



PAMEN PEREIRA — *El final del sueño*

PAMEN PEREIRA — *El final del sueño*



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Exposició
Exposición

7

VAL Notes per a una exposició.
Pamen Pereira. El final del somni 57

CAS Notas para una exposición.
Pamen Pereira. El final del sueño 69
Víctor Segrelles

VAL Somnis que alcen el vol, flames de la 83
bellesa. [Entorn als arrels de l'imaginari
dinàmic de Pamen Pereira]

CAS Sueños que emprenden el vuelo, llamas 99
de la belleza. [En torno a las raíces del
imaginario dinámico de Pamen Pereira]
Fernando Castro Flórez

English

119

El final del sueño





El foc i el repòs
El fuego y el reposo

2022
Llit, matalàs, manta, vapor sec, llum
Cama, colchón, manta, vapor seco, luz
50 × 90 × 190 cm

Per ací no hi ha camí
Por aquí no hay camino

2022
Passamans de fusta, llautó, cables d'acer
Pasamanos de madera, latón, cables de acero
Instal·lació aèria (dimensions variables)











(PÀG 20, 21)
El foc i el repòs (I) i (II)
El fuego y el reposo (I) y (II)

2021
Fum sobre paper
Humo sobre papel
30 × 47 cm

(PÀG 23)
Kairós, Temps de Déu (II)
Kairós, Tiempo de Dios (II)

2021
Esquelet de rèmol sobre partitura
Esqueleto de rodaballo sobre partitura
30 × 47 × 7 cm





No res, no res, no res
Nada, nada, nada

2022
Vitrina de fusta i vidre amb objectes diversos
Vitrina de madera y cristal con objetos diversos
190 × 103 × 56 cm









Gènesi. Vanitas
Génesis. Vanitas

2016
Ossos, plom, metacrilat, ferro, taula
Huesos, plomo, metacrilato, hierro, mesa
Objecte: 50 × 40 × 30 cm / Taula: 80 × 100 × 80 cm

Gran unificació
Gran unificación

2022
Cadira, pedra
Silla, piedra
90 × 40 × 40 cm





La sospita del foc
La sospecha del fuego

2021
Sabates, vapor sec, llum, caixa forta
Zapatos, vapor seco, luz, caja fuerte
140 × 49 × 33 cm











Life, I'm your Lover
Life, I'm your Lover

2019
 Llit, oronetes de resina, niló
Cama, golondrinas de resina, nylon
 Instal·lació aèria, 130 × 80 × 190 cm



(PÀG 49)
L'Emperador
El Emperador

2009
Bronze, arrel de palmera, llibre
Bronze, raíz de palmera, libro
36 x 22 x 29,5 cm

(PÀG 51)
Gödel, Escher i Bach
Gödel, Escher y Bach

2021
Llibre, banyes de cabra, lupa
Libro, cuernos de cabra, lupa
10 x 34 x 24 cm







Textos



Temps per a Déu / *Tiempo para Dios*, 2020
 Abric, ossos de vaca, espill / *Abrigo, huesos de vaca, espejo*
 8 x 83 x 97 cm

VAL

*

Notes per a una exposició. Pamen Pereira. El final del somni *Víctor Segrelles*

“Que veinte años no es nada” és un dels versos més bells que s’haja escrit per a una cançó. El seu autor, el poeta argentí Alfredo Le Pera, lletrista dels millors temes de Carlos Gardel, el va concebre per al conegut tango *Volver*. En el registre poètic de Le Pera, “tornar” hi és sempre present. Es torna a la ciutat perduda, al primer amor, als records sagrats... Però si per a l’escriptor aquest tornar és un sentiment desesperançat (s’hi torna vençut, carregat de penes i anys, però s’hi torna), en el cas que ens ocupa, la tornada de Pamen Pereira a l’escena artística de la nostra ciutat, és pura celebració per a qui seguim amb interès l’obra d’aquesta important creadora gallega i un desig complit per part de l’artista mateixa, alhora que és la constatació que en la seua trajectòria i en la seua obra “vint anys” han donat per a molt.

Si exceptuem la seua recent individual, a l’inici d’aquesta mateixa temporada, a la galeria Set Espai d’Art,¹ just per aquestes dates es compleixen dues dècades exactes des de la seua última exposició a València, la ja mítica “Un sol sabor”, a la Sala La Gallera (2002).² Tanmateix, això no ha significat per a l’artista un temps de relaxació o reflexió improductiva des del punt de vista creatiu, ni tampoc una pausa en el seu currículum expositiu, més aviat al contrari. Han sigut anys molt intensos, d’absoluta entrega i dedicació, en

- 1 Exposició titulada “Ossos, somnis i tu” (Galeria Set Espai d’Art, València, setembre-octubre de 2021). De la seua anterior exposició individual en una galeria d’art privada de la nostra ciutat havien transcorregut, fins i tot, més dels vint anys referits, perquè va tindre lloc, amb el títol “Música del buit”, a la Galeria Paral·lel 39 l’any 1994.
- 2 Quan el sentiment d’identitat s’expandeix més enllà dels confins de la ment i el cos, i es dilueix en tot el que ocorre instant rere instant, fins a abastar la totalitat del cosmos, u ja no veu el cel sinó que és cel, no toca la terra sinó que és terra, no sent la pluja sinó que és pluja. U i l’univers s’han convertit en el que els místics denominen *Un Sol Sabor*. “Un sol sabor” va ser el títol de l’exposició de Pamen Pereira en 2002, comissariada per l’autor d’aquest text, a la Sala La Gallera, espai també vinculat al Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (Generalitat Valenciana), com ho és el Centre del Carme Cultura Contemporània i la seua Sala Dormitori.

què Pamen Pereira ha viatjat de nord a sud, d'occident a orient, del gel al desert, de muntanya en muntanya, de continent en continent, residint llargues temporades en països llunyans com el Japó o Tanzània, o en llocs extrems com l'Antàrtida i el Sàhara, realitzant projectes, intervencions i exposicions en museus, galeries i espais culturals de, literalment, mig món.

Tornant a 2002, hem d'apuntar que aquella exposició a La Gallera (“Un sol sabor”) va tindre una significació molt especial en la seua obra i en la seua trajectòria. En etapes anteriors, Pamen Pereira havia anat assentant les bases del seu llenguatge artístic: usant imatges extretes de la naturalesa, combinades amb elements vegetals i animals –com a matèria orgànica en estat de transformació– i associant-les, a vegades, amb objectes d'especial simbologia, hi havia creat obres d'extraordinària bellesa i seducció poètica, prioritzant, no obstant això, el procés que les generava; confrontava conceptes duals, tractant de trobar un fonament que els harmonitzara, recurrent amb freqüència a la paradoxa; així mateix, projectava les seues experiències i emocions en totes les seues obres. Una vegada construït el seu imaginari, amb aquesta exposició s'iniciava una etapa de maduresa creativa en l'artista. Tot i que es podia sentir en anteriors projectes, és des d’“Un sol sabor” quan Pamen consolida la seua idea d'exposició com una “obra nova” traçada a partir de l'ordenació dialogada de les peces i del seu acomodament a l'espai singular de cada sala. Des d'aleshores totes les seues exposicions estaran plantejades com a intervencions específiques per a un lloc, envolupants instal·lacions escenogràfiques curulles de misteri i de meravella, com a espais rituals sense cerimònia.³ Des d'aleshores moltes de les obres de les seues exposicions tendiran a levitar ingràvides, en paraules de Dokushô Villalba: “com sostingudes per la brisa de l'esperit, surant en un espai oníric en el qual passat, present i futur es fonen i desapareixen en una dimensió atemporal.”⁴ És a La Gallera quan l'artista fa aparéixer per primera vegada “oronetes”, element que passa a ser recurrent en moltes de les seues instal·lacions posteriors, i que serà el fil conductor que vehicularà i posarà en escena gran part de les obres –sempre impregnades de memòria i grans secrets, o que són l'empremta de processos creatius densos i complexos– amb què Pamen Pereira anirà articulant el seu discurs expositiu

3 Parafrasejant Albert Esteve. Del seu text “Aproximaciones, anotaciones e invitación al olvido y a la memoria en la exposición de Pamen Pereira”, Catàleg *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*. Editen Sala Amós Salvador -Cultural Rioja-, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC i Nocapaper, 2016.

4 Del text de Dokushô Villalba “Todo pende de un hilo”. Catàleg *Pamen Pereira. This is a love story*. Edita Caja de Burgos, Burgos 2009.



Per ací no hi ha camí / *Por aquí no hay camino*, 2022
 Passamans de fusta, llautó, cables d'acer / *Pasamanos de madera, latón, cables de acero*
 Instal·lació aèria (dimensions variables)



El foc i el repòs / *El fuego y el reposo*, 2022
Llit, matalàs, manta, vapor sec, llum / *Cama, colchón, manta, vapor seco, luz*
50 × 90 × 190 cm

específic per a cada espai amb què s'enfronta i en què intervé, per a crear escenaris íntims i “màgics” en els quals el temps sembla haver sigut detingut fins a materialitzar-se en les peces que ha triat per transcendir la seua memòria, la seua experiència vital, a llocs comuns a quasi tots nosaltres. Escultures i objectes que inicien el seu camí i alcen el vol a La Gallera seran presents en altres importants mostres i projectes posteriors. “Un sol sabor” va ser el títol d’aquesta i d’altres de les seues exposicions en aquells anys,⁵ però bé podria ser l’epígraf que acompanyara totes les seues cerques, tota la seua obra.

“Pamen Pereira. El final del somni” és el títol de la present exposició a la Sala Dormitori del Centre del Carme. Antic dormitori dels frares carmelites que van habitar el convent entre els segles XIII i XIX, el mateix espai expositiu esdevé un fort estímul per a l’artista que, des que assumeix el compromís de realitzar un projecte específic per a tan suggeridora estança, no ha parat d’estudiar i documentar-se sobre la història i l’arquitectura de l’edifici, sobre l’origen de l’orde dels Carmelites –amb el referent del profeta bíblic Elies, “profeta del foc”, com a figura inspiradora–, o sobre la reforma dels “Descalços” –amb santa Teresa de Jesús i sant Juan de la Cruz com a protagonistes–. Precisament la relectura de l’obra literària de les dues grans figures de la mística carmelitana –i espanyola– del Segle d’Or suposarà una sorprenent sincronicitat⁶ amb algunes de les peces presents en l’exposició, que Pamen Pereira concep des d’un primer moment i en les quals durant el seu llarg procés de creació (artístic i tècnic) troben l’acomodament i el paral·lisme que, una vegada realitzades, tenen, especialment, amb el pensament i la poètica de sant Juan de la Cruz, com veurem a continuació.

Per ací no hi ha camí, així es titula l’espectacular obra que ocupa l’espai central de la sala, està formada pels dos passamans de fusta d’una “imaginària” escala helicoidal que, suspesos en l’aire, s’eleva cap a les altures. La peça està inspirada en l’obra en prosa de sant Juan de la Cruz *Subida al Monte Carmelo*,⁷ amb la qual el místic tracta d’instruir pedagògicament sobre quin

5 Exposicions de Pamen Pereira titulades “Un sol sabor”: Barg Gallery, Teheran (Iran 2001); Sala La Gallera, València 2002; Galería Trinta, Santiago de Compostel·la 2002; Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003; Galería María Martín, Madrid 2003; Muestra de Arte de Sajazarra, La Rioja, 2003.

6 En el sentit *junguian* del terme. “Així doncs, usaré el concepte general de *sincronicitat* en el sentit especial d’una coincidència temporal de dos o més successos relacionats entre si d’una manera no causal, el contingut significatiu dels quals siga igual o similar [...] i el diferenciaré del terme *sincronisme*, que constitueix la mera simultaneïtat de dos successos.” (Carl Gustav Jung: *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volum VIII. La dinàmica de lo inconscient: Sincronicidad como principio de conexiones acausales. Sobre sincronicidad*, Madrid 2004, p. 436).

7 A més dels dos llibres que componen l’obra, sant Juan va fer una vintena de dibuixos il·lustratius de la “pujada”, dels quals no es conserven els originals, només còpies, en què posa en

és el “camí” correcte per a arribar a la “divina unió”, llarg camí de renúncia de tots els béns materials, i espirituals, en un exercici continuat de despreniment i “nuesa” absoluta.⁸ En el preàmbul d’aquesta obra, que es reproduïx en un dels murs de la Sala Dormitori, fra Juan anuncia que “Trata de como podrá una alma disponerse para llegar en breve a la divina unión. Da avisos y doctrina así a los principiantes como a los aprovechados, muy provechosa, para que sepan desembarazarse de todo lo temporal, y no embarazarse con lo espiritual, y quedar en la suma desnudez y libertad de espíritu, cual se requiere para la divina unión, compuesta por el padre fray Juan de la Cruz, carmelita descalzo”. A la part interior dels dos passamans, Pamen Pereira ha inserit inscripcions –manuscrites en lletres de llautó– de textos triats de l’obra esmentada: “Por aquí no hay camino, que para el justo no hay ley”; “Cuando con propio amor no lo quise, dióseme todo sin ir tras ello” i “Después de que me he puesto en nada, hallo que nada me falta”.

Amb una pulsio similar, i pròximes conceptualment a *Per aquí no hi ha camí*, l’artista crea *ex professo* altres dues de les obres centrals de l’exposició. En aquestes el foc, amb tota la seua simbologia i poder metafòric, és element protagonista. Foc que Pamen Pereira aconsegueix reproduir mitjançant un sofisticat mecanisme amb llum i vapor sec, després d’un procés complex d’investigació tècnica i experimental.

En *El foc i el repòs*, paradoxa irreconciliable en la qual el primer torna actiu el segon i junts parlen d’un trànsit, una temporalitat creadora, regene-

evidència la interrelació entre mística i plàstica. Assenyala Juan Dobado Fernández, en el catàleg de l’extraordinària exposició “Místicos” (Ajuntament de Caravaca de la Cruz, Múrcia, 2018), “que la mística necessita la plàstica, que santa Teresa i sant Juan de la Cruz van bolcar les seues experiències en els seus escrits, que el Carmel va requerir una arquitectura i unes expressions artístiques en els seus temples i en els seus cenobis, és tot un procés d’interacció mútua. Es necessiten la plàstica i la mística, hi ha un lloc on convergeix el més profund de l’home”; i afegint, quan analitza les claus de l’estètica de sant Juan, que “el místic, igual que el pintor o l’escultor, sent el desig de comunicar als altres, valent-se d’una representació verbal, aquella imatge que ell ha tingut davant dels seus ulls, ja siga per afany d’expressar la seua pròpia experiència mística, ja siga pel poder edificant que puga tindre per a la vida espiritual dels altres” (Juan Dobado Fernández: “Estética y mística. La necesidad de la imagen.” *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Múrcia 2018, p. 21-22).

8 “Un camí, segons fra Juan, empinat, que serpenteja volent arribar al cim, en el qual només mora l’honra i glòria de Déu, que ofereix el *juge convivium*, el banquet celestial, als qui han seguit el camí dels no-res, sense deixar-se seduir caminant per altres camins, de gojos uns sensuais, més humans, i altres, encara espirituals, que a la fi es perden en qualsevol vessant. Un camí que a més cal fer en la foscor de la Nit de la fe, perquè la vida en absència de Déu i mentre se’l busca és nit en si mateixa.” (Alfonso Ruiz Calavia: “Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. La experiencia de Dios hontanar en sus escritos.” *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Múrcia 2018, p. 346).

radora, que destrueix alhora que transforma, ens trobem amb un “llit de foc”; més aviat un jaç, en el qual podia haver dormit, i somiat, qualsevol frare del convent, un auster llit de l’interior del qual emana, esquinçant la manta que el cobreix –a l’altura del cor de qui l’ocupara– un foc redemptor, una “flama d’amor viva”, com va escriure sant Juan de la Cruz. Ha volgut l’artista que la primera estrofa d’aquest poema cimera de la lírica espanyola del Segle d’Or acompanye l’obra en un dels murs pròxims a la seua ubicació.

*¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela deste dulce encuentro.*⁹

Per a l’escultura *La sospita del foc* Pamen Pereira ha posat un parell de sabates acabades de descalçar sobre una vella caixa de cabals. La caixa tanca en l’interior aquest foc místic que s’allibera a través de les sabates, alhora que sembla voler recordar-nos la necessitat de renunciar als béns materials per a aconseguir la “divina unió”. Descalçar-se és símbol d’humilitat i de respecte.¹⁰

Dues extraordinàries obres amb foc, connectades com hem vist a la poètica i a la mística de sant Juan de la Cruz.¹¹ Però aquest foc també és, en el

9 Primera estrofa del poema “Llama de amor viva”, de sant Juan de la Cruz, segons Víctor García de la Concha en el seu discurs d’ingrés en la Real Academia Española (Víctor García de la Concha: *Filología y Mística: san Juan de la Cruz, Llama de amor viva*, Espasa-Calpe, Madrid 1992, p. 36).

10 Si el convent de la Mare de Déu del Carme, hui Centre del Carme Cultura Contemporània, històricament va pertànyer a l’orde dels carmelites calçats, l’artista, amb aquesta obra, sembla posicionar-se amb la reforma que va iniciar santa Teresa, i que sant Juan també va protagonitzar, fundant a finals del segle XVI els primers convents de carmelites descalces i carmelites descalços, respectivament, reforma per la qual es recuperava l’austeritat i espiritualitat fundacional de l’orde.

11 Sant Juan de la Cruz en diverses ocasions estableix un símil entre una fusta i el foc amb la “trobadia” entre l’home i Déu, “(...) de manera que a la fi hi ha una comunió tan profunda entre els dos que no se sap fins on ha arribat el foc i fins on existeix encara la fusta. És la flama que blanda, que crema, però no fa pena”; [la “flama que consumeix i no fa pena” del *Cántico Espiritual* del mateix sant Juan]. (Fra Carmelo Hernández Gallo: “Introducción a Místicos. Visión holística del hombre y de la realidad. Juan de la Cruz, místico y pedagogo del encuentro con Dios.” *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Múrcia 2018, p. 299). En el seu article, Fra Carmelo Hernández Gallo cita uns paràgrafs del Llibre Segon de la *Subida del Monte Carmelo*, de sant Juan de la Cruz, en els quals el místic explica el símil: “hase juntar y unir el fuego en el madero (Dios y el hombre). Es necesario que el calor, que es el medio, disponga al madero primero con tantos



El foc i el repòs (III) / *El fuego y el reposo (III)*, 2021
Pa d'or, fusta cremada / *Pan de oro, madera quemada*
110,5 x 174,5 cm

cas del discurs artístic de Pamen Pereira, el “foc” del poeta mexicà José Emilio Pacheco. Un foc que és paradoxa de la persistència i del canvi, força destructora endògena, i evidència de la propietat cíclica de la matèria.¹² Servisca d'exemple aquesta estrofa del seu emblemàtic poema “Don de Heràclito”, del llibre titulat *El reposo del fuego*:

*Y el reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire que es de fuego.
Fuego es el mundo que se extingue y prende
para durar (fue siempre) eternamente.*¹³

Juntament amb les tres obres comentades, creades expressament per a l'ocasió –com ja hem indicat–, complementen l'exposició altres obres recents (instal·lacions, escultures, objectes i dibuixos) que remetent a l'imaginari artístic amb què Pamen Pereira ha treballat durant tota la seua trajectòria: les relacions art-vida-naturalesa, el binomi ciència-màgia, la cerca de fonaments que harmonitzen conceptes duals en etern conflicte (permanent/efímer, immutable/mudable, pesant/ingràvid) i la fusió de l'experiència vital amb el procés creatiu.

Si bé de la instal·lació aèria *Life, I'm your Lover* (un llit que levita, ingràvid, el matalàs del qual, format per centenars d'oronetes, sembla estar esvaint-se) Pamen Pereira hi havia presentat altres versions en exposicions recents,¹⁴ la re-creació d'aquesta peça per a la Sala Dormitori ha suposat, en

grados de calor que tenga gran semejanza y proporción con el fuego (...) De donde, para que el entendimiento se venga a unir en esta vida con Dios según se puede, necesariamente ha de tomar aquel medio que junta con él y tiene con él próxima semejanza.”

- 12 Aquestes són per a Romuald-Achille Mahop les tres categories de la metàfora del foc en la construcció de la *cosmologia poètica* de l'autor mexicà José Emilio Pacheco, “cosmologia que procedeix d'una assimilació del pensament presocràtic en general, però també d'alguns aspectes de les cosmogonies prehispàniques com la nàhuatl, per exemple. De fet, el sentiment de la fugacitat del món, la preocupació per la duració de la matèria i la pregunta sobre la naturalesa efímera de l'ésser humà són precedits en el temps d'una vena lírica que es remunta uns quants segles arrere. Ja són clarament presents, per exemple, en la poesia de Nezahualcóyotl, rei poeta de Texcoco” (Romuald-Achille Mahop: “La metàfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco”, Revista *Literatura Mexicana*, Vol. 24, núm. 2, Universitat Nacional Autònoma de Mèxic 2013, p. 75).
- 13 Segona estrofa del poema de José Emilio Pacheco “Don de Heràclito” (José Emilio Pacheco: *El reposo del fuego*, Fondo de Cultura Económica FCE, Mèxic 1966).
- 14 Pamen Pereira ha presentat versions d'aquesta obra en les seues exposicions individuals “Rewired” (Galería Trinta, Santiago de Compostel·la 2020), “Life, I'm your Lover” (Galería

molts aspectes, la composició d'una obra “nova.” Mereix una atenció especial en aquest sentit el seu meticulós, elaborat i irrepetible muntatge: prop de mig miler d'oronetes de resina, de diferents tonalitats –que representen la variada gamma de colors de pell de la humanitat– han sigut instal·lades una a una, penjades per cables prims de niló des d'una estructura (un vell somier) recolzada sobre les bigues de la sala, a gran altura, amb tal finor i destresa que la visió del conjunt descriu a la perfecció als ulls de l'espectador aquest cos sòlid, aquest matalàs, que està en procés de desintegració en elevar-se per l'aire.¹⁵ En aquesta obra, en paraules de la mateixa artista, “tot sembla congelat en la visió atemporal d'un instant en què reflexionem sobre la no permanència de la nostra naturalesa fenomènica, sobre la fragilitat que sosté cada moment de la nostra vida. L'esperit es veu alliberat de la concreció pesant de la matèria i sorgeix la consciència de com són de prims els fils que ho sostenen tot.”¹⁶

*No res, no res, no res*¹⁷ és el títol que Pamen Pereira ha triat per a presen-

Artizar, San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife 2019) i en la col·lectiva temàtica “Transformacions. Dones artistes entre dos segles,” en la qual participava al costat d'altres artistes com Ana Mendieta, Cristina Iglesias, Esther Ferrer, Helena Almeida, Louise Bourgeois, Marina Abramovic o Rebecca Horn (Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife 2020).

- 15 Procés de muntatge que requereix gran habilitat tècnica i creativitat, per al qual Pamen Pereira ha comptat amb la inestimable col·laboració d'Estudio Margen (David González i Carlos Sánchez), equip que acompanya l'artista en les seues últimes exposicions i intervencions específiques per a un lloc. Comentava en aquell moment Guillermo Ferrández Rivera, a propòsit d'un procés similar de muntatge en les exposicions de Pamen Pereira titulades “Un sol sabor,” en què l'artista instal·lava “una a una” centenars i centenars d'oronetes (de xocolata, o de resina): “resulta paradoxal que el que aparentment t'esclavitzava acabe alliberant-te, que la repetició monòtona d'un gest adquirisca plenitud de sentit quan el fas, que tu sigues el gest mateix.” (Conversa entre Guillermo Ferrández Rivera, Asunta Rodríguez, Pablo Tomé i Pamen Pereira, en el catàleg *Un solo sabor. Pamen Pereira*, Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003).
- 16 Pamen Pereira, en el catàleg de la seua recent exposició a Alacant (“Jocs d'alquímia,” Fundación Caja Mediterráneo, Alacant 2020).
- 17 En els dibuixos que realitza com a síntesi de la seua obra *Subida del Monte Carmelo*, en el “camí” central (*Senda estreta de la perfecció*), camí recte -que porta l'ànima a la “divina unió”- en contraposició als camins sinuosos laterals (*Camí de l'esperit imperfecte* i *Camí de l'esperit errat*), sant Juan de la Cruz escriu en columna “nada, nada, nada, nada, y en el monte nada.” No res i Tot, per a sant Juan, són conceptes duals dirigits cap a la unitat, com exposa Joaquín García Palacios: “sant Juan es fa ressò de la màxima aristotèlica que dos contraris no poden cabre en un subjecte, i hi basa tota la seua argumentació filosòfica: *Perquè, què té a veure criatura amb Criador, sensual amb espiritual, visible amb invisible, temporal amb etern, menja celestial pura espiritual amb la menja del sentit pur sensual, nuesa de Crist amb agafament en alguna cosa?* La separació essencial que existeix entre els dos extrems genera una llarga sèrie d'oposicions que en una primera lectura poden semblar antònims, però que en realitat no ho són (...) es tracta de tensions entre extrems destinats a reconciliar-se. Oposicions com home i Déu, natural i sobrenatural, sensual i espiritual, ignorància i saviesa, Tot i No res, constitueixen la base sobre la qual l'escriptor construeix altres oposicions. En totes

tar en aquesta exposició la vitrina que té en el seu estudi de València, vitrina que custodia en l'interior una “col·lecció” d'objectes i materials atresorats al llarg de la seua dilatada trajectòria artística i experiència vital, que l'ha portada a recórrer i a conèixer, de continent en continent, llocs i cultures amb què s'ha sentit plenament identificada. Des d'unes sabates de pell de salmó cosides tal com va aprendre quan va estar amb el poble “ainu” –en una de les seues estades al Japó– o els tradicionals bols del menjar ritual zen (*orioki*) embolicats, amb la màxima “atenció,” en un farcellet de tela, fins a un vell Alcorà manuscrit sobre el qual l'artista ha posat una “daurada” orel·la d'argila amb inscripcions, passant pels fetitxes i amulets “trobat” en els seus viatges a l'Àfrica Negra, un peix amb escates de plom, mudes de saltamartins i de rèptils, pells, fòssils, minerals, pa d'or, arrels, fulles, llavors –de baobab o ginseng–, nius, plomes, ossos, calaveres, banyes, i unes quantes llibretes personals i quaderns de viatge, entre molts altres ítems. L'obra, vista per l'espectador, potser, com un gabinet de curiositats, és sobretot el seu laboratori d'idees. En la vitrina reposa tot aquest “aixovar” com a recordatori permanent de tantes experiències viscudes fins que un dia, de manera intuïtiva, Pamen associa uns elements amb uns altres per a materialitzar una idea, component una obra nova, o decideix incorporar-los a un projecte en procés.

Prop de la vitrina en el muntatge de l'exposició, com si estiguera formant un “conjunt” amb aquesta, hi ha el *collage* d'un esquelet de rèmol sobre una partitura musical (*Kairós II. Temps de Déu*) i una de les obres més icòniques de l'artista en aquests últims anys, la peça *Gènesi. Vanitas*, composta per una peixera esfèrica que conté ossos, vèrtebres de vaca, una de les quals sembla escapar-se'n volant... amb ales de “plom” (una altra vegada la paradoxa). Al costat de la taula en què recolza aquesta “vanitas,” una humil cadira suporta en el seu seient de boga una pesada pedra que contrasta fortament amb l'aparent levitat de la vèrtebra que, ales desplegadas, és a punt d'iniciar el vol.

Completen “Pamen Pereira. El final del somni” petites escultures i objectes com l'arcànica *L'emperador* (un crani en miniatura, de bronze, del qual brolla una arrel de palmera) o *Gödel, Escher i Bach* (un llibre obert per una

aquestes el primer element, relacionat amb l'humà, està supeditat al segon, que fa referència al diví. (...) el negatiu està supeditat al positiu, el no-res dirigit al tot, la foscor encaminada a la consecució de la llum. No obstant això, no es tracta d'una simple relació de causalitat. Si el negatiu condueix al positiu és perquè l'enclou; en la profunditat del no-res hi ha el tot; en la més dura foscor es tanca la llum. (...) El dualisme santjoanista és una tensió que no genera parells antònims, sinó complementaris, una oposició que parla d'extrems, però d'extrems reconciliables.” (Joaquín García Palacios: *Los procesos de conocimiento en san Juan de la Cruz: estudio léxico*, Universitat de Salamanca 1992, p. 16).

doble pàgina amb dibuixos sobre l'holisme, i amb *collage* de banyes de cabra i una lupa), i dibuixos realitzats amb fum,¹⁸ l'empremta del foc, de formes i cossos incandescents com, per exemple, un llit, un igni llit que entronca novament amb la idea d'“el foc i el repòs”.

