

# ARTE Y PARTE

REVISTA DE ARTE



## Cuerpos extraños, Javier Pérez

por Francisco Javier San Martín

Arte y Parte nº 54, diciembre-enero 2005

Fragilidad y transparencia son elementos que han caracterizado buena parte el trabajo de Javier Pérez y, posiblemente, ésta haya sido una de las buenas razones que han llevado a los programadores del Palacio de Cristal a proponer al artista vasco confrontarse con el liviano bosque de hierro y cristal del edificio situado en El Retiro madrileño. El resultado ha sido *Mutaciones*, un grupo combinado de instalaciones que podrá verse hasta el 17 de enero de 2005. La transparencia se encuentra en muchos de los materiales; la fragilidad, en algo más difícil de expresar: la sensación de que lo que ahora vemos puede dejar de existir inmediatamente.

Javier Pérez nació en Bilbao en 1968. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y amplió sus estudios en París, donde realizó en 1986 su primera muestra individual en la galería Chantal Crousel. Desde comienzos de los años noventa se ha convertido en uno de los artistas españoles de mayor proyección internacional. Expuso en 1998 en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía y en 2001 ocupó, junto a Ana Laura Aláez, el Pabellón Español en la 49 Biental de Venecia. Artium y el Carré d'Art de Nîmes le dedicaron en 2003 una muestra retrospectiva. Su obra se encuentra en museos como el Reina Sofía de Madrid, Guggenheim de Bilbao, MACBA de Barcelona o el Muséed'Art Moderne et Contemporain de Estrasburgo.

Siguiendo una tradición implícita en el País vasco, el trabajo de Javier Pérez se orientó en sus primeros momentos en torno a la escultura, aunque como otros miembros de su generación -Ana Laura Aláez, Miren Arenzana o Gema Intxausti- se alejaron cuidadosamente del problema "local", tanto desde el punto de vista estilístico, respecto a la poderosa y contundente producción de Oteiza y Chillida, como la de aquellos otros que hicieron de la situación específica del País Vasco la fuente temática de su trabajo.



Javier Pérez: Mutaciones 2004.  
Resina de poliéster, vidrio, espejo y aren  
Medidas variables.

Además, alejado de su ciudad natal para residir en París, su obra fue abriéndose a variadas aspiraciones y ampliando su campo disciplinar. Además de producir dibujos y objetos escultóricos, Javier Pérez se orientó hacia la instalación, escenografía, performance y vídeo. Tras de todo este aparato disciplinar late una concepción onírica y a la vez realista, hiperestética y también funcional del objeto artístico. En todos los casos, el asunto recurrente en las piezas de Javier Pérez es el cuerpo, que él no concibe como un organismo unitario, sino como una acumulación de órganos y partes de alta concentración simbólica: cabellos, ojos, lágrimas...; que eventualmente pueden adoptar la forma de sustitutos: pelucas, esferas de vidrio, lágrimas de cristal... Metáforas de un cuerpo despedazado que anhela reconstruirse en organismo, mientras siente que "la frontera entre el dolor y la belleza es en extremo estrecha y difusa" (1). *Camisa de aire* , realizada en 1994, es un buen ejemplo de esta fragmentación o, más exactamente, especialización poética, del cuerpo. Sobre un escueto maniquí metálico, una camisa blanca exhibe sus brazos hipertrofiados terminados en dos manos-globos lanzados inconscientemente hacia el aire. Si en esta pieza se "aisla" la mano, en *Levitas* , realizada cuatro años después, es el pie el que aparece fuera de su cuerpo, sumergido en una burbuja introspectiva.

*Anatomía del deseo* , una escultura de cerámica realizada en 2000, muestra un amontonamiento de órganos sin definición sobre los que una luz cálida proyecta insistentes sugerencias obscenas. Vísceras de placer, fisiología del deseo: del goce a la pesadilla.

Sobre el trabajo "monográfico" que el artista lleva a cabo sobre diferentes órganos del cuerpo humano, deberíamos hacer dos puntualizaciones. El cuerpo fragmentado y la "vida individual" de los órganos, no es sólo un tema recurrente en el arte de los últimos veinte o treinta años, sino que pertenece al patrimonio del surrealismo histórico -Artaud, Bellmer, Dalí, Duchamp, entre otros- donde terminó instaurándose como ingrediente central de la "belleza convulsa". En este sentido, Javier Pérez, es un artista ligado conscientemente a la tradición.

