

Javier Montes

CAMINO DE PERFECCIÓN

Lo primero que veo es una fotografía digital en un CD que me manda Pereñíguez. Se titula *La casa del poeta* y reproduce un dibujo de 105 x150 cm., en tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón. Eso al menos dice el pie de la foto, y yo lo creo (sobre ese salto de fe, fundamental en su trabajo, me parece, volveré más adelante). Forma parte de una serie realizada en 2011 y titulada *La escena y el solar*. Muestra un desván de vigas de madera pintadas lleno de restos guerreros: cascos, escudos, petos de la Antigua Grecia cuelgan de las paredes y se esparcen desordenados por el suelo.

Cambio de escena: en el estudio sevillano y austero de Pereñíguez no veo el dibujo reproducido en la foto (o no recuerdo verlo, al menos: también sobre esos saltos de la memoria se hablará más tarde) pero sí, en su ordenador portátil, estudios preparatorios de ese dibujo: el desván vacío, fragmentos y piezas sueltas entresacadas de las que se acumulan en la foto del dibujo vista previamente. Sólo que no son dibujos: son fotos digitales de un espacio “real” del que, fuera de contexto, resulta difícil determinar la escala y las dimensiones.

Después Pereñíguez abre una caja: y veo (y toco: sobre esa tactilidad, en fin, también se dirá más luego) cascos y escudos diminutos, modelados en resina, cuidadosamente acabados, que “posaron” para la foto del natural a partir de la cual se hizo el dibujo, cuya foto, a su vez, pude yo ver en el CD enviado.

Y después, finalmente, de vuelta a casa, leo los fragmentos de Polibio y de Arriano, los historiadores griegos que cuentan cómo, al destruir Tebas, Alejandro Magno sólo dejó sobre sus cimientos la casa del poeta Píndaro, en tributo y homenaje a su gloria. O no finalmente. Me acuerdo entonces (¿o recordé antes, en alguna de las escenas previas, y olvidé después, y sólo en ese momento vuelve a la memoria?) de un artículo magnífico de Mario Praz sobre Poussin, *Milton y Poussin*, que leí hace años.

Analizando los cuadros del pintor francés (otro clasicista-abstracto, por así decir, a la manera de Pereñíguez) Praz dice lo siguiente:

“Poussin recurría a un método por demás sorprendente. Primero hacía un esbozo en lápiz y *bistre* de lo que se proponía pintar, después modelaba en cera todas sus figuras, en sus actitudes exactas, primero desnudas, después vestidas tal como debían aparecer, los vestidos hechos de tela o papel; del mismo modo modelaba en cera los edificios y otros objetos; por fin, construía alrededor de esta especie de presepio una caja con aberturas tales que dejaran pasar la luz tal como debía haberla en el sitio donde sucedía la escena pintada. Este método no dejaba nada librado al azar. Pero servía no sólo al fin práctico de asegurarle unidad y coherencia al cuadro; con él Poussin satisfacía sus fuertes instintos táctiles al modelar realmente sus figuras, y al mismo tiempo, al tenerlas ante sí, a la vez tan claras y tan remotas, como sucede en los modelos en miniatura del tipo *presepio*, atesoraba en la vista una impresión que se trasladaba a la apariencia alucinatoria del cuadro terminado. El encanto de los cuadros de Poussin está en hallarse imbuidos del recuerdo de una experiencia táctil, y en bañarse para siempre en la luz extraña, casi de acuario, de un presepio. Poussin había visto realmente, con los ojos de su cara, no sólo con los de la mente, la escena romana, griega o bíblica que estaba pintando; había visto todos sus detalles, como fueron en el momento en que el hecho histórico tuvo lugar; en cierto modo había tocado los cuerpos y los vestidos de los personajes. Este método era casi el de una reconstrucción arqueológica; pero la mente que lo diseñó, aunque estuviera creyendo que sólo satisfacía requerimiento de naturaleza erudita y científica, en realidad estaba cediendo a la más extraña de las nostalgias metafísicas: se drogaba con método y técnica para soñar mejor”.

Esto huele, claro, a arte contemporáneo. No por el simple hecho de fabricar un diorama que luego se reproduce, sino por esa migración (trans-migración, casi) entre medios y lenguajes: escultura, pintura, juguete, maqueta, poesía, memoria, ceremonia y ritual. El dibujo dibujado al fin, o la foto fotografiada de ese dibujo, al final de ese fin, es simplemente el asidero mental, el testimonio visible (y quizá prescindible) de una loca máquina soltera que se desplaza dentro de la actividad del artista. Los cuadros de Poussin, los dibujos de Pereñíguez, en su factura exquisita, en su acabado cuidadosísimo, en su intemporalidad de museo, son el documento escrito en clave de una historia de experiencia, nostalgia y alucinación.