Totes les obres comentades s'interrelacionen i, en conjunt i per la disposició que ocupen en l'espai de la sala, conformen una “obra nova”, una envolupant escenificació plena de misteri i de poesia. Un final del somni que és per a l'artista un despertar de la consciència i, el que és el mateix, l'inici d'un altre somni.

18 Tècnica recurrent en l'obra de l'artista des que va presentar els seus primers treballs “amb fum” en l'exposició “Música del buit” (Galeria Paral·lel 39, València 1994), en la qual va exhibir una sèrie de dibuixos, en què feia “sorgir del buit” figures al·legòriques, retallades pel seu negre i flamíger siluetatge, d'instruments musicals o d'uns certs cossos “configurant la imatge gelada d'un volum absent i, per això mateix, present” (David Pérez: “La sospecha del fuego”, *Papers de la Galeria Paral·lel 39* – núm. 4, València 1994). Tècnica que desenvoluparà i perfeccionarà durant la seua estada al Japó entre 1996 i 1997, amb motiu de l'obtenció d'una de les beques Unió Fenosa de Creació Artística en el Extranjero. En el seu estudi al Sapporo Art Park, situat en un bosc pròxim a la ciutat, habitualment nevat, passarà nits senceres, ciri en mà, asseguda en una austera banquetta, fent desenes d'obres “de fum”, embargada en un procés meditatiu, amb absoluta concentració, en què cada gota de cera que queia damunt de la seua roba, damunt del seu calçat, era doble motiu de satisfacció, estètica i espiritual. Posteriorment, la jaqueta de treball i les botes que va usar com a protecció, i que es van cobrir completament de la cera vessada en la creació de tantes obres, van ser convertides en poderoses imatges escultòriques, vestigis i empremta material d'un procés anterior dens i complex.

CAS

*

Notas para una exposición. Pamen Pereira. El final del sueño *Víctor Segrelles*

“Que veinte años no es nada” es uno de los versos más bellos que se haya escrito para una canción. Su autor, el poeta argentino Alfredo Le Pera, letrista de los mejores temas de Carlos Gardel, lo concibió para el conocido tango *Volver*. En el registro poético de Le Pera “volver” está siempre presente. Se vuelve a la ciudad perdida, al primer amor, a los recuerdos sagrados... Pero si para el escritor ese volver es un sentimiento desesperanzado (se vuelve vencido, cargado de penas y años, pero se vuelve), en el caso que nos ocupa, la vuelta de Pamen Pereira a la escena artística de nuestra ciudad, es pura celebración para quienes seguimos con interés la obra de esta importante creadora gallega y un deseo cumplido por parte de la propia artista, a la vez que es la constatación de que en su trayectoria y en su obra “veinte años” han dado para mucho.

Si exceptuamos su reciente individual, a inicios de esta misma temporada, en la Galeria Set Espai d'Art,¹ justo por estas fechas se cumplen dos décadas exactas desde su última exposición en Valencia, la ya mítica “Un solo sabor”, en la Sala La Gallera (2002).² Sin embargo, esto no ha significado para la artista un tiempo de relajación o reflexión improductiva a nivel creativo, ni tampoco una pausa en su currículum expositivo, más bien al contrario. Han

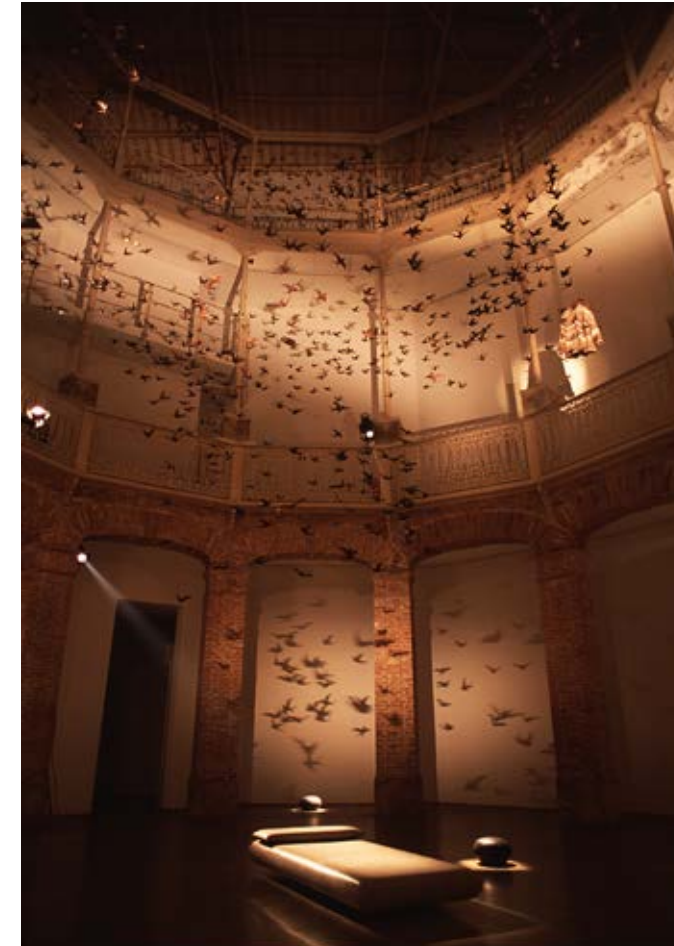
- 1 Exposición titulada “Huesos, sueños y tú” (Galeria Set Espai d'Art, Valencia, septiembre-octubre de 2021). De su anterior exposición individual en una galería de arte privada de nuestra ciudad habían transcurrido, incluso, más de los veinte años referidos, pues tuvo lugar, bajo el título “Música del vacío”, en la Galeria Paral·lel 39 en 1994.
- 2 Cuando el sentimiento de identidad se expande más allá de los confines de la mente y el cuerpo, y se diluye en todo lo que ocurre instante tras instante, hasta abarcar la totalidad del cosmos, uno ya no ve el cielo sino que es cielo, no toca la tierra sino que es tierra, no escucha la lluvia sino que es lluvia. Uno y el universo se han convertido en lo que los místicos denominan Un Solo Sabor. “Un solo sabor” fue el título de la exposición realizada por Pamen Pereira en 2002, comisariada por el autor de este texto, en la Sala La Gallera, espacio también vinculado al Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (Generalitat Valenciana), como lo es el Centre del Carme Cultura Contemporània y su Sala Dormitori.

sido años muy intensos, de absoluta entrega y dedicación, en los que Pamen Pereira ha viajado de norte a sur, de occidente a oriente, del hielo al desierto, de montaña en montaña, de continente en continente, residiendo largas temporadas en países lejanos como Japón o Tanzania, o en lugares extremos como La Antártida y el Sáhara, realizando proyectos, intervenciones y exposiciones en museos, galerías y espacios culturales de, literalmente, medio mundo.

Volviendo a 2002, debemos apuntar que aquella exposición en La Gallera (“Un solo sabor”) tuvo una significación muy especial en su obra, y en su trayectoria. En etapas anteriores, Pamen Pereira había ido asentando las bases de su lenguaje artístico: usando imágenes extraídas de la naturaleza, combinadas con elementos vegetales y animales –como materia orgánica en estado de transformación- y asociándolas, en ocasiones, con objetos de especial simbología, había creado obras de extraordinaria belleza y seducción poética, priorizando, no obstante, el proceso que las generaba; confrontaba conceptos duales, tratando de encontrar un fundamento que los armonizara, recurriendo con frecuencia a la paradoja; así mismo, proyectaba sus experiencias y emociones en todas sus obras. Construido ya su imaginario, con esta exposición se iniciaba una etapa de madurez creativa en la artista. Aunque se podía presentir en anteriores proyectos, es desde “Un solo sabor” cuando Pamen consolida su idea de exposición como una “obra nueva” trazada a partir de la ordenación dialogada de las piezas y de su acomodo al espacio singular de cada sala. Desde entonces todas sus exposiciones van a estar planteadas como intervenciones *site-specific*, envolventes instalaciones escenográficas rebosantes de misterio y de maravilla, como espacios rituales sin ceremonia.³ Desde entonces muchas de las obras de sus exposiciones tenderán a levitar ingravidas, en palabras de Dokushô Villalba: “como sostenidas por la brisa del espíritu, flotando en un espacio onírico en el que pasado, presente y futuro se funden y desaparecen en una dimensión atemporal”.⁴ Es en La Gallera cuando la artista hace aparecer por primera vez “golondrinas”, elemento que pasa a ser recurrente en muchas de sus instalaciones posteriores, y que será el hilo conductor que vehiculará y pondrá en escena gran parte de las obras –siempre impregnadas de memoria y grandes secretos, o que son la huella

3 Parafraseando a Albert Esteve. De su texto “Aproximaciones, anotaciones e invitación al olvido y a la memoria en la exposición de Pamen Pereira”, Catálogo *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*. Editan Sala Amós Salvador -Cultural Rioja-, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC y Nocapaper, 2016.

4 Del texto de Dokushô Villalba “Todo pende de un hilo”, Catálogo *Pamen Pereira. This is a love story*. Edita Caja de Burgos, Burgos 2009.



Vista de l'exposició “Un solo sabor”, 2002
Sala La Gallera, València



Ramón Pereira. El sol és una estrella / *Ramón Pereira. El sol es una estrella*, 2003
Vitrina, jaqueta, pà d'or / *Vitrina, chaqueta, pan de oro*
185 × 110 × 80 cm

de procesos creativos densos y complejos- con las que Pamen Pereira irá articulando su discurso expositivo específico para cada espacio con el que se enfrenta y en el que interviene, creando escenarios íntimos y “mágicos” en los que el tiempo parece haber sido detenido hasta materializarse en las piezas que ha elegido para trascender su memoria, su experiencia vital, a lugares comunes a casi todos nosotros. Esculturas y objetos que inician su camino y alzan el vuelo en La Gallera van a estar presentes en otras importantes muestras y proyectos posteriores. “Un solo sabor” fue el título de esta y de otras de sus exposiciones en aquellos años,⁵ pero bien podría ser el epígrafe que acompañara todas sus búsquedas, toda su obra.

“Pamen Pereira. El final del sueño” es el título de la presente exposición en la Sala Dormitori del Centre del Carme. Antiguo dormitorio de los frailes carmelitas que habitaron el convento entre los siglos XIII y XIX, el propio espacio expositivo deviene en un fuerte estímulo para la artista que, desde que asume el compromiso de realizar un proyecto específico para tan sugerente estancia, no ha dejado de estudiar y documentarse sobre la historia y la arquitectura del edificio, sobre el origen de la Orden de los Carmelitas –con el referente del profeta bíblico Elías, “profeta del fuego”, como figura inspiradora-, o sobre la reforma de los “Descalzos” –con santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz como protagonistas-. Precisamente la relectura de la obra literaria de las dos grandes figuras de la mística carmelitana –y española- del Siglo de Oro va a suponer una asombrosa sincronización⁶ con algunas de las piezas presentes en la exposición, que Pamen Pereira concibe desde un primer momento y en las que durante su largo proceso de creación (artístico y técnico) encuentran el acomodo y el paralelismo que, una vez realizadas, tienen, en especial, con el pensamiento y la poética de san Juan de la Cruz, como veremos a continuación.

Por aquí no hay camino, así se titula la espectacular obra que ocupa el espacio central de la sala, está formada por los dos pasamanos de madera de una “imaginaria” escalera helicoidal que, suspendidos en el aire, se elevan

5 Exposiciones de Pamen Pereira tituladas “Un solo sabor”: Barg Gallery, Teheran (Irán 2001); Sala La Gallera, Valencia 2002; Galería Trinta, Santiago de Compostela 2002; Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003; Galería María Martín, Madrid 2003; Muestra de Arte de Sajazarra, La Rioja, 2003.

6 En el sentido *junguiano* del término. “Así pues, emplearé el concepto general de *sincronicidad* en el sentido especial de una coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal, cuyo contenido significativo sea igual o similar” (...) “y lo diferenciaré del término *sincronismo* que constituye la mera simultaneidad de dos sucesos” (Carl Gustav Jung: *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen VIII. La dinámica de lo inconsciente: Sincronicidad como principio de conexiones acausales. Sobre sincronicidad*, Trotta, Madrid 2004, p. 436).

hacia las alturas. La pieza está inspirada en la obra en prosa de san Juan de la Cruz *Subida del Monte Carmelo*,⁷ con la que el místico trata de instruir pedagógicamente sobre cuál es el “camino” correcto para llegar a la “divina unión”, largo camino de renuncia de todos los bienes materiales, y espirituales, en un ejercicio continuado de desprendimiento y “desnudez” absoluta.⁸ En el preámbulo de dicha obra, que se reproduce en uno de los muros de la Sala Dormitori, fray Juan anuncia que “Trata de como podrá una alma disponerse para llegar en breve a la divina unión. Da avisos y doctrina así a los principiantes como a los aprovechados, muy provechosa, para que sepan desembarazarse de todo lo temporal, y no embarazarse con lo espiritual, y quedar en la suma desnudez y libertad de espíritu, cual se requiere para la divina unión, compuesta por el padre fray Juan de la Cruz, carmelita descalzo.” En la parte interior de ambos pasamanos, Pamen Pereira ha insertado inscripciones –manuscritas en letras de latón– de textos escogidos de la obra citada: “Por aquí no hay camino, que para el justo no hay ley”; “Cuando con propio amor no lo quise, dióseme todo sin ir tras ello” y “Después de que me he puesto en nada, hallo que nada me falta”.

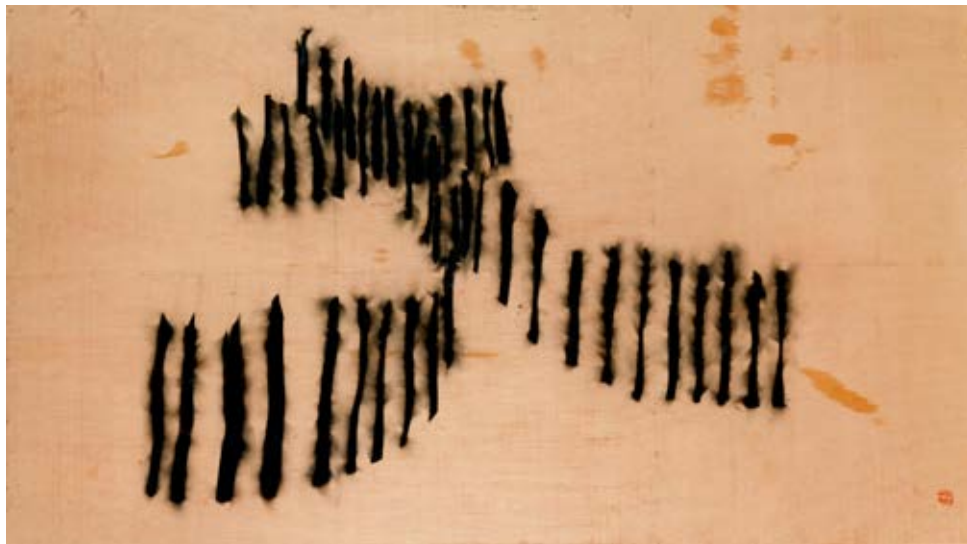
Con una pulsión similar, y próximas conceptualmente a *Por aquí no hay camino*, la artista crea ex profeso otras dos de las obras centrales de la expo-

7 Además de los dos libros que componen la obra, san Juan realizó una veintena de dibujos ilustrativos de la “subida”; de los que no se conservan los originales, solo copias, en los que pone en evidencia la interrelación entre mística y plástica. Señala Juan Dobado Fernández, en el catálogo de la extraordinaria exposición “Místicos” (Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz, Murcia, 2018), “que la mística necesita de la plástica, que santa Teresa y san Juan de la Cruz volcaron sus experiencias en sus escritos, que el Carmelo requirió de una arquitectura y de unas expresiones artísticas en sus templos y en sus cenobios, es todo un proceso de interacción mutua. Se necesitan la plástica y la mística, hay un lugar donde converge lo más profundo del hombre”; y añade, cuando analiza las claves de la estética de san Juan, que “el místico, igual que el pintor o el escultor, siente el deseo de comunicar a los demás, valiéndose de una representación verbal, aquella imagen que él ha tenido ante sus ojos, ya sea por afán de expresar su propia experiencia mística, ya sea por el poder edificante que pueda tener para la vida espiritual de los demás” (Juan Dobado Fernández: “Estética y mística. La necesidad de la imagen”. *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Murcia 2018, pp. 21-22).

8 “Un camino, según fray Juan, empinado, que serpea queriendo llegar a la cumbre, y en cuya cima solo mora la honra y gloria de Dios ofreciendo el *juge convivium*, el banquete celestial, a quienes han seguido el camino de las nada, sin dejarse seducir caminando por otros caminos, de gozos unos sensuales, más humanos, y otros, aún espirituales, que al fin se pierden en cualquier ladera. Un camino que además hay que hacer en la oscuridad de la Noche de la fe, porque la vida en ausencia de Dios y mientras se le busca es noche en sí misma” (Alfonso Ruiz Calavia: “Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. La experiencia de Dios hontanar en sus escritos”. *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Murcia 2018, p. 346).



Simfonia d'ossos / *Sinfonía de huesos*, 2020
Ossos de gavina i grafit sobre partitura / *Huesos de gaviota y grafito sobre partitura*
30 x 47 cm



Terra de ningún / Tierra de nadie, 1997
Fusta cremada / Madera quemada
98 x 171 cm

sición. En ellas el fuego, con toda su simbología y poder metafórico, es elemento protagonista. Fuego que Pamen Pereira consigue reproducir mediante un sofisticado mecanismo con luz y vapor seco, tras un proceso complejo de investigación técnica y experimental.

En *El fuego y el reposo*, paradoja irreconciliable en la que el primero vuelve activo al segundo y juntos hablan de un tránsito, una temporalidad creadora, regeneradora, que destruye a la vez que transforma, nos encontramos con una “cama de fuego”, más bien un camastro, en el que pudo haber dormido, y soñado, cualquier fraile del convento, un austero lecho de cuyo interior emana, rasgando la manta que lo cubre –a la altura del corazón de quien lo ocupara- un fuego redentor, una “llama de amor viva”; como escribió san Juan de la Cruz. Ha querido la artista que la primera estrofa de este poema cumbre de la lírica española del Siglo de Oro acompañe a la obra en uno de los muros próximos a su ubicación.

*¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela deste dulce encuentro.*⁹

Para la escultura *La sospecha del fuego* Pamen Pereira ha posado un par de zapatos recién descalzados sobre una vieja caja de caudales. La caja encierra en su interior ese fuego místico que se libera a través de los zapatos, a la vez que parece querer recordarnos la necesidad de renunciar a los bienes materiales para alcanzar la “divina unión”. Descalzarse es símbolo de humildad y de respeto.¹⁰

Dos extraordinarias obras con fuego, conectadas como hemos visto a la poética y a la mística de san Juan de la Cruz.¹¹ Pero ese fuego también es,

9 Primera estrofa del poema “Llama de amor viva”, de san Juan de la Cruz, según Víctor García de la Concha en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española (Víctor García de la Concha: *Filología y Mística: san Juan de la Cruz, Llama de amor viva*, Espasa-Calpe, Madrid 1992, p. 36).

10 Si el Convento de Nuestra Señora del Carmen, hoy Centre del Carme Cultura Contemporània, históricamente perteneció a la Orden de los Carmelitas Calzados, la artista, con esta obra, parece posicionarse con la reforma que inició santa Teresa, y que san Juan también protagonizó, fundando a finales del s. XVI los primeros conventos de Carmelitas Descalzas y Carmelitas Descalzos, respectivamente, reforma por la que se recuperaba la austeridad y espiritualidad fundacional de la orden.

11 San Juan de la Cruz en diversas ocasiones establece un símil entre un madero y el fuego con el “encuentro” entre el hombre y Dios, “(...) de tal manera que al final hay una comunión tan

en el caso del discurso artístico de Pamen Pereira, el “fuego” del poeta mexicano José Emilio Pacheco. Un fuego que es paradoja de la persistencia y del cambio, fuerza destructora endógena, y evidencia de la propiedad cíclica de la materia.¹² Sirva de ejemplo esta estrofa de su emblemático poema “Don de Heráclito”, del libro titulado *El reposo del fuego*:

*Y el reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire que es de fuego.
Fuego es el mundo que se extingue y prende
para durar (fue siempre) eternamente.¹³*

Junto a las tres obras comentadas, creadas expresamente para la ocasión – como ya hemos indicado –, complementan la exposición otras obras recientes (instalaciones, esculturas, objetos y dibujos) que remiten al imaginario artístico con el que Pamen Pereira viene trabajando durante toda su trayectoria: las relaciones arte-vida-naturaleza, el binomio ciencia-magia, la búsqueda de fundamentos que armonicen conceptos duales en eterno conflicto (permanen-

profunda entre los dos que no se sabe hasta donde ha llegado el fuego y hasta donde todavía existe madero. Es la llama que arde, que quema, pero no da pena”; [la “llama que consume y no da pena” del *Cántico Espiritual* del propio san Juan]. (Fray Carmelo Hernández Gallo: “Introducción a Místicos. Visión holística del hombre y de la realidad. Juan de la Cruz, místico y pedagogo del encuentro con Dios.” *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Murcia 2018, p. 299). En su artículo, Fray Carmelo Hernández Gallo cita unos párrafos del Libro Segundo de la *Subida del Monte Carmelo*, de san Juan de la Cruz, en los que el místico explica el símil: “hase juntar y unir el fuego en el madero (Dios y el hombre). Es necesario que el calor, que es el medio, disponga al madero primero con tantos grados de calor que tenga gran semejanza y proporción con el fuego (...) De donde, para que el entendimiento se venga a unir en esta vida con Dios según se puede, necesariamente ha de tomar aquel medio que junta con él y tiene con él próxima semejanza”.

12 Estas son para Romuald-Achille Mahop las tres categorías de la metáfora del fuego en la construcción de la *cosmología poética* del autor mexicano José Emilio Pacheco, “cosmología que procede de una asimilación del pensamiento presocrático en general, pero también de algunos aspectos de las cosmogonías prehispánicas como la náhuatl, por ejemplo. De hecho, el sentimiento de la fugacidad del mundo, la preocupación por la duración de la materia y la pregunta acerca de la naturaleza efímera del ser humano vienen precedidos en el tiempo por una vena lírica que se remonta varios siglos atrás. Ya están claramente presentes, por ejemplo, en la poesía de Nezahualcóyotl, rey poeta de Texcoco” (Romuald-Achille Mahop: “La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco,” *Revista Literatura Mexicana*, Vol. 24, núm. 2, Universidad Nacional Autónoma de México 2013, p. 75).

13 Segunda estrofa del poema de José Emilio Pacheco “Don de Heráclito” (José Emilio Pacheco: *El reposo del fuego*, Fondo de Cultura Económica FCE, México 1966).

te/efímero, inmutable/mudable, pesado/ingrávido) y la fusión de la experiencia vital con el proceso creativo.

Si bien de la instalación aérea *Life, I'm your Lover* (una cama que levita, ingravida, cuyo colchón formado por centenares de golondrinas parece estar desvaneciéndose) Pamen Pereira había presentado otras versiones en exposiciones recientes,¹⁴ la re-creación de esta pieza para la Sala Dormitori ha supuesto, en muchos aspectos, la composición de una obra “nueva”. Merece una atención especial en este sentido su meticuloso, elaborado e irrepetible montaje: cerca de medio millar de golondrinas de resina, de diferentes tonalidades –representando la variada gama de colores de piel de la humanidad– han sido instaladas una a una, colgadas por finos cables de nylon desde una estructura (un viejo somier) apoyada sobre las vigas de la sala, a gran altura, con tal finura y destreza que la visión de su conjunto describe a la perfección a los ojos del espectador ese cuerpo sólido, ese colchón, que está en proceso de desintegración al elevarse por el aire.¹⁵ En esta obra, en palabras de la propia artista, “todo parece congelado en la visión atemporal de un instante en el que reflexionamos sobre la no permanencia de nuestra naturaleza fenoménica, sobre la fragilidad que sostiene cada momento de nuestra vida. El espíritu se ve liberado de la concreción pesada de la materia y surge la consciencia de lo finos que son los hilos que lo sostienen todo.”¹⁶

14 Pamen Pereira ha presentado versiones de esta obra en sus exposiciones individuales “Rewired” (Galería Trinta, Santiago de Compostela 2020), “Life, I'm your Lover” (Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife 2019) y en la colectiva temática “Transformaciones. Mujeres artistas entre dos siglos,” en la que participaba junto a otras artistas como Ana Mendieta, Cristina Iglesias, Esther Ferrer, Helena Almeida, Louise Bourgeois, Marina Abramovic o Rebecca Horn (Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife 2020).

15 Proceso de montaje que requiere gran habilidad técnica y creatividad, para el que Pamen Pereira ha contado con la inestimable colaboración de Estudio Margen (David González y Carlos Sánchez), equipo que acompaña a la artista en sus últimas exposiciones e intervenciones *site-specific*. Comentaba en su momento Guillermo Ferrández Rivera, a propósito de un proceso similar de montaje en las exposiciones de Pamen Pereira tituladas “Un solo sabor”, en las que la artista instalaba “una a una” centenares y centenares de golondrinas (de chocolate, o de resina): “resulta paradójico que lo que aparentemente te esclaviza acabe liberándote, que la repetición monótona de un gesto adquiera plenitud de sentido cuando lo haces, que tú seas el propio gesto” (Conversación entre Guillermo Ferrández Rivera, Asunta Rodríguez, Pablo Tomé y Pamen Pereira, en el catálogo *Un solo sabor. Pamen Pereira*, Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003).

16 Pamen Pereira, en el catálogo de su reciente exposición en Alicante (“Juegos de alquimia”, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante 2020).

*Nada, nada, nada*¹⁷ es el título que Pamen Pereira ha escogido para presentar en esta exposición la vitrina que tiene en su estudio de Valencia, vitrina que custodia en su interior una “colección” de objetos y materiales atesorados a lo largo de su dilatada trayectoria artística y experiencia vital, que la ha llevado a recorrer y a conocer, de continente en continente, lugares y culturas con los que se ha sentido plenamente identificada. Desde unos zapatos de piel de salmón cosidos tal y como aprendió cuando estuvo con el pueblo “ainu” –en una de sus estancias en Japón- o los tradicionales cuencos de la comida ritual zen (*orioki*) envueltos, con la máxima “atención”, en un hatillo de tela, a un viejo Corán manuscrito sobre el que la artista ha posado una “dorada” oreja de arcilla con inscripciones, pasando por los fetiches y amuletos “encontrados” en sus viajes al África Negra, un pescado con escamas de plomo, mudas de saltamontes y de reptiles, pieles, fósiles, minerales, pan de oro, raíces, hojas, semillas –de baobab o ginseng-, nidos, plumas, huesos, calaveras, cuernos, y unas cuantas libretas personales y cuadernos de viaje, entre muchos otros ítems. La obra, vista por el espectador, quizás, como un gabinete de curiosidades, es sobre todo su laboratorio de ideas. En la vitrina reposa todo este “ajuar” como recordatorio permanente de tantas experiencias vividas hasta que un día, de manera intuitiva, Pamen asocia unos elementos

17 En los dibujos que realiza como síntesis de su obra *Subida del Monte Carmelo*, en el “camino” central (*Senda estrecha de la perfección*), camino recto -que lleva el alma a la “divina unión”- en contraposición a los caminos sinuosos laterales (*Camino del espíritu imperfecto* y *Camino del espíritu errado*), san Juan de la Cruz escribe en columna “nada, nada, nada, nada, y en el monte nada.” Nada y Todo, para san Juan, son conceptos duales dirigidos hacia la unidad, como expone Joaquín García Palacios: “san Juan se hace eco de la máxima aristotélica de que dos contrarios no pueden caber en un sujeto, y en ella basa toda su argumentación filosófica: *Porque ¿qué tiene que ver criatura con Criador, sensual con espiritual, visible con invisible, temporal con eterno, manjar celestial puro espiritual con el manjar del sentido puro sensual, desnudez de Cristo con asimiento en alguna cosa?* La separación esencial que existe entre los dos extremos genera una larga serie de oposiciones que en una primera lectura pueden parecer antónimos, pero que en realidad no lo son, (...) se trata de tensiones entre extremos destinados a reconciliarse. Oposiciones como hombre y Dios, natural y sobrenatural, sensual y espiritual, ignorancia y sabiduría, Todo y Nada, constituyen la base sobre la que el escritor construye otras oposiciones. En todas ellas el primer elemento, relacionado con lo humano, está supeditado al segundo, que hace referencia a lo divino. (...) lo negativo está supeditado a lo positivo, la nada dirigida al todo, la oscuridad encaminada a la consecución de la luz. Sin embargo, no se trata de una simple relación de causalidad. Si lo negativo conduce a lo positivo es porque lo encierra en sí; en la profundidad de la nada está el todo; en la más dura oscuridad se encierra la luz. (...) El dualismo sanjuanista es una tensión que no genera pares antónimos, sino complementarios, una oposición que habla de extremos, pero de extremos reconciliables” (Joaquín García Palacios: *Los procesos de conocimiento en san Juan de la Cruz: estudio léxico*, Universidad de Salamanca 1992, p. 16).

con otros materializando una idea, componiendo una obra nueva, o decide incorporarlos a un proyecto en proceso.