En segundo lugar, el aislamiento de los órganos que lleva a cabo Javier Pérez no es sangriento ni truculento. Está más relacionado con la idea de investigación poética que con un despedazamiento traumático. No tiene tanto que ver con la enfermedad y la pérdida como con la exploración de su capacidad de significado. Una especie de *body art* que sustituye la efusión de sangre y de semen por una puesta en escena de mecanismos corporales de significado emotivo. El arrojado y la sangre derramada del *body art* de los setenta no se contraponen a la masculinidad *atenuada* del fin de siglo. Javier Pérez está empeñado en una labor de síntesis que no escamotea ninguna miseria

del cuerpo -aunque tampoco muestra especial interés en exhibirlas- al tiempo que intensifica la temperatura emocional de sus acciones. *Red de Venus*, por ejemplo, retorna sobre el tema daliniano y duchampiano de manipulación del pelo, pero muestra una contención expresiva y una metodología minimalista muy alejada del delirio de pubis y bigotes que imaginaron los maestros (2). Podríamos decir que, partiendo de la *violencia simbólica* de Günter Brus o Gina Pane, Javier Pérez y su *Máscara ceremonial* han concluido en una simbolización de la violencia que nos ahorra sus manifestaciones más explícitas (3). Una especie de "propósito experimental" pero a la inversa, una "experimentación del propósito" que se orienta de lo general a lo particular, de la vida al arte.

Javier Pérez parte del presupuesto de que el cuerpo es el sujeto de todos los placeres y el escenario de todos los conflictos. El cuerpo es el espacio ontológico de las contradicciones irresolubles del organismo, desde las cimas de lo sublime a los abismos de lo abyecto. Su trabajo busca los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal, entre lo puro y lo impuro, entre lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. "Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo".

### **Mitología legal**

1. Unas manos gelatinosas se resisten a despegarse. El artista, con traje y corbata -en hábito de dandi- no parece sufrir la pesadilla, sino más bien observarla desde fuera, desinteresándose de ella.

2. Un hombre golpea con una máscara de desmesurado cabello contra las paredes de una habitación, como un látigo manejado desde la cabeza, un castigo mental.

3. El desnudo sube los peldaños de una escalera que parece no terminar. El esfuerzo es baldío, pero el cuerpo sigue subiendo con una esperanza que no disminuye.

4. Un hombre camina por la noche con una máscara de cristal. Sabemos lo que mira sólo por los reflejos en su rostro. Estos cuatro escenarios se refieren a otras tantas obras de Javier Pérez y hablan claramente de la componente dramática de su trabajo. En algunos casos, su trabajo se confunde con el del escenario o el vestuario teatral. La primera es una pieza fotográfica en blanco y negro realizada al comienzo de su carrera. El desnudo en la escalera es una videoproyección con escultura exhibida en 1999 en el Museo Guggenheim de Bilbao. El látigo de cabello -de crin de caballo en realidad- es una performance realizada en 1998, y el paseo nocturno una auténtica deriva, creo recordar que por Praga, grabado en vídeo a color. No sólo la última referencia, sino también las anteriores remiten, evidentemente, a Kafka, a la "desasosegante inquietud" que emana de los escritos del autor de *El castillo*, la angustia de aquel hombre desorientado "que escala paredes para descubrir que siempre debe superar otra pared más, y otra más, y otra, sucesivamente, sin avances tangibles" (4). Pero Borges acuñó otro término para expresar esta angustia del tiempo espacio dilatado, y empleó la palabra *postergación*: "Hacer sufrir un retraso a una cosa, ya sea respecto al lugar que debe ocupar, ya del tiempo en que debía tener su efecto". Así pues, convengamos que Javier Pérez es un artista del tiempo dilatado, que no alude al placer de la duración mantenida, sino a la angustia de una postergación sin sentido. Sus referencias nunca son contemporáneas: el artista prefiere aparecer desnudo -sin época y sin lugar- o cuando aparece vestido de manera actual, algo nos indica que está fuera de lugar. Metáforas de un tiempo mítico que intenta emborronar las referencias más explícitas a un cuerpo

contemporáneo -prótesis, Sida, trasplantes, trastornos alimentarios, cirugía, etc.- para situar su especulación en un espacio más neutro y de significación más general.

