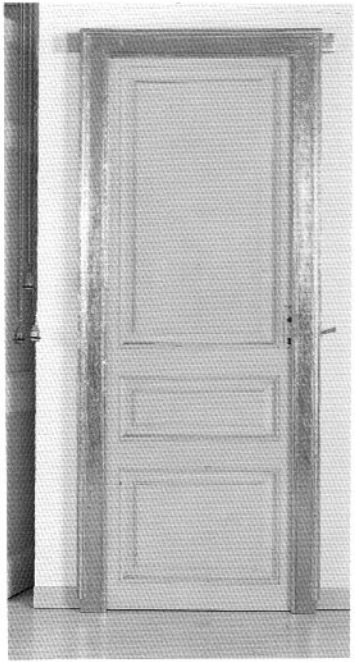
Lapiz, no. 73, Madrid, Dic. 1990



Perejaume

El lugar imposible

JORGE LUIS MARZO

Perejaume, uno de los artistas elegidos para representar a España en el último Aperto'90 de Venecia, encarna en cierta medida una manera de hacer que parece alejarse de los parámetros *ciegos por la búsqueda del éxito* a los que nos tienen acostumbrados muchos de los creadores de nuestros días. Nacido en 1957 en Sant Pol de Mar (Barcelona), donde vive y trabaja la mayoría del tiempo, Perejaume puede ser considerado uno de los artistas catalanes que ha conseguido más proyección internacional sin necesidad de entrar en el despiadado juego mercantilista.

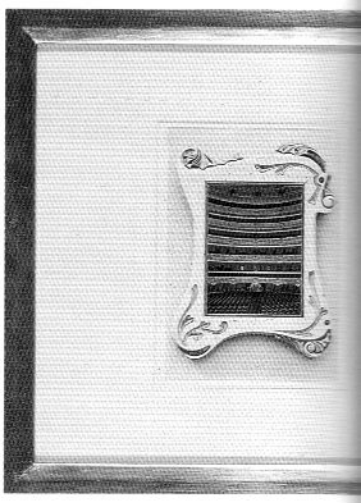
Las cuestiones sobre el carácter de la representación, sobre la ilusión que nuestra *razón visual* nos proyecta han marcado constantemente su obra, como se ha podido apreciar en la exposición individual que este verano ha presentado en una galería de Barcelona.

Leche-Vitrines (Ars Musica, Bruselas), *Ceci n'est pas une sculpture* (Mosel und Tschechow, Munich), *To be and no to be* (Centre d'Art Sta. Mònica, Barcelona), Aperto'90 (Venecia), *Imágenes Líricas/New Spanish Visions* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), *Sculpture Contemporaine Espagnole* (Palais de Tau, Reims), (Meyers Bloom Gallery, Sta. Mónica, California) han evidenciado durante este año la trayectoria y el reconocimiento de este artista del Maresme.

En la entrevista que aquí presentamos, el artista expresa su profundo interés en analizar la unidad como una suma paradójica de diversidades, de lugares; hablar de centros participativos susceptibles de ser *consensuados* a través de la metáfora. El increíble impacto que nuestra racionalidad visual ha supuesto sobre los conceptos de límite, de frontera, sirve a Perejaume para plantearse una reflexión sobre la metáfora como unión de las funciones que en su día Jacobson definiera respecto a la metáfora y a la metonimia: la primera, basada en el funcionamiento por sustitución asumiendo la calle sin salida que comporta la exclusividad, y la segunda, centrada en un funcionamiento por contigüidad, en relación directa con aquello que se quiere decir. El juego de relaciones que en la función estética amplía el proceso de conocimiento.

PREGUNTA.—Una de las características principales de su obra es la percepción que aporta de la idea de límite, de frontera. Habla de líneas continuas y de imposibilidades. Estoy pensando, por ejemplo, en el uso del marco.

RESPUESTA.—Me interesa mucho explicitar un discurso sobre la paradoja como resultado de las curvas que confrontan la capacidad humana. La visión de los límites es una visión que empieza a hacerse presente cada día más. El hombre se ve únicamente en sí mismo, sin observar que hay un entorno, un paisaje del que forma parte. La actividad humana se vuelve cada vez más hacia ella misma, creando una opacidad en la que el lenguaje crea más lenguaje, imposibilitando así el acceso a realidades diferentes. Se llega a un punto de gran conciencia del límite en función del conocimiento. Todo gira en un círculo.