Cerca de la vitrina en el montaje de la exposición, como formando un “conjunto” con ella, se encuentran el *collage* de un esqueleto de rodaballo sobre una partitura musical (*Kairós II. Tiempo de Dios*) y una de las obras más icónicas de la artista en estos últimos años, la pieza *Génesis. Vanitas*, compuesta por una pecera esférica que contiene huesos, vértebras de vaca, una de las cuales parece escaparse volando... con alas de “plomo” (otra vez la paradoja). Junto a la mesa en la que se apoya esta “vanitas”, una humilde silla soporta en su asiento de enea una pesada piedra que contrasta fuertemente con la aparente levedad de la vértebra que, alas desplegadas, está a punto de iniciar su vuelo.

Completan “Pamen Pereira. El final del sueño” pequeñas esculturas y objetos como la arcánica *El emperador* (un cráneo en miniatura, de bronce, del que brota una raíz de palmera) o *Gödel, Escher y Bach* (un libro abierto por una doble página con dibujos sobre el holismo, y con *collage* de cuernos de cabra y una lupa), y dibujos realizados con humo,¹⁸ la huella del fuego, de formas y cuerpos incandescentes como, por ejemplo, una cama, una ígnea cama que entronca nuevamente con la idea de “el fuego y el reposo”.

Todas las obras comentadas se interrelacionan y, en su conjunto y por su disposición en el espacio de la sala, conforman una “obra nueva”, una envolvente escenificación plena de misterio y de poesía. Un final del sueño que es para la artista un despertar de la consciencia y, lo que es lo mismo, el inicio de otro sueño.

18 Técnica recurrente en la obra de la artista desde que presentara sus primeros trabajos “con humo” en la exposición “Música del vacío” (Galería Paral·lel 39, Valencia 1994), en la que exhibió una serie de dibujos, en los que hacía “surgir del vacío” figuras alegóricas, recortadas por su negro y flamígero silueteado, de instrumentos musicales o de ciertos cuerpos “configurando la imagen helada de un volumen ausente y, por ello mismo, presente” (David Pérez: “La sospecha del fuego”, *Papers de la Galeria Paral·lel 39* - nº4, Valencia 1994). Técnica que desarrollará y perfeccionará durante su estancia en Japón entre 1996 y 1997, con motivo de la obtención de una de las Becas Unión Fenosa de Creación Artística en el Extranjero. En su estudio en el Sapporo Art Park, situado en un bosque cercano a la ciudad, habitualmente nevado, pasará noches enteras, vela en mano, sentada en un austera banqueta, realizando decenas de obras “de humo”, embargada en un proceso meditativo, con absoluta concentración, en el que cada gota de cera que caía sobre su ropa, sobre su calzado, era doble motivo de satisfacción, estética y espiritual. Posteriormente, la chaqueta de trabajo y las botas que usó como protección, y que se cubrieron por completo de la cera derramada en la creación de tantas obras, fueron convertidas en poderosas imágenes escultóricas, vestigios y huella material de un proceso anterior denso y complejo.



Oída en terra / Oído en tierra, 2020
 Escayola, pa d'or, terra, arrel / Escayola, pan de oro, tierra, raíz
 35 x 29 x 35 cm
 Colección particular, Santiago de Compostela

VAL

*

Somnis que alcen el vol, flames de la bellesa. [Entorn als arrels de l'imaginari dinàmic de Pamen Pereira] *Fernando Castro Flórez*

L'obra de Pamen Pereira ha sigut definida per Dokushô Villalba com un "espai oníric"¹ i, sens dubte, les seues fascinants obres activen una sort d'*ensomni paradoxal* que torna ingràvid el que és quotidià sense derivar vers l'insubstantial, aprofundint, per contra, en un temps meditatiu, buscant l'exposició de les arrels que som. Georges Didi-Huberman ha recordat que la "vida altra" mai no ens ve donada per endavant. Perquè prenga forma és necessari que *despertem els somnis mateixos*.² Com si en el despertar el somni mateix es revelara ja desitjós d'eixir de si o, per situar-lo en la dinàmica estètica de Pamen Pereira, acceptant que la forma més radical d'existència pot sorgir en el *despreniment*.

Hem de tindre la ment oberta a tot, ser capaços d'establir, en termes freudians, una permanent "associació lliure"; això és, treballar en la direcció

- 1 El mestre zen Dokushô Villalba es refereix així a la bella instal·lació de Pamen Pereira al Centro de Arte Caja de Burgos (2009): "La brisa de l'esperit hi és present sostenint-ho tot. Embolca les cadires, els llits, les teteres, els vaixelles, els espills, les fruites, les guitarres, els llibres, els jerseis vells. Els calaixos de l'armari rebost s'obrin de bat a bat i les provisions quotidianes suren en un espai oníric en el qual el passat, el present i el futur es fonen i desapareixen en una dimensió atemporal." Dokushô Villalba: "Todo pende de un hilo" en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2009).
- 2 "Es tracta de fabricar les condicions concretes d'una "vida altra". D'altra banda, no és que ens "despertem dels nostres somnis"; no. Per contra, el que fem és *despertar-nos als somnis mateixos*, que van ser les profecies –en imatges-centellejos, en sensacions fugaces, en paraules extravagants, en emocions profundes, en gestos desencadenats– de la nostra present decisió d'alçament." (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 375).

d'una *radical excitació del somni*,³ sense deixar de tindre consciència que, en *interpretar els somnis*, senzillament, hom acaba destruint-los.⁴ En *Més enllà del principi del plaer*, adverteix Freud que la consciència sorgeix en l'empremta d'un record, això és, de l'impuls tanàtic i de la degradació de la vivència; després de la completa interpretació, qualsevol somni es revela com el compliment d'un desig, això és, el somni és la realització al·lucinatòria d'un desig inconscient.⁵ “La creació de símbols és una comprensió parcial per la negativa a satisfer, sota la pressió del principi de realitat, tots els impulsos i desitjos de l'organisme. En la forma d'un compromís, és un alliberament parcial respecte de la realitat, un retorn al paradís infantil amb el seu *tot està permès* i la seua realització al·lucinatòria dels desitjos. L'estat biològic de l'organisme durant el somni és en si mateix una reassumpció parcial de la situació intrauterina del fetus. Inconscientment, per descomptat, re-escenifiquem aquest estat, un retorn a la matriu. Estem nus, alcem els genolls, ajupim el cap, ens repleguem en els llençols: recreem la posició fetal; el nostre organisme es tanca a tots els estímuls i influències externes, i finalment els nostres somnis, com hem vist, restauren parcialment el regne del principi de plaer.”⁶ El somni ens atrapa i ens porta, com és manifest en l'estètica de Pamen Pereira, fins a l'*abisme* d'allò quotidià, a la demanda de tendresa, fins als records esfilagarsats de la *matriu*.

3 “Freud va proposar [per a sondejar els pensaments latents i interpretar els somnis] el mètode del “fantasieig lliure” (*freie Einfälle*) o “associació lliure” (*freie Assoziation*) sobre les imatges manifestes del somni que s'examina. Cal donar via lliure a la psique i distendre totes les facultats restrictives i crítiques de la consciència; cal permetre que tot arribi a la ment, fins i tot els pensaments i les imatges més estrafolaries que aparentment no tenen cap pertinència per al somni analitzat; hom ha de ser totalment passiu i permetre el lliure accés a tot el que arribi a la consciència, encara que sembla mancar de sentit, de significat, i no tindre cap vinculació amb la qüestió de què es tracta; només cal esforçar-se a parar atenció al que sorgisca involuntàriament en la psique.” (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).

4 “Són imprevisibles els danys que poden causar els somnis interpretats. Aquesta destrucció roman oculta, però com n'és de sensible un somni! No es veu gens de sang a la destal de l'escorxador quan arremet contra la teranyina, però quant que ha destruït!... i mai torna a teixir-se el mateix. Molt pocs sospiten el caràcter únic i irreplicable de qualsevol somni, de quina altra manera sinó podrien despul·lar-lo i convertir-lo en lloc comú...” (Elias Canetti: *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 226).

5 “És molt prompte quan Freud té la idea, reformulada el 1900, que el somni és realització al·lucinatòria de desig inconscient, i de seguida li apareix com el model del mode de funcionament primari caracteritzat per un lliscament del sentit de representació en representació segons la via de processos, com ara el desplaçament i la condensació, la importància dels quals detectarà en l'elaboració del somni.” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

6 Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

Pamen Pereira adverteix que “en el somni s'aprén a configurar el temps”.⁷ Tot es fa alhora gran i estable quan l'ensomni uneix cosmos i substància. Aquesta artista tracta (metafòricament) de *pastar la substància del món* i la seua particular “poètica de l'ensomni” ens porta fins a una *intimitat a plena llum* que paradoxalment pot estar materialitzada en jaquetes plenes de gotes de cera, un jersei del seu avi tendrament “folrat” amb or per a convocar la pell estimada o bé un altre que alça el vol en un emblema d'alegria fugaç. Les obres de Pamen Pereira *punctualitzen*⁸ l'existència, focalitzen la nostra mirada en paradoxes,⁹ mostren admirablement la reconciliació dels oposats. Així, el buit funciona com a condició de possibilitat de la presència, instància de totes les potencialitats, és “el lloc on recolzar-se”.¹⁰ Ací s'activa la “vida de la visió”, en aquella bellesa instantània que va descriure María Zambrano en *Claros del bosque*; per a aquesta pensadora, la bellesa crea el buit i posa en moviment, això és, *incita a eixir de si* encaminant l'“ésser amagat” cap a una unitat mística.¹¹

Contemplant les obres de Pamen Pereira sentim que ha sigut capaç de *construir un niu per a la imaginació* i, també, de buidar el seu cor. Té consciència que, emprant paraules japoneses, “ten” és “mu” (el cel és el no-res) i així va arribar a aconseguir respirar (*shinkokyo*) harmoniosament experimentant el microcosmos que es dilata. En una de les cartes que va intercanviar Pamen Pereira amb Asunta Rodríguez, la propietària de la galeria Trinta, reflexionant sobre el procés de treball de la seua crucial exposició “Un sol sabor” (Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003), parla que ha arribat a respirar l'essència, en una total consciència de la diversitat, com si s'hagueren dissolt les fronteres: “Arribar a eixe lloc la visió del qual transcendeix els meus ulls. Encara continue amb borratxera de Déu.”¹²

Hem d'acceptar (valga la clau heideggeriana) la pèrdua de la imatge del món¹³ o, en altres termes, cal assumir (sense melancolia) que hem oblidat

7 Pamen Pereira: “Entreacto” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala d'Exposicions del Club Diario Levante, València, 1993, p. 28.

8 És evident que l'obra d'aquesta creadora pot ser llegida a partir de la noció de *punctum* que Roland Barthes va desplegar en *La cámara lúcida*. En aquesta sèrie plantejaria una sort de *mise en abyme* d'eixos “detalls” que *ens punxen*.

9 “Treballa habitualment amb la paradoxa o l'aparent enfrontament de contraris, en una trobada que va una mica més enllà de la raó; la major part de les vegades aquesta trobada no és processada per l'intel·lecte ni pels sentits.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 22).

10 Pamen Pereira: “Entreacto” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala d'Exposicions del Club Diario Levante, València, 1993, p. 28.

11 Cf. María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1986, p. 53.

12 Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera “Ese temblor que nos habita” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 28.

13 Cf. el capítol “Imágenes del mundo. La globalización y la cultura visual” de W.J.T. Mitchell *La ciencia*



La dona de pedra s'aixeca i balla / *La mujer de piedra se levanta y baila*, 2015
 Granit, arrels, cable d'acer / *Granito, raíces, cable de acero*
 139 x 70 x 70 cm

l'experiència del "tot".¹⁴ Pamen Pereira no es complau en la fragmentarietat postmoderna, sinó que intenta sedimentar la totalitat en la diversitat, una cosa que va sintetitzar en la fórmula d'"Un Sol Sabor".¹⁵ Confia en el poder de la intuïció que ens permet comprendre el món¹⁶ i, com va declarar a finals dels anys huitanta, li interessa generar pensament per mitjà de les imatges, endinçant-se en meditacions de caràcter filosòfic,¹⁷ arribant a dibuixar, per exemple, Schopenhauer que buscava sobrepassar el tantàlic àmbit de la representació (alçant el vel de Maya) per revelar la voluntat que regeix el món.

Pamen Pereira va passar mesos a mitjan anys noranta (gràcies a una beca que li va concedir Unión Fenosa per a 1996-97) meditant entre els monjos en els temples japonesos d'Ei-Hei-Ji i Hokyo-Ji. Segons ha declarat, va connectar amb el zen l'estiu de 1993 quan va conèixer el mestre Dokushô Villalba i es va sentir "com un peix que descobreix l'oceà". La meditació es va convertir per a aquesta artista en una *experiència de vida*,¹⁸ una cosa que fins i tot és més important que l'art.¹⁹ Es tracta d'estar atent, arribar a un estat de

de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 93-106.

- 14 "Si, amb tot, l'experiència del món és destruïda per tal quantitat de partícules disperses, per fragments i per particularitats, la idea de la totalitat resulta ideològicament sospitosa (com va fer Theodor W. Adorn, encara que per altres motius, en relació amb la teoria nord-americana de la ciència): llavors l'home queda pràcticament sense món, com a sacrifici d'aquella divisió del treball que no li deixa més que una mirada sobre el detall no aprehensible encara que funcionalment dominant, i el força a perdre l'experiència d'un tot." (Hans Heinz Holz: *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 142).
- 15 "Quan el sentiment d'identitat s'expandeix més enllà dels confins de la ment i el cos, i es dilueix en tot el que ocorre instant rere instant, fins a abastar la totalitat del cosmos, u ja no veu el cel sinó que és cel, no toca la terra sinó que és terra, no sent la pluja sinó que és pluja. U i l'univers s'han convertit en el que els místics denominen *Un Sol Sabor*." (Victor Segrelles: "Pamen Pereira. Un solo sabor" en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València, 2002, p. 67).
- 16 "El món tangible i sensible no és més que el pòsit residual d'una llarga progressió de graus cada vegada més subtils de la matèria, la manifestació de la gran cadena de l'ésser. Bergson deia que la realitat última només és comprensible per intuïció." (Pamen Pereira: text en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alacant, 2019).
- 17 "El treball que faig té cada vegada més a veure amb la filosofia, per exemple, que amb la pintura, amb eixa manera de veure, de crear imatges dels pintors. Jo no cree imatges, o almenys no és aquesta la meua preocupació. Per a mi és més important el procés de pensament que s'hi genera. Per això m'interessa més la filosofia que la pintura." (Pamen Pereira: nota de la seua exposició a la Galería Víctor Martín, Madrid, 1989).
- 18 "El zen no és ni més ni menys que l'experiència de viure la vida deliberadament, amb tota la intensitat i atenció que hom puga desenvolupar." (Pamen Pereira: "La mujer de piedra se levanta y baila" en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 14).
- 19 Pamen Pereira, en una conversa amb el mestre Dokushô Villalba al MUSAC, adverteix que no és una artista zen, "això és una cosa que m'agradaria aclarir perquè el zen no té res a veure

meditació profunda (*samadhi*) i posar-se en relació amb la naturalesa: eixe camí que, tal com va establir Dhongzhan en el *Samadhi del espejo del tesoro*, porta a alliberar la ment. El zen és un *despertar continu*, un començar de zero a partir d'una sort de “deconstrucció”²⁰. Pamen Pereira respira a fons en aquesta experiència alliberadora que li permet mesclar realitats, assumir poèticament les paradoxes, interrelacionant la meditació oriental i la mística centreeuropea,²¹ però també, com és manifest en la intervenció en el “dormitori” del Centre del Carme de València, dialogar amb la poesia de sant Juan de la Cruz.

Aquesta artista treballa amb la *imaginació dinàmica*,²² per a generar obres que ens fan cobrar consciència que *tot penja d'un fil*.²³ Els objectes quotidians, els mobles del seu taller, volen ingràvids, sostinguts per fils prims, dansant en la xarxa del món real i fent que la nostra mirada alce el vol. “Hi ha quelcom lúdic –escriu Pamen Pereira– i molt de greu a posar l'interior d'una casa a volar, mobles i objectes quotidians suren en un espai-temps en el qual es fonen present, passat i futur, tot sembla congelat en la visió atemporal d'un instant en què reflexionem sobre la no permanència de la nostra naturalesa fenomènica, sobre la fragilitat que sosté cada moment de la nostra

amb això” (Pamen Pereira en conversa amb Dokushô Villalba: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 163).

20 “La meditació zen ajuda a desconstruir, a retornar al punt zero i allí començar a construir de nou.” (Dokushô Villalba en conversa amb Pamen Pereira: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 173).

21 “Aquesta idea de mesclar realitats, de combinar diferents objectes, de jugar amb la paradoxa i reconciliar-ho... no és exclusiva d'Orient. Jo he utilitzat moltes vegades referències a l'alquímia i a la mística centreeuropea, que sempre m'ha fascinat.” (Pamen Pereira en conversa amb Dokushô Villalba: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 167).

22 “Treballa amb la imaginació dinàmica de la qual parla Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*, com també amb l'essència del més pur esperit del romanticisme” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 17).

23 “Malgrat la contundent realitat del món material, malgrat que la percepció comuna representa els objectes ancorats en l'espai i en el temps, malgrat l'evidència de la gravetat universal, tot és tremendament fràgil. La vida és un delicat miratge. Tot penja d'un fil.” (Dokushô Villalba: “Todo pende de un hilo” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2009. “Vaig presentar primer en la Biennal del Caire *Al otro lado del espejo* i després, a major escala, al Centro de Arte Caja de Burgos, *This is a love story*, una reflexió sobre la fragilitat de l'existència amb la qual posava de manifest com, malgrat l'aparent contundència del pes del món material, tot penja d'un fil.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 20).



Vista de l'exposició “This is a love story”, 2009
Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos

vida. L'esperit es veu alliberat de la concreció pesant de la matèria i sorgeix la consciència de com són de prims els fils que ho sostenen tot.”²⁴ En el teixit del món,²⁵ les màgiques obres de Pamen Pereira al·legoritzen un aire de llibertat.²⁶

Com va assenyalar Michaux, l'artista és el que es resisteix a la pulsio de no deixar rastres, disposant els materials en una situació territorial equivalent a l'escena d'un crim; el rastre és això que assenyala i no s'esborra, això que mai hi és present d'una manera definitiva. En una època en què hem assumit, potser amb massa tranquil·litat, la *destinerrància*, davant de la ideologia de la virtualització del “món”, apareixen nombroses pràctiques vetlades, rastres del diferent, indicacions que ens espanten a una deriva creadora: “deixem pertot arreu empremtes –virus, *lapsus*, gèrmens, catàstrofes–, signes de la imperfecció que són com la signatura de l'home en el cor d'aquest món artificial.”²⁷ L'obra d'art s'entén com a *funció del vel*, instaurada com a captura imaginària i lloc del desig, la relació amb un més enllà, fonamental en tota articulació de la relació simbòlica: “es tracta del descens al pla imaginari del ritme ternari subjecte-objecte-més enllà, fonamental en la relació simbòlica. Dit d'una altra manera, en la funció del vel es tracta de la projecció de la posició intermèdia de l'objecte.”²⁸ Pamen Pereira no encobreix la realitat sinó que tracta d'intensificar l'experiència temporal per mitjà de l'art.²⁹ No importa que la “mà

de l'art” no agafe res, perquè la seua “cacera” el que fa és revelar el fons, el mur que ens permet habitar.³⁰

Els paisatges de Pamen Pereira són més anímics i interiors que exteriors, la definició de l'horitzó s'ha realitzat amb el fum del ciri, en una conducta que té un poc de catarsi i epifania. El que veiem és l'empremta del que ja no hi és, la presència de l'absent.³¹ En aquestes modulacions estètiques trobe un alé que va des de la recepció que fa del romanticisme fins a l'admiració per Beuys,³² rastres profundament reflexius d'una artista que ha arribat a descriure el seu treball com un procés alquímic o amb claus xamàniques.³³ Les *vanitas*³⁴ contemporànies de Pamen Pereira deixen l'enigma en suspens, ens

24 Pamen Pereira: text en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alacant, 2019.

25 “En la meua vida tot apareix de manera intuïtiva, aparentment irracional, que em fa conscient de com és d'atapeït el teixit del món, l'aire, la matèria, les emocions, el dolor, el gaudi.” (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: “Ese temblor que nos habita” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 37).

26 “Sembla que l'ésser que vola depassa la mateixa atmosfera; que un èter se li brinda sempre perquè deixi als seus peus l'aire; que alguna cosa absoluta perfecciona la consciència de la nostra llibertat. Cal subratllar que, efectivament, en el regne de la imaginació, l'epítet més pròxim al substantiu *aire*, és l'epítet *lliure*? L'aire natural és l'aire lliure. Convindrà, doncs, que redoblem la cautela davant d'un alliberament mal experimentat o viscut, davant d'una adhesió massa sobtada a les lliçons de l'aire lliure, del *moviment aeri alliberador*.” (Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1958, p. 18).

27 Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

28 Jacques Lacan: “La función del velo” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

29 És la intensificació del procés temporal el que dona més dignitat a la pintura. Mentre que l'oïda, va escriure Leonardo da Vinci en el seu *Tractat de pintura*, “transmet a la sensibilitat la representació de les coses anomenades amb la major confusió i demora”, l'ull en canvi “comunica amb presura i veritat màximes les totals figures del que davant s'hi apareix.” (Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1979, p. 57).

30 “El paper de l'art consisteix sempre, des d'aquella prehistòrica mà en negatiu que no agafa res, a interrompre la producció en producte inacabat que ens diu on som en la nostra doble relació amb una naturalesa que mai no ha sigut i amb una producció tècnica que ha sigut, és i serà: així com treballa el fons d'aquella producció de forma, com allò que fa emergir fins a la superfície, i la seua única bellesa, natural i artificial, és la revelació d'aquell fons.” (Jérôme Lèbre en conversa amb Jean-Luc Nancy: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 88).

31 “L'única matèria de molts dels meus dibuixos són el fum i el seu rastre de sutge. El rastre d'aquest fum tarda dies a desprendre's de mi, aquesta olor se'm queda impregnada a les fosses nasals, als cabells i a la roba, i no la definiria precisament com un perfum. És una olor complexa, negra, fosca i grisa; l'olor d'una cosa que ha estat a punt de cremar però no ha arribat a fer-ho; l'olor de centenars de ciris que gotegen sobre mi entapissant els pantalons, la jaqueta, el guant, el barret, el sòl, la taula... objectes que més tard adquireixen entitat pròpia. És densa, espessa, tot el contrari dels dibuixos que produeix, que són lleugers, delicats, més semblants a un *sumie* japonès de tinta i aigua que a la catarsi de la qual sorgeixen. El resultat són paisatges dinàmics on fons i forma es converteixen un en font de l'altre, només hi apareix l'empremta del que no hi és.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 22).

32 “En els anys 80, acompanyava les seues obres, d'escala generalment reduïda, amb al·lusions a un ideari centreeuropeu, des de Novalis i Hölderlin, el romanticisme alemany, o la manera de mirar i l'actitud davant de la naturalesa que desprenen les pintures de Caspar David Friedrich, fins a la seducció que li exercia Joseph Beuys en el seu intent per acostar art i vida. Passats els anys, a aquestes devocions s'uneix un convençut acostament a formes de reflexió orientals des d'una passió, una entrega i, especialment, una necessitat de mantindre pròxima la presència de l'energia, que la descobreixen europea.” (Miguel Fernández-Cid: “La taza de té y la gravedad” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2009, p. 47).

33 “Quan hi parem prou atenció, la força del present ens eleva més enllà de la nostra pròpia contingència i qualsevol element per quotidià que siga pot ser “metamorfosat” en objecte poètic o ritual. En aquest sentit, m'agrada dir que el meu treball és com el d'una xaman que proporciona aliment espiritual o poètic, o un alquimista que juga amb els arcans vitals. En realitat, la vida és el meu gabinet de treball i soc molt conscient de com un petit gest pot donar vida a la matèria, i com una emoció pot alterar fins i tot un codi genètic.” (Pamen Pereira: text en *Pamen Pereira. Juego de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alacant, 2019).

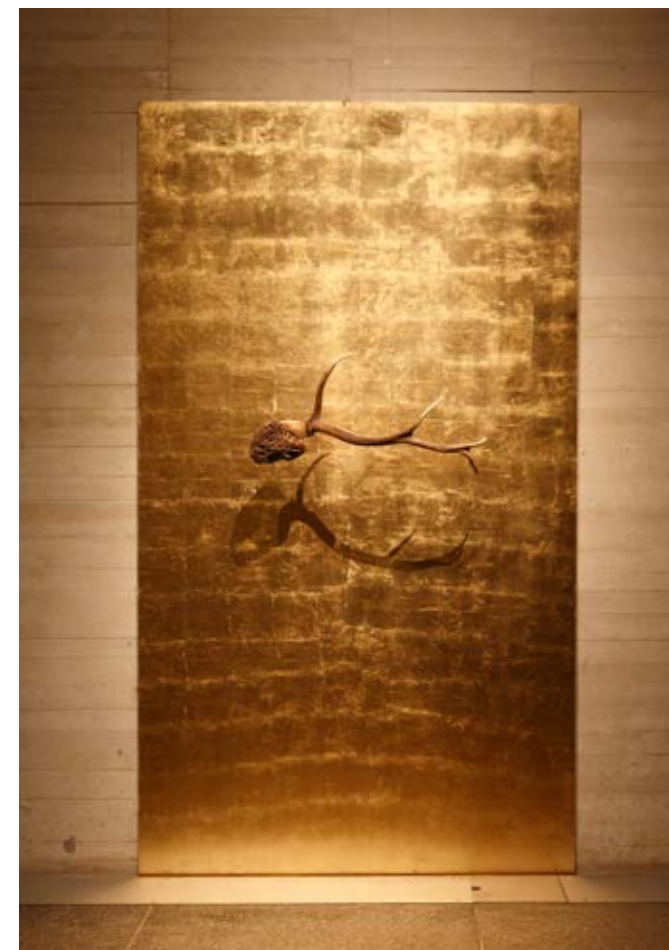
34 “Moltes de les obres es podrien considerar *vanitas* contemporànies, una sort de natures mortes barroques en tres dimensions que posen l'accent en la fragilitat de l'existència, en la verta-

impulsen a experimentar el “silenci que hi ha darrere de cada obra”³⁵ En un cert sentit, les seues obres reformulen la sublimitat, una noció a la qual, en algunes ocasions, ha recorregut,³⁶ subratllant que hi ha dimensions del pensar i sentir que desborden el coneixement científic-racional.

La flama i crida de Pamen Pereira ens incita a mantindre’ns *alerta* tal com succeeix amb aquesta hipnòtica peça del barret que sura amb un ciri damunt.³⁷ Ací hi ha la il·luminació, però també la “trobadra amb l’ombra”.³⁸ Aquesta creadora ha meditat davant del *to ko no ma* i ha buscat l’experiència de la serenitat que evoca Tanizaki en *L’elogi de l’ombra* quan adverteix que les insignificances poden tindre el més bell fulgor.³⁹ Kousaku Chukai, comentant l’exposició de Pamen Pereira a la Recent Gallery de Sapporo (1997) evo-

dera naturalesa insubstancial de totes les coses, fins i tot de les que ens semblen més sòlides.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 14).