### **Vidrio y huella**

Algunos artistas del siglo pasado persiguieron la utopía de la obra *inmaterial*, aquella basada en la menor sustentación posible en el grosero mundo de las cosas físicas. Es la cuota, quizás minoritaria, pero sin duda presente, del platonismo en las vanguardias.

Desde el *Cuadrado negro* de Kasimir Malévitch hasta *Art as Idea as Idea* de Josep Kosuth. El vidrio tiende visualmente a la inmaterialidad, a la invisibilidad. Exis-te como cosa, pero nos permite ver a través de él. El vidrio es, simultáneamente, material y metafórico; hay una *dimensión cristalina* que se resiste a la geometría euclidiana, a la opacidad cuantificable de los sólidos. También la *huella* es ambigua, ya que delata lo más próximo pero alude también a la marca de una separación, el instante en que dos cuerpos se unieron para separarse después: la huella es tanto el testimonio de ese momento como el certificado de su alejamiento. Una pieza como *Levitas*, realizada en 1998, constituye una inteligente y sensible reunión de estas dos ambigüedades casadas: la transparencia aérea del vidrio y la materialidad corporal del pie del artista. Como su propio título indica, *Levitas* es un paseo por las nubes, una marcha milagrosa sobre las aguas. Está constituida por veinte y un esferas de vidrio soplado en las que se introducen el pie del artista: veinte y un pasos de inmaterialidad. En la muestra *L'empreinte* (La huella), que Georges Didi-Huberman realizó en 1997 para el Centre Pompidou, todo un catálogo de "semejanzas por contacto" en el arte moderno, Javier Pérez estuvo presente con dos piezas: el *Autoportrait* con las manos enlazadas al que ya hemos aludido y *Sacs à dos anatomiques (homme et femme)*, de 1994, dos mochilas realizadas en cuero moldeadas sobre el torso de un hombre y una mujer. Son dos esculturas performativas, que permiten transportar la imagen del compañero/a a la espalda, una elegante metáfora de las relaciones de pareja en las que cada uno está felizmente próximo al otro, aunque también ha de "cargar" con él a la espalda. Las mochilas anatómicas son también representaciones modernas -portátiles- de las figuras de Adán y Eva, el arquetipo de la representación del cuerpo humano.



Javier Pérez: Olivo 2004. Resina de poliéster, hierro, madera y tierra.  
Medidas variables

Cuando Duchamp realizó *Air de Paris* en 1919, quiso aludir a tres elementos: la transparencia, la fragilidad del vidrio y su condición portátil. *Air de Paris*, vaciado del suero fisiológico que contenía y ocupado por aire parisino - *air de Paris* - fue concebido como regalo de bodas para sus amigos Louise y Walter Arensberg que vivían en Nueva York. En *Un pedazo de cielo cristalizado*, presentado en la Bienal de Venecia de 2001 en el proyecto *Un viaggio a Venezia (5)* y actualmente en Artium de Vitoria, Javier Pérez multiplica hasta el infinito las ampollas de aire y transporta también un pedazo de aire de un lugar a otro.

Alejado de la estética *seca* de Duchamp, Javier Pérez incide sobre la humedad inherente a la vida, las gotas de lluvia, los reflejos del cielo en el agua. *Un pedazo de cielo cristalizado* emite un susurro cristalino cuando sus pequeñas piezas entrecrocán. Cualquier ruido surge de algo concreto que percusiona contra algo, mientras un rumor se basa en la ubicuidad de su origen desconocido, ubicuo. No sabemos dónde se origina, lo cual aumenta exponencialmente su densidad poética, *La torre de sonido*, realizada en 1999, había explorada ya la potencialidad de extrañeza de un sonido sin origen conocido.



Seber Ugarte: fotografía de Javier Pérez, utilizada en la instalación *Autoportrait*, 1993

### **De la estatua a la videoproyección**

Joseph Beuys consiguió formalizar muchas de las prácticas procesuales que provenían de la herencia dadaísta y de Fluxus, especialmente en torno a la fórmula "Acción-escultura-partitura". Una performance pública en la que algunos de los objetos empleados por el artista se convertían en esculturas o, eventualmente, en partituras que permitían reinterpretar la acción. Javier Pérez es, como tantos otros artistas, deudor de esta práctica que tiende a establecer relaciones fluidas entre objeto y proceso, aunque invierte los términos: es la escultura -la estatua o la máscara- la que se pone en acción, conduciendo al objeto a una situación performativa en la que el autor -la objetividad física de su cuerpo y la subjetividad insondable de su imaginario- adquiere el papel de

demiurgo. A menudo Javier Pérez graba la acción en vídeo y la presenta proyectada junto al o los objetos que el artista ha manipulado en ella. De esta forma, aún partiendo de la escultura o la instalación en el sentido más clásico del término, Javier Pérez consigue adaptar sus modos de aparición a los estándares más aceptados en la actualidad.

