

# Pamen Pereira

**La mujer de piedra se levanta y baila**







# **Pamen Pereira**

**La mujer de piedra se levanta y baila**  
**The Stone Woman Gets Up to Dance**



# Pamen Pereira

**La mujer de piedra se levanta y baila**  
**The Stone Woman Gets Up to Dance**

Sala Amós Salvador • Logroño

Del 15 de septiembre al 27 de noviembre de 2016

MUSAC • León

Del 20 de febrero al 4 de septiembre de 2016



Una exposición de Pamen Pereira, pretendiéndolo o no, acaba siempre por tener el atractivo aire de los “gabinetes de maravillas” creados por viejos coleccionistas en siglos pasados. Sin embargo, a diferencia de aquellos, esta muestra no persigue la acumulación sistemática de la extraña belleza generada por la naturaleza, sino la agrupación poética de los “milagros” creados por la artista, de sus inspiradas formas de hacer visible lo extraordinario, lo inefable, a través de obras de gran variedad material y formal e inagotable capacidad de evocación.

Pamen Pereira ha reunido en *La mujer de piedra se levanta y baila* buena parte de la obra de su época de madurez creativa, forjada sin prisa a lo largo del productivo camino de la experiencia, el estudio y el trabajo. Sobre ese conocimiento acumulado, la artista ha ido construyendo un lenguaje propio desde el que afronta los temas eternos del arte, sirviéndose del dominio sutil del juego de las paradojas y combinando con total naturalidad lo estático y lo vibrante en un vertiginoso equilibrio.

Hasta ahora, con o sin razón, se veía a Pamen Pereira dentro del proteíco concepto del *arte povera*, encasillamiento quizá justificado por su radical pretensión de hacer de lo cotidiano y lo más estrictamente personal la materia esencial de su obra. Después de esta “doble exposición” en León y en Logroño, la clasificación es más compleja: las cosas humildes, sin dejar de serlo, alzan el vuelo por encima del mundo de la realidad material. Todo levita y vibra, y una acertada mezcla de hábito místico y materialidad barroca hace convivir los viejos objetos (rodeados de un aura que les confiere la imponente y magnética presencia de los iconos bizantinos) con trascendentales presentaciones reminiscentes de retablos, afrontando el conjunto de la exposición como una instalación escenográfica rebosante de misterio y maravilla, sin camino definido, como un espacio ritual sin ceremonia en el que los grandes espejos multiplican las creaciones e insertan al público en la inmensa postimería.

Decía Juan Ramón Jiménez que “en edición diferente los libros dicen cosa distinta”, y esa verdad de atento bibliófilo es perfectamente aplicable a la relación de las artes plásticas con los lugares donde se muestran: la obra, además de por la mirada única de cada espectador, se define por el espacio donde se contempla, donde cobra dimensión, riqueza significativa e importancia. Y esta exposición, siendo esencialmente la misma, se ha hecho doble por las diferentes cualidades de los espacios que la han acogido: las del MUSAC, concebido específicamente para mostrar arte contemporáneo en las mejores condiciones, y las de la Sala Amós Salvador, que, pensada hace más de cien años para la producción industrial, se reinventa en cada ocasión para ofrecer lo mejor de su demostrada versatilidad.

Es necesario reconocer y agradecer la apasionada entrega de Pamen Pereira para que su exposición viniera a Logroño (donde tanto se la recuerda y quiere por su presencia en otras batallas por la expresión artística contemporánea en La Rioja: Lomos de Orios, Sajazarra y Santa Lucía de Ocón); la generosidad de Manuel Olveira (director del MUSAC) para que fuese posible ese deseo, y el entusiasmo de Kristine Guzmán (comisaria de la exposición) que ha ayudado sin descanso a ordenar y poner en pie tan hermoso proyecto. Y también, cómo no, la disposición de los coleccionistas propietarios de las obras a desprenderse durante tanto tiempo de piezas tan singulares, con las que, seguramente, tienen un estrecho vínculo, y a compartirlas con nosotros. Eso es, también, amor al arte.

El resultado de tanto esfuerzo, plasmado en este hermoso libro, ha merecido la pena. Ahí queda, como quedará en la memoria de los espectadores, la tensa serenidad generada por la singular obra de Pamen Pereira, emocionante y asombrosa en su belleza. Gracias a todos (muchos, afortunadamente) los que lo han hecho posible.