- 35 “Pamen Pereira ens porta en els seus muntatges a percebre la presència del silenci juntament amb el bategar dels objectes.” (Albert Esteve: “Aproximaciones, anotaciones e invitación al olvido y a la memoria en la exposición de Pamen Pereira” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 143). També Dokushō Villalba subratlla aquest silenci que “subjau darrere de cada obra” en la conversa amb Pamen Pereira “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 164.
- 36 “El naixement, la vellesa i la mort són coses que ens ressituen constantment des del més insignificant fins al concepte de sublimitat del qual parla Kant, perquè s’escapen a la nostra raó i eleven l’ànima per damunt de la seua mitjanja ordinària.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 17).
- 37 “Un barret levita en un camp magnètic amb un ciri encés. Quan les forces d’atracció-repulsió, inclinació i rebuig troben l’equilibri, aconsegueixen elevar-nos. Un ciri encés a la coroneta suggereix un estat d’alerta permanent. La verticalitat i la fugacitat de la flama, la consciència i residu de la matèria, i el sorprenent buit del camp magnètic són bon exemple de la reconciliació dels pols oposats, una imatge de l’equanimitat.” (Pamen Pereira: text en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alacant, 2019).
- 38 “«Gabinet de treball, la trobada amb l’ombra» és bastant més que un títol afortunat d’una mostra que revisa una trajectòria artística a partir de la metàfora de taller com a lloc de creació i espai de diàleg i misteri. Reflecteix una intenció, una actitud, una situació personal davant l’art.” (Miguel Fernández-Cid: text de presentació del catàleg *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, o encuentro coa sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2001).
- 39 “Nosaltres els orientals creem la bellesa fent naixer ombres en llocs que en si mateixos són insignificants. [...] crec que la bellesa no és una substància en si, sinó tan sols un dibuix d’ombres, un joc de clarobscur produït per la juxtaposició de diferents substàncies. Així com una pedra fosforescent, col·locada en la foscor, emet una irradiació, exposada a plena llum perd tota la seua fascinació de joia preciosa, d’igual manera la bellesa perd la seua existència si es suprimeixen els efectes de l’ombra.” (Junichirō Tanizaki: *El elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 69).



El cavall blanc penetra la flor de la canya / *El caballo blanco penetra la flor de la caña*, 2012
Asta de cérvol, flor de palmera seca / *Asta de ciervo, flor de palmera seca*
40 x 81 x 30 cm, (panell daurat / *panel dorado*, 230 x 140 cm)

ca una “flama freda”⁴⁰ i Manuel Saiz esmentava, entorn de les obres d’aquesta artista, el “desig ascensional del foc”⁴¹ La *ferida de foc* al llit del “dormitori” del Centre del Carme de València és, tal vegada, una de les materialitzacions més intenses de tota la poètica ígnia que ha desplegat Pamen Pereira. Ací hi ha al·ludit l’ambivalent poder destructiu i generatiu del foc, juntament amb les paradoxes del món oníric i la turbulència de la passió. La flama d’amor viva, en explícita al·lusió a sant Juan de la Cruz, “tendrament fereix”; per a conduir-nos al centre de la nostra ànima.⁴²

El vol de la imaginació, en clau bachelardiana,⁴³ de Pamen Pereira ens condueix fins a les arrels. En les seues composicions sempre hi ha una *profunda veritat* que està enllaçada amb aquella experiència del somni que Plató defensara davant del prejudici que cal “deslliurar-se de les aparences”.⁴⁴ Certament, hi ha un nus o estructura laberíntica que ens aparta de la clara visió del que hem somiat, com el mateix Freud indicava, el melic dels somnis és *allò desconegut*, alguna cosa que hi ha més enllà de la reticulació del món intel·lectual.⁴⁵ En les seues instal·lacions, les oronetes, un símbol universal, transmeten

dolçor (materialitzades a vegades en xocolata) i ens alliberen de la nostàlgia. Ludwig Binswanger, en *El somni i l’existència*, privilegia espontàniament els somnis de caiguda i delegava en els grans ocells –àguiles o milans, com en el famós conte de Leonardo da Vinci interpretat per Freud– el privilegi del vol o del rapte en l’aire. Pamen Pereira *es dona ales*,⁴⁶ somia alçar el vol, crea atmosferes enigmàtiques que ens regalen una bellesa incomparable.

“Hi ha en la meua obra –apunta Pamen Pereira en 1989– una sèrie de temes que amb el temps s’han anat fent recurrents. La idea de l’aigua com un element que dissol, purifica, fertilitza, l’aigua com un tot, un arquetip del que és líquid. A més, hi ha els mapes com a referència física, però també tractats amb oli o que tenen per damunt un cor, quelcom que l’obliga a no ser només físic, un element perfectament sentimental i completament orgànic que el modifica. A més, aquests mapes no marquen referència a l’atzar, sinó que han eixit de viatges o indiquen territoris íntims sobre una forma física.”⁴⁷ Una peça meravellosa com *Tampoc el mar dorm II* (2017), una videoinstal·lació sobre una antiga caixa de ferro del segle XVI revela el subconscient imparable⁴⁸ d’aquesta creadora que ha desenvolupat el que David Pérez va qualificar com una *poètica germinativa*.⁴⁹ Les sabates estan, literalment, en flames, sense que això denote cap cansament; al contrari, Pamen Pereira continua desitjant *abastar el món*.⁵⁰ Assumeix fins a les seues últimes conseqüències el *koan* segons el qual “el món sencer és medicina”

40 “La neu s’alça ardentment./ Una flama freda./ un remolí de flames/ al fons de l’espiral./ El ciri oscil·la/ entre les mans de Pamen;/ una espiral./ una serp de flames/ transforma el seu aspecte contínuament.” (Kousaku Chukai: “Fantasía de febrero” en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, la Corunya, 1998p. 143).

41 Cf. Manuel Saiz: “Imágenes deslizantes” en *Pamen Pereira. Heisses Wasser Für Donen Tee*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1996, p. 48.

42 “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!/ Pues ya no eres esquiva,/ acaba ya si quieres,/ rompe la tela de este dulce encuentro.” (San Juan de la Cruz: *Poesías completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, p. 290).

43 “Gaston Bachelard, en *El aire y los sueños*, aquest llibre que ha acompanyat molts viatges de Pamen Pereira, ens recorda que “si els ocells són el pretext del gran vol de la nostra imaginació, no és a causa dels seus brillants colors. El que és bell, primitivament, en l’ocell, és el vol. Per a la imaginació dinàmica el vol és una primera bellesa.” El vol que ens condueix cap a la primera bellesa dona sentit a les obres que es resolen en el component dinàmic i que, alhora, ens aquieten, i retorna l’ésser a la seua serenitat primigènia. Per a Pamen Pereira l’autoconeixement passa pel coneixement del món a través de la naturalesa, d’ací ve que l’emoció es presenta en aquells itineraris menys transitats per l’humà.” (Álvaro Marcos Arvelo: “El pájaro y la piedra” en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alacant, 2019).

44 “En el *Teeteto* (157E i seg.) argumentarà [Plató] que fins i tot els errors dels sentits, les imatges dels somnis i les al·lucinacions produïdes per alguna malaltia no es poden ignorar alegrement: no es pot negar que el somiador o el malalt ha tingut l’experiència que ha tingut.” (F. M. Cornford: *Plató y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

45 “En els somnis més ben interpretats solem veure’ns obligats a deixar en tenebres determinat punt, perquè advertim que constitueix un focus de convergència, de les idees latents, un nus impossible de deslligar, però que al mateix temps no ha aportat altres elements al contingut manifest. Això és llavors el que podem considerar com el melic del somni, és a dir el punt pel qual es troba lligat al món desconegut. Les idees latents descobertes en l’anàlisi no arriben

mai a un límit i hem de deixar-les perdre per totes bandes en el teixit reticular del nostre món intel·lectual. D’una part més densa d’aquest teixit s’eleva després el desig del somni.” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

46 “Quan el subjecte es dona ales a si mateix, llavors es pot dir que alça sol, lliurement, el seu vol.” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 385).

47 Pamen Pereira: nota per a la seua exposició a la Galería Víctor Martín, Madrid, 1989.

48 “La immensitat i la força del mar, metàfora o transsumpte de les emocions, portada al món domèstic i recollida com un tresor. La ment subconscient no dorm mai, tampoc el mar no dorm.” (Pamen Pereira: text en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2019).

49 Cf. David Pérez: “Tras el laberinto verde” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala d’Exposicions del Club Diario Levante, València, 1993, p. 6.

50 “En moltes coses, *Aigua calenta per al te* va ser una peça primera. Va ser la primera vegada que vaig veure que abastava el món, en la qual vaig ser capaç de no ser jo, només de ser testimoni, testimoni de tot, del que veig... i, realment, dona una tranquil·litat enorme quan tens aquesta sensació. És una sensació com de molta calma.” (Pamen Pereira en conversa amb Alberto González-Alegre en *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostel·la, 2001).

Pamen Pereira insisteix, una vegada i una altra, que el seu treball no és una altra cosa que una modulació de la seua vida.⁵¹ Vol prendre consciència de tot, entreteixir la seua existència en la gran xarxa de connexions de la realitat. L'exercici de l'art pot fer por, no es pot evitar el pitjor, és necessari acostar-se a la vida, però passant prèviament per la destrucció. Entre el present i la mort s'obri un *abisme*, en el qual conflueixen l'alteritat i el misteri: "la relació amb els altres és l'absència d'allò altre".⁵² La gojosa demora de l'art (l'experiència de la contemplació) fa que entenguem la singular intensitat de la vida, comportant-nos com un peix que descobreix que ell mateix és oceà.⁵³ No podem deixar d'alçar el vol oníric, assumint que el món del somni no és el jardí interior de la fantasia: "Si el somiador hi troba el seu món propi, és perquè s'hi pot reconèixer el rostre del seu destí: troba el moviment originari de la seua existència i la seua llibertat en el seu acompliment."⁵⁴ El somni és una fonamental potència del desig, hi germina l'enigma, a través dels seus meandres flueixen meravelles. Les obres de Pamen Pereira són llavors oníriques que germinen de manera extraordinària. "Al regne vegetal –escrivia aquesta artista en 1991– pertanyen la terra i el cel. Al regne de la llum pertanyen l'element lluminós i el clar, alhora que la foscor. En l'existència, la vida comparteix la seua definició amb la mort. La unitat antitètica es converteix en dualitat generadora i defineix un punt d'equilibri, el centre, sobre el qual s'articula l'acció. Entre el cel i la terra, jo, dissolta en qualsevol substància. Jo per davall de Déu. Déu per davall de mi. Entre la llum i la foscor, l'ocàs. Entre passat i futur, la mort, regeneradora, simètrica, arrel de la metafísica. Dicotomia."⁵⁵ En l'art, en certa manera trobem aquelles coses que ens permeten sobre-viure o, almenys, poden ensenyar-nos a *de-morar* l'instant fatal.⁵⁶ Sempre ens faltarà (afortunadament) una imatge

51 "This is a love story fa referència a la meua relació amb el meu treball i d'aquest amb la vida, que realment és l'obra d'art més important, tal vegada l'única a què val la pena dedicar-ho tot." (Pamen Pereira citada en Miguel Fernández-Cid: "La taza de té y la gravedad" en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2009, p. 65).

52 Emmanuel Levinas. *El tiempo y el otro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 134.

53 "Ara, a la llum dels esdeveniments, crec que ho he comprés. Això que creiem que no podem trobar, ja ho tenim, i quanta felicitat hi ha en el peix quan descobreix que ell mateix és oceà." (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: "Ese temblor que nos habita" en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 29).

54 Ludwig Binswanger: "La rêve et l'existence" en *Introduction à l'analyse existentielle*, Ed. Minuit, 1971, p. 222.

55 Pamen Pereira: text en el catàleg *Al Oeste. Joves en el 91*, Club Diario Levante, València, 1991.

56 "Demeure és un verb francès d'una multiplicitat extrema. Originàriament, *demeurer* significa 'posposar per a més endavant', designa allò diferit, la demora determinada, també en termes de dret. La qüestió del retard sempre m'ha tingut ocupat i no oposaré sobreviure a la mort. He arribat fins i tot a definir sobreviure com una possibilitat diferent o aliena tant a la mort com a la vida, com un concepte original. [...] Mai vaig poder pensar el pensament de la mort

i, quan cobrem consciència del *temps que faltará* ens adonem que el somiador, com demostra exemplarment Pamen Pereira, al·lucina allò que desitja.⁵⁷

En l'art trobem una sublim consciència de la mort⁵⁸ i, en el desplegament imaginari de Pamen Pereira, no es té gens de por de la "mort del jo".⁵⁹ Aquesta creadora medita per arribar al *despreniment* i alça el vol que està ple d'arrels.⁶⁰ Les seues obres fan que puguem expandir la consciència i sentim aquesta música de la vida de la qual parlara Lobsang Rampa.⁶¹ L'ensomni bachelardià de Pamen Pereira⁶² té alguna cosa a veure amb la necessitat de "soltar llast".⁶³ En una peça

o l'atenció a la mort, fins i tot a l'espera o l'angoixa de la mort com una cosa diferent de l'afirmació de la vida. Es tracta de dos moviments que, per a mi, són inseparables: una atenció en tot moment a la imminència de la mort no és necessàriament trista, negativa o mortífera, sinó per contra, per a mi, la vida mateixa, la major intensitat de la vida." (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41).

57 "Veure el que falta: això és un somni. Durant l'acte de somiar el somiador al·lucina amb allò que desitja." (Pascal Quignard: *La imagen que falta*, Ed. Ve, Mèxic, 2015, p. 20).

58 Parlant de la seua exposició al MUSAC, Pamen Pereira dirà que "desprén una vitalitat desbordant manifesta en el seu acostament a l'èfimer i a la consciència de la mort, sense la qual no es pot comprendre la vida." (Pamen Pereira: "La mujer de piedra se levanta y baila" en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó, 2016, p. 23).

59 "La mort que ens aterreix és la del "jo". Quan existeix la consciència bigarrada del jo apareix el drama de la mort per haver de desprendre'ns d'ell. [...] no obstant això, la mort té un xic de felicitat, d'afable... és més cansat viure." (Pamen Pereira citada en Teresa Blanch: en "Cera, Oro y Humo" en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, la Corunya, 1998, p. 133).

60 "El vol està ple d'arrels. Si hi haguera una paraula clau que caracteritzara aquesta exposició, aquesta paraula seria "despreniment". En aquest despreniment hi ha el jersei amorós, la tauleta de roba amb la roba ben planxada que també se'n va, la butaca que hi ha dins del bloc de parafina, les sabatilles d'anar per casa." (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: "Ese temblor que nos habita" en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrent Ballester, Ferrol, 2003, p. 38).

61 "El tambor profund i baix palpitava amb el ritme de la pròpia vida, amb el batre ordinari i profundament sentit del cos humà. Altres instruments s'hi van anar incorporant amb tots els sons del cos. El continu frecc feble de la sang que passa per les venes i les artèries, el murmurí apagat de l'aire de la respiració en els pulmons, el refilet dels fluids corporals de l'acció, i els diversos "crics" i "crecs" i sons que formen la música de la vida mateixa. Tots els febles sorolls de la humanitat." (T. Lobsang Rampa: "El tercer ull" citat per Teresa Blanch en "Cera, Oro y Humo" en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, la Corunya, 1998, p. 133).

62 "Somià i meditar com a claus que ens obrin les portes d'altres dimensions de l'ésser humà. De la terra a l'aire, de la pesantor a la ingravidesa, de la matèria a l'esperit, de la bellesa a la veritat." (Juan B. Peiró: "Soñar, meditar, volar (homenatge a Bachelard)" en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València, 2002, p. 17).

63 "La peça que ocuparà l'espai central de la sala [del Centre d'Art Caja de Burgos], *Al otro lado del espejo*, és una ona d'ingravitud, feta d'objectes quotidians (llit, armaris, taules, cadires, tasses de te, tendur, llums, mobles i milers d'objectes diversos, catifa voladora inclosa), en una necessitat de soltar llast parlant l'idioma dels somnis." (Pamen Pereira citada en Miguel Fernández-Cid: "La taza de té y la gravedad" en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2009, p. 65).

com *This is a love story* (2009), el cos s'ha convertit en papallones en vol, una impressionant imatge de la metamorfosi i dissolució del jo, dotada d'una bellesa en mutació tan hipnòtica com la d'aquesta flama que travessa el llit.

En totes les obres de Pamen Pereira l'element crucial és la poesia; la mateixa artista diu que la commou profundament el poema de Borges *La noche cíclica* i, sobretot, aquests dos versos: “Vuelve a mi carne humana/ la eternidad constante”. Les escenificacions oniricoobjectuals d'aquesta artista que “crema en el trànsit del foc creador”⁶⁴ impulsen la ment com ho fa un *koan*, desestructurant el pensament⁶⁵ i ordenant el caos.⁶⁶ Tot esdevé lleuger en aquesta cerca de l'equanimitat i fins i tot podem ascendir per una escala de caragol que no té escalons. Hem de parar de girar al voltant del foc per a consumir-nos en l'angoixa nocturna (recordant el palíndrom llatí que utilitza Guy Debord com a títol per a una de les seues pel·lícules: *in girum imus nocte et consumimur igni*) i aprendre a estar alerta. La flama del ciri il·lustra totes les transcendències⁶⁷ i, tal vegada, ens incita a suturar les ferides. Pamen Pereira ha aconseguit, literalment, domar el foc,⁶⁸ escenificant en el “dormitori” el somni que, al mateix temps, ens eleva i arrela, acceptant les fractures de l'existència,⁶⁹ regalant-nos la seua extraordinària mirada amorosa.

64 Dokushô Villalba: “Efímera brisa solidificada” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Galería, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, València, 2002, p. 27

65 “M'agraden els *kôan* zen perquè desestructuren el pensament en funció d'una comprensió intuïtiva major. Moltes de les meues imatges tenen aquesta intenció.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2016, p. 14).

66 “En el meu treball hi ha sempre un secret desig que l'atzar ordene el caos i s'establisca així un equilibri entre atenció, concentració, acceptació, flexibilitat i tolerància.” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2016, p. 21).

67 “Però cada ànima profunda té el seu més enllà personal. La flama il·lustra totes les transcendències. Davant d'una flama, Claudel es pregunta: *D'on alça el vol la matèria per a transportar-se en la categoria de la divinitat?*” (Gaston Bachelard: *La llama de una vela*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 2002, p. 34).

68 “Pamen Pereira –apunta Dokushô Villalba– posseïa un foc intern que la impulsava com si muntara un cavall desbocat les regnes del qual no podia controlar.” (Dokushô Villalba en conversa amb Pamen Pereira: “Diàlegs desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2016, p. 164). En el seu procés de meditació Pamen ha arribat a aconseguir l'estat de *samadhi* (aquietament).

69 “Les seues obres leviten i desprenen una brillantor daurada, un color altament preuat en la cultura oriental com es demostra en l'art del *Kintsugi*, inspirat en una filosofia que considera que les fractures o reparacions conformen la història d'un objecte i han de ser mostrades, no ocultades.” (Kristine Guzmán: “Materializar lo imaginario” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2016, p. 74).

CAS

*

Sueños que emprenden el vuelo, llamas de la belleza. [En torno a las raíces del imaginario dinámico de Pamen Pereira] *Fernando Castro Flórez*

La obra de Pamen Pereira ha sido definida por Dokushô Villalba como un “espacio onírico”¹ y, sin duda, sus fascinantes obras activan una suerte de *ensoñación paradójica* que vuelve ingrátido lo cotidiano sin derivar hacia lo insustancial, ahondando, por el contrario, en un tiempo meditativo, buscando la exposición de las raíces que somos. Georges Didi-Huberman ha recordado que la “vida otra” jamás nos viene dada de antemano. Para que tome forma es necesario que *despertemos a los sueños mismos*². Como si en el despertar el sueño mismo se revelara ya deseoso de salir de sí o, por situarlo en la dinámica estética de Pamen Pereira, aceptando que la forma más radical de existencia puede surgir en el *desprendimiento*.

Tenemos que tener la mente abierta a todo, ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”; esto es, trabajar en

1 El maestro Zen Dokushô Villalba se refiere así a la hermosa instalación de Pamen Pereira en el Centro de Arte Caja Burgos (2009): “La brisa del espíritu está presente sosteniéndolo todo. Envuelve las sillas, las camas, las tetras, los barcos, los espejos, las frutas, las guitarras, los libros, los jerséis viejos. Los cajones del armario-despensa se abren de par en par y las provisiones cotidianas flotan en un espacio onírico en el que el pasado, el presente y el futuro se funde y desaparecen en una dimensión atemporal” (Dokushô Villalba: “Todo pende de un hilo” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2009).

2 “Se trata de fabricar las condiciones concretas de una “vida otra”: Por otro lado, no es que nos “despertemos de nuestros sueños”; no. Por el contrario, lo que hacemos es *despertarnos a los sueños mismos*, que fueron las profecías –en imágenes-destellos, en sensaciones fugaces, en palabras extravagantes, en emociones profundas, en gestos desencadenados- de nuestra presente decisión de levantamiento” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, I, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 375).



This is a love story I, 2009
Botes, poliéster, polipropilè, niló / Botas, polyester, polipropileno, nylon
400 × 120 × 120 cm (dimensions variables)
Colección Afundación

la dirección de una *radical excitación del sueño*³, sin dejar de tener conciencia de que, al *interpretar los sueños*, sencillamente, termina uno por destruirlos⁴. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia; tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente⁵. “La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su *todo está permitido* y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, re-es-cenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer”⁶. El sueño nos atrapa y nos lleva, como es manifiesto en la estética de Pamen Pereira, hasta el *abismo* de lo cotidiano, a la demanda de ternura, hasta los recuerdos deshilachados de la *matriz*.

- 3 “Freud propuso [para sondear los pensamientos latentes e interpretar los sueños] el método del “libre fantaseo” (*freie Einfälle*) o “asociación libre” (*freie Assoziation*) sobre las imágenes manifiestas del sueño que se examina. *Es preciso darle vía libre a la psique y distender todas las facultades restrictivas y críticas de la conciencia*; hay que permitir que todo llegue a la mente, incluso los pensamientos e imágenes más estrafalarios que aparentemente no tienen ninguna pertinencia para el sueño analizado; uno debe ser totalmente *pasivo* y permitir el libre acceso a todo lo que llegue a la conciencia, aunque parezca carecer de sentido, de significado, y no tener ninguna vinculación con la cuestión de la que se trata; sólo hay que esforzarse en prestar atención a lo que surja *involuntariamente* en la psique” (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).
- 4 “Son imprevisibles los daños que pueden causar los sueños interpretados. Esta destrucción permanece oculta, pero ¡cuán sensible es un sueño! No se ve sangre alguna en el hacha del matarife cuando arremete contra la tela de araña, pero ¡lo que ha destruido!... y jamás vuelve a tejerse lo mismo. Muy pocos sospechan el carácter único e irrepetible de todo sueño, de qué otra manera sino podrían desnudarlo y convertirlo en lugar común...” (Elias Canetti: *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 226).
- 5 “Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento y la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).
- 6 Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

Pamen Pereira advierte que “en el sueño se aprende a configurar el tiempo”⁷. Todo se hace a las vez grande y estable cuando la ensoñación une cosmos y sustancia. Esta artista trata (metafóricamente) de *amasar la sustancia del mundo* y su particular “poética de la ensoñación” nos lleva hasta una *intimidad al desnudo* que paradójicamente puede estar materializada en chaquetas llenas de gotas de cera, un jersey de su abuelo tiernamente “forrado” con oro para convocar la piel amada o bien otro que emprende el vuelo en un emblema de alegría fugaz. Las obras de Pamen Pereira *punctualizan*⁸ la existencia, focalizan nuestra mirada en paradojas⁹, muestran admirablemente la reconciliación de los opuestos. Así el vacío funciona como condición de posibilidad de la presencia, instancia de todas las potencialidades, es “el lugar donde apoyarse”¹⁰. Aquí se activa la “vida de la visión”; en esa belleza instantánea que describiera María Zambrano en *Claros del bosque*; para esta pensadora, la belleza crea el vacío y pone en movimiento, esto es, *incita a salir de sí* encaminando al “ser escondido” hacia una unidad mística¹¹.

Contemplando las obras de Pamen Pereira sentimos que ha sido capaz de *construir un nido para la imaginación* y, también, de vaciar su corazón. Tiene consciencia de que, empleando palabras japonesas, “ten” es “mu” (el cielo es nada) y así llegó a conseguir respirar (*shinkokyo*) armoniosamente experimentando el microcosmos que se dilata. En una de las cartas que intercambió Pamen Pereira con Asunta Rodríguez, la propietaria de la galería Trinta, reflexionando sobre el proceso de trabajo de su crucial exposición “Un solo sabor” (Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003), habla de que ha llegado a respirar lo esencial, en una total conciencia de la diversidad, como si se hubieran disuelto las fronteras: “Llegar a ese lugar cuya visión trasciende mis ojos. Todavía sigo con borrachera de Dios”¹².

7 Pamen Pereira: “Entreacto” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993, p. 28.

8 Es evidente que la obra de esta creadora puede ser leída a partir de la noción de *punctum* que Roland Barthes desplegó en *La cámara lúcida*. En esta serie vendría a plantear una suerte de *mise en abyme* de esos “detalles” que *nos punzan*.

9 “Trabajo habitualmente con la paradoja o el aparente enfrentamiento de contrarios, en un encuentro que va un poco más allá de la razón; la mayoría de las veces este encuentro no es procesado por el intelecto ni por los sentidos” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 22).

10 Pamen Pereira: “Entreacto” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993, p. 28.

11 Cfr. María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1986, p. 53.

12 Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: “Ese temblor que nos habita” en *Pamen*



Vista de l'exposició retrospectiva “La mujer de piedra se levanta y baila” (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León – MUSAC, Lleó 2015)

Tenemos que aceptar (valga la clave heideggeriana) la pérdida de la imagen del mundo¹³ o, en otros términos, hay que asumir (sin melancolía) que hemos olvidado la experiencia del “todo”¹⁴. Pamen Pereira no se complace en la fragmentariedad posmoderna, sino que intenta sedimentar la totalidad en la diversidad, algo que sintetizó en la fórmula de “Un Solo Sabor”¹⁵. Confía en el poder de la intuición que nos permite comprender el mundo¹⁶ y, como declaró a finales de los años ochenta, le interesa generar pensamiento a través de las imágenes, adentrándose en meditaciones de carácter filosófico¹⁷, llegando a dibujar, por ejemplo, a Schopenhauer que buscaba sobrepasar el tantático ámbito de la representación (levantando el velo de Maya) para revelar la voluntad que rige el mundo.

Pamen Pereira pasó meses a mediados de los años noventa (gracias a una beca de Unión Fenosa que se le concedió para 1996-97) meditando entre los monjes en los templos japoneses de Ei-Hei-Ji y Hokyo-Ji. Según ha declarado, conectó con el zen en el verano de 1993 cuando conoció al maestro Dokushô Villalba y se sintió “como un pez que descubre el océano”. La me-

Pereira. *Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 28.

13 Cfr. el capítulo “Imágenes del mundo. La globalización y la cultura visual” de W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, pp. 93-106.

14 “Si, con todo, la experiencia del mundo es destruida por tal cantidad de partículas dispersas, por fragmentos y por particularidades, la idea de la totalidad resulta ideológicamente sospechosa (como hizo Theodor W. Adorno, aunque por otros motivos, en relación con la teoría norteamericana de la Ciencia): entonces el hombre queda prácticamente sin mundo, como sacrificio de aquella división del trabajo que no le deja más que una mirada sobre el detalle no aprehensible aunque funcionalmente dominante, y le fuerza a perder la experiencia de un todo” (Hans Heinz Holz: *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 142).

15 “Cuando el sentimiento de identidad se expande más allá de los confines de la mente y el cuerpo, y se diluye en todo lo que ocurre instante tras instante, hasta abarcar la totalidad del cosmos, uno ya no ve el cielo sino que es cielo, no toca la tierra sino que es tierra, no escucha la lluvia sino que es lluvia. Uno y el universo se han convertido en lo que los místicos denominan Un Solo Sabor” (Víctor Segrelles: “Pamen Pereira. Un solo sabor” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 67).

16 “El mundo tangible y sensible no es más que el poso residual de una larga progresión de grados cada vez más sutiles de la materia, la manifestación de la gran cadena del ser. Bergson decía que la realidad última solo es comprensible por intuición” (Pamen Pereira: texto en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019).

