

LA BELLEZA CONVULSA

Alfonso de la torre

Catalog Exhibition: En torno a lo transparente

El Corte Inglés, Madrid, España 2009

Javier Pérez (Bilbao, 1968) parece suscribir vindicativo la proclama surrealista sobre cómo debe ser la belleza. Es sabido que la belleza, a partir del siglo XX, será "convulsa o no será". Tras la conocida cita bretoniana, recuérdese la conclusión menos conocida de la misma, tan apropiada para el asunto que tratamos: "será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será" (ANDRÉ BRETON y PAUL ELUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux Arts, Paris, 1938).

Ya no hay lugar para la belleza transmitida a través de los cánones de la historia del arte existente hasta el siglo XIX. Aquello que escribía Torres-García sobre la falsedad en la que se basa la pintura de lo natural y la comprensión de la pintura naturalista como enemiga del arte.

La conmoción descubierta por los surrealistas en los fortuitos encuentros entre elementos disímiles, acabaría extendiéndose imparablemente como fértil plegaria en el arte de nuestro tiempo. Con ellos comparte Pérez diversas notas, entre ellas la del más libre ejercicio del pensamiento y el gusto por ciertas formas de asociación poco frecuentes, desdeñadas -como escribía Breton en el "Manifiesto surrealista" (1924)- hasta la aparición del surrealismo. También la vindicación, tan de hombre moderno, de enfrentarse a la realidad desde su más hondo análisis, el que afecta a lo interior, inteligencia y espíritu, dando así prioridad a "los principales problemas de la vida". La conocida comparación lautremontiana: "bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas" que configura uno de los hitos de la temblorosa palabra surrealista: la conjunción de realidades inconexas, dislocadas o incluso contradictorias.

Sirva como paso previo y emblema de la personal y convulsa iconografía de Javier Pérez la explicación que sobre su producción ofrece el artista: "prefiero que el público no se sienta directamente amenazado, que primero se sienta atrapado, luego viene la amenaza".

Entre otras temáticas de Pérez recordemos la utilización de materiales orgánicos animales para la realización de su personal vestuario-bestiario; el uso del traje como soporte plástico-prótesis; la presencia de materiales frágiles y sutiles que dotan a sus obras de un aspecto etéreo y poético: vidrio, silicona o látex; la indagación permanente en el concepto temporal y en la fragilidad de los que lo poblamos; el carácter escenográfico de muchos de sus trabajos; la utilización de elementos procedentes de rituales: máscaras, prótesis, disfraces o trajes ceremoniales y parecería, en definitiva, el otorgamiento a sus obras de una suerte de anima mediante el cual sugeriría la existencia de una verdad oculta, o al menos indescifrable, en muchos de sus trabajos, otorgando entonces a estos un aura de dolorosa y melancólica inefabilidad. En todo caso bajo otras dos premisas también manifestadas por el artista y que aluden, por un lado, a la duda permanente como emblema de su producción. Por otro, a la concepción del mundo en la que los extremos: todo lo que rodea al ser humano, partiendo de su propia identidad y que lo bello y lo siniestro son caras de la misma moneda" (Blanco y Negro. Cultural de ABC, Madrid, 4/IX/2001).

Vindicación de la piel, del envoltorio, uno de los objetos de los trabajos de Javier Pérez: envolvernos en velos, lo que los franceses, como nos ha recordado Emmanuel Guigon, llaman 'hacernos la piel', maquillarnos, gesto simbólico, por excelencia de la pintura. Gesto de huida e incorporación de la violencia que es sabido que en la vida real ataca directamente al cuerpo. En cierta medida la obra de Pérez es también elogio de la energía: análisis, en cada una de sus posibilidades, de muy diversas estrategias creadoras, juego de variaciones sobre asuntos que a veces ya han sido reiterados. Planteamientos realizados con desmesura y sin descanso y en los que siempre hay un evidente riesgo que es acariciado, una y otra vez, sin complejos. La variación, algo tan caro a la creación contemporánea, que se encuentra aludida con frecuencia en el análisis de la blandura corpórea, que habita en obras suyas como la instalación realizada en el CRAFT de Limoges ("Anatomía del deseo" [2000]). Húmeda porcelana al servicio de una vista forense, confusión de órganos y desechos, evocadora de metafísicas vísceras opalinas y amasijos bellmerianos ubicados sobre la mesa de disección antes citada, una suerte de bandeja hospitalaria iluminada por una luz fría.