An exhibition of Pamen Pereira, whether it is intended or not, always ends up with the attractive air of a “cabinet of wonders” like those created by the old collectors in past centuries. But unlike the cabinets, Pereira’s exhibition does not aim to display the systematic accumulation of rare examples of natural beauty but the poetic grouping of the “miracles” created by the artist, her inspired ways of making the extraordinary and the ineffable visible through works of striking material and formal variety, with an inexhaustible capacity for evocation and suggestion.

In *The Stone Woman Gets Up to Dance*, Pamen Pereira has grouped a large part of her works from her period of creative maturity, forged slowly along the production path of experience, study, and work. With her accumulated knowledge, she has constructed her own language with which she tackles eternal subjects of art, playing the game of paradoxes with masterful subtlety and making the static co-exist with the vibrant in a rapid equilibrium.

So far, Pamen Pereira has been rightly or wrongly placed inside the protean concept of *arte povera*, a typecasting perhaps justified by her radical attempt to make the everyday and the strictly personal essential subjects of her work. After this “double exhibition” in León and Logroño, the classification may become more complex: humble objects, without losing this quality, take flight above the world of material reality. Everything levitates and vibrates, and a successful blend of mystical breath and baroque materiality makes old objects (surrounded by an aura of the imposing, magnetic presence of Byzantine icons) co-exist with transcendental pieces that are reminiscent of altarpieces. All this amalgamates into something like an overflowing theatrical installation of mystery and wonder, without a defined path, a ritual space without ceremony in which large mirrors multiply the creations and insert the public into the far end of the space.

Juan Ramón Jiménez said that “in different editions books say different things,” and this truth by an attentive bibliophile is perfectly applicable to the relationship of the works of art to the places where they are shown: Aside from the unique gaze of each spectator, a work is defined by the space from which it is contemplated, where it gains dimension, significant wealth, and importance. And this exhibition, featuring practically the same content, has been turned into two by the different qualities of the spaces that have hosted it: both MUSAC, specifically conceived to show contemporary art in the best possible conditions, and the Sala Amós Salvador, conceived more than one hundred years ago for industrial manufacturing, were adapted to Pereira’s works and thus reinvented, each displaying its full potential for versatility.

It is necessary to acknowledge the passionate devotion of Pamen Pereira, who agreed to take the exhibition to Logroño (where she is remembered and loved because of her presence on other battlegrounds of contemporary artistic expression in the province of La Rioja: Lomos de Orios, Sajazarra, and Santa Lucía de Ocón), the generosity of Manuel Olveira (the director of MUSAC), who has made this possible, and the enthusiasm of Kristine Guzmán (curator of the exhibition), who has been tireless in her efforts to create order in this beautiful project. I also thank the collectors and owners of the works, who were willing to part with these unique pieces—which must be very dear to their hearts—for such a long time and share them with us. That is also reflective of the love of art.

The result of so much hard work, reflected in this beautiful book, shows that the effort has been worthwhile. This book contains that which will remain in the memory of the exhibition visitors for years to come: the tense serenity of Pamen Pereira’s singular work, exciting and amazing in its beauty. I thank all (many, thankfully) who have made this possible.



<b>La mujer de piedra se levanta y baila</b> <b>The Stone Woman Gets Up to Dance</b> Pamen Pereira	<b>13</b> <b>25</b>
<b>Materializar lo imaginario</b> <b>Materializing the Imaginary</b> Kristine Guzmán	<b>73</b> <b>87</b>
<b>Los huesos del aire</b> <b>The Bones from the Air</b> Karlotti Valle	<b>126</b>
<b>Aproximaciones, anotaciones e invitación al olvido</b> <b>y a la memoria en la exposición de Pamen Pereira</b> <b>Approximations, Notes, and an Invitation to Oblivion</b> <b>and Memory in the Exhibition of Pamen Pereira</b> Albert Esteve	<b>143</b> <b>149</b>
<b>Las torres de la templanza (En memoria de John Hejduk)</b> <b>The Temperance Towers (In Memory of John Hejduk)</b>	<b>154</b>
<b>Una conversación entre Dokushô Villalba y Pamen Pereira</b> <b>coordinada por Kristine Guzmán</b> <b>A conversation between Dokushô Villalba and Pamen</b> <b>Pereira coordinated by Kristine Guzman</b>	<b>163</b> <b>179</b>
<b>Biografía</b> <b>Biography</b>	<b>194</b>