Son sobre todo un ejercicio en torno a temas que creo le interesan desde el comienzo y sobre los que vuelve a trabajar en este proyecto para el CAAC: la memoria y su

correlato artístico, el aura. En la era previa a la reproductibilidad técnica de imágenes, ambas iban de la mano y eran hermanas en lo que se refería a la obra de arte. Las obras, los cuadros, las esculturas, no viajaban: ni físicamente ni en su vera efigie en forma de postales, de huecograbados, de combinaciones de píxeles o de *pantones*. El grabado o el dibujo a mano no las reproducían, en verdad: re-producían, en todo caso, imágenes que se convertían en memorias o que ayudaban a recordar el original tanto como despistaban en cuanto a su condición de copias, de forma que al final la obra y la memoria de la obra se confundían en una amalgama nueva, que quizá situaba la obra a medio camino entre ambas en la experiencia del espectador que, de vuelta a casa, re-creaba constantemente la obra en su imaginación (del mismo modo en que yo ahora mismo re-creo el dibujo original de *La casa del poeta*, y no recuerdo ya si lo he visto o sólo imaginado).

¿Original, por otra parte? No sabríamos responder, y quizá Pereñíguez diría que es el mismo concepto de original y de copia, planteado en esos términos, lo que se vuelve irrelevante.

En uno de sus dos proyectos de ahora, *Hadjí Murat*, el juego de traslación y reproducibilidad se vuelve todavía más ambicioso y complejo. Pereñíguez lee (imagino que en castellano y traducido del ruso, imagino también que directamente y no a partir de una traducción francesa, como tantos clásicos rusos lo fueron en español hasta no hace mucho) la obra de Tolstói y repara en la abundancia de términos tomados de diversas lenguas del Cáucaso: avaro, tártaro, persa, turco. El libro describe una realidad lejana, las palabras designan una lejanía aún mayor. Al buscar correspondientes iconográficos que ayudaran en su *traducción*, Pereñíguez se topa con los dibujos “orientalistas” del pintor viajero, alemán y decimonónico Theodor Horschelt. Los dibujos de Horschelt, las imágenes mentales evocadas por Tolstói, se traducen luego en referencias estilizadas, en plantillas de estarcido, en puzzles, en moldes. Y los artefactos crean a su vez otros artefactos: los estampados mismos, los relieves, las grafías.

“Una exposición de artes aplicadas”, subtitula Pereñíguez este proyecto, y realmente es la aplicación (la traducción, entendida en el sentido más amplio) de conceptos y de formas lo que parece interesarle, más que la obra acabada o la forma concreta. La obra, quizá, es la traducción. La forma pura, perfecta, lograda al final de ese *camino de perfeccion* (y el propio perfil ascético del artista nos hace pensar en esos términos)

se vuelve irrelevante, en comparación con los pasos sucesivos, perfeccionadores, del camino mismo.

Y volvemos así, claro, a los conceptos de aura y de memoria. Poco podía imaginar Benjamín el paroxismo extático (y estático, al fin) de reproductibilidad visual en que nos vemos inmersos quienes vivimos hoy en Occidente. Entendido Occidente ya casi más como una ubicación tecnológica que geográfica: la brecha que separa el Occidente digital es ya más virtual –y de clase, por supuesto- que física o delineable sobre un mapa. Pero sigue habiendo Occidentales con acceso a los medios de reproducción/colonización y Orientales reproducidos o sujetos a la colonización de esas imágenes.

Ese paroxismo, por supuesto, pretende hacernos creer que la cuestión del aura se vuelve irrelevante, cuando en realidad –y así parece recordárnoslo el trabajo de Pereñíguez- lo que ha hecho es volverse inmanente. El elefante en la habitación, que dirían los anglosajones: de puro presente, de puro acuciante, se vuelve invisible. Paradójicamente, el aura que se suponía patrimonio de las obras de arte “originales” puede rastrearse ya mejor –o únicamente- en las artes *aplicadas*. Quizás todo arte es ya aplicado, quizá el aura de ese arte se encuentra diseminado por todas las *aplicaciones* que nuestros aparatitos digitales usan a diario, casi sin intervención de nuestra voluntad: aplicando, traduciendo, migrando de realidad en reproducción, y vuelta.