17 “El trabajo que hago tiene cada vez más que ver con la filosofía, por ejemplo, que con la pintura, con esa manera de ver, de crear imágenes de los pintores. Yo no creo imágenes, o al menos no es esa mi preocupación. Para mí es más importante el proceso de pensamiento que se genera. Por eso me interesa más la filosofía que la pintura” (Pamen Pereira: nota de su exposición en la Galería Víctor Martín, Madrid, 1989).

ditación se convirtió para esta artista en una *experiencia de vida*¹⁸, algo que incluso es más importante que el arte¹⁹. Se trata de estar atento, llegar a un estado de meditación profunda (*samadhi*) y ponerse en relación con la naturaleza: ese camino que, tal y como estableciera Dhongzhan en el *Samadhi del espejo del tesoro*, lleva a liberar la mente. El zen es un *despertar continuo*, un empezar de cero a partir de una suerte de “deconstrucción”²⁰. Pamen Pereira respira a fondo en esa experiencia liberadora que le permite mezclar realidades, asumir poéticamente lo paradójico, interrelacionando la meditación oriental y la mística centroeuropea²¹, pero también, como es manifiesto en la intervención en el “dormitorio” del Centre del Carme de Valencia, dialogar con la poesía de san Juan de la Cruz.

Esta artista trabaja con la *imaginación dinámica*²², generando obras que nos hacen cobrar conciencia de que *todo pende de un hilo*²³. Los objetos

18 “El zen no es ni más ni menos que la experiencia de vivir la vida deliberadamente, con toda la intensidad y atención que uno pueda desarrollar” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 14).

19 Pamen Pereira, en una conversación con el maestro Dokushô Villalba en el MUSAC, advierte que no es una artista zen, “eso es algo que me gustaría aclarar porque el zen no tiene nada que ver con eso” (Pamen Pereira en conversación con Dokushô Villalba: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 163).

20 “La meditación zen ayuda a deconstruir, a retornar al punto cero y allí empezar a construir de nuevo” (Dokushô Villalba en conversación con Pamen Pereira: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 173).

21 “Esa idea de mezclar realidades, de combinar diferentes objetos, de jugar con la paradoja y reconciliarlo... no es exclusiva de Oriente. Yo he utilizado muchas veces referencias a la alquimia y a la mística centroeuropea, que siempre me ha fascinado” (Pamen Pereira en conversación con Dokushô Villalba: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 167).

22 “Trabajo con la imaginación dinámica de la que habla Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*, así como con la esencia del más puro espíritu del Romanticismo” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 17).

23 “A pesar de la contundente realidad del mundo material, a pesar de que la percepción común representa los objetos anclados en el espacio y en el tiempo, a pesar de la evidencia de la gravedad universal, todo es tremendamente frágil. La vida es un delicado espejismo. Todo pende de un hilo” (Dokushô Villalba: “Todo pende de un hilo” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2009. “Presenté primero en la Bienal de El Cairo *Al otro lado del espejo* y luego, a mayor escala, en el Centro de Arte Caja Burgos, *This is a love story*, una reflexión sobre la fragilidad de la existencia con la que ponía de manifiesto cómo, a pesar de la aparente contundencia del peso del mundo material, todo pende de un hilo” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 20).



Equanimitat / Ecuanimidad, 2015
Cera, ciri, capell, levitant en un camp magnètic / Cera, vela,
sombrero, levitando en un campo magnético
40 × 40 × 40 cm

cotidianos, los muebles de su taller, vuelan ingravidos, sostenidos por finos hilos, danzando en la red de lo real y haciendo que nuestra mirada emprenda el vuelo. “Hay algo lúdico –escribe Pamen Pereira- y mucho de grave en poner el interior de una casa a volar, muebles y objetos cotidianos flotan en un espacio-tiempo en el que se funden presente, pasado y futuro, todo parece congelado en la visión atemporal de un instante en el que reflexionamos sobre la no permanencia de nuestra naturaleza fenoménica, sobre la fragilidad que sostiene cada momento de nuestra vida. El espíritu se ve liberado de la concreción pesada de la materia y surge la consciencia de lo finos que son los hilos que lo sostienen todo”²⁴. En el tejido del mundo²⁵, las mágicas obras de Pamen Pereira alegorizan un aire de libertad²⁶.

Como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, disponiendo los materiales en una situación territorial equivalente a la de la escena de un crimen; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del “mundo”, aparecen numerosas prácticas veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes-, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón de ese mundo artificial”²⁷. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del

24 Pamen Pereira: texto en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019.

25 “En mi vida todo aparece de forma intuitiva, aparentemente irracional, que me hace consciente de qué tupido es el tejido del mundo, el aire, la materia, las emociones, el dolor, el disfrute” (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: “Ese temblor que nos habita” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 37).

26 “Parece que el ser que vuela rebasa la misma atmósfera; que un éter se le brinda siempre para que deje a sus pies el aire; que un algo absoluto perfecciona la conciencia de nuestra libertad. ¿Es preciso subrayar que, efectivamente, en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo *aire*, es el epíteto *libre*? El aire natural es el aire libre. Convendrá, pues, que redoblemos la cautela ante una liberación mal experimentada o vivida, ante una adhesión demasiado súbita a las lecciones del *aire libre*, del *movimiento aéreo liberador*” (Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p. 18).

27 Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto”²⁸. Pamen Pereira no encubre la realidad sino que trata de intensificar la experiencia temporal por medio del arte²⁹. No importa que la “mano del arte” no agarre nada, porque su “cacería” lo que hace es revelar el fondo, el muro que nos permite habitar³⁰.

Los paisajes de Pamen Pereira son más anímicos e interiores que exteriores, la definición del horizonte se ha realizado con el humo de la vela, en un proceder que tiene algo de catarsis y epifanía. Lo que vemos es la huella de lo que ya no está, la presencia de lo ausente³¹. En estas modulaciones estéticas encuentro un aliento que va desde su recepción del romanticismo hasta la admiración por Beuys³², rastros hondamente reflexivos de una artista

28 Jacques Lacan: “La función del velo” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

29 Es la intensificación del proceso temporal lo que da mayor dignidad a la pintura. Mientras el oído, escribió Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*, “transmite a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas con la mayor confusión y demora”; el ojo en cambio “comunica con presura y verdad máximas las cabaes figuras de lo que delante se le aparece” (Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1979, p. 57).

30 “El papel del arte consiste siempre, desde esa prehistórica mano en negativo que no agarra nada, en interrumpir la producción en producto inacabado que nos dice dónde estamos en nuestra doble relación con una naturaleza que jamás ha sido y con una producción técnica que ha sido, es y será: así como trabaja el fondo de esa producción de forma, como lo que hace emerger hasta la superficie, y su única belleza, natural y artificial, es la revelación de ese fondo” (Jérôme Lèbre en conversación con Jean-Luc Nancy: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 88).

31 “La única materia de muchos de mis dibujos son el humo y su rastro de hollín. El rastro de ese humo tarda días en desprenderse de mí, ese olor se me queda impregnado en las fosas nasales, en el pelo y en la ropa, y no lo definiría precisamente como un perfume. Es un olor complejo, negro oscuro y gris; el olor de algo que ha estado a punto de quemarse pero no ha llegado a hacerlo; el olor de cientos de velas que gotean sobre mí tapizando el pantalón, la chaqueta, el guante, el sombrero, el suelo, la mesa... objetos que más tarde adquieren entidad propia. Es denso, espeso, todo lo contrario de los dibujos que produce, que son ligeros, delicados, más parecidos a un *sumie* japonés de tinta y agua que a la catarsis de la que surgen. El resultado son paisajes dinámicos donde fondo y forma se convierten uno en fuente del otro, solo aparece la huella de lo que no está” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 22).

32 “En los años 80, acompañaba a sus obras, de escala generalmente reducida, con alusiones a un ideario centroeuropeo, desde Novalis y Hölderlin, el romanticismo alemán, o la forma de mirar y la actitud ante la naturaleza que desprenden las pinturas de Caspar David Friedrich, hasta la seducción que le ejercía Joseph Beuys en su intento por acercar arte y vida. Pasados los años, a esas devociones se le une un convencido acercamiento a formas de reflexión orientales desde una pasión, una entrega y, especialmente, una necesidad de mantener cercana la presencia de la energía, que la descubren europea” (Miguel Fernández-Cid: “La taza de té y la gravedad” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2009, p. 47).

que ha llegado a describir su trabajo como un proceso alquímico o con claves chamánicas³³. Las *vanitas*³⁴ contemporáneas de Pamen Pereira dejan el enigma en suspenso, nos impulsan a experimentar el “silencio que hay detrás de cada obra”³⁵. En cierto sentido, sus obras reformulan lo sublime, una noción a la que, en algunas ocasiones, ha recurrido³⁶, subrayando que hay dimensiones del pensar y sentir que desbordan el conocimiento científico-racional.

La llama y llamada de Pamen Pereira, valga el juego de palabras, nos incita a mantenernos *alerta* tal y como sucede con esa hipnótica pieza del sombrero que flota con una vela encima³⁷. Ahí está la iluminación, pero también el “encuentro con la sombra”³⁸. Esta creadora ha meditado frente al *to ko no ma*

33 “Cuando prestamos suficiente atención, la fuerza de lo presente nos eleva más allá de nuestra propia contingencia y cualquier elemento por cotidiano que sea puede ser “metamorfoseado” en objeto poético o ritual. En este sentido me gusta decir que mi trabajo es como el de una chamán que proporciona alimento espiritual o poético, o un alquimista que juega con los arcanos vitales. En realidad, la vida es mi gabinete de trabajo y soy muy consciente de cómo un pequeño gesto puede dar vida a la materia, y cómo una emoción puede alterar incluso un código genético” (Pamen Pereira: texto en *Pamen Pereira. Juego de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019).

34 “Muchas de las obras se podrían considerar *vanitas* contemporáneas, una suerte de bodegones barrocos en tres dimensiones que hacen hincapié en la fragilidad de la existencia, en la verdadera naturaleza insustancial de todas las cosas, incluso de las que nos parecen más sólidas” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 14).

35 “Pamen Pereira nos lleva en sus montajes a percibir la presencia del silencio junto al latir de los objetos” (Albert Esteve: “Aproximaciones, anotaciones e invitación al olvido y a la memoria en la exposición de Pamen Pereira” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 143). También Dokushô Villalba subraya ese silencio que “subyace detrás de cada obra” en la conversación con Pamen Pereira “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 164.

36 “El nacimiento, la vejez y la muerte son cosas que nos resitúan constantemente desde lo más insignificante hasta el concepto de lo sublime del que habla Kant, porque se escapan a nuestra razón y elevan el alma por encima de su medianía ordinaria” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 17).

37 “Un sombrero levita en un campo magnético con una vela encendida. Cuando las fuerzas de atracción-repulsión, apego y rechazo encuentran el equilibrio consiguen elevarnos. Una vela encendida en la coronilla sugiere un estado de alerta permanente. La verticalidad y la fugacidad de la llama, la consciencia y residuo de la materia, y el sorprendente vacío del campo magnético son buen ejemplo de la reconciliación de los polos opuestos, una imagen de la ecuanimidad” (Pamen Pereira: texto en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019).

38 “*Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra* es bastante más que un título afortunado de una muestra que revisa una trayectoria artística a partir de la metáfora de taller como lugar

y ha buscado la experiencia de la serenidad que evoca Tanizaki en *El elogio de la sombra* cuando advierte que lo insignificante puede tener el más hermoso fulgor³⁹. Kousaku Chukai, comentando la exposición de Pamen Pereira en la Recent Gallery de Sapporo (1997) evoca una “llama fría”⁴⁰ y Manuel Saiz mencionaba, en torno a las obras de esta artista, el “deseo ascensional del fuego”⁴¹. La *herida de fuego* en la cama del “dormitorio” del Centre del Carme de Valencia es, tal vez, una de las materializaciones más intensas de toda la poética ígnea que ha desplegado Pamen Pereira. Ahí está aludido el ambivalente poder destructivo y generativo del fuego, junto a las paradojas de lo onírico y la turbulencia de la pasión. La llama de amor viva, en explícita alusión a san Juan de la Cruz, “tiernamente hiere”, conduciéndonos al centro de nuestra alma⁴².

El vuelo de la imaginación, en clave bachelardiana⁴³, de Pamen Pereira nos conduce hasta las raíces. En sus composiciones siempre hay una *honda*

de creación y espacio de diálogo y misterio. Refleja una intención, una actitud, una situación personal ante el arte” (Miguel Fernández-Cid: texto de presentación del catálogo *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, o encuentro coa sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2001).

39 “Nosotros los orientales creamos la belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. [...] creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación, expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra” (Junichirô Tanizaki: *El elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 69).

40 “La nieve se levanta ardientemente./ Una llama fría./ un molino de llamas/ en el fondo de la espiral./ La vela oscila/ entre las manos de Pamen./ una espiral./ una serpiente de llamas/ transforma su aspecto continuamente” (Kousaku Chukai: “Fantasía de febrero” en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, A Coruña, 1998p. 143).

41 Cfr. Manuel Saiz: “Imágenes deslizantes” en *Pamen Pereira. Heisses Wasser Für Den Tee*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1996, p. 48.

42 “¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!/ Pues ya no eres esquiva,/ acaba ya si quieres,/ rompe la tela de este dulce encuentro” (San Juan de la Cruz: *Poesías completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, p. 290).

43 “Gaston Bachelard, en *El aire y los sueños*, ese libro que ha acompañado muchos viajes de Pamen Pereira, nos recuerda que “si los pájaros son el pretexto del gran vuelo de nuestra imaginación, no es a causa de sus brillantes colores. Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una primera belleza”. El vuelo que nos conduce hacia la primera belleza da sentido a las obras que se resuelven en lo dinámico y que, al tiempo, nos aquietan, devolviendo el ser a su serenidad primigenia. Para Pamen Pereira el autoconocimiento pasa por el conocimiento del mundo a través de la naturaleza, de ahí que la emoción se presenta en aquellos itinerarios menos transitados por lo humano” (Álvaro Marcos Arvelo: “El pájaro y la piedra” en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019).



Tampoco la mar dorm II / *Tampoco el mar duerme II*, 2017
 Vídeo-instal·lació en cofre de ferro s. XVI, metacrilat / *Vídeo-instalación*
 en cofre de hierro s. XVI, metacrilato
 37 × 42,5 × 19,5 cm

verdad que está enlazada con aquella experiencia del sueño que Platón defendiera frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”⁴⁴. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual⁴⁵. En sus instalaciones, las golondrinas, un símbolo universal, transmiten dulzura (materializadas en ocasiones en chocolate) y nos liberan de la nostalgia. Ludwig Binswanger, en *El sueño y la existencia*, privilegia espontáneamente los sueños de caída y delegaba en las grandes aves –águilas o milanos, como en el famoso cuento de Leonardo da Vinci interpretado por Freud- el privilegio del vuelo o del rapto en el aire. Pamen Pereira *se da alas*⁴⁶, sueña con emprender el vuelo, crea atmósferas enigmáticas que nos regalan una belleza incomparable.

“Hay en mi obra –apunta Pamen Pereira en 1989- una serie de temas que con el tiempo se han ido haciendo recurrentes. La idea del agua como algo que disuelve, purifica, fertiliza, el agua como un todo, un arquetipo de lo líquido. Además están los mapas como referencia física, pero también tratados con aceite o que tienen por encima un corazón, algo que le obliga a no ser sólo físico, un elemento perfectamente sentimental y completamente orgánico que lo modifica. Además esos mapas no marcan referencia al azar, sino que han salido de viajes o indican territorios íntimos sobre una forma física”⁴⁷. Una pieza maravillosa como *Tampoco el mar duerme II* (2017), una video-instalación sobre una antigua caja de hierro del siglo XVI revela el subconsciente

imparable⁴⁸ de esta creadora que ha desarrollado lo que David Pérez calificó como una *poética germinativa*⁴⁹. Los zapatos están, literalmente, en llamas, sin que eso denote cansancio alguno, al contrario, Pamen Pereira sigue deseando *abarcarse el mundo*⁵⁰. Asume hasta sus últimas consecuencias el *koan* según el cual “el mundo entero es medicina”.

Pamen Pereira insiste, una y otra vez, en que su trabajo no es otra cosa que una modulación de su vida⁵¹. Quiere tomar conciencia de todo, entretejer su existencia en la gran red de conexiones de lo real. El ejercicio del arte puede dar miedo, no se puede evitar lo peor, es necesario acercarse a la vida, pero pasando previamente por la destrucción. Entre el presente y la muerte se abre un *abismo*, en el que confluyen la alteridad y el misterio: “la relación con los demás es la ausencia de lo otro”⁵². La gozosa demora del arte (la experiencia de la contemplación) hace que entendamos la singular intensidad de la vida, comportándonos como un pez que descubre que él mismo es océano⁵³. No podemos dejar de emprender el vuelo onírico, asumiendo que el mundo del sueño no es el jardín interior de la fantasía: “Si el soñador encuentra en él su mundo propio es porque se puede reconocer en él el rostro de su destino: encuentra el movimiento originario de su existencia, y su libertad en su cumplimiento”⁵⁴. El sueño es una fundamental potencia del deseo, en él germina

44 “En el *Teeteto* (157E y sigs.) argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

45 “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

46 “Cuando el sujeto se da alas a sí mismo, entonces se puede decir que emprende solo, libremente, su vuelo” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 385).

47 Pamen Pereira: nota para su exposición en la Galería Víctor Martín, Madrid, 1989.

48 “La inmensidad y la fuerza del mar, metáfora o trasunto de las emociones, traída a lo doméstico y recogida como un tesoro. La mente subconsciente no duerme jamás, tampoco el mar duerme” (Pamen Pereira: texto en *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2019).

49 Cfr. David Pérez: “Tras el laberinto verde” en *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993, p. 6.

50 “En muchas cosas, *Agua caliente para el té* fue una pieza primera. Fue la primera vez que vi que abarcaba el mundo, en la que fui capaz de no ser yo, sólo de ser testigo, testigo de todo, de lo que veo... y, realmente, da una tranquilidad enorme cuando tienes esa sensación. Es una sensación como de mucha calma” (Pamen Pereira en conversación con Alberto González-Alegre en *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2001).

51 “*This is a love story* hace referencia a mi relación con mi trabajo y de éste con la vida, que realmente es la obra de arte más importante, tal vez a la única que merece la pena dedicar todo” (Pamen Pereira citada en Miguel Fernández-Cid: “La taza de té y la gravedad” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2009, p. 65).

52 Emmanuel Levinas. *El tiempo y el otro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 134.

53 “Ahora a la luz de los acontecimientos creo que lo he comprendido. Lo que creemos que no podemos encontrar, ya lo tenemos, y cuánta felicidad hay en el pez cuando descubre que él mismo es océano” (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: “Ese temblor que nos habita” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 29).

54 Ludwig Binswanger: “La rêve et l’existence” en *Introduction à l’analyse existentielle*, Ed. Minuit, 1971, p. 222.

el enigma, a través de sus meandros fluyen maravillas. Las obras de Pamen Pereira son semillas oníricas que germinan de forma extraordinaria. “Al reino vegetal –escribía esta artista en 1991- pertenecen la tierra y el cielo. Al reino de la luz pertenecen lo luminoso y lo claro, a la vez que lo oscuro. En la existencia, lo vivo comparte su definición con lo muerto. La unidad antitética se convierte en dualidad generadora y define un punto de equilibrio, el centro, sobre el cual se articula la acción. Entre el cielo y la tierra, yo, disuelta en cualquier substancia. Yo por debajo de Dios. Dios por debajo de mí. Entre lo luminoso y lo oscuro, el ocaso. Entre pasado y futuro, la muerte, regeneradora, simétrica, raíz de la metafísica. Dicotomía”⁵⁵. En el arte en cierta medida encontramos aquellas cosas que nos permiten sobre-vivir o, por lo menos, pueden enseñarnos a *de-morar* el instante fatal⁵⁶. Siempre nos faltará (afortunadamente) una imagen y, cuando cobramos conciencia del *tiempo que viene a faltar* nos damos cuenta de que el soñador, como demuestra ejemplarmente Pamen Pereira, alucina aquello que desea⁵⁷.

En el arte encontramos una sublime conciencia de la muerte⁵⁸ y, en el despliegue imaginario de Pamen Pereira, no se tiene ningún miedo a la “muerte del yo”⁵⁹. Esta creadora medita para llegar al *desprendimiento* y emprende

55 Pamen Pereira: texto en el catálogo *Al Oeste. Joves en el 91*, Club Diario Levante, Valencia, 1991.

56 “*Demeure* es un verbo francés de una multiplicidad extrema. Originariamente, *demeurer* significa “posponer para más adelante”; designa lo diferido, la demora determinada, también en términos de derecho. La cuestión del retraso siempre me ha tenido ocupado y no opondré el sobrevivir a la muerte. He llegado incluso a definir el sobrevivir como una posibilidad diferente o ajena tanto a la muerte como a la vida, como un concepto original. [...] Jamás pude pensar el pensamiento de la muerte o la atención a la muerte, incluso a la espera o la angustia de la muerte como algo distinto de la afirmación de la vida. Se trata de dos movimientos que, para mí, son inseparables: una atención en todo momento a la inminencia de la muerte no es necesariamente triste, negativa o mortífera, sino por el contrario, para mí, la vida misma, la mayor intensidad de la vida” (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41).

57 “Ver lo que falta: eso es un sueño. Durante el acto de soñar el soñador alucina aquello que desea” (Pascal Quignard: *La imagen que falta*, Ed. Ve, México, 2015, p. 20).

58 Hablando de su exposición en el MUSAC, Pamen Pereira dirá que “desprende una vitalidad desbordante manifiesta en su acercamiento a lo efímero y a la conciencia de la muerte, sin la cual no se puede comprender la vida” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 23).

59 “La muerte que nos aterra es la del “yo”. Cuando existe la conciencia abigarrada del yo aparece el drama de la muerte por haber de desprendernos de él. [...] sin embargo, la muerte tiene algo de felicidad, de apacible... es más cansado vivir” (Pamen Pereira citada en Teresa Blanch: en “Cera, Oro y Humo” en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1998, p. 133).

el vuelo que está lleno de raíces⁶⁰. Sus obras hacen que podamos expandir la conciencia y sintamos esa música de la vida de la que hablara Lobsang Rampa⁶¹. La ensoñación bachelardiana de Pamen Pereira⁶² tiene algo que ver con la necesidad de “soltar lastre”⁶³. En una pieza como *This is a love story* (2009), el cuerpo se ha convertido en mariposas en vuelo, una impresionante imagen de la metamorfosis y disolución del yo, dotada de una belleza en mutación tan hipnótica como la de esa llama que atraviesa la cama.

En todas las obras de Pamen Pereira lo crucial es la poesía; la propia artista dice que le conmueve profundamente el poema de Borges *La noche cíclica* y, sobre todo, estos dos versos: “Vuelve a mi carne humana/ la eternidad constante”. Las escenificaciones onírico-objetuales de esta artista que “arde en el trance del fuego creador”⁶⁴ impulsan a la mente como lo hace un *koan*, desestructurando el pensamiento⁶⁵ y ordenando el caos⁶⁶. Todo se vuelve

60 “El vuelo está lleno de raíces. Si hubiera una palabra clave que caracterizara esta exposición esa palabra sería “desprendimiento”. En ese desprendimiento está el jersey amoroso, la mesita de ropa con la ropa planchadita que también se va, el sillón que está dentro del bloque de parafina, las zapatillas de andar por casa” (Pamen Pereira en Guillermo Fernández Rivera: “Ese temblor que nos habita” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 38).

61 “El tambor profundo y bajo palpitaba con el ritmo de la propia vida, con el batir ordinario y profundamente sentido del cuerpo humano. Otros instrumentos se fueron incorporando con todos los sonidos del cuerpo. El continuo roce débil de la sangre que pasa por las venas y las arterias, el murmullo apagado del aire de la respiración en los pulmones, el gorjeo de los fluidos corporales de la acción, y los diversos “crics” y “crecs” y sonidos que forman la música de la propia vida. Todos los débiles ruidos de la humanidad” (T. Lobsang Rampa: “El tercer ull” citado por Teresa Blanch en “Cera, Oro y Humo” en *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1998, p. 133).

62 “Soñar y meditar como llaves que nos abren las puertas de otras dimensiones del ser humano. De la tierra al aire, de lo pesado a lo ingrático, de lo material a lo espiritual, de la belleza a la verdad” (Juan B. Peiró: “Soñar, meditar, volar (homenaje a Bachelard)” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 17).

63 “La pieza que ocupará el espacio central de la sala [del Centro de Arte Caja Burgos], *Al otro lado del espejo*, es una ola de ingravidez, hecha de objetos cotidianos (cama, armarios, mesas, sillas, tazas de té, mesa camilla, lámparas, mueblecillos y miles de objetos diversos, alfombra voladora incluida), en una necesidad de soltar lastre hablando el idioma de los sueños” (Pamen Pereira citada en Miguel Fernández-Cid: “La taza de té y la gravedad” en *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2009, p. 65).

64 Dokushô Villalba: “Efímera brisa solidificada” en *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 27.

65 “Me gustan los *kôan* zen porque desestructuran el pensamiento en función de una comprensión intuitiva mayor. Muchas de mis imágenes tienen esa intención” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 14).

66 “En mi trabajo hay siempre un secreto deseo de que el azar ordene el caos y se establezca

ligero en esta búsqueda de la ecuanimidad e incluso podemos ascender por una escalera de caracol que no tiene peldaños. Tenemos que dejar de girar en torno al fuego para consumirnos en la angustia nocturna (recordando el palíndromo latino que utilizara Guy Debord como título para una de sus películas: *in girum imus nocte et consumimur igni*) y aprender a estar alerta. La llama de la vela ilustra todas las trascendencias⁶⁷ y, tal vez, nos incite a suturar las heridas. Pamen Pereira ha conseguido, literalmente, domar el fuego⁶⁸, escenificando en el “dormitorio” el sueño que, al mismo tiempo, nos eleva y enraíza, aceptando las fracturas de la existencia⁶⁹, regalándonos su extraordinaria mirada amorosa.

así un equilibrio entre atención, concentración, aceptación, flexibilidad y tolerancia” (Pamen Pereira: “La mujer de piedra se levanta y baila” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 21).

67 “Pero cada alma profunda tiene su más allá personal. La llama ilustra todas las trascendencias. Ante una llama, Claudel se pregunta: *¿De dónde coge vuelo la materia para transportarse en la categoría de lo divino?*” (Gaston Bachelard: *La llama de una vela*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 2002, p. 34).

68 “Pamen Pereira –apunta Dokushô Villalba– poseía un fuego interno que la impulsaba como si fuera montada en un caballo desbocado cuyas riendas no podía controlar” (Dokushô Villalba en conversación con Pamen Pereira: “Diálogos desde el interior” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 164). En su proceso de meditación Pamen ha llegado a conseguir el estado de *samadhi* (aquietamiento).

69 “Sus obras levitan y desprenden un brillo dorado, un color altamente apreciado en la cultura oriental como se demuestra en el arte del *Kintsugi*, inspirado en una filosofía que considera que las fracturas o reparaciones conforman la historia de un objeto y deben ser mostradas, no ocultadas” (Kristine Guzmán: “Materializar lo imaginario” en *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2016, p. 74).



El foc i el repòs / *El fuego y el reposo*, 2022
Llit, matalàs, manta, vapor sec, llum / *Cama, colchón, manta, vapor seco, luz*
50 × 90 × 190 cm

English



ENG

*

Notes for an Exhibiton. Pamen Pereira. The End of the Dream *Víctor Segrelles*

‘That twenty years is nothing’ is one of the finest verses ever written for a song. Argentinean poet Alfredo Le Pera, author of the lyrics of the best songs by Carlos Gardel, wrote the verse for the well-known tango *Volver*. In Le Pera’s poetic register, the idea of *volver* (returning) is always present. One returns to one’s lost city, to one’s first love, to one’s sacred memories ... Yet, if the return is a disheartened feeling for writers (people return defeated, burdened with sorrows and years and yet they return), in the case in hand, Pamen Pereira’s return to the Valencia art scene is at once a pure celebration for those of us who follow with interest the work of this important Galician artist, and a wish fulfilled for the artist herself, the assurance that over the course of her career and her oeuvre, ‘twenty years’ have proved extremely fruitful.