# LA MUJER DE PIEDRA SE LEVANTA Y BAILA

Pamen Pereira

*"Hay otro motivo para la soledad. El artista penetra en las comarcas inexploradas, en esa selva virgen del espíritu donde habitan los más terribles engendros del terror y de la angustia. Es la zona de todos los riesgos. Allí nadie la acompaña. Está solo con su delirante empeño de penetrar en lo más profundo, en lo más denso, en alcanzar lo más distante, lo inalcanzable. Así penetra en la comarca del amor hasta su último límite para descubrir su apasionante misterio, allí donde el placer físico y la unión religiosa se encuentran, allí donde se produce la metamorfosis de la carne en espíritu, allí donde el amor aparece como principio y fundamento de todas las cosas, y la ley única que preside a todos los movimientos posibles.*

*Esta exploración por territorios nunca transitados es la que rehúye el hombre común. El artista es un exiliado más allá de las fronteras de una vida social. Ya no se trata de ser pisoteada, se trata de algo más grave: nadie le acompaña. Pero el artista no tiene vocación de soledad, todo lo contrario: tiene la vocación del amor, y ese amor se vuelca hacia el universo entero, y en primer término hacia los otros hombres, hacia todos los hombres".<sup>1</sup>*

Aldo Pellegrini

El título *La mujer de piedra se levanta y baila* está extraído del *Hôkyô zanmai*, el *Samadhi del espejo del tesoro*, un texto de la tradición zen que surgió en la dinastía Song. Está escrito en un lenguaje poético bastante hermético al que no se puede acceder con la mente racional. Yo extraigo esa frase –que siempre me resultó especialmente inspiradora– de su contexto, la época del maestro Dhongzhan, la actualizo y la propongo como una recuperación y empoderamiento de lo femenino.

Levantarse y bailar para transformar la materia es engendrar algo nuevo que va más allá de quién soy yo y de qué es la materia original para intentar generar objetos poéticos y espacios ri-

tuales. Pero para levantarse y bailar primero hay que cantar, es decir, utilizar la voz del alma, ese poder mágico que, desde su origen, es una celebración de la vida o de la muerte, de la siembra o de la cosecha, una invocación a la lluvia para que fertilice la tierra. Así, la mujer de agua –yo– sigue y seguirá cantando hasta que la mujer de piedra se levante y baile.

La piedra, lo pesado, la montaña, la materia primera aparentemente inerte, no solo se levanta, sino que se lanza al baile. Me resulta especialmente emotiva esta referencia a lo mágico, a que todo lo tocado con la varita mágica del espíritu cobre vida. Esa energía transformadora, origen del origen, es el fuego del interior de la

<sup>1</sup> Pellegrini, A., "La soledad del Artista", en *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión (1965).

tierra y de nuestro cuerpo, la lava del volcán que explota dentro del corazón de vidrio soplado que he colocado encima del tambor, del corazón-tambor. Esa voz primal que escucha lo más profundo de la materia es lo que hace bailar a la mujer de piedra. Es el sonido de mi corazón el que suena; todo lo creado aquí vibra con ese latido, con ese flujo y reflujo.

El título hace referencia a la unión de materia y espíritu. Voy aprendiendo a darle forma a esa unión, hablo de ese espíritu que se encuentra ahora aquí mismo, a ras de suelo.

Muchas de las obras se podrían considerar *vani-tas* 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.

#### A ras de suelo

Conecté de una manera directa con la tradición zen el verano de 1993 cuando conocí al maestro Dokushô Villalba, aunque desde mucho antes había sentido una gran atracción hacia esa manera de entender la vida y lo que sucede en torno a ella. Así que cuando entré en contacto con el zen me sentí como un pez que descubre el océano. 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.