Descomposición y germinación, mención a una suerte de big-bang del origen, ¿o final?, corpóreo en obras como "Cúmulo", sugeridora también de vegetales, pero recuerdo de la confusión que invade el existir mencionando el viaje de lo vegetal a lo citológico. Coliflor y lóbulo cerebral, racimo arbóreo y multiplicación celular, la misma que surca el origen y al fatal desenlace. Como sucede en los mundos artísticos fecundos, en

Pérez reina el misterio: acercarse a su obra exige, antes que nada, un cierto desnudo conceptual en lo relativo al mundo artístico y el adentramiento en un análisis misterioso en el que es precisa la cooperación de la poesía indescifrable de los enigmas del existir. También ha de coadyuvar un cierto trance espiritual en el que es fundamental el entendimiento del arte, de la realización artística, no sólo como una vía de expresión sino, otrosí, como una inapelable necesidad vital que ancla sus raíces en el agitado mundo interior. Como escribió Octavio Paz refiriéndose a Michaux, la búsqueda de Javier Pérez parece ser “una larga y sinuosa expedición hacia algunos de nuestros infinitos en busca siempre del otro infinito”. Infinito turbulento, coincide también con Michaux en otros diversos asuntos entre los que destaca su antes citada pasión por la reiteración o la defensa del pensamiento como trayecto antes que obra. En definitiva Pérez parece suscribir la máxima del de Namur: piensa para escapar. Pensamiento que no desdeña al espectador sino, que antes que nada, le exige reflexión y complicidad intelectual, algo lógico en un artista defensor a ultranza del conocimiento y vindicador del sobrecogimiento y misterio que rodea a la realidad. Pintura surgida del deseo de ordenar lo irracional, de la inquietud por comprender el mundo que nos rodea, poético camino andado hacia la respuesta y permanentemente retornado al origen a la búsqueda de la comprensión. Contención grave y torbellino de ideas. Remembranza al mundo surrealista y a su pasión por el cuestionamiento de la visión en obras como “Collar de seda” (2005), fetiche sobrio e inquietante, conmovedor y sofisticado digno de figurar, con sus dosis de horror, entre los maniqués solitarios de Ubac, Breitenbach o Dalí fotografiados por Man Ray de la “Exposition Internationale du Surréalisme” (Paris, 1938). Collar de capullos de seda con algunas tibias mariposas que haría las delicias, perfecto complemento onírico, de la vestimenta de Dorotea Tanning en su “Aniversario” (1942), vestida con su traje de raíces. Collar de desoladora belleza emparejable con aquel que hiciera Elsa Schiaparelli, circa 1937 (Colección Brooklyn Museum, New York), y que sobre un soporte transparente ofrece a quien lo porta la ilusión del abrazo entomófilo. Belleza obtenida del despojo, la tristeza y la herrumbre como origen de lo sublime: “heme aquí –escribiría Breton–, en los corredores del palacio en que todos están dormidos. ¿Acaso el verde de la tristeza y de la herrumbre no es la canción de las sirenas?” (ANDRÉ BRETON, “Poisson soluble”, Gallimard, Paris, 1924).

Tramas aéreas, evocación de un mundo ‘flou’ construido a través de la mirada del sueño, toma del cielo por asalto, las que componen muchas de sus obras. “Un agujero en el techo” (1999) o “Un sueño largo” (2002). Tramas y trasuntos capilares, como: “Red de Venus” (1996), “Capilares II” (2002). Sugerencias a máscaras y pelo referidas en: “Látigo” (1998), “Máscara ceremonial” (1998). Prístina evocación de cristal: “Levitas” (1998), “La torre del sonido” (1999) o “Desaparecer dentro” (1995-2005).

Quizás, evocación de lo inasible, el oro del tiempo que mencionaba Breton, ¿o consideración de la energía como trasunto del deseo?. Algo que sucede en obras de un clima inquietante y surreal: “Camisa de aire” (1994), “Sombra” (1998), “Un pedazo de cielo cristalizado” (2001) o “Un universo a medida” (2002). Reflexiones en torno al cuerpo y a la belleza, la esquiva belleza –‘inasible’ escribimos antes– que, sin embargo, es motor del devenir humano.

Belleza instalada en la fantasía, desde el punto de partida de lo familiar que se torna entonces en imprevisto, la misteriosa imaginación al servicio de la creación. Sublime experiencia, la misma que encierra el concepto burkiano de la belleza asociada a lo sublime, que debe contener también, como elementos esenciales, ingredientes de horror placentero: hermosa oscuridad, desgarradora zozobra, temor, respeto y presagio. Evocación de la amenaza, por tanto del dolor.