With the exception of her recent solo exhibition at the opening of the present season in Set Espai d’Art gallery,¹ it is now precisely two decades since she staged her last exhibition in Valencia, the now legendary *Un solo sabor* (Only One Flavour) at La Gallera (2002).² And yet, in creative terms this hasn’t been a period of relaxation or of unproductive reflection for the artist. Not even a pause in her exhibition-making; quite the opposite in fact — these have been very intense years, years of total commitment and dedication in which Pamen Pereira has travelled from North to South, from the West to the East, from ice to desert sand, from mountain to mountain, from continent to continent, spending long sojourns in faraway countries like Japan and Tanzania, or in extreme locations like the Antarctic and the Sahara desert, producing art

projects, interventions and exhibitions in museums, galleries and cultural centres half way around the globe.

To return to 2002, we must note that her show at La Gallera, *Un solo sabor*, was particularly meaningful for her oeuvre and her career. Throughout earlier periods, Pereira had gradually laid the foundations of her artistic language. Using images taken from nature, combined with plant and animal elements — as organic matter in a state of transformation — and occasionally associating them with objects of special symbolism, she had created works of extraordinary beauty and poetic seduction, prioritising the process that had generated them. Confronting opposite concepts, trying to find a harmonious common ground, often resorting to paradox. Similarly, she projected her experiences and emotions in all her works. Once her imaginary had been created, *Un solo sabor* inaugurated a period of creative maturity. Although this could have been sensed in earlier projects, it was in this show that Pamen consolidated her idea of an exhibition as a new artwork, created through the negotiated arrangement of its individual pieces and their adaptation to the unique space of each venue. Since then, all her exhibitions will be posed as site-specific interventions, all-encompassing theatrical installations filled with mystery and wonder, like unceremonious ritual spaces.³ From this point onwards, many of the works she displays will tend to levitate weightlessly. To quote Dokushô Villalba, ‘The breeze of the spirit holds up everything with its presence.’ And objects ‘float in an oneiric space in which past, present and future melt into one and disappear in a timeless dimension.’⁴ It was in La

Gallera where the artist first invoked swallows, an element that would reappear in numerous subsequent installations as a unifying thread, channelling and orchestrating most of the works – pervaded by memory and far-reaching secrets, or else tracing dense and complex artistic processes – that form the specific discourse created for each venue. In the intimate, magical settings she devises, time seems to stand still before materialising in the pieces she has chosen to transcend her memory, her life experience, commonplaces for almost all of us. Hence, the sculptures and objects that set out and take flight in La Gallera will appear in other later shows and projects. *Un solo sabor* was the title of this show and of other exhibitions of her work during those years,⁵ but it could also be the maxim that accompanies all her research, all her work.

Pamen Pereira. El final del sueño (Pamen Pereira. The End of the Dream) is the title of the present exhibition at the Dormitory in Centre del Carme. Former dormitory of the Carmelite friars who inhabited the monastery between the thirteenth and the nineteenth centuries, the actual exhibition space becomes a strong inspiration for the artist. Ever since she accepted the challenge of carrying out a specific project for such a suggestive space, she has been studying and compiling information on the history and architecture of the building, on the origin of the Order of the Carmelites, with its reference to the biblical prophet Elijah, the ‘prophet of fire’, as the motivating figure, and on the reformation of the discalceate, with St Theresa of Jesus and St John of the Cross as principle advocates. Indeed, precisely the re-reading of the literary work of these two great figures of Carmelite mysticism in the Spanish Golden Age is in surprising synchronicity⁶ with some of the pieces displayed in the show, as they were initially conceived by Pereira and which after their long process of creation (artistic and technical) find their correspondence with the thinking and poetics of St John of the Cross, as we shall now see.

Por aquí no hay camino (There Is No Path Here) is the title of the spectacular work that occupies the central area of the hall. It

consists of the two wooden handrails of an ‘imaginary’ helicoidal staircase that, suspended in mid-air, rise to the heights. The piece is inspired by the work in prose of St John of the Cross *Ascent of Mount Carmel*,⁷ in which the mystic tries to teach the correct ‘path’ to ‘divine union’, a long path of renunciation of all material and spiritual goods in a continuous exercise of deprivation and complete ‘nakedness’.⁸ In the preface of this book, a text now reproduced on one of the walls of the Dormitory, Friar John announces that ‘This treatise explains how to reach divine union quickly. It presents instruction and doctrine valuable for beginners and proficient alike that they may learn how to unburden themselves of all earthly things, avoid spiritual obstacles, and live in that complete nakedness and freedom of spirit necessary for divine union. It was composed by Padre Fray John of the Cross, Discalced Carmelite.’ In the inner area of both handrails, Pamen Pereira has inserted handwritten inscriptions in brass letters of selected texts from the aforementioned work: ‘Here there is no longer any way / For the just person there is no way / He is a law unto himself.’ ‘Now that I no longer desire all, I have it all without desire’ and ‘Having nothing / and possessing all things’.

With a similar motivation and along the same conceptual lines as *Por aquí no hay camino*, the artist expressly creates two other central works in the exhibition, in which fire, with all its symbolism and metaphorical power, is the key element. Fire that Pamen Pereira manages to reproduce by means of a sophisticated mechanism with light and dry steam, after a complex technical and experimental research process.

El fuego y el reposo (Fire and Repose) is an irreconcilable paradox in which the former triggers the second and together they speak of a transition, a creative, generative transitoriness that at once destroys and transforms. The work consists of a ‘bed’ of fire – or rather a pallet – in which any of the monastery’s monks could have slept and dreamt. A bare couch from inside which, at the level of the heart, a redemptive fire bursts through the blanket that covers it – a ‘flame of living love’, as

described by St John of the Cross. The artist has chosen the first verse of this zenith of Spanish Golden Age lyric poetry to feature on one of the walls beside the work.

*Oh flame of living love,
That dost eternally
Pierce through my soul with so
consuming heat,
Since there's no help above,
Make thou an end of me,
And break the bond of this
encounter sweet.*⁹

In the sculpture entitled *La sospecha del fuego* (The Suspicion of Fire), a pair of shoes just removed are placed on an old strongbox. The box contains mystical fire released through the shoes, that seems intent on reminding us of the need to give up material goods to attain divine union. Removing one’s shoes is a symbol of humility and respect.¹⁰

These are two extraordinary works made with fire, also related to the poetry and mysticism of St John of the Cross, as we have seen.¹¹ However, in Pereira’s artistic discourse, this is also the fire of Mexican poet José Emilio Pacheco, fire that is a paradox of persistence and change, an endogenous destructive force, and proof of the cyclic property of matter.¹² Suffice it to quote this verse from Pacheco’s emblematic poem ‘The Gift of Heraclitus’, from the book entitled *El reposo del fuego*:

*And the only rest for fire lies in
taking this shape
with full power to transform.
Air afire and the loneliness of fire
at setting off this fire air is.
Fire – the world’s lighting up,
its going-out
always (it was ever) lastingly.*¹³

Along with these three works, as mentioned created specifically for the venue, the show is completed with other recent pieces, such as installations, sculptures, objects and drawings, that refer to the artistic imaginary with which Pamen Pereira has been working throughout

her career: the connections between art, life and nature, the coupling between science and magic, the search for principles for harmonising double concepts in eternal conflict, such as permanent and ephemeral, immutable and mutable, heavy and weightless, and the fusion of life experience and the creative process.

While Pereira had presented other versions of the aerial installation *Life, I’m Your Lover* (a bed that levitates, weightless, whose mattress consists of hundreds of swallows seems to be vanishing) in recent shows,¹⁴ in many ways the re-creation of this piece for the Dormitory has entailed the composition of a ‘new’ work. Its elaborate, painstaking and unrepeatable installation deserves special attention. Almost five hundred resin swallows in different shades representing the range of human skin tones are suspended, one by one, by thin nylon cables from the structure of an old mattress base that at a great height rests against the beams in the hall. The installation is so skilful and delicate that the vision of the ensemble offers a perfect description of the solid body, the mattress, in the process of disintegrating as it soars through the air.¹⁵ In this piece, to quote the artist herself, ‘[E]verything appears to be frozen in the timeless vision of an instant in which we reflect on the impermanence of our phenomenalism, on the fragility that supports each moment of our lives. The spirit is released from the heavy concretion of matter and the awareness of how fine the threads that hold everything together actually are.’¹⁶

Nada, nada, nada (Nothing, Nothing, Nothing)¹⁷ is the title that Pamen Pereira has chosen for the cabinet of her Valencia studio that guards a ‘collection’ of objects and materials amassed over the course of her long career and life experience, which have led her to travel from continent to continent and to get to know places and cultures with she has felt fully identified. From the salmon-skin shoes sewn as she had been taught during her stay with the Ainu people on one of her sojourns in Japan, the traditional bowls used in Oryoki ritual Zen meals, enveloped – with maximum ‘attention’ – in a cloth bundle, to an old Qur’an manuscript on which the artist has

placed a 'golden' ear made of clay with inscriptions, and the fetishes and amulets 'discovered' on her journeys to Black Africa, a fish with scales of lead, grasshopper and reptile sloughs, skins, fossils, minerals, gold leaf, roots, leaves, baobab or ginseng seeds, nests, feathers, bones, skulls, horns and a few personal notebooks and travel journal, among many other items. The work, which the viewer could perhaps consider a curio cabinet, is above all her laboratory of ideas. The *trousseau* lies in the cabinet as a permanent reminder of multiple experiences until one day, intuitively, Pamen establishes associations between elements, materialising ideas, composing new works, or else introducing them into works in progress.

Close to the cabinet in the installation, almost forming a sequence with it, is the collage of the skeleton of a turbot on a musical score *Kairós II. Tiempo de Dios* (Kairos II. Time of God), and one of Pereira's most iconic works of recent years, *Génesis. Vanitas* (Genesis. Vanitas), of a spherical fishbowl containing bones and cow vertebrae, one of which appears to be flying away... on wings of lead — another paradox. Beside the table presenting this vanitas stands a humble chair with a bulrush seat, on which a heavy stone marks a sharp contrast with the seeming lightness of the vertebra that is about to take flight, wings outspread.

Pamen Pereira. El final del sueño is completed by a set of small sculptures and objects such as the arcane *El emperador* (The Emperor), a miniature bronze skull from which sprouts the root of a palm tree; *Gödel, Escher y Bach* (Gödel, Escher and Bach), a book open at a double page spread showing drawings on holism and a collage of goat's horns and a magnifying glass; and drawings made with smoke,¹⁸ the trace of fire, of incandescent forms and bodies such as a bed, an igneous bed that, once again, is associated with the idea of fire and repose.

All the works discussed are inter-related. In their ensemble and as a result of their arrangement in the exhibition space, they shape a new work, an enveloping mise-en-scène full of mystery and poetry. An end of the dream that for the artist is an awakening to awareness and the beginning of another dream.

1 Exhibition entitled *Huesos, sueños y tú* (Bones, Dreams and You), Galería Set Espai d'Art, Valencia, September – November 2021. Indeed, more than twenty years have elapsed since Pamen's last solo exhibition in a Valencian art gallery, *Música del vacío* (Music of the Void), Galería Paral·lel 39, 1994.

2 When the feeling of identity expands beyond the confines of mind and body and is diluted in everything that takes place, minute after minute, until it encompasses the totality of the cosmos, one no longer sees the sky but becomes the sky, one doesn't touch the earth but becomes the earth, one doesn't listen to the rain but becomes the rain. Oneself and the universe have become what the mystics call 'one single flavour'. *Un solo sabor* was the title of the exhibition Pamen Pereira held in 2002 which I myself curated at La Gallera, another venue of the Museum Consortium of the Valencian Community (Valencian Government), like Centre del Carme Cultura Contemporània and its Dormitory.

3 To paraphrase Albert Esteve. From his essay 'Approximations, Notes, and An Invitation to Oblivion and Memory in the Exhibition of Pamen Pereira', *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila* (exh. cat.), Sala Amós Salvador, Logroño, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) and Nocapaper, 2016, pp. 143-153.

4 From the essay by Dokushô Villalba 'Everything Hangs by A Thread', *Pamen Pereira. This is a love story* (exh. cat.), Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos, 2009, page not numbered.

5 *Un solo sabor*: Barg Gallery, Teheran (Iran, 2001); Sala La Gallera, Valencia, 2002; Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2002; Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003; Galería María Martín, Madrid, 2003; 14 Sajazarra Art Show, La Rioja, 2003.

6 In the Jungian sense of the term: 'I am therefore using the general concept of synchronicity in the special sense of a coincidence in time of two or more causally unrelated events which have the same or a similar meaning, in contrast to "syn-

chronism," which simply means the simultaneous occurrence of two events.' Carl Gustav Jung, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*. Extracted from *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Vol. 8 of the *Collected Works of C. G. Jung*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2011, p. 25.

7 Besides the two books of which the work consists, St John produced twenty-odd drawings illustrating the ascent. The original drawings have not survived, but their copies reveal the connection between mysticism and art. In an essay in the catalogue of the extraordinary exhibition *Místicos*, organised by Caravaca de la Cruz City Council in Murcia in 2018, Juan Dobado Fernández points out that 'mysticism needs art, that St Theresa and St John of the Cross expressed their experiences in their writings, that the Carmelite temples and monasteries demanded architecture and artistic expression — it is all a process of mutual interaction. Art and mysticism need one another; there is a place where man's deepest aspirations converge.' Analysing the keys to the aesthetics of St John, he adds, 'the mystic, like the painter or the sculptor, feels the desire to communicate to others, through a verbal representation, the image that appeared before his eyes, either because of his need to express his own mystical experience, or because of the edifying power this could entail for the spiritual life of others.' Juan Dobado Fernández, 'Estética y mística. La necesidad de la imagen', *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, T20 Proyectos, Murcia, 2018, pp. 21-22.

8 'A steep path, according to friar John, that meanders in the hope of reaching the crest, and on whose summit dwell only the honour and glory of God offering the *juge convivium*, the heavenly banquet, to those who have followed the path of the no-things, without letting themselves be seduced walking along other paths, of delights, some sensual, more human, and others, still spiritual, that end up losing themselves on

any mountainside. A path that, moreover, has to be travelled in the darkness of the Night of Faith, because life in the absence of God and while he is being sought, is night in itself.' Alfonso Ruiz Calavia, 'Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. La experiencia de Dios hontanar en sus escritos', *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 346.

9 First verse of the poem by St John of the Cross, *Flame of Living Love*, translated by British poet Arthur Symonds in *Images of Good and Evil*, W. Heinemann, London, 1899.

10 If the Our Lady of Carmen monastery, today the Centre del Carme Cultura Contemporània, historically belonged to the Order of the Calced Carmelites, with this work the artist seems to side with the reform initiated by St Theresa and also favoured by St John, who founded the first convents and monasteries, respectively, of the Discalced Carmelites in the late sixteenth century. This reform marked a return to the foundational austerity and spirituality of the order.

11 On several occasions, St John of the Cross established a comparison between a log and fire, and the encounter between man and God, hence [I]n the end, there is such a profound communion between the two that it is not clear what is fire and what is still wood. It's the flame that burns, but gives no pain.' Friar Carmelo Hernández Gallo, 'Introducción a Místicos. Visión holística del hombre y de la realidad. Juan de la Cruz, místico y pedagogo del encuentro con Dios', *Místicos. Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, luz en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 299. In his article, besides the reference to the famous quote by St John of the Cross ['With the flame that consumes, and gives no pain.' 'A Spiritual Cantic of the Soul and the Bridegroom Christ', Stanza XXXIX, *St John of the Cross. Collected Works*, translated by David Lewis, 1909], Friar Carmelo Hernández Gallo quotes paragraphs from Book Two, chapter 8, of the saint's *Ascent of Mount Carmel*, in which the mystic explains the simile: 'If fire is to be united with a log of wood, it is necessary

for heat, the means, to prepare the log first, through so many degrees of heat, with a certain likeness and proportion to the fire. ... If the intellect, then, is to reach union with God in this life, insofar as is possible, it must take the means that bears a proximate likeness to God and unites with him.'

- 12 For Romuald-Achille Mahop, these are the three categories of the metaphor of fire in the construction of the *poetic cosmology* of Mexican author José Emilio Pacheco, '[A] cosmology that, broadly speaking, derives from an assimilation of pre-Socratic thought, but also from certain aspects of pre-Hispanic cosmogonies, such as Nahuatl, for instance. Indeed, the feeling of the transitoriness of the world, the concern with the duration of matter and the question about the ephemeral nature of man are preceded in time by a lyrical vein that dates back several centuries. They are already clearly present in the poetry of Nezahualcóyotl, for example, the poet king of Texcoco'. See Romuald-Achille Mahop, 'La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco', *Literatura Mexicana*, vol. 24, no. 2, National Autonomous University of Mexico, 2013, p. 75.
- 13 Second verse of the poem by José Emilio Pacheco 'Gift of Heraclitus'. See *José Emilio Pacheco. Selected Poems*, edited by George McWhirter in collaboration with the author, New Directions, New York, 1987, p. 25.
- 14 Pamen Pereira has presented different versions of this work in her solo shows *Rewired* (Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2020), *Life, I'm Your Lover* (Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2019) and *Transformaciones. Mujeres artistas entre dos siglos*, thematic group exhibition which also presented works by Ana Mendieta, Cristina Iglesias, Esther Ferrer, Helena Almeida, Louise Bourgeois, Marina Abramovic and Rebecca Horn. Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2020.
- 15 The installation process requires great creativity and technical skill, for which Pamen Pereira has counted on the invaluable

collaboration of Estudio Margen (David González and Carlos Sánchez), a team that has accompanied the artist in her recent exhibitions and site-specific interventions. Apropos a similar installation process in Pereira's *Un solo sabor* exhibitions, in which she placed hundreds of swallows (made of chocolate and resin), one by one, Guillermo Ferrández Rivera remarked, 'It's paradoxical that what on the surface seems to enslave you ends up freeing you, that the monotonous repetition of a gesture can take on a broader sense as you do it, as you become the gesture itself.' Conversation between Guillermo Ferrández Rivera, Asunta Rodríguez, Pablo Tomé and Pamen Pereira, in the exhibition catalogue *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol 2003, p. 75.

- 16 Pamen Pereira, in the catalogue of her recent exhibition in Alicante, *Juegos de alquimia*, Fundación Caja Mediterráneo, Alicante, 2019, page not numbered.
- 17 In the drawings he made as a summary of his *Ascent of Mount Carmel*, on the central 'way' (Narrow Way of Perfection), a straight path that leads the soul to 'divine union', as opposed to meandering side paths (Way of the Imperfect Spirit and Way of the Misguided Spirit), St John of the Cross writes in a column 'Nothing, nothing, nothing — on the Mount also, nothing.' Nothing and Everything, for St John, are dual concepts directed at unity, as explained by Joaquín García Palacios: 'St John discusses the Aristotelian maxim that two opposites cannot both belong to the same subject, and bases on this his entire philosophical reasoning: *Because what does creature have to do with Creator, sensual with spiritual, visible with invisible, temporal with eternal, pure spiritual heavenly ambrosia with ambrosia in the pure sensual sense, Christ's nudity with apprehending something?* The essential separation between two extremes generates a long series of oppositions that can, at first glance, appear to be antonyms, but in actual fact they're not ... they're tensions between extremes destined to be recon-

ciled. Oppositions such as man and God, natural and supernatural, sensual and spiritual, ignorance and wisdom, Everything and Nothing, are the basis on which the writer constructs other oppositions. In all these, the first element, related to the human, is contingent on the second, that refers to the divine. ... [T]he negative is contingent on the positive, nothing directed at everything, darkness aimed at the attainment of light. However, it isn't a simple causality relation. If the negative leads to the positive this is because it contains it in itself; in the depths of nothing lies everything; the harshest darkness contains light. ... The dualism of St John is a tension that doesn't generate antonymous but complementary pairs, an opposition that speaks of extremes, but of reconcilable extremes.' See Joaquín García Palacios, *Los procesos de conocimiento en san Juan de la Cruz: estudio léxico*, University of Salamanca, 1992, p. 16.

- 18 This has been a recurrent technique in her oeuvre since she presented her first smoke works in *Música del vacío* (Galería Paral·lel 39, Valencia, 1994), a show that displayed a series of drawings in which allegorical figures, silhouetted by their black flaming contours, emerged from the void, along with musical instruments and certain bodies, 'shaping the frozen image of an absent volume which, for that reason precisely, is present.' See David Pérez, 'La sospecha del fuego', *Papers de la Galeria Paral·lel 39*, no. 4, Valencia, 1994. The technique would be further developed and perfected during her sojourn in Japan, between 1996 and 1997, after having received the Unión Fenosa Scholarship for Artistic Creation Abroad. In her studio in the Sapporo Art Park, located in a forest close to the city that was for the most part snow-covered, she would spend long nights, candle in hand and seated on a bare stool, making dozens of works 'in smoke'. Caught up in a meditative process, totally concentrated, in which each drop of wax that fell on her clothes, on her footwear, was a double motive of satisfaction, aesthetic and spiritual. Subsequently,

the work jacket and the boots she used as protection, completely covered by the wax spilt during the creation of so many pieces, were transformed into powerful sculptural images, vestiges and material traces of an earlier dense and complex process.

Dreams that Take Flight, Flames of Beauty. [On the Roots of Pamen Pereira's Dynamic Imaginary] Fernando Castro Flórez

The oeuvre of Pamen Pereira has been defined by Dokushô Villalba as an 'oneiric space',¹ and her fascinating works do indeed trigger a sort of *paradoxical dreaminess* that makes the commonplace weightless without falling into the inane, delving instead into a state of meditation, seeking to expose our roots. Georges Didi-Huberman reminds us that we are never given 'the other life' beforehand, that it only takes shape once we *awake to dreams*.² As if when we awake, our dream itself appeared eager to come forth or, following Pamen Pereira's aesthetic, we accepted that the most radical form of existence can emerge in *release*.

We must keep our minds open to everything and be able to establish, in Freudian terms, a permanent 'free association', i.e., work towards a *radical stimulation of dreams*,³ remaining aware that when *interpreting dreams* we simply end up destroying them.⁴ In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud warns us that awareness emerges in the trace of a memory, i.e., in the death wish and the deterioration of experience. Following its complete interpretation, all dreams are revealed as the fulfilment of a wish. That is, the dream is the hallucinatory realisation of an unconscious desire.⁵ 'The creation of symbols is partial compensation for the denial of satisfaction, under pressure from the reality principle, of all the organism's impulses and desires. It is a partial liberation, in compromise form, from reality, a return to the infantile paradise with its "all is permitted" and its hallucinatory wish fulfillment. The biological state of the organism during sleep is in itself

a partial resumption of the intrauterine situation of the fetus. We unconsciously, of course — reenact that state, we play out a return to our mother's womb... we curl up under the blanket, we draw our knees up, bend our neck — in short, we recreate the foetal position; our organism is sealed away from all outside stimuli and influences; finally, our dreams, as we have seen, partially restore the reign of the pleasure principle'.⁶ We are trapped by dreams that, as revealed by Pamen Pereira's aesthetic, lead us to the *abyss* of the commonplace, to the request for tenderness, to threadbare memories of the *womb*.

Pamen Pereira informs us that 'In dreams we learn to shape time'.⁷ When dreaminess unites cosmos and substance, everything becomes at once far-reaching and balanced. The artist tries (metaphorically) to *amass the substance of the world* and her personal poetics of dreaminess leads us to a *naked intimacy* that can paradoxically materialise in jackets covered in drops of wax, a jumper belonging to her grandfather, tenderly 'lined' in gold to evoke the beloved skin, or another that takes flight as a symbol of fleeting joy. Pamen Pereira's works *designate*⁸ existence; they focus our gaze on paradoxes,⁹ admirably revealing the reconciliation of opposites. Thus, the void acts as the condition of presence, an instance of all possibilities, 'the place on which we can rest'.¹⁰ This is where the 'life of vision' is triggered, in that instantaneous beauty described by María Zambrano in *Claros del bosque*. For this thinker, beauty creates the void and sets it in motion, in other

words, *it urges it to come forth*, guiding 'hidden beings' towards a mystical unity.¹¹

Contemplating the works by Pamen Pereira, we sense that she has managed to *build a nest for the imagination*, that she has managed to empty her heart. She is aware that, to use the Japanese terms, *ten* is *mu* (heaven is nothing) and has therefore accomplished *shinkokyo*, to breathe melodiously, experimenting the expanding microcosm. In one of the letters Pamen sent Asunta Rodríguez, owner of Trinta gallery, reflecting on the process of producing her crucial exhibition *Un solo sabor* (Only One Flavour; Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003), she admits having succeeded in breathing the essence, completely aware of diversity, as if all borders had been blurred: 'To reach that place, the vision of which transcends my eyes. I am still inebriated with God'.¹²

We must accept (pardon the Heideggerian key) the loss of the image of the world.¹³ In other words, we must accept without melancholy that we have forgotten the experience of the 'whole'.¹⁴ Pamen Pereira doesn't delight in postmodern fragmentariness, but strives to deposit totality in diversity, as she summed up in the formula of *Un solo sabor*.¹⁵ She trusts in the power of intuition, that allows us to understand the world¹⁶ and, as she declared in the late eighties, she is interested in generating thought through images, delving into philosophical meditations,¹⁷ and ending up drawing Schopenhauer seeking to surpass the tantalising sphere of representation (lifting up Maya's veil) to reveal the will that governs the world, for instance.

In the mid-nineties, thanks to an artistic grant awarded by Unión Fenosa for the year 1996-1997, Pamen Pereira spent a few months meditating with a community of Zen monks in the Japanese temples of Ei-Hei-Ji and Hokyo-Ji. According to the artist, she connected with Zen thinking in the summer of 1993 when she met master Dokushô Villalba and felt 'like a fish that discovered the ocean'. Meditation became a *life experience*,¹⁸ something that is even more important than art.¹⁹ It is a question of being attentive, of attaining a state of profound meditation (*samadhi*) and

coming into contact with nature: the path that, as established by Dhongshan Liangjie in *Song of the Precious Mirror Samadhi*, leads to the liberation of the mind. Zen is a *continuous awakening*, a start from scratch after a sort of 'deconstruction'.²⁰ Pamen Pereira breathes this liberating experience that enables her to combine realities, to poetically assume paradox, interrelating Eastern meditation and Central European mysticism,²¹ but also striking up a dialogue with the poetry of St John of the Cross, as is evident in her intervention in the dormitory of the Centre del Carme in Valencia.

The artist's is a *dynamic imagination*,²² creating works that make us realise that *everything hangs by a thread*.²³ Everyday objects, the items of furniture in her studio, fly weightless, suspended by delicate threads, hovering on the net of reality and making our gaze soar. 'There's something playful — says Pereira — and much seriousness in making the interior of a house fly, items of furniture and everyday objects float in a space and time where present, past and future merge together, everything seems to be frozen in the timeless vision of an instant in which we reflect on the impermanence of our phenomenal nature, on the fragility that sustains each moment of our life. The spirit is liberated from the heavy concreteness of matter and what emerges is our awareness of how delicate the threads that hold everything together actually are'.²⁴ In the fabric of the world,²⁵ the magic works by Pamen Pereira symbolise an air of freedom.²⁶

As pointed out by Michaux, the artist resists the impulse of leaving no traces, arranging materials in territorial situations comparable to crime scenes. Traces leave marks that do not disappear, and yet are never absolutely present. In an age in which we have assumed *wandering fate* perhaps too calmly, as opposed to the ideology of the virtualisation of the world, numerous veiled practices come forth, traces of the different, signs that push us towards a creative drift: 'We leave traces overall — viruses, lapsus, germs, catastrophes — signs of defect, of imperfection, which are like man's signature in the heart of an artificial world'.²⁷ The work of art is understood as

fulfilling the *function of the veil*, established as an imaginary clinch and seat of desire, the connection with the beyond that is essential in all formulations of the symbolic relationship: 'It is a matter here of a descent onto the imaginary plane of the ternary rhythm subject-object-beyond, fundamental in the symbolic connection. In other words, the function of the veil entails the projection of the intermediate position of the object.'²⁸ Pamen Pereira doesn't conceal reality; she tries to heighten the experience of time through the artistic medium.²⁹ No matter if 'the hand of art' clutches nothing, because what its search reveals is depth, the wall that enables us to inhabit.³⁰

Pereira's landscapes are more emotional and internal than external. The horizon is defined with the smoke of a candle, in an operation that is to a certain extent cathartic and epiphanic. What we see are traces of what has disappeared; the presence of the absent.³¹ In these aesthetic modulations I discover an inspiration that ranges from her reaction to Romanticism to her admiration for Beuys,³² deeply reflective traces of an artist who has described her work as an alchemical process or a practice characterised by shamanic keys.³³ Pereira's contemporary vanitas³⁴ leave the enigma hanging; they urge us to experiment the 'silence behind each work'.³⁵ In some sense, her works reformulate the sublime, a notion to which she has occasionally turned,³⁶ stressing that some dimensions of thought and feeling transcend scientific and rational knowledge.