He vivido cada instante de todos estos años tan profundamente como he sido capaz. He acumulado y compartido tantas experiencias, exposiciones, gentes, y he desplegado tanta energía en cada proyecto, cuadro u objeto que he materializado, que me parece imposible hacer recuento. Me he esforzado por tratar de traducir esta inquietud, tantas veces arrolladora que me lleva a salir de mi zona de confort y a poner los límites cada vez más lejos, con todo lo que eso implica. Así que paso con facilidad de sentirme invulnerable a sentirme ínfima. Como

si la fuerza de lo presente en el entorno natural y en la naturaleza de las cosas me elevara más allá de mi propia contingencia. El proceso que se desencadena es como un torbellino que lo absorbe todo, cualquier elemento cotidiano es metamorfoseado en objeto poético y ritual. Así pues, cada vez más, me siento como una chamanة que proporciona alimento espiritual, una alquimista que juega con arcanos vitales. Cada palabra o cada paso me conduce al siguiente aunque algunas veces no conozco las razones internas del proceso hasta llegar al último movimiento. Así, unas veces con más facilidad que otras, consigo ordenar nuevamente el caos inicial y los objetos se adhieren entre sí.

Es cierto que, en el proceso de trabajo, lo voy encontrando todo: el camino y la solución a cada paso. La emoción es el eje a partir del cual surge lo creado. Luego pasa por el alambique de la observación y la atención, donde todo puede ser trasmutado, de grado en grado, de estado en estado, de vibración en vibración.

Me gustan los *kōan* zen porque desestructuran el pensamiento en función de una comprensión intuitiva mayor. Muchas de mis imágenes tienen esa intención.

#### Los ojos y el corazón abiertos

Inevitablemente pasan fugaces por mi mente los años de soledad, de dedicación, de aprendizaje y reinvencción constantes. Viajes a lugares insólitos a los que la vida me ha llevado, tanto dentro como fuera de mí, con los ojos y el corazón bien abiertos.

Me siento cada vez más solitaria, a caballo entre la tradición filosófico-poética centroeuropea, donde me siento muy cómoda, y la tradición oriental, en la que crezco desde hace años. Y aun en mi aparente soledad considero que esa utilidad de la que debe hacer gala el arte y el artista como *outsider* tiene un carácter fundamentalmente social que no puedo separar de mi experiencia. La práctica artística debe mover

*La mujer de piedra se levanta y baila*  
(2015)

*The stone woman gets up to dance*  
(2015)

Granito, raíces y cable de acero  
Granite, roots and iron cord  
70 x 39 x 70 cm

p. 8

Vista de la exposición  
*La mujer de piedra se levanta y baila*  
en la Sala Amós Salvador, Logroño  
Exhibition view of  
*The Stone Woman Gets Up to Dance*  
at Sala Amós Salvador, Logroño



energía; si no, a mi juicio, carece de interés. Entiendo la creación como investigación y la investigación como creación, y estoy convencida de su importancia en los procesos sociales.

Todo lo anterior me ha hecho posicionarme en un estilo de vida que, aun sin dejar de darme miedo, me lleva a disfrutar del riesgo.

### La vida como gabinete de trabajo

Siempre pienso que cada exposición va a ser la última, así que hay una entrega incondicional en cada gesto y en cada momento. Yo no entiendo la creación como una ocupación profesional, soy un espíritu creador sin otra ocupación, por más que me haya costado asumirlo. Lo más importante para mí no es que la creación sea mi medio de subsistencia, sino que yo subsista por la creación, que se haya convertido en mi fuerza vital y que yo pueda contagiar esa fuerza vital a los demás.

Haciendo un *scherzo* musical, como resumen diría que es como si cualquiera de mis exposiciones fuese en esencia una especie de mezcla alquímica entre mi “yo”, Pamen, y la materia como madre o germen de mi creación –una materia que es partícipe de todos los elementos y de sus infinitas transmigraciones–. Me puedo mover con soltura en los cuatro elementos, ya que me puedo disolver fácilmente en cualquier sustancia. Puedo ser cualquiera de los elementos y sus frutos, ser agua, fuego, tierra, aire. Pero también planta, piedra, ave y moverme como pez en el agua. Muchas veces tengo la sensación de que no hay orilla para el pensamiento, ni para la emoción.

Los materiales que utilizo forman parte de mi vida. Puedo utilizar todo tipo de cosas, y muchas veces son cosas que tienen relación conmigo, que la han tenido o que la tendrán. Para las raíces y árboles de mi obra, por ejemplo, aprovecho plantas que se han secado, las preparo, están conmigo tiempo sumergidos en el caos, a veces años, hasta que llega el momento en que



Eligiendo piedra en las canteras de Calatorao, Zaragoza (2014)  
Choosing a stone in the quarry of Calatorao, Zaragoza (2014)

Trabajando en la obra *Gabinete de trabajo* (1998)  
Working on the work *Bureau* (1998)

surge la chispa y se inicia para ellos otra vida. Trabajo con lo que tengo, con lo que se me aparece; en contadas ocasiones me empeño en buscar algo. Lo que busco en ellos parte de la necesidad de observar el mundo, de redescubrirlo cada vez en cada obra, buscando un orden interno que surge de una manera de trabajar aparentemente caótica.