P.—Ante esta limitación, parece que su trabajo se dirija no sólo al hombre que mira la naturaleza, sino a la naturaleza que observa al hombre.

R.—Hay dos realidades previas; una es la realidad exterior, y la otra es el lenguaje, no sólo entendido como técnica, sino también como método. Hasta bien entrado este siglo, el camino del lenguaje no había supuesto un punto de interés importante. Se creía que era un mero utensilio. Una vez que hemos llegado a un punto donde la conciencia de arrastrar la memoria, la historia, se ha hecho tan presente, este camino del lenguaje se ha convertido en algo completamente geográfico; tan cargado que es opaco; tan amplio y extenso como el *motivo* o realidad externa. Estamos, en mi opinión, en un momento en el que la realización de cualquier cosa te comporta enfrentarte con un terreno tan amplio y desconocido —o tan maravilloso— tanto en el referente como en lo que se refiere. De hecho, todo es muy ambiguo. El entorno es incoherente y uno intenta aportar una coherencia, pero es que el arte mismo juega a favor y en contra: nos propone un discurso de esfuerzo y coherencia, de razón, excediendo a la vez estos propios límites.

P.—Plantea una crítica del lenguaje por su carácter de barrera, de proyecto enturbiado, entonces, ¿de qué manera el arte, como lenguaje que es, puede superar esta traba?

R.—Insistir sobre el lenguaje o hablar desde el lenguaje se convierte en algo falso y excesivo. Yo siempre he intentado huir de este culto al lenguaje, de la misma manera que rechazo la inmediatez demasiado exacta de la realidad. El arte se encontraría justamente en medio, como en un pasillo entre lenguaje y realidad. Se trataría de un intervalo de conexión instantánea.

P.—¿Habla en términos demiúrgicos?

R.—Desde términos demiúrgicos, como desde términos mágicos o desde cuestiones de física, de collage, de descarga eléctrica, de metáfora. De hecho, estos términos tienen un sentido muy figurado. Las metáforas en realidad no son otra cosa que una suspensión.

P.—Entiendo la metáfora como el medio por el cual realizas la travesía entre el sujeto y el exterior, ¿podría explicarlo?

R.—La metáfora me hace pensar en una imagen en la que vas caminando y de repente se acaba el camino, está el vacío y te decides a hacer un salto inverosímil para así llegar al otro lado. La metáfora, el juego de la sintaxis, te permite superar lo que parece.

P.—Esto comportaría una paradoja en el lector...

R.—Todo depende de la capacidad de verosimilitud que tenga la metáfora.

P.—La metáfora, entonces, ¿ha de ser obligadamente narrativa?

R.—Evidentemente, es necesario que sea mínimamente inteligible para poder hacer el salto. En la literatura, por ejemplo, las cosas más incomprensibles pasaron a ser admitidas porque la nueva sintaxis fue realizada con los elementos ya conocidos. Son estas nuevas aportaciones o nuevas metáforas las que nutren el arte. La imagen de la obra de arte tradicional es importante en este sentido, porque establece una mínima complicidad con el especta-

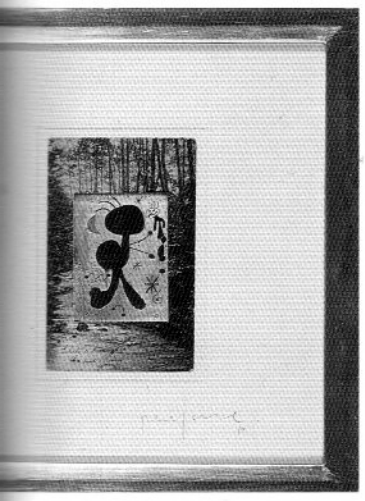
dor a fin de que salte con más confianza. De aquí el uso que puedo hacer de la firma de un artista del pasado.

P.—Esta idea de narración, como unidad de la diversidad mirando hacia adelante, como conjunción de diferentes ventanas, nos lleva a la imagen del marco que tan presente está en su obra paisajística...

R.—El marco no es tanto un aislamiento del paisaje, como se puede pensar, sino una inmersión en él. En la imagen, es más poderoso el marco que el paisaje. Pero en el resultado global el paisaje excede al marco, es más extenso. El soporte del marco es el paisaje, no al revés como siempre se ha entendido. El paisaje siempre excede una limitación. Es la propia extensión del paisaje quien limita la presencia del sujeto.