Pereira's flame and zeal encourage us to remain *alert*, as in the case of the hypnotic hat floating in space with a candle atop it.³⁷ Here we have illumination, but also an 'encounter with shadow'.³⁸ The artist has meditated in front of the *to ko no ma* and has sought the experience of the serenity evoked by Tanizaki, author of *In Praise of Shadows*, when he reveals that the most beautiful gleam can be found in the insignificant.³⁹ Commenting on Pereira's exhibition at Sapporo's Recent Gallery (1997), Kousaku Chukai evokes a 'cold flame',⁴⁰ while Manuel Saiz, speaking of her works, mentioned the 'ascendant desire of fire'.⁴¹ The *wound of fire* in the bed of the dor-

mitory at the Centre del Carme in Valencia is, perhaps, one of the most intense materialisations of the entire igneous poetics developed by Pamen Pereira. The work alludes to the ambivalent destructive and creative power of fire, together with the paradoxes of the oneiric and the turmoil of passion. The flame of living love, an explicit allusion to St John of the Cross, 'wounds tenderly', leading us to the centre of our soul.⁴²

Pereira's flight of the imagination, along the lines of Bachelard,⁴³ leads us to roots. There is always a *deep truth* in her compositions, connected with that experience of dreams defended by Plato, as opposed to the prejudice of having to 'escape from appearances'.⁴⁴ Indeed, there is a crux or labyrinthine structure that prevents us from having a clear vision of what we've dreamt, as Freud himself noted. The navel of dreams is *the unknown*, something that lies beyond the reticulation of the intellectual world.⁴⁵ In her installations, swallows – a universal symbol – communicate sweetness (occasionally materialised in chocolate) and liberate us of nostalgia. In *Dream and Existence*, Ludwig Binswange spontaneously favours dreams of falling and grants large birds such as eagles or white-tailed kites (as in the famous short story by Leonardo da Vinci interpreted by Freud) the privilege of flight or of capture in mid-air. Pamen Pereira *gives herself wings*;⁴⁶ she dreams of taking flight, creating enigmatic atmospheres that treat us to an imitable beauty.

'In my oeuvre – notes Pamen Pereira in 1989 – there is a series of themes that have become recurrent over time. The idea of water as something that dissolves, purifies, fertilises; water as a whole, an archetype of the liquid. We have maps as physical references, but some of these too are treated with oil or appear with a heart, as a result of which they necessarily transcend the physical, as a perfectly sentimental and totally organic element modifies them. Furthermore, these maps make no reference to chance, but derive from travels or else signal private territories on a physical form.'⁴⁷ A marvellous piece like *Tampoco el mar duerme II* (Neither Does the Sea Sleep;

2017), a video installation on a former sixteenth-century iron box reveals the irrepressible subconscious⁴⁸ of this artist who has developed what David Pérez has defined as a *germinative poetics*.⁴⁹ The shoes are, literally, in flames without this being a reference to exhaustion – on the contrary, Pamen Pereira still wants to *encompass the world*,⁵⁰ and accepts the *koan* according to which 'the whole world is medicine' to its ultimate consequences.

Pamen Pereira insists, time and again, that her work is but an inflection of her life.⁵¹ Her intention is to become aware of everything, to intertwine her existence with the huge network of connections of the real. The exercise of art can be frightening; the worst cannot be avoided, we need to get close to life having previously experienced destruction. Between the present and death there is an *abyss* in which alterity and mystery converge: 'The relationship with the Other is the absence of the other'.⁵² The joyful deferment of art (the experience of contemplation) makes us understand the unique intensity of life, and behave like a fish that discovers that he himself is the ocean.⁵³ We cannot avoid our oneiric flight, or deny that the world of dreams is the interior garden of fantasy: 'In and by its transcendence the dream discloses the original movement by which existence, in its irreducible solitude, projects itself toward a world which constitutes itself as the setting of its own history'.⁵⁴ Dreams are essential powers of desire. Enigmas develop in dreams, wonders meander through them. Pamen Pereira's works are oneiric seeds that germinate in extraordinary ways. 'Heaven and earth – she wrote in 1991 – belong to the plant kingdom. Brightness and clarity, besides darkness, belong to the kingdom of light. In existence, the living shares its definition with the dead. The antithetical unity becomes a generative duality and defines a point of balance, the centre, on which the action is based. Between heaven and earth, me, dissolved in a substance. Me beneath God. God beneath me. Between brightness and darkness, twilight. Between past and future, death; regenerating, symmetric, root of metaphysics. Dichotomy'.⁵⁵ To a certain extent, in art we

find those things that enable us to *out-live* or, at least, that can teach us to *post-pone* the fatal moment.⁵⁶ Fortunately, there will always be an image we won't have, and when we glean the *time that we will not have* we realise that dreamers, as Pamen Pereira exemplarily proves, hallucinate what they desire.⁵⁷

In art we find a sublime awareness of death,⁵⁸ and in Pereira's imaginary revelation, there is no fear of the death of the self.⁵⁹ The artist meditates in order to attain *release*, and takes flight, a flight full of roots.⁶⁰ Her works allow us to expand awareness and to hear that music of life mentioned by Lobsang Rampa.⁶¹ Pereira's Bachelardian dreaminess⁶² is related to the need to drop ballast.⁶³ In a piece like *This is a Love Story* (2009), the body becomes butterflies in flight, an impressive image of the metamorphosis and dissolution of the self, blessed with a mutant beauty as hypnotic as the beauty of the flame piercing the bed.

In all Pamen Pereira's works, poetry is crucial; the artist herself confesses being deeply moved by Borges's poem *The Cyclical Night*, especially these two verses: 'Eternity returns / to my human flesh.' The oneiric-objective stagings of our artist, who 'is consumed by the fire of creative trance',⁶⁴ inspire the mind as a koan does, deconstructing thought⁶⁵ and arranging chaos.⁶⁶ Everything becomes lightweight in this search for equanimity and we can even climb a spiral staircase that has no steps. We must stop spinning round the fire, consume ourselves in the anguish of the night (recalling the Latin palindrome that Guy Debord used as the title for one of his films, *in girum imus nocte et consumimur igni*) and learn to be alert. The flame of the candle illustrates all forms of transcendence,⁶⁷ and perhaps encourages us to sew up our wounds. Pamen Pereira has literally managed to tame fire,⁶⁸ staging, in the dormitory, the dreams that at once raise and root us, accepting the fractures of existence,⁶⁹ conferring on us her extraordinary loving gaze.

- 1 Zen master Dokushô Villalba describes Pamen Pereira's beautiful installation at Centro de Arte Caja Burgos as follows: 'The breeze of the spirit holds up everything with its presence. It supports the chairs, the beds, the teapots, the ships, the mirrors, the pieces of fruit, the guitars, the books and the worn-out pullovers. The drawers of the larder are wide open and the daily provisions float in an oneiric space where past, present and future melt into one and disappear in a timeless dimension.' Dokushô Villalba, 'Everything Hangs by A Thread', translated by Ángela Suárez in *Pamen Pereira. This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos (CAB), Burgos, 2009, page not numbered.
- 2 'It's about constructing the specific conditions for a "different life." On the other hand, it isn't about "waking up from our dreams," no. On the contrary, what we are to do is to *wake up to our dreams themselves*, which were the prophecies – in images-glimmerings, in fleeting sensations, in extravagant words, in deep emotions, in unchained gestures – of our present decision to rise up.' Georges Didi-Huberman, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*, Abada, Madrid, 2020, p. 375. English translation by Manuel Castro Córdoba in Fernando Castro Flórez, 'Disquieting Correspondences', in *Letters I Didn't Write. Concha Martínez Barreto* (exh. cat.), Charlie Smith, London, 2020, p. 6.
- 3 'How does one delve down to those latent thoughts, that is, how does one interpret dreams? For this purpose, Freud proposed the method of "free fantasizing" (freie Einfälle) or "free association" (freie Assoziation) apropos the manifest images of the dream under scrutiny. Free rein must be given to the psyche and, all the restraining and critical faculties of consciousness must be relaxed; one must allow anything at all to come to mind, even the most outlandish thoughts and images that have no apparent relevance to the dream being analyzed; one must become completely passive and allow free access to whatever comes to consciousness, even if it seem senseless, meaningless, with no connection to the matter at hand; one must endeavor only to be attentive to whatever involuntarily arises in the psyche.' Valentin N. Voloshinov, *Freudianism. A Marxist Critique*, translated by I. R. Titunik, Verso, London, 2013, pp. 75-76.
- 4 'How vast is the damage caused by interpreted dreams. Their disruption remains concealed, but how sensitive is a dream! There is no blood on the axes of the slaughterers when they strike the cobwebs; but what destruction they have wrought! And never again will the same thing be spun. The uniqueness of every dream is sensed by very few people; how else could they then expose it to any commonplace?' Elias Canetti, *The Human Province*, translated by Joachim Neugroschel, Seabury Press, New York, 1978, p. 194.
- 5 'Very early on, Freud gets the idea, which is reformulated in 1900, that dreams are the hallucinatory realization of unconscious desire, and right away it appears to him as the model for the mode of primary functioning characterized by the meaning of representation sliding into representation, through processes such as displacement, the condensation whose importance will be detected in the elaboration of the dream.' Catherine Desprats-Péquignot, *El psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1997, p. 47. Quoted in English in Fernando Castro Flórez, 'Thinking the Outside [Notes on the nomad cartography of Fernando Prats], footnote 30.
- 6 Valentin N. Voloshinov, *Freudism. A Marxist Critique*, op. cit., pp. 78-79.
- 7 Pamen Pereira, 'Entreacto' in *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993, p. 28.
- 8 Her work can obviously be read starting from the notion of *punctum* developed by Roland Barthes in *Camera Lucida*. In this series, Pereira poses a sort of *mise en abyme* of these 'details' that *prick us*.
- 9 'I normally work with the paradoxical or the ostensible confrontation of opposites — encounters that go beyond reason. Most of the time these encounters are neither processed by the intellect nor by the senses.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', translated by Kristine Guzmán in *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila* (exh. cat.), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, 2016, p. 33.
- 10 Pamen Pereira, 'Entreacto', op. cit., p. 28.
- 11 See María Zambrano, *Claros del bosque*, Seix-Barral, Barcelona, 1986, p. 53.
- 12 Pamen Pereira in Guillermo Fernández Rivera, 'The Tremor that Dwells Within' in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 64.
- 13 See the chapter 'World Pictures: Globalization Visual Culture' in W. J. T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2018, pp. 93 and ff.
- 14 'If, after all, the experience of the world is destroyed by the quantity of scattered particles, fragments and particularities, the idea of totality seems ideologically suspect (as Theodor W. Adorno did, though for reasons connected with the north-american [sic] theory of science): then, man is practically left without a world, as a sacrifice to that division of labour that leaves us only with an eye on the non-apprehendable [sic] though functionally ruling, and forces him to lose the experience of the whole.' Hans Heinz Holz, *From the Work of Art To A Commodity*. This English translation by Manuel Castro Córdoba in Fernando Castro Flórez, 'Disquieting Correspondences', in *Letters I Didn't Write. Concha Martínez Barreto* (exh. cat.), Charlie Smith, London, 2020, p. 15.
- 15 'When the sense of identity expands beyond the confines of the mind and body, and dissolves into everything that happens moment to moment, until it embraces the whole cosmos, one no longer sees the sky but is the sky, does not touch the earth but is the earth, does not hear the rain but is the rain. One and the universe have become what the mystics call One Taste.' Víctor Segrelles, 'Pamen Pereira. One Taste', translated into English by Brendan Lambe and Agustí Nieto in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 114.
- 16 'The tangible and sensitive world is only the residual trace of a long progression of increasingly subtle degrees of matter, the expression of the great chain of being. Bergson said that the ultimate reality is only penetrable by intuition.' Pamen Pereira, in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia* (exh. cat.), Fundacion Caja Mediterráneo, Alicante, 2019, page not numbered.
- 17 'Increasingly, my work has more to do with philosophy, for instance, than with painting, than with the way of seeing and of creating images of painters. I don't create images, or at least that isn't what I'm concerned about. For me, what's more important is the thinking process generated. That's why philosophy interests me more than painting.' Pamen Pereira, note on her exhibition at Galería Víctor Martín, Madrid, 1989.
- 18 'Zen is neither more nor less than the experience of living life deliberately, with all the intensity and attention that one can develop.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 26.
- 19 Pamen Pereira, in a conversation with Master Dokushô Villalba held at MUSAC, explains that she isn't a Zen artist, 'This is something I would like to make clear, because Zen has nothing to do with it.' Pamen Pereira in conversation with Dokushô Villalba, 'Dialogs from Within', translated by Kristine Guzmán in *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, op. cit., p. 179.
- 20 'I think that meditation, at least Zen meditation, helps to deconstruct, to go back to the zero point and from there to begin to construct again.' Dokushô Villalba in conversation with Pamen Pereira, 'Dialogs from Within', op. cit., p. 188.
- 21 '[T]he idea of mixing realities, of combining different objects, of playing with a paradox and reconciling it ... isn't exclusive to the East. I have used references to alchemy

- and Central European mysticism many times; they have always fascinated me.' Pamen Pereira in conversation with Dokushô Villalba, 'Dialogs from Within', op. cit., p. 183.
- 22 'I work with the dynamic imagination that Gaston Bachelard talks about in *Air and Dreams* and with the purest essence of the spirit of Romanticism.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 28.
- 23 'Despite the solid reality of the material world, despite the common perception representing objects trapped in time and space, despite the evident universal gravity, everything is after all incredibly fragile. Life is a frail illusion. Everything hangs by a thread.' Dokushô Villalba, 'Everything Hangs by A Thread', op. cit., page not numbered. 'I first presented *Al otro lado del espejo* [On the Other Side of the Mirror] at the Cairo Biennale and then the larger scale *This is a Love Story* at the Centro de Arte Caja de Burgos as reflections on the fragility of existence. Despite the heavy weight of the individual objects, everything hangs by a few threads.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 30.
- 24 Pamen Pereira, text published in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, op. cit., page not numbered.
- 25 'In my life everything appears in an intuitive and apparently irrational way, which makes me aware of how thick the fabric of the world is: air, material, las emotions, pain, enjoyment.' Pamen Pereira in Guillermo Fernández Rivera, 'The Tremor that Dwells Within', op. cit., p. 71.
- 26 'It seems as though the flying creature goes beyond the very atmosphere in which he flies. It seems that there is always an ether to transcend the air, and that an absolute is the final stage of the consciousness of our freedom. Is it even necessary to point out that the adjective most closely associated with the noun *air* is *free*? Natural air is free air. Images of liberation present a problem if their different stages have not each been experienced. The same difficulty arises with truths imparted by free air, or a *liberating aerial motion* to which someone has given his adherence too quickly. We shall have to be very cautious in these cases.' Gaston Bachelard, *Air and Dreams*, The Dallas Institute Publications, Dallas, 2002. Quote from 'Introduction. Imagination and Mobility', III, p. 8.
- 27 Jean Baudrillard, 'The Virtual Illusion: Or the Automatic Writing of the World' in *The Perfect Crime*, Verso, London and New York, 1995, p. 40.
- 28 Jacques Lacan, 'The Function of the Veil' in *The Object Relation: The Seminar of Jacques Lacan. Book IV*, translated by Adrian Price, Polity Press, Cambridge, 2020. Quote from 'The Fetish Object', IX, pp. 143 and ff.
- 29 According to Leonardo da Vinci, the difference between image-making and writing also amounted to a difference in the experience of time: 'The organ of sight is one of the quickest, and takes in at a single glance an infinite variety of forms; notwithstanding which, it cannot perfectly comprehend more than one object at a time.' Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, J. Taylor, London, 1802. Quote from chap. 2, 'Rule for a Young Student in Painting.'
- 30 'What men subsequently will name with a word that means knowledge and know-how, *tekhne* or *ars*, is at man's beginning the total of his science and his consciousness. ... The hand posed, pressed against the wall, grasps nothing. It is no longer a prehensile hand, but is offered like the form of an impossible or abandoned grasp. A grasp that could as well let go. The grasp of a letting-go: the letting go of form. ... For the first time, he touches the wall not as a support, nor as an obstacle or something to lean on, but as a place, if one can touch a place.' Jean-Luc Nancy, 'Painting in the Grotto' in *The Muses*, translated by Peggy Kamuf, Stanford University Press, California, 1996. Quotes from pp. 70-75.
- 31 'Many of my drawings use only, smoke and soot trace. The scent of smoke remains on me for days; that smell clings to my nostrils, my hair and my clothes, an odor I cannot define. It is a complex smell, dark black and gray smoke, the smell of something that is about to burn but hasn't yet, the smell of hundreds of candles that drip wax on me, covering my pants, jacket, gloves, hat, the floor, the table ... objects that later become their own entity. It is dense and thick, the opposite of the drawings that it produces —light, delicate, similar to a Japanese ink wash *sumi-e*—in opposition to the catharsis that they suggest. The visual results are dynamic landscapes where background and form are converted into the sources of each other, only the footprint of what is no longer there remains.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 33.
- 32 'In the 80's, her work, which was usually done on a small scale, was accompanied with references to the Central European imaginery [sic]; from Novalis and Höderlin [sic], the German Romanticism, or the attitude towards nature stemming from Caspar David Friedrich's paintings to her attraction for Joseph Beuys in his attempt to bring art and life nearer. As time passed by, these devotions were combined with a determined approach to Eastern philosophy, an approach which arises from a passion, a dedication and, specially, a necessity to keep close to the presence of energy, which turns out to be European.' Miguel Fernández-Cid, 'The cup of tea and gravity' translated by Ángela Suárez, in *Pamen Pereira. This is a love story*, op. cit., p. 47.
- 33 'When we pay sufficient attention, the force of the present raises us over and above our own contingency and any element, however commonplace it may be, can be "metamorphosed" into a poetic or ritual object. In this sense, I like to say that my work is like that of a shaman who provides spiritual or poetic nourishment, or an alchemist who plays with vital arcana. The truth is that life is my workplace and I'm very much aware of how a slight gesture can bring matter to life and of how an emotion can ever alter a genetic code.' Pamen Pereira in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, op. cit., page not numbered.
- 34 'Many of the works may be considered contemporary vanities [sic], like three-dimensional Baroque still lifes that highlight the fragility of existence in the real insubstantial nature of things, even those that seem to be very solid.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 26.
- 35 'Pamen Pereira feels this as she and her installations take us on a journey to perceive the presence of silence together with the pulse of the objects.' Albert Esteve, 'Approximations, Notes, and An Invitation To Oblivion and Memory in the Exhibition of Pamen Pereira' in *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, op. cit., p. 149. Dokushô Villalba also stresses the silence that lies 'behind each work.' Dokushô Villalba in conversation with Pamen Pereira, 'Dialogs from Within', op. cit., p. 180.
- 36 'Birth, old age, and death are things that constantly resituate us, from the most insignificant to the sublime, like Kant tells us, because they escape all reason and elevate the soul above mediocrity.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 28.
- 37 'A hat with a lit candle levitates over a magnetic field. When the forces of attraction repulsion, attachment and rejection are balanced they manage to elevate us. A lit candle on the crown suggests a permanent state of alert. The verticality and transience of the flame, the consistency and residue of matter and the surprising emptiness of the magnetic field are fine examples of the reconciliation of opposite poles, an image of equanimity.' Pamen Pereira in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, op. cit., page not numbered.
- 38 '*Gabinete de trabajo* (*Laboratory of Work*) is rather more than the fortunate title of a show reviewing an artistic trajectory, taking the metaphor of the atelier as a place of creation, a space of dialogue and mystery. It reflects an intention, a stance and a personal situation in front of art.' Miguel Fernández-Cid, text presenting *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, o encontro coa sombra* (exh. cat.), Centro Galego de Arte Contem-

- poránea (CGAC), Santiago de Compostela, 2001, p. 110.
- 39 'But we Orientals, as I have suggested before, create a kind of beauty of the shadows we have made in out-of-the-way places. ... We find beauty not in the thing itself but in the pattern of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates. A phosphorescent jewel gives off its glow and color in the dark and loses its beauty in the light of day. Were it not for shadows, there would be no beauty.' Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Random House, London, 2019, p. 46.
- 40 'The snow rises fervently. / A cold flame, / A whirl of flames / In the depth of the spiral. / The candle oscillates / In Pamen's hands; / A spiral, / A snake of flames / Continually transforms its aspect.' Kousaku Chukai, 'February Fantasies' in *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, Corunna, 1998, p. 142.
- 41 See Manuel Saiz, 'Sliding Images' in *Pamen Pereira. Heisses Wasser Für Den Tee*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1996, p. 49.
- 42 'Oh flame of living love, / That dost eternally / Pierce through my soul with so consuming heat, / Since there's no help above, / Make thou an end of me, / And break the bond of this encounter sweet.' St John of the Cross, First verse of the poem *Flame of Living Love*, translated by British poet Arthur Symons in *Images of Good and Evil*, W. Heinemann, London, 1899.
- 43 To paraphrase Gaston Bachelard's *Air and Dreams*, a book that has accompanied Pamen Pereira on many of her travels, the French author reminds us that if birds are the pretext for the great flight of our imagination this isn't because of their bright colours. What is originally beautiful in birds is their flight — flight is a primary beauty for a dynamic imagination. The flight that leads us towards this original beauty brings meaning to works that are solved dynamically and that, at the same time, calm us, restoring beings to their primeval serenity. For Pamen Pereira, self-knowledge involves knowledge of the world through nature, hence emotion appears along paths less trodden by human beings.' Álvaro Marcos Arvelo, 'The Bird and the Stone' in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, op. cit., page not numbered.
- 44 'The *Theaetetus* (157E ff.) will argue that even the delusions of sense, dream-images, and the hallucinations of insanity must not be simply ignored: we cannot deny that the dreamer or the mad man has just that experience that he does have.' Francis MacDonald Cornford, *Plato and Parmenides*, Routledge, London and New York, 2002, p. 244.
- 45 'In the best interpreted dreams we often have to leave one passage in obscurity because we observe during the interpretation that we have here a tangle of dream-thoughts which cannot be unravelled, and which furnishes no fresh contribution to the dream content. This, then, is the keystone of the dream, the point at which it ascends into the unknown. For the dream-thoughts which we encounter during the interpretation commonly have no termination, but run in all directions into the net-like entanglement of our intellectual world. It is from some denser part of this fabric that the dream-wish then arises.' Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, translated by A. A. Brill, Wordsworth, Hertfordshire, 1997, pp. 367-368.
- 46 'When the subject gives wings to himself, then it can be said that he takes up, freely, in his own flight.' Georges Didi-Huberman, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*, Abada, Madrid, 2020, p. 375. English translation by Manuel Castro Córdoba in Fernando Castro Flórez, 'Disquieting Correspondences', op. cit., p. 36.
- 47 Pamen Pereira, note on her exhibition at Galería Víctor Martín, Madrid, 1989.
- 48 'The immensity and force of the sea, a metaphor of our emotions, is brought here to the domestic realm and kept like a treasure. The subconscious mind never sleeps, neither does the sea sleep.' Pamen Pereira in *Pamen Pereira. Juegos de alquimia*, op. cit., page not numbered.
- 49 See David Pérez, 'Tras el laberinto verde' in *Pamen Pereira. Metafísica sin cielo*, op. cit., p. 6.
- 50 'Of course ... in many aspects *Agua caliente para el té* [Hot Water for Tea] was an initial piece. It was the first time I realised that I was able to embrace the world, the first time I was able to not be myself, to act merely as an onlooker, witnessing everything, all I do, all I see... It's actually a feeling that gives you a tremendous peace of mind, a feeling of great calm'. Pamen Pereira, 'A Conversation Needs No Title. Pamen Pereira / Alberto González-Alegre' in *Pamen Pereira. Gabinete de trabajo, o encuentro coa sombra*, op. cit., p. 114.
- 51 '*This is a love story* refers to my relation to work and its relation to life, which is really the most important artwork, perhaps the only one which it may be worth doing one's best for.' Pamen Pereira quoted in Miguel Fernández-Cid, 'The cup of tea and gravity', op. cit., p. 65.
- 52 Emmanuel Levinas, *Time and the Other [and additional essays]*, translation by Richard A. Cohen, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1987, p. 90.
- 53 'Now, in the light of the events, I think I have understood: what we believe we can't find, we already have, and there is such happiness in the fish when it discovers that it itself is the ocean.' Pamen Pereira quoted by Guillermo Fernández Rivera, 'The Tremor that Dwells Within' in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2003, p. 65.
- 54 Michel Foucault and Ludwig Binswanger, *Dream and Existence*, Humanities Press, London, 1993, p. 23.
- 55 Pamen Pereira in *Al Oeste. Joves en el 91* (exh. cat.), Club Diario Levante, Valencia, 1991.
- 56 'Everything having to do with debt and delay can thus already be found in the word *demeure*, as in the sentence "we owe ourselves to death," everything, eternally, having to do with obligation and time, everything and the rest — remains, destiny, deferral, delay (*demorari*: to remain, to stop, to take one's time or to delay — which strangely resembles *demori*: to die, to waste away.)' Jacques Derrida, *Athens, Still Remains. The Photographs of Jean-François Bonhomme*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Fordham University Press, New York, 2010, p. 7.
- 57 'The hallucinatory return of the experience of satisfaction is the first physical activity. Dreaming precedes it, hallucinating as it does those beings whose bodies are absent, and doing so as part of an involuntary confusion.' Pascal Quignard, *Abysses*, translated by Chris Turner, chap. 12, 'Nostalgia', Seagull Books, Kolkata, 2015.
- 58 Speaking of her show at MUSAC, Pamen Pereira declared that 'the exhibition shows a boundless vitality manifested in its approach to the ephemeral and the awareness of death without which we cannot understand life.' Pamen Pereira, 'The Stone Woman Gets Up To Dance', op. cit., p. 34.
- 59 '[T]he death that terrifies us is that of the "self". The drama of death appears when there is an intricate awareness of the self, from which we have to depart ... nevertheless, death has a certain trace of happiness, of gentleness ... living is more tiring.' Pamen Pereira quoted by Teresa Blanch, 'Wax, Gold and Smoke' in *Pamen Pereira*, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, op. cit., p. 132.
- 60 'The flight is full of roots. If there were a key word that characterises this exhibition, it would have to be "letting go." In this letting go there is the comfortable jumper, the small table with the ironed clothes, the armchair inside the paraffin block, the slippers.' Pamen Pereira quoted by Guillermo Fernández Rivera, 'The Tremor that Dwells Within' in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Centro Torrente Ballester, op. cit., p. 71.
- 61 'The deep low drum throbbed with the rhythm of life itself, with the ordinary and deeply felt beat of the human body. Other instruments with all the sounds of the body were gradually introduced. The continuous feeble trace of blood flowing through veins and arteries, the muted whisper of inspired

- air in the lungs, the gurgling of bodily fluids in action, and the various “creaks” and “cracks” and sounds that form the music of life itself. All the faint noises of mankind.’ Tuesday Lobsang Rampa, *The Third Eye*, quoted by Teresa Blanch in ‘Wax, Gold and Smoke’ in *Pamen Pereira*, op. cit., p. 134.
- 62 ‘Dreaming and meditating as keys to open the doors to other dimensions of the human being. From the earth to the air, from the heavy to the weightless, from the material to the spiritual, from beauty to truth.’ Juan Bta. Peiró, ‘Dreaming, Meditating, Flying (Tribute to Bachelard)’ in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, op. cit., p. 107.
- 63 ‘The central piece of work, *Al otro lado del espejo*, is a wave of weightlessness made up of everyday objects – a bed, cupboards, tables, chairs, cups of tea, a round table, lamps, little pieces of furniture and a variety of objects, including a flying carpet – in an effort to unburden myself speaking the language of dreams.’ Pamen Pereira quoted by Miguel Fernández-Cid, ‘The cup of tea and gravity’, op. cit., p. 65.
- 64 Dokushô Villalba, ‘Ephemeral Solidified Breeze’ in *Pamen Pereira. Un solo sabor*, Sala La Gallera, op. cit., p. 111.
- 65 ‘I like the Zen koans because they destruct [sic] thought in favor of a more intuitive understanding. Many of my images have this intention.’ Pamen Pereira, ‘The Stone Woman Gets Up To Dance’, op. cit., p. 26.
- 66 ‘[T]here is always a secret desire for randomness in my work, to turn chaos into order and to thus establish an equilibrium between attention, concentration, acceptance, flexibility, and tolerance.’ Pamen Pereira, ‘The Stone Woman Gets Up To Dance’, op. cit., p. 32.
- 67 ‘In the flame, the philosopher encounters a model phenomenon, a cosmic phenomenon, a model of humanisation. Looking at a flame, Paul Claudel wonders at the transformation it effects: “Whence matter takes flight to wing itself into the category of the divine.’ Gaston Bachelard, *The Flame of a Candle*, Dallas Institute Publications, Dallas, 1988. Quoted in Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1995, p. 227.
- 68 ‘She was a volcano in continuous creative eruption. An internal flame pushed her as if she was mounted on the back of a runaway horse whose reins she couldn’t control.’ Dokushô Villalba in conversation with Pamen Pereira, ‘Dialogs from Within’, op. cit., p. 180. In her meditation process, Pamen has reached the state of *samadhi* (intense concentration).
- 69 ‘[H]er works levitate and glitter in gold, a color that is highly appreciated in oriental culture, as is evidenced in *Kintsugi* art. *Kintsugi* is part of a philosophy that considers fractures or repairs as part of the history of an object. Cracks must be shown, not hidden.’ Kristine Guzmán, ‘Materializing the Imaginary’ in *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*, op. cit., p. 88.