Los recuerdos, ideas del pasado, presente o futuro se vuelven imágenes concretas y en el aire se sostienen emociones que responden en algunos casos a una parte autobiográfica y en otros se refieren no solo a mi vida sino a vidas de otros, a momentos que forman parte de mí y a momentos inventados. El carácter de cada objeto, desde el momento de su elección, me hace moverme con él y reinventarlo en una dirección u otra.

El proceso y el error son tan importantes en mi trabajo como el resultado final, tal vez más, porque responden a la comprensión y aceptación de lo que se va descubriendo a cada paso, a asumir el error gracias al cual aparecen las cosas más brillantes. La manera de hacer las cosas es lo que le da el verdadero sentido a lo que se ha hecho. De ahí la práctica de la atención para instalaciones tan laboriosas y complejas como algunas que se presentan en esta exposición. Es imprescindible la complicidad e interconexión del equipo que se ocupa del montaje, que requiere tantos días de atención plenamente enfocada. La implicación personal en la obra es grande, no solo la mía, sino también la del equipo, ya que ellos van a vivir el proceso creativo desde dentro con todas sus ventajas y desasosiegos.

Las instalaciones son creadas y reinventadas cada vez para cada espacio en el que se montan, son parte del espacio mientras están en él. Así que instalación y espacio son una sola cosa a la hora del montaje.

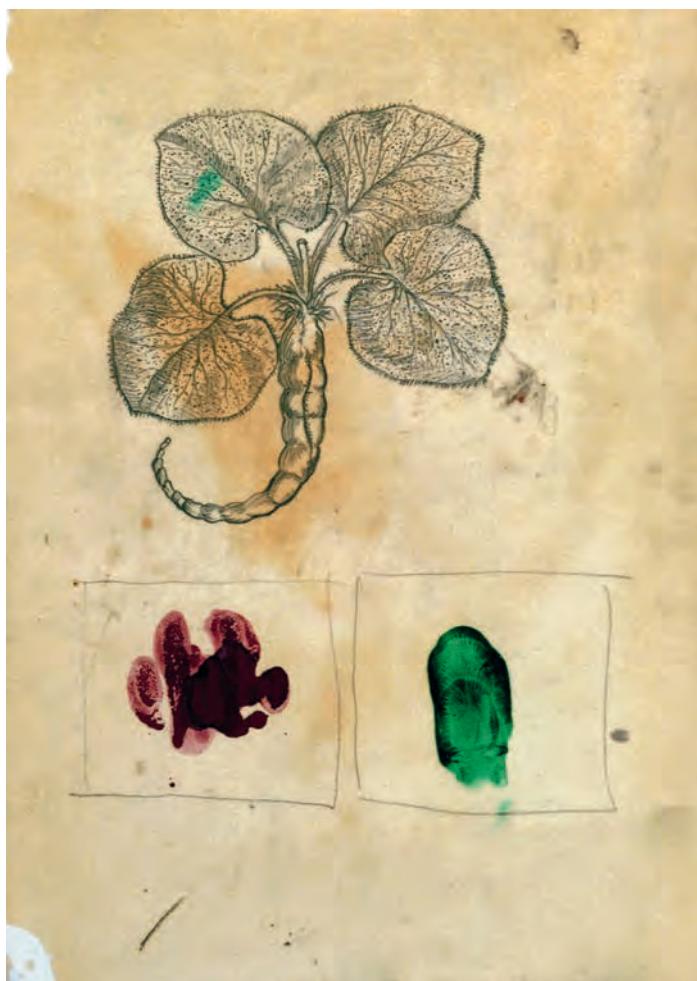
Nunca he entendido mi quehacer como una ocupación meramente formal. Las formas están, pero lo importante es aquello que habla

más allá de su apariencia: aquello que evocan, sugieren, recuerdan, provocan. En definitiva, aquello que las ha formado y conformado, más que su evanescente presencia actual, puesto que esta se metamorfosa en función de su ubicación, iluminación y relación con otras obras. La luz es otra herramienta fundamental para mí. La luz modela las formas pero además puede articular la emoción ante el espacio. La cercanía o distancia ante lo que se presenta puede hacer que el espectador sea parte de la obra o conseguir que quede fuera de ella; puede inducir al silencio o al grito, a la introspección o a la expansión. Por ello, esta parte final del proceso de montaje es clave para mí.