P.—El uso del marco se podría considerar, sin embargo, como una actitud para captar el aura natural...

R.—Sí, porque la naturaleza es inaprehensible. Pero sin marco no verías la naturaleza. Es un juego que es necesario aceptar. Al mismo tiempo, esto comporta una idea de equilibrio muy interesante. En los territorios de la representación, la naturaleza en estado puro no la verás nunca; siempre tiene que haber un elemento de lectura que intervenga para desencadenar el conflicto. Un conflicto del que muchas disciplinas huyen. Muchos comportamientos han rechazado el conflicto porque es algo ingrato. Es el arte justamente quien aprovecha el conflicto, como un *ready-made* más: una tensión que se despliega entre la creación de una maquinaria panorámica que recorre múltiples rincones y la gravedad como centro.



P.—¿Está relacionado este centro con el artista?

R.—Este centro no soy yo; es mi lugar. En la historia del arte, siempre se ha hablado de la tendencia, del autor, incluso de la técnica pero no se habla de lo que para mí es más consustancial, que es el lugar. Todas las obras de un autor no hacen sino definir un lugar, un centro. Hay un lugar que es tan real como los lugares exteriores. De manera que se puede crear una confusión perfecta entre autor y toponimia. Cuando voy por el Camp de Tarragona, pienso en Jujol, en Miró, en Manent en tanto que lugares. El arte engrandece el espacio; esta es una de sus principales aportaciones. Si Catalunya tiene equis metros cuadrados, con Miró o Foix tiene diecisiete veces más.

P.—Este lugar del que hablas, ¿es el lugar donde toma conciencia la realidad?

R.—Sí, en tanto que tiene un alto grado de fidelidad. Fíjate que hay toda una gran conquista de cultura, de ir a conquistarla en el exterior y después traerla a casa. Es la historia de llegar a captar, a reproducir, a sustituir; un ir y venir de la figura en la idea y viceversa. Miró, por ejemplo, tiene un gran poder de captación de la realidad; la libertad formal resulta en él paradójicamente fiel.

P.—Al hablar de la fidelidad, el hecho de utilizar el medio fotográfico se revela esencial; ¿bajo que mirada lo emplea?

R.—La fotografía aún tiene un valor de objetualidad que no tiene la pintura, aunque pronto lo perderá. La pintura establece espacios y lugares en un estado muy ambiguo de cambio. La pintura siempre es una especie de lugar que es una cosa y está a punto de ser otra. La fotografía, todavía tiene un aura de exactitud, de objetividad. Un aura que la pintura ha perdido. Hay mucha gente que piensa que la perdió en el siglo XVIII. Yo creo que fue mucho antes. Cuando quiero ver pintura con este valor de objetividad, tengo que remontarme a Memling, a Bouts. Allí, los pigmentos tienen una seguridad; la imagen y el pigmento están tan engastados que son inseparables. En cambio, después siempre he visto pintura de trucos y de efectos. Es una cuestión de fe; en la pintura de Memling, incluso los pigmentos creen en el evangelio. La fotografía, a su vez, comporta una distancia que favorece el valor de documentación que me interesa. De cualquier forma, la fotografía, como el resto de medios, me gusta que se comporte como un medio solamente.