PAMEN PEREIRA (Ferrol, A Coruña, 1963)

VAL *

Dibuix, pintura, escultura, instal·lació, a vegades fotografia i vídeo, o qualsevol altre mitjà, són vàlids perquè Pamen Pereira materialitze una idea i concrete l'acte creatiu. Acte que en el seu procés es fon amb l'experiència vital de l'artista i està fortament vinculat a la naturalesa, d'on extrau gran part de les seues imatges. Un plantejament artístic que és, en el fons, l'elecció radical d'una manera de viure. Una exigent fidelitat a aquesta com a via de coneixement i lloc de transformació. La vida com a principal gabinet de treball.

Estudia Belles Arts a la Universitat Politècnica de València i a mitjan anys huitanta inicia la seua trajectòria artística. Des d'aleshores no ha parat de viatjar. Ha realitzat projectes i exposat les seues obres, tant individualment com en mostres col·lectives i temàtiques, en galeries d'art, museus i espais culturals de tot Espanya i de diferents ciutats europees, asiàtiques i americanes. Ha residit llargues temporades en països llunyans com el Japó o Tanzània, o en llocs extrems com l'Antàrtida i el Sàhara.

Des de 1986 ha exposat amb regularitat en galeries espanyoles com Trinta (Santiago de Compostel·la), Rafael Ortiz (Sevilla), Artizar (La Laguna, Tenerife), Set Espai d'Art (València), Artur Ramon Art (Barcelona), Cànem (Castelló), Astarté (Madrid), Altxerri (Sant Sebastià), Paral·lel 39 (València), Antonio de Barnola (Barcelona) o María Martín (Madrid), entre altres... i en les galeries estrangeres Heuwise (Seite-Wartau, Suïssa), Recent (Sapporo, Japó) o Barg (Teheran, Iran). De la mà d'algunes d'aquestes galeries la seua obra ha estat present en fires internacionals d'art com ARCO, Art Basel, Art Cologne i Art Chicago.

Entre les seues exposicions individuals en museus, fundacions i sales institucionals, algunes de les quals amb caràcter de *Retrospectiva*, destaquen les realitzades al Museum Zu Alerheiligen (Schaffhausen, Suïssa 1996), Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa MACUF (la Corunya 1998), Centro Gale-

go de Arte Contemporánea CGAC (Santiago de Compostel·la 2001), La Gallera (València 2002), Centro Torrente Ballester (Ferrol 2003), Centro de Arte Caja de Burgos CAB (Burgos 2009), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC (Lleó 2016), Sala Amós Salvador -Cultural Rioja- (Logronyo 2016) i Fundación Caja Mediterráneo (Alacant 2020).

Durant la seua extensa trajectòria artística ha sigut seleccionada per a participar en exposicions col·lectives i temàtiques com ara "XIII Saló dels 16" (Palacio de Velázquez, Madrid i Auditorio de Galicia, Santiago de Compostel·la 1993), "Les gàbies de l'esperit" (Galería Moriarty, Madrid 1996), "Paisatge contemporani" (Galerie du CAUE, Llemotges -França- 1997), "Altres naturaleses" (Monasterio Santa María de Prado, Valladolid i Castell d'Alaquàs, València 2003), "XI Bienal del Caire" (Palau de les Arts i Palau de l'Òpera, el Caire -Egipte- 2008), "Sud Polar: Art a l'Antàrtida" (Buenos Aires i Mèxic DF 2009), "El Principi Àsia. La Xina, el Japó i l'Índia i l'art contemporani a Espanya 1957-2017" (Fundación Juan March, Madrid 2018), "Transformacions, dones artistes entre dos segles" (Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife 2020)... i en moltes altres mostres temàtiques sobre artistes gallecs contemporanis, Art i Naturalesa, art realitzat per artistes dones o Fons de col·leccions, per mitjà de les quals les seues obres han sigut exposades en museus i espais culturals de diferents ciutats, països i continents: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segòvia), Centro Cultural de la Villa i Palacio del Senado (Madrid), Pazo de Congressos e Exposicións (Pontevedra 1998), Obra Social Centro Abanca i Museo Centro Gaiás da Cidade da Cultura (Santiago de Compostel·la), MARCO Museo de Arte Contemporáneo (Vigo), CICUS Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, Sala Kubo-Kutxa Aretoa (Sant Sebastià), Antigua Capilla de la Beneficiencia (Logronyo), CADA Centre d'Art d'Alcoi - IVAM

(Alcoi, Alacant), Palazzo Pinucci (Florència, Itàlia), Galleria Via Larga (Florència, Itàlia), Kulturzentrum Kammgarn (Schaffhausen, Suïssa), Genossenschaft Amtshaus (Kaiserstuhl, Suïssa), Recent Museum of Contemporary Arts (Sapporo, Japó), Bibliotheca Alexandrina Arts Center (Alexandria, Egipte), Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina), Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguai), Museo de la Ciudad (Querétaro, Mèxic) o Museo de Belles Artes (Caracas, Veneçuela).

Posseeixen obra seua museus i col·leccions públiques i privades com ara Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Xunta de Galicia, Centro de Arte Caja de Burgos CAB, Institut Valencià d'Art Modern IVAM, Museu d'Art Contemporani d'Alacant MACA (Col·lecció CAM), Generalitat Valenciana, Fundació Bancaixa, Colección Abanca, Colección Afundación, Colección DKV, Fundación Ernesto Ventós (Colección olorVISUAL), Fundación María José Jove i altres importants col·leccions particulars de tot el món.

Sense abandonar la soledat del taller com a temple de reflexió i estudi del qual sorgeixen obres amb caràcter més íntim, en els últims anys el seu treball s'ha centrat en les instal·lacions i intervencions específiques per a un lloc en espais tant públics com privats, algunes de les quals són permanents. De 2012 a 2014, a través de la seua col·laboració "Carte Blanche" d'Hermès, va dur a terme intervencions artístiques en els espais d'aquesta firma a Barcelona, Connecticut, Dubai, Hong Kong i altres ciutats de la Xina i Taiwan. Destaquen, també, les realitzades a les Torres Hejduk da Cidade da Cultura de Galicia (Santiago de Compostela), el Parque de Esculturas de Villoslada de Cameros (La Rioja), la seu DKV de Saragossa i, recentment, al pati modernista de la *flagship store* de Massimo Dutti (antic Espai Vinçon) i en la nova seu de la Galeria Artur Ramon Art, ambdues a Barcelona, així com les desenvolupades al Palau de Casavells de Girona, el Museo de Arte Contemporáneo del Camino MACC (Logronyo) o l'Ajuntament de l'Eliana (València).

Han escrit sobre la seua obra, que està àmpliament catalogada, Fernando Castro Flórez, Dokushô Villalba, Miguel Fernández-Cid, Juan Bta. Peiró, Kristine Guzmán, Álvaro Marcos Arvelo, Albert Esteve, David Pérez, Francisco Gestal Tofé, Manuel Saiz, Guillermo Ferrández Rivera, Karlotti Valle, Kousaku Chukai i Teresa Blanch, entre altres.

La seua forta identificació amb la cultura oriental, especialment amb la saviesa de la vella filosofia zen, ha sigut una constant en tota la seua obra, i en la seua vida, i li ha oferit una experiència per a aprehendre la profunda connexió de tot i acceptar la fragilitat i impermanència de l'existent. Recentment, Pamen Pereira, arran dels seus viatges a l'Àfrica Negra, ha trobat aquesta experiència encarnada i ha bolcat el seu interès i la seua mirada en aquesta tornada als orígens que suposa el continent africà, en el qual, segons l'artista, "tot és present continu, exaltació vital i, ahora, un recordatori de com som de complexos, fràgils, finits i irrepetibles". En 2020 funda la JAADA (JUA African Arts for Development Association), entitat sense ànim de lucre, amb l'objectiu de col·laborar amb la JUA Art Foundation for Children de la ciutat de Bagamoyo (Tanzània) per a promoure el desenvolupament i la integració en temes de gènere i drets humans mitjançant l'educació artística.

A finals de 2021 ha sigut nomenada acadèmica numerària, en la secció d'Escultura, de la Real Academia Galega de Belas Artes.

A l'edició de la Fira Internacional d'Art Contemporani ARCO '22 (Madrid, 2022) ha rebut el Premi AICA-Spain "a la millor obra o conjunt artístic presentat per un artista nacional viu" (AECA Asociación Española de Críticos de Arte).

CAS *

Dibujo, pintura, escultura, instalación, en ocasiones fotografía y vídeo, o cualquier otro medio, son válidos para que Pamen Pereira materialice una idea y concrete el acto creativo. Acto que en su proceso se funde con la experiencia vital de la artista y está fuertemente vinculado a la naturaleza, de donde extrae gran parte de sus imágenes. Un planteamiento artístico que es, en el fondo, la elección radical de un modo de vida. Una exigente fidelidad a esta como vía de conocimiento y lugar de transformación. La vida como principal gabinete de trabajo.

Estudia Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València, y a mediados de los años ochenta inicia su trayectoria artística. Desde entonces no ha cesado de viajar realizando proyectos y exponiendo sus obras, tanto individualmente como a través de muestras colectivas y temáticas, en galerías de arte, museos y espacios culturales de toda España y de distintas ciudades europeas, asiáticas y americanas, residendo largas temporadas en países lejanos como Japón o Tanzania, o en lugares extremos como la Antártida y el Sáhara.

Desde 1986 ha expuesto con regularidad en galerías españolas como Trinta (Santiago de Compostela), Rafael Ortiz (Sevilla), Artizar (La Laguna, Tenerife), Set Espai d'Art (Valencia), Artur Ramon Art (Barcelona), Cànem (Castellón), Astarté (Madrid), Altxerri (San Sebastián), Paral·lel 39 (Valencia), Antonio de Barnola (Barcelona) o María Martín (Madrid), entre otras... y en las galerías extranjeras Heuwise (Seite-Wartau, Suiza), Recent (Sapporo, Japón) o Barg (Teherán, Irán). De la mano de algunas de estas galerías su obra ha estado presente en ferias internacionales de arte como ARCO, Art Basel, Art Cologne y Art Chicago.

Entre sus exposiciones individuales en museos, fundaciones y salas institucionales, algunas de ellas con carácter de *Retrospectiva*, destacan las realizadas en Museum Zu Alerheiligen (Schaffhausen, Suiza 1996),

Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa MACUF (A Coruña 1998), Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC (Santiago de Compostela 2001), La Gallera (Valencia 2002), Centro Torrente Ballester (Ferrol 2003), Centro de Arte Caja de Burgos CAB (Burgos 2009), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC (León 2016), Sala Amós Salvador -Cultural Rioja- (Logroño 2016) y Fundación Caja Mediterráneo (Alicante 2020).

Durante su extensa trayectoria artística ha sido seleccionada para participar en exposiciones colectivas y temáticas como "XIII Salón de los 16" (Palacio de Velázquez, Madrid y Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela 1993), "Las jaulas del espíritu" (Galería Moriarty, Madrid 1996), "Paysage Contemporain" (Galerie du CAUE, Limoges -Francia- 1997), "Otras Naturalezas" (Monasterio Santa María de Prado, Valladolid y Castillo de Alaquàs, Valencia 2003), "XI Biental de El Cairo" (Palacio de las Artes y Palacio de la Ópera, El Cairo -Egipto- 2008), "Sur Polar: Arte en la Antártida" (Buenos Aires y México D.F. 2009), "El Principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España 1957-2017" (Fundación Juan March, Madrid 2018), "Transformaciones, mujeres artistas entre dos siglos" (Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife 2020)... y en muchas otras muestras temáticas sobre artistas gallegos contemporáneos, Arte y Naturaleza, arte realizado por artistas mujeres o Fondos de colecciones, a través de las cuales sus obras han estado expuestas en museos y espacios culturales de diferentes ciudades, países y continentes: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia), Centro Cultural de la Villa y Palacio del Senado (Madrid), Pazo de Congressos e Exposicións (Pontevedra 1998), Obra Social Centro Abanca y Museo Centro Gaiás da Cidade da Cultura (Santiago de Compostela), MARCO Museo de Arte Contemporáneo (Vigo), CICUS Centro de

Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, Sala Kubo-Kutxa Aretoa (San Sebastián), Antigua Capilla de la Beneficiencia (Logroño), CADA Centre d'Art d'Alcoi – IVAM (Alcoi, Alicante), Palazzo Pinucci (Firenze, Italia), Galleria Via Larga (Firenze, Italia), Kulturzentrum Kammgarn (Schaffhausen, Suiza), Genossenschaft Amtshaus (Kaiserstuhl, Suiza), Recent Museum of Contemporary Arts (Sapporo, Japón), Bibliotheca Alexandrina Arts Center (Alejandría, Egipto), Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina), Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay), Museo de la Ciudad (Querétaro, México) o Museo de Bellas Artes (Caracas, Venezuela).

Poseen obra suya museos y colecciones públicas y privadas como Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Xunta de Galicia, Centro de Arte CajaBurgos CAB, Institut Valencià d'Art Modern IVAM, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante MACA (Colección CAM), Generalitat Valenciana, Fundación Bancaixa, Colección Abanca, Colección Afundación, Colección DKV, Fundación Ernesto Ventós (Colección olorVISUAL), Fundación María José Jove y otras importantes colecciones particulares de todo el mundo.

Sin abandonar la soledad del taller como templo de reflexión y estudio del que surgen obras con carácter más íntimo, en los últimos años su trabajo se ha centrado en las instalaciones e intervenciones *site specific* para espacios tanto públicos como privados, algunas de las cuales son permanentes. De 2012 a 2014, a través de su colaboración “Carte Blanche” de Hermès, llevó a cabo intervenciones artísticas en los espacios de esta firma en Barcelona, Connecticut, Dubai, Hong-Kong y otras ciudades de China y Taiwán. Destacan, también, las realizadas en las Torres Hejduk da Cidade da Cultura de Galicia (Santiago de Compostela), el Parque de Esculturas de Villoslada de Cameros (La Rioja), la sede DKV de Zaragoza y, recientemente, en el patio modernista de la *flagship store* de Massimo Dutti (antiguo Espai Vinçon) y en la nueva sede de

la Galeria Artur Ramon Art, ambas en Barcelona, así como las desarrolladas en el Palau de Casavells de Girona, el Museo de Arte Contemporáneo del Camino MACC (Logroño) o el Ayuntamiento de L'Eliana (Valencia)

Han escrito sobre su obra, que está ampliamente catalogada, Fernando Castro Flórez, Dokushô Villalba, Miguel Fernández-Cid, Juan Bta. Peiró, Kristine Guzmán, Álvaro Marcos Arvelo, Albert Esteve, David Pérez, Francisco Gestal Tofé, Manuel Saiz, Guillermo Ferrández Rivera, Karlotti Valle, Kousaku Chukai y Teresa Blanch, entre otros.

Su fuerte identificación con la cultura oriental, especialmente con la sabiduría de la vieja filosofía zen, ha sido una constante en toda su obra, y en su vida, y le ha ofrecido una experiencia para aprehender la profunda conexión de todo y aceptar la fragilidad e impermanencia de lo existente. Recientemente, Pamen Pereira, a raíz de sus viajes al África Negra, ha encontrado esta experiencia encarnada y ha volcado su interés y su mirada en esa vuelta a los orígenes que supone el continente africano, en el que según la artista “todo es presente continuo, exaltación vital y, a la vez, un recordatorio de lo complejos, frágiles, finitos e irrepetibles que somos”. En 2020 funda la JAADA (JUA African Arts for Development Association), entidad sin ánimo de lucro, con el objetivo de colaborar con la JUA Art Foundation for Children de la ciudad de Bagamoyo (Tanzania) para promover el desarrollo y la integración en temas de género y derechos humanos mediante la educación artística.

A finales de 2021 ha sido nombrada académica numeraria, en la sección de Escultura, de la Real Academia Galega de Belas Artes.

En la edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO '22 (Madrid, 2022) ha recibido el Premio AICA-Spain “a la mejor obra o conjunto artístico presentado por un artista nacional vivo” (AECA Asociación Española de Críticos de Arte).

Among other media, drawing, painting, sculpture, installations, occasionally photography and video are used by Pamen Pereira to materialise her ideas and define her creative act that merges with her life and is strongly connected to nature, from where she extracts most of her images. This artistic approach is, in fact, the radical choice of a way of living. A challenging fidelity to life as a path of knowledge and place of transformation. Life as the most important centre of research.

She trained in Fine Arts at the Polytechnic University in Valencia, and in the mid-eighties set out on her career as an artist. Since then, she has been travelling constantly researching her projects and displaying her works, both in solo exhibitions and in thematic group shows held in art galleries, museums and cultural centres throughout Spain and in European, Asian and American cities. She has also spent long sojourns in remote countries such as Japan or Tanzania, and in extreme locations like the Antarctic and the Sahara desert.

In 1986 she began to exhibit regularly in Spanish galleries like Trinta (Santiago de Compostela), Rafael Ortiz (Seville), Artizar (La Laguna, Tenerife), Set Espai d'Art (Valencia), Artur Ramon Art (Barcelona), Cànem (Castellón), Astarté (Madrid), Altxerri (San Sebastián), Paral·lel 39 (Valencia), Antonio de Barnola (Barcelona) and María Martín (Madrid), others. Foreign galleries that have staged shows of her work include Heuwise (Seite-Wartau, Switzerland), Recent (Sapporo, Japan) and Barg (Teheran, Iran). Similarly, her work has been presented at international art fairs such as ARCO, Art Basel, Art Cologne and Art Chicago.

Significant solo exhibitions staged by museums, artistic foundations and institutional art spaces, some of them of a retrospective nature, have been held at Museum Zu Alerheiligen (Schaffhausen, Switzerland, 1996), MACUF Museum of Contemporary Art

Unión Fenosa (Corunna, 1998), CGAC Galician Centre of Contemporary Art (Santiago de Compostela, 2001), La Gallera (Valencia, 2002), Centro Torrente Ballester (Ferrol, 2003), CAB Centro de Arte Caja de Burgos (Burgos, 2009), MUSAC Museum of Contemporary Art of Castile and Leon (León, 2016), Sala Amós Salvador - Cultural Rioja (Logroño, 2016) and Fundación Caja Mediterráneo (Alicante, 2020).

Over the course of her extensive career, Pamen Pereira has been selected to take part in group shows such as *XIII Salón de los 16* (13 Salon of the 16; Palacio de Velázquez, Madrid, and Auditorium of Galicia, Santiago de Compostela, 1993), *Las jaulas del espíritu* (The Cages of the Spirit; Galería Moriarty, Madrid, 1996), *Paysage Contemporain* (Contemporary Landscape; Galerie du CAUE, Limoges, France, 1997), *Otras naturalezas* (Other Natures; Santa María de Prado Monastery, Valladolid, and Alaquàs Castle, Valencia, 2003), *XI Biennale Cairo* (Palace of Arts and Cairo Opera House, Cairo, Egypt, 2008), *Sur Polar: Arte en la Antártida* (Buenos Aires and Mexico City, 2009), *El principio Asia: China, Japón e India y el arte contemporáneo en España 1957-2017* (The Asia Principle: China, Japan and India and Contemporary Art in Spain 1957-2017; Fundación Juan March, Madrid, 2018), *Transformaciones. Mujeres artistas entre dos siglos* (Transformations. Women Artists between Two Centuries; Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2020). A number of other thematic shows dedicated to contemporary Galician artists, art and nature, art made by female artists or art collections have also presented her work, displayed in museums and cultural centres in different cities, countries and continents, including Esteban Vicente Contemporary Art Museum (Segovia), Cultural Centre of the Villa and the Senate Palace (Madrid), Conference and Exhibition Centre (Pontevedra, 1998), Abanca Centre Charitable Trust and Gaiás Museum

Centre at the City of Culture (Santiago de Compostela), MARCO Museum of Contemporary Art (Vigo), CICUS Centro of Cultural Initiatives at the University of Seville, Sala Kubo-Kutxa Aretoa (San Sebastian), Former Chapel of Charity (Logroño), CADA Centre d'Art d'Alcoi – IVAM (Alcoi, Alacant), Palazzo Pinucci (Florence, Italy), Galleria Via Larga (Florence, Italy), Kulturzentrum Kammgarn (Schaffhausen, Switzerland), Genossenschaft Amtshaus (Kaiserstuhl, Switzerland), Recent Museum of Contemporary Arts (Sapporo, Japan), Bibliotheca Alexandrina Arts Center (Alexandria, Egypt), National Museum of Fine Arts (Buenos Aires, Argentina), MNAV National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay), Museum of the City (Querétaro, Mexico) and Museum of Fine Arts (Caracas, Venezuela).

A number of museums, public and private art collections possess works by Pamen Pereira, including CGAC Galician Centre of Contemporary Art CGAC, Unión Fenosa Museum of Contemporary Art, Galician Government, CAB Caja Burgos Art Centre, IVAM Valencian Institute of Modern Art; MACA Museum of Contemporary Art of Alicante (CAM Collection), Valencian Government; Bancaixa Foundation; Abanca Collection; Afundación Collection; DKV Collection; Ernesto Ventós Collection (olorVISUAL Collection); and María José Jove Foundation.

Without abandoning the solitude of the atelier as a temple of reflection and study from where more intimate pieces emerge, over the last few years her work has focused on installations and site-specific interventions in public and private spaces, some of them permanent. Between 2012 and 2014, her collaboration with the Carte Blanche Hermès project led her to create artistic installations for the firm's premises in Barcelona, Connecticut, Dubai, Hong Kong and other cities in China and Taiwan. Other similar projects are those made for the Hejduk Towers at the Galician City of Culture (Santiago de Compostela), the Sculpture Park in Villoslada de Cameros (La Rioja), DKV headquarters in Saragossa and, recently, the Art Nouveau courtyard of the

Massimo Dutti flagship shop (former Vinçon) and the new Artur Ramon Art gallery, both in Barcelona, as well as Casavells Palace in Girona, MACC Contemporary Art Museum of the Camino of Santiago (Logroño) and L'Eliana City Council (Valencia)

Among other critics who have surveyed her well-catalogued work are Fernando Castro Flórez, Dokushô Villalba, Miguel Fernández-Cid, Juan Bta. Peiró, Kristine Guzmán, Álvaro Marcos Arvelo, Albert Esteve, David Pérez, Francisco Gestal Tofé, Manuel Saiz, Guillermo Ferrández Rivera, Karlotti Valle, Kousaku Chukai and Teresa Blanch.

Her strong identification with Oriental culture, particularly with the wisdom of Zen philosophy, has been a constant factor throughout her oeuvre and her life, offering her an opportunity to grasp the profound connection between things and accept the fragility and impermanence of existence. Recently, following her travels to Black Africa, Pamen Pereira has embodied this experience, focusing her interest and her gaze on that return to the origins offered by the African continent, in which, according to the artist, 'everything is a present continuous, a passion for life and, at once, a reminder of how complex, fragile, finite and unrepeatable we are'. In 2020 she founded JAADA (JUA African Arts for Development Association), a non-profit organisation, with the objective of collaborating with the JUA Art Foundation for Children in Bagamoyo (Tanzania) to promote human rights and gender development and integration through artistic education.

Late in 2021 she was named Numerary Member of the Royal Galician Academy of Fine Arts in the Sculpture section.

At the International Contemporary Art Fair ARCO '22 (Madrid, 2022) Pamen Pereira received the prize 'to the best work or artistic ensemble presented by a living national artist' awarded by the Spanish Association of Art Critics (AECA, for its initials in Spanish).



Sunken Roots, 2020
Arrels de manglar / Raíces de manglar
163 x 160 x 40 cm



El foc i el repòs
El fuego y el reposo
 2022
 Llit, matalàs, manta, vapor sec, llum
Cama, colchón, manta, vapor seco, luz
 50 × 90 × 190 cm



La sospita del foc
La sospecha del fuego
 2021
 Sabates, vapor sec, llum, caixa forta
Zapatos, vapor seco, luz, caja fuerte
 140 × 49 × 33 cm



Equanimitat
Ecuanimidad
 2015
 Cera, ciri, capell, levitant en un camp magnètic
Cera, vela, sombrero, levitando en un campo magnético
 40 × 40 × 40 cm



Tampoc la mar dorm II
Tampoco el mar duerme II
 2017
 Vídeo-instal·lació en cofre de ferro s. XVI, metacrilat
Vídeo-instalación en cofre de hierro s. XVI, metacrilato
 37 × 42,5 × 19,5 cm



CONSELL GENERAL DEL
CONSORCI DE MUSEUS DE
LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà i Ibàñez
Conseller d'Educació, Cultura
i Esport

Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València
Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació
Provincial d'Alacant
Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant
José Pascual Martí García
President de la Diputació
Provincial de Castelló
Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació
Provincial de València
Irene Ballester Buigues
Representant del Consell
Valencià de Cultura
M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni
de la Conselleria d'Educació, Cultura
i Esport i Presidenta de la Comissió
Científico-Artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretària
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
Eva Doménech López

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Carmen Claudia Hernández Pérez
Antonio Martínez Palop
Inmaculada Monfort Martín
Germà Sánchez Eslava
Ana Viña Sanchís

EXPOSICIÓ

Organització i producció
Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània

Direcció
José Luis Pérez Pont

Comissariat
Víctor Segrelles

Coordinació tècnica
Isabel Pérez Ortiz

Disseny gràfic
Dídac Ballester

Transport
JoseArte

Muntatge
Pamen Pereira, Víctor Segrelles
Estudio Margen (David Gonher
& Carlos Miguel Sánchez)

Producció Gràfica
Símbols

Assegurances
Mapfre España
(Quality Brokers)

CATÀLEG

Textos
Fernando Castro Flórez
Pamen Pereira
Víctor Segrelles

Coordinació
Isabel Pérez

Fotografies
Juan R. Peiró (fotografies de l'exposició)
Pepe Caparrós (pàgs 10-11, 38, 54, 71, 72, 76, 86,
89, 93, 100, 103, 117)
Pamen Pereira (pàgs 64, 75, 82, 147)
David Gonher (pàg 56)
Teresa Rodríguez (pàg 106)
Josep Plaja Borrell (pàg 111)

Disseny i maquetació
Dídac Ballester
Nacho Pérez
www.didacballester.com

Traducció al valencià
Servici de Traducció i Assessorament
del Valencià
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció a l'anglès
Josephine Watson

Impressió i enquadernació
Imprenta Sichert S.L

© dels textos: els autors
© de les imatges: els propietaris i/o depositaris
© de la present edició: Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2022.

ISBN: 978-84-482-6698-1
Depòsit Legal: V-1393-2022

Agraïments de l'artista i del comissari a:

Carmen García Santosjuanes

Hilario González, Sofia James, Che Marchesi i Javier Muñoz

Cristina de la Fuente, Antonio Praena, Jorge Sebastián i Juan Pablo Zapater





GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