#### **La naturaleza revelada**

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. Me encuentro a Thoreau en su “cabaña para pensar”, para reflexionar sobre cómo es nuestra relación con la naturaleza. Siempre me ha conmovido el poder del océano immense agitado por una tormenta, la serenidad y tranquilidad de un lago, los volcanes y relámpagos, el crecimiento de una planta o de un niño, la eclosión de un huevo o una flor, o la sabiduría entera del universo contenida en una semilla. 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. Estas experiencias esenciales que conforman la vida fenomenal las encuentra en la naturaleza. La identificación y la personalización simbólica de las emociones humanas en la naturaleza es un concepto profundamente romántico. En mis trabajos no suelo utilizar nada que sea únicamente un recurso estético.

Mi estancia en Japón supuso, entre otras muchas cosas, reafirmar mi vínculo con la natura-



leza; allí se asentaron en mí maneras de entender la vida, y fue en ese momento cuando intuí la forma de equilibrar mi naturaleza-versus-la naturaleza, así como la manera trabajar con ella en obras en las que mi intervención, fundamental en cuanto a forma y concepto, es concentrada, casi imperceptible. Muchas de las obras que presento tienen ese carácter: esas raíces de dos plantas unidas por el tronco en un solo elemento no existen en la naturaleza, no hay una planta con raíces hacia arriba y raíces hacia abajo. Son pues objetos imposibles cargados de fuerza, densidad y contradicción en una extraña paradoja. Aun en el exceso mantengo aquí una cuidada precisión, no por empeño estético sino, como explica muy bien Miguel Fernández-Cid en un catálogo previo: "por convenimiento del poder concentrado en una parte".<sup>2</sup>

El viaje a la Antártida fue un encontrarse con la naturaleza en su estado más puro, instintivo, más brutal y salvaje. Allí lo sublime no tiene absolutamente nada que ver con la mano del hombre ni con su conocimiento y lo natural es algo superior, indomable, sin historia, sin referencia humana. Acostumbrada a proyectar en la naturaleza constantes referencias a lo humano, sentí que allí, en el fin o principio del mundo, enmudecía. El resultado ha sido, hasta ahora, una serie de paisajes dinámicos, extraordinariamente silenciosos. Pero hay mucho material que aún no he elaborado. En ese mimetismo absoluto con la potencia al cuadrado de la naturaleza, uno tan solo puede "ser" lo que es, aceptando el lado primario, oscuro, salvaje e indomable, así como el lado luminoso, en indivisible unidad. Yo soy naturaleza. El saberse, auto-reconocerse

*Yo soy verde* (1988-89)  
*I am Green* (1988-89)  
 Técnica mixta sobre papel  
 Mixed media on paper  
 65 x 50 cm  
 Colección particular  
 Private collection

*Schopenhauer* (1992)  
 Lápiz y aceite sobre papel  
 Pencil and oil on paper  
 21,5 x 31,5 cm  
 Colección particular  
 Private collection

<sup>2</sup> Fernández-Cid, M., "La taza de té y la gravedad", en *Pamen Pereira: This is a Love Story*. Burgos, Caja de Burgos, 2009, p.48.



*Yo soy el error* (1989)  
*I am the Error* (1989)  
 Cuernos de vaca, planta viva  
 (violetas) y vino  
 Bulls' horns, live plant (violets)  
 and wine

<sup>3</sup> *Las Torres a la Templanza, en memoria de John Hejduk* es un proyecto de Pamen Pereira con la colaboración de aSZ arquitectos, Antonio Sanmartín y Elena Cánovas, para las Torres Hejduk.

<sup>4</sup> No he tenido ocasión hasta el momento de expresar públicamente mi profundo agradecimiento a Antonio Sanmartín y a Asunta Rodríguez, de la Galería Trinta; a Daniel Orozco, mi ayudante; a Renata Hejduk, que me ayudó a conocer y entender a su padre John Hejduk; a mi familia y a toda la gente de las aldeas de Ferrol que donaron valiosos ejemplares de estas plantas para la obra.

de este modo, es ya una rotunda declaración de compromiso. En general, se habla de la naturaleza como de algo fuera de nosotros, algo externo a lo humano. Esa autoconciencia de ser naturaleza me lleva a adentrarme en ella como el que entra en territorio virgen, salvaje, no domesticado por el hombre. Sentir lo vivo es edificante. En la naturaleza hay un latido que no cesa, está permanentemente despierta.