Quizá lo que nos recuerda Pereñíguez es que toda la cuestión del aura fue desde el principio inasible: quizás siempre la obra de arte (ya desde Poussin, ya desde Píndaro) se las arregló para que ninguna reproducción la representara enteramente. Habría que pensar en una especie de concepto ampliado de aura, que incluyera el relato del que surge la obra y los relatos que la obra hace surgir. La realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y su ejecución, entendiendo por este tiempo el discurrir histórico y *arqueológico* que parece interesarle desde el comienzo de su carrera, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible.

De ahí que, al tiempo que finge acendrase sobre los aspectos más puramente formales y desdeñar cualesquiera otros, el trabajo de Pereñíguez, en el fondo, suponga un cuestionamiento (aliñado con una ironía sutilísima y meditada) del consejo banal que propone, según los formalistas, apreciar una obra en toda su autonomía y

según los criterios establecidos por su propio esquema de representación, independientemente de los saberes o asociaciones, de las traducciones que la han hecho llegar hasta nosotros y la envuelven. Ni el formalista más dogmático, el que cuelga el cuadro patas arriba para concentrarse en el juego de las formas y colores, puede desentenderse de un relato u otro. Sobre esto han escrito de forma muy iluminadora Richard Wollheim o, por citar a un autor que surge en la conversación con Pereñíguez y a quien el artista parece atender y desautorizar a partes iguales, Alois Riegl.

La exposición de artes aplicadas no acaba aquí: en plena época virtual (o no, no *en plena*: estamos seguramente sólo en su prehistoria), cuando lo digital deja obsoleto lo analógico y la idea, en un *loop* platónico inesperado y perverso, sustituye a la materia, Pereñíguez entiende necesario recuperar la estructura básica de las grandes exposiciones de artes aplicadas y ofrecer su pequeña *Feria de muestras*. Las Exposiciones Universales, las Exposiciones Coloniales, servían en pleno inicio de la Modernidad como instrumento de propaganda colonizadora. Desde el centro del Imperio, desde las capitales y metrópolis, proponían una *traducción* legible del mundo que homogeneizara y homologara sus manifestaciones. El Progreso, la Civilización, la Técnica: el relato se transformaba en lenguaje con ínfulas de Esperanto definitivo y universal. Bajo los pabellones de hierro y cristal las máquinas (eternas solteras en perpetua búsqueda de infinitos maridos) laboraban incansable para procesar la realidad y transmutarla en idea.

En sus *3 Máquinas en Estilo Moderno*, Pereñíguez remata el cuestionamiento irónico y la investigación muy en serio sobre los refugios del aura y las contaminaciones de la forma en plena época de la reproductibilidad técnica. Cuando visité el estudio de Sevilla, el artista y sus ayudantes se afanaban contrarreloj en tenerlas listas para esta exposición. Era ese afán en producir obras, quizá, lo más importante de la obra. Quizá era la obra misma, y yo fui muy afortunado en poder *verla*: cumplido el afán y materializado el esfuerzo, las máquinas son sólo testimonio y recuerdo del esfuerzo en realizarse.

Porque en la época de la optimización de recursos y de la ultra eficiencia como dogma (nociones que, otra vez máquinas solteras, siguen girando en el vacío, muertos ya hace mucho los ideales de la Modernidad y los ideadores de las exposiciones que la hicieron nacer y la diseminaron) Pereñíguez ha desplegado para construir las un

exceso de celo que es, paradójicamente, el único método subversivo que nos queda a la mano frente a esas ideas rectoras.

Son máquinas, por eso, que retoman y adelantan por la derecha las ideas utópicas de los padres de esa Modernidad que nació ya con su obsolescencia programada y que Pereñíguez pone aquí de manifiesto: nacidas de un exceso de trabajo que resulta irrisorio en comparación con su escasez de prestaciones. Máquinas *solteronas*, en este caso, con la inevitable comicidad y la dignidad irrenunciable de todas las de su genero: arrumbadas a los márgenes de la procreación y capaces por ello de verlo todo y fisgarlo todo desde esa postura (que es privilegiada, aunque quizá no envidiable).

La máquina de Peter Behrens realiza una sola plantilla. La letrina Loos compactaría los desechos en una pirueta final de optimización que aproximaría el axioma freudiano (mierda=oro) aun más a nuestra realidad de lo que ya sucede.

Es su misma inutilidad, en realidad, la que las hace necesarias y útiles a un nivel profundo: en una realidad alternativa, en una traducción/aplicación simultánea del mundo que diverge a conciencia de la *versión oficial*.

Texto sobre la exposición *José Miguel Pereñíguez. Lo Otro. Una exposición de artes aplicadas* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 22 de noviembre de 2013 – 23 de febrero de 2014)