Que el cuerpo ha sido objeto del arte, muy en especial el contemporáneo, es bien sabido. Recordar, entre otras, la conmoción courbetiana generada por “El origen del mundo” (1866), una obra que saltaba con amplitud los cánones de lo establecido, los morales, pero también los pictóricos.

Evocación a la fantasmagórica música corpórea de las criaturas vistas como racimos carnosos, tan émulos del lírico gemido de Bataille, del antes aludido Hans Bellmer. El artista de cuyas obras escribió Eluard contenían “le germe de la lumière au fond de deux yeux sans secrets” (PAUL ELUARD, « Les jeux de la poupée », París, 1938). También las propuestas que sobre el mismo asunto realizaran Duchamp o Salvador Dalí.

Imprescindible recordar el ‘homúnculo’ millaresco, iniciado en 1959 con su “Cuadro 39”. ¿Cómo no iba a hablar de ‘cuerpos’ este artista, el creador que casi desde su adolescencia visitaba las agostadas momias guanches o los cráneos, perfectamente ordenados en vitrinas, de El Museo Canario del tranquilo barrio de Vegueta, en su ciudad natal?.

Recordemos que Millares había comenzado sus trabajos abstractos refiriéndose a las pintaderas canarias, suerte de sellos de barro de incierta utilización, una de las cuales parecería ser el tatuaje: pintarse el cuerpo mediante signos. Un arte, el de Millares, de dimensión realista, cosa física y material, en directa

conexión con la corporalidad del artista. Arpilleras como pieles retorcidas, cuerpos desgarrados, sufrientes sudarios que mueven a Millares a crear el "homúnculo": el hombre que crea entre pasión y objeto apasionado, testimonio y víctima de dicha pasión, como lo definiera el poeta França, y sobre lo que nos explicaba el artista canario: "el homúnculo -sombra de la redención humana es uno los más inquietantes fenómenos sociales del arte contemporáneo. Su existencia da comienzo en la introversión del artista, como si fuera una cachetada, un aldabonazo a la inversa, un aviso destemplado hacia fuera. (...) El monstruo hace su aparición con la querencia hacia lo orgánico, -tan arraigada en el arte actual- y los conocimientos elementales de histología. Seres extraños, mas terriblemente fértiles, salen de la gran época de Picasso de los años treinta y tantos. Figuras recias y bestiales, con el injerto zoomorfo del bicho de la lidia, se desbordan por la vía de un inconformismo que culmina en un horror de cielos humeantes y de piedras arañadas. Aquí el norteamericano Jackson Pollock muerde su principio yendo de una algarabía de cabezas y cuerpos inconclusos hasta la maraña de los regados espaciales. Y de aquí, igualmente, los esperpentos de Wilhem de Kooning que, incapaces de sostenerse sobre su propia base, se desintegran al calor y color de su diablura" (MANOLO MILLARES, "El homúnculo en la pintura española actual", Papeles de Son Armadans, Año IV, tomo XIII, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, abril de 1959).

Recordados por Millares a Picasso, Pollock o De Kooning, también es preciso evocar los pinceles vivientes o arrastramientos corporales, las "Antropometrías" azules, rosas o doradas, de Yves Klein, de la primavera de 1960 en la parisina Galerie Internationale d'Art Contemporaine, con la música de fondo de la "Symphonie Monoton Silence". O el facetado mundo pictórico de Francis Bacon presentando al hombre gimiente, retorcido, vapuleado, desnudo y despojado, en interiores asfixiantes y de horizontes curvos. Espacios inasibles y extensísimos, en los que nada parece esperarse. Los fetiches de Louis Bourgeois y sus exploraciones corpóreas vinculadas a su infancia y a los más tortuosos recuerdos de ésta. Ella fue quien declaró: "*Ce n'est pas une image que je recherche. Ce n'est pas une idée. C'est une émotion qu'on veut recréer, une émotion de désir, de don et de destruction*".