Por muy documental que parezca, el vídeo no puede alejar de sí el fantasma de la ficción, los equívocos del simulacro o las trampas de lo digital. Para solucionar esta dificultad de diálogo, el artista muestra una acción -pasea por una ciudad con una máscara reflectante o golpea las paredes de una habitación con una larga coleta- y la textura virtual de la videoproyección queda inequívocamente anclada en la presencia del objeto empleado. El espectador puede observar simultáneamente el objeto presente y la ficción vídeo, vencer su incredulidad y meter el dedo en la llaga de la representación. No hay resquicio para el engaño: aquello ocurrió, y la presencia del objeto me hace más partícipe en aquella lejana ceremonia.

### Teoría del Trabajo

*60 escalones (perpetuum mobile)*, realizado en 1999, es un vídeo en el que el artista desnudo asciende con esfuerzo unos escalones que posteriormente descubrimos que no conducen sino al punto de partida, un bucle en el que el esfuerzo es derrochado y la esperanza de salida inexistente. Lo que en un principio parecía esfuerzo de avance o superación, se revela posteriormente como siniestro mecanismo de repetición. La idea de movimiento perpetuo constituyó, en el mundo previo a la máquina de vapor, la refutación -aún antes de ser formulado- del tercer principio de la termodinámica: una utopía de energía autogenerada.

- Cuando Walther Nerst formuló definitivamente que el movimiento autoinducido era imposible, que el "movimiento perpetuo" era sólo una ilusión metafísica, la utopía se convirtió en castigo de repetición, en esfuerzo sin recompensa. Desde la energía perpetua pasamos al infinito repetirse de un castigo sin perdón; desde la utopía científica al laberinto borgiano: del optimismo a la desolación. Tampoco la cama de *Un sueño largo*, lugar de descanso y de encuentro entre los cuerpos, está en condiciones de ofrecer ni reposo ni placer, sino sólo la perspectiva acelerada de una pesadilla, una prolongación que posterga otra vez más el goce.
- El trabajo de Javier Pérez, en su afinada estética *fin-de-siècle*, puede resultar pesimista, pero tiene también el mérito de disolver muchos optimismos infundados. Habla del conflicto y de los callejones sin salida del cuerpo, pero nos consuela con la aspiración a un lugar en el que la postergación del deseo sea ilegal.

### NOTAS

- [ 1 ] .Miguel Ángel Hernández Navarro: "Historia de un ser afortunado que nunca había sentido dolor", texto en el catálogo de la exposición *Javier Pérez*, Carré d'Art, Nîmes y Artium, Vitoria, enero-septiembre de 2003, p. 24.
- [ 2 ] .Ver "Mercaderes de pelo", en Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 71-89. Esta relación no es arbitraria, ya que se basa en un simbolismo antiguo (Sansón), que se actualiza continuamente, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

- [ 3 ] .Respecto a la obra de sus predecesores de los años setenta hay otro elemento diferencial en el trabajo de Javier Pérez referido a la identidad: Urs Lüthi o Vito Acconci documentan la manipulación traumática que han realizado sobre su cuerpo como ejemplo de las posibilidades de ampliación del "yo"; Javier Pérez, menos utópico, trabaja en el campo abstracto del cuerpo. No está interesado en proponer una norma transgresora, sino más bien en edificar un modelo frágil de comportamiento.
- 4 ] .Javier González de Durana, "Arquitecturas de la percepción", en *La Torre Herida por el Rayo* , catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2000, p. 223.
- [ 5 ] . "El objetivo central de la obra es reproducir el esplendor veneciano a través de dos de sus elementos esenciales: el cristal y el agua". *Cfr* . Estrella de Diego, "Un viaggio a Venezia", en el catálogo de la 49 Bienal de Venecia, Electa, Milán, 2001, vol. 2, p. 122.