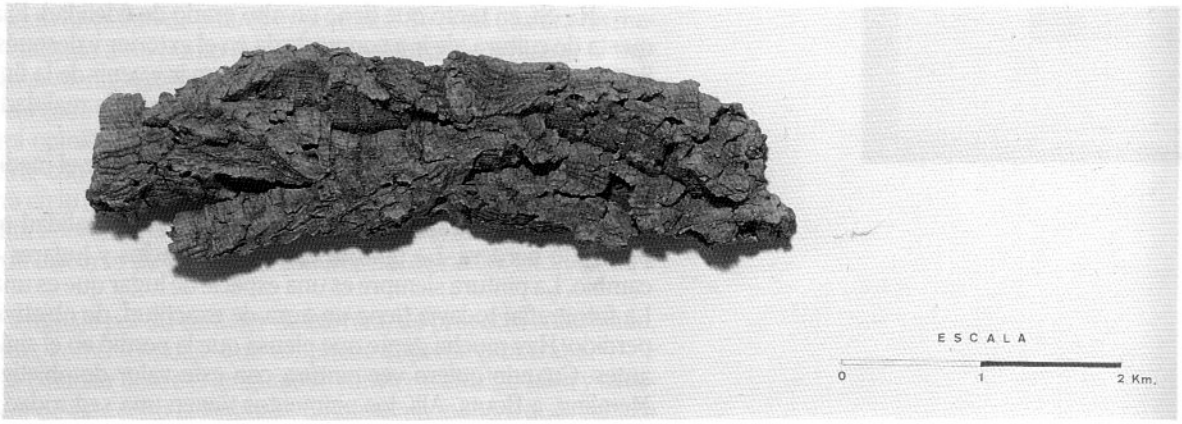
P.—Bajo esta idea de fidelidad, de objetividad de la representación, ¿cabe un discurso sobre la preservación de lo natural, incluso en términos políticos?

R.—La naturaleza es el grado cero, es el soporte. Evidentemente me preocupa la ausencia, la desaparición de lo natural. Por otra parte, todo esto es muy discutible; te pueden decir que la naturaleza en estado puro no la hemos conocido nunca porque siempre ha sido afrentada. Para entendernos, sí que hay una especie de presencia natural mínimamente tocada que la relacionaríamos a menudo con un espacio de uso forestal. Pero ya le hemos dado un uso. Hay una tremenda sensación de dominio de la espontaneidad natural; es esta espontaneidad la que se ha diluido. Sin la visión exacta del espacio virgen, difícilmente se pueden soportar muchas cosas. Hace falta tener este fundamento ante cualquier actuación *arquitectónica*. Es algo que la gente tendría que haber aprendido y que hoy es muy complicado de asimilar dada la situación. Esto es un gran estorbo incluso para comprender todo un montón de obras anteriores —literarias, pictóricas— que, ni que fuera para evitarlo, tuvieron que asumir esta visión del grado cero, entonces más asequible.

P.—¿Sería posible una educación, una nueva aproximación a esta visión?

R.—Es necesario por encima de todo tener un contacto real. ¡Ojalá fuera posible! Yo encuentro esencial la especificidad del acontecimiento real. La pérdida de memoria natural es tan salvaje que se me hace difícil pensar en términos positivos. Este contacto era una cuestión general y bastante corriente en la generación de nuestros abuelos. Había un diálogo entre el mundo urbano y el mundo rural. En cambio, ahora, los territorios se hacen más crispados, precisamente porque el mundo rural ha perdido su territorio. Todo es urbano. Todas las decisiones son urbanas.

P.—En realidad, tú pareces llevar a cabo una idea localista de la práctica artística. Hoy en día, las tendencias creativas se han vuelto claramente internacionalistas, ya sea por la magnitud del mercado, por la presencia de los medias, etc. Usted vive y trabaja en Sant Pol y todo su trabajo se desarrolla muy ligado a ese entorno. No obstante, su obra también funciona fuera; ¿es una posición voluntariamente comprometida?

R.—La vocación internacionalista como motor de la obra empequeñece más que engrandece. No se puede ser universalista de una vez; serlo en todo caso es una consecuencia. Has de trabajar en cosas que puedas prever y controlar las consecuencias. Es muy importante que las cosas que haces tengan una proyección en el ámbito individual. Esta idea de universalidad es absurda porque crea una cultura nómada pero sin tener un lugar donde ir. Es un contrasentido. En una cultura de *roulotte* donde hay tantas *roulottes* ya no hay lugar para desplazarse: una *roulotte* parada. Teniendo una actitud local, me permite desplazarme puntualmente allí donde quiero; no se produce la contradicción. Pero esto no es un descubrimiento actual. Si lees a Jujol, Yeats o a algunos orientales, ya lo encuentras. Ahora hay una especie de ceguera, de vanagloria, de tópicos por los cuales parece que cada día sea el último día. A mí me interesa marcar un territorio amplio, lo más amplio posible pero que siempre pueda ser coherente. Es como la sensación de estirar el brazo pero que también llegue la manga. Esto es muy importante, porque muchas veces, cuando añades algún elemento nuevo, no sabes si has engrandecido la sala o has derrumbado el edificio.

LÁPIZ *N.º 73. Diciembre, 1990*