Otrosí, las performances de púas de Gina Pane, los peines metálicos de Marina Abramovic o las propuestas quirúrgicas de Orlan. Bellmeriana es también la abyecta iconografía de Cindy Sherman evocadora a veces de la página de sucesos. La lista sería innúmera y, desde luego, tendría en España con Darío Villalba y en su confusión deliberada entre sopor y muerte, uno de sus capítulos más apoteósicos. Recordemos así las torturadas esculturas corpóreas de plexiglás encapsuladoras del dolor ("Crisálidas-Encapsulaciones", 1974). O en las místicas evocaciones de seres despojados de aliento vital realizadas, retorcidas, en un doloroso sopor profundo, con tubos de escape. También los cuerpos recompuestos pacientemente por los hilos tejedores de Germán Gómez.

Con Bataille comparte Pérez la vindicación de la creación como trayecto doliente y su contenida poesía. Es su búsqueda también de esencia poética, lirismo visto como dolorosa indagación, y el entendimiento del dolor que compone su interrogación como la única vía verdadera de acceso al conocimiento.

Trascendidos los enigmas, la obra creada también los trasciende mostrando una nueva visión, no exenta del latido del riesgo -pavor y paz- que supone el enfrentamiento a la misma. Afirmación y negación permanente, también de evocación muy oriental, en donde la errática búsqueda de los necesarios enigmas es siempre principio y fin. Duda y certeza. No tanto un camino abstracto, metafórico, como una forma de conocimiento, a través de la zozobra permanente, surcando sombras y viajando a través de la ilusión de las percepciones. "Debes saber en primer lugar que cada cosa que tiene un rostro manifiesto posee también uno oculto", escribió Georges Bataille en "El Catecismo de Dianus".

En cierta medida, contemplando la producción de Pérez, podemos colegir que el artista refiere un mundo propio. Pero inevitable es, también, que nos remita a nuestra propia identidad que en su trasunto corpóreo compartimos. Para el antes aludido Bellmer la expresión es desplazamiento del dolor. Para Pérez, permanentemente puesta en duda la creación a la luz de la pintura, ésta, la pintura, es la única respuesta que puede hallarse a la duda antes citada. Constante camino de ida y vuelta que convierte al transcurso, sembrado de zozobras, en la vía de acceso al conocimiento y así al sentimiento de ser este vertiginoso deambular, planteando preguntas, ofreciendo inquietudes antes que asertos, uno de los objetos del arte.

Mundo el de Pérez que transita por la seductora y difícil vía de lo discontinuo. Mundo próximo a la estrategia de la representación y con componentes nihilistas similares. Intento de captación o evocación, desde lo inaprensible, de la experiencia sensible. Defendiendo así la afirmación de Kundera: "El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados".

En numerosos de los dibujos de Pérez, relativos al cuerpo y a sus interiores flujos, el artista muestra de un modo –y nunca mejor dicho– descarnado, el resumen de nuestro existir. El cuerpo y sus lirismos se reduce a un conjunto de tibios conductos que aislados en la pureza alba del papel semejan un manojo. Musicales meandros de líneas que parecen referirse a la liviana condición humana. Ausente el frágil cuerpo, el que se desvanecerá en todo caso algún día, Pérez insiste en su poética de la desaparición, reitera cómo nuestro cuerpo, lugar en el que coincide grandeza y miseria, deseo y conflicto, lo sublime y lo abyecto, lo puro y lo impuro, fluye y lo que queda es la muestra de la ausencia, con lo que ello conlleva de una especial poética de lo que se marcha.

En cierta medida el planteamiento corpóreo de Pérez establece una propuesta ilusoria y transgresiva sobre la creación de una nueva dimensión corpórea. Auscultación del espíritu desde el despojamiento de lo corpóreo, utópico planteamiento que parece proponer como creíbles inexistentes seres, cuerpos modificados, fragmentos incorporados en la realidad fingida. En la que siempre pende, y nunca mejor dicho, la llamada a la fragilidad. La realidad, parece recordarnos Pérez, pende de fuerzas de difícil control, hilos, apuradas manos y cristales que se mecen en el aire y articulan un devenir de frágil concepción. Algo así sucedía en “Mutaciones” (2004) en el Palacio de Cristal, en donde, por si fuera poco, el tintineo cristalino a modo de un sonoro latido parecía añadir una nueva a la evocación vindicativa de lo efímero.

Planteamiento en el que recogiendo el aforismo bretoniano, no se excluye la complejidad, ni aún menos la intensidad, de las reflexiones. Así, en la obra de Pérez se refieren, de modo constante, elementos tales como lo sensual y lo vedado, pares de enriquecedora mas contradictoria apariencia en los que parece confrontarse la fantasía ensoñadora y la realidad más descarnada, la creación suspendida en el mágico horizonte junto al árbol arraigado en tierras encarnadas.