En relación a este trabajar y sentir lo vivo, el *work in progress* es a veces muy largo y uno de los trabajos que define claramente este rumbo fue el de las *Torres a la Templanza, en memoria de John Hejduk*<sup>3</sup> un proyecto *site-specific* para las Torres Hejduk de la Cidade da Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela. Un invernadero dedicado exclusivamente al cultivo de la *Tillandsia Aeranthos*, una

planta popular en Galicia llamada también “clavel del aire” que pertenece a la familia de las bromeliáceas y se alimenta de las nieblas y el polvo del aire. Sus raíces le sirven para sujetarse, no necesita tierra, lo cual alimentó mi pasión por la paradoja y me incitó a crear un jardín volador.

Hubo dos cosas tan importantes en este trabajo que no puedo dejar de mencionarlas. Una de ellas es claramente el planteamiento de la vida como gabinete de trabajo en un *work in progress* interminable. Desde entonces, tengo en el jardín de mi casa un vivero donde cuido de estas plantas y las voy reproduciendo. La otra es la generosidad de tanta gente: gracias a mis padres y a la gente de las aldeas de los alrededores de Ferrol conseguimos recolectar (ya que no se comercializan) las plantas suficientes para formar las 200 bolas que necesitaba. La obra traspasaba la frontera de trabajo artístico convirtiéndose en estudio botánico; de trabajo individual pasaba a ser memoria colectiva; y el elemento vivo que usábamos ya tenía historia, y crecía, florecía.<sup>4</sup>

Hay una referencia al Tarot: *la templanza (el Tarot de Marsella)* está representada por un ángel que sostiene dos vasijas entre las que se intercambia un fluido; esa fue mi interpretación de esta carta del tarot. El aire circulaba de una torre a la otra, consiguiendo la corriente necesaria entre la torre de piedra y la de cristal para la ventilación del invernadero. Y de nuevo la paradoja: el aire que llegaba de los pasadizos subterráneos era el que iba a alimentar las raíces aéreas de las plantas del invernadero; yo había colocado unas pequeñas campanas de viento para evidenciar esta espontánea corriente de aire.

El viento del espíritu sopló muy fuerte y casi me lleva. Le dimos a su tiempo dos alas brutales y revivimos su espacio sagrado con una serena geometría. Se desmontó en la primavera de 2012 con todas las plantas en flor.

## El aire

Otra vez vuelvo a insistir en este elemento al que ya dediqué varias exposiciones. En *Un solo sabor*, el desafío a la gravedad era menos evidente ya que lo que se sostenía en el aire eran aves o, más bien, eran ellas las que elevaban lo demás. En *This is a love story* el desafío era total, el contundente peso que nos une es el mismo que el que nos eleva.

También sigo insistiendo en la tierra, en cómo todo lo podemos interpretar como paisaje interior, entrando en el subsuelo y sacando a la luz lo que no está normalmente a la vista, palacios o montañas flotantes enraizadas en el aire en la escala de quien puede contemplar el mundo en la palma de su mano.

Una pieza central de la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila* es una pieza producida para mi exposición en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en el año 2000 titulada *Lecho de piedra*: una pesada cama de granito, que reposa solememente en el suelo.

Presenté primero en la Bienal de El Cairo *Al otro lado del espejo* y luego, a mayor escala, en el Centro de Arte Caja de 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. *This is a love story* es un espacio onírico donde levitan objetos y muebles cotidianos de una casa, de una o de muchas vidas cualquiera; todo flota en un lugar en el que presente, pasado y futuro se quedan congelados en una visión atemporal de un instante, y ese instante eterno es el que hace que reflexionemos sobre la impermanencia de la naturaleza fenoménica, sobre lo insustancial de nuestro propio cuerpo. Una mesa de comedor levita ingravida junto con sus cubiertos y sus panes y sus frutas, y el espíritu se ve liberado de la pesada concreción de la materia, consciente de la fragilidad de los hilos que lo sostienen todo.

Hay algo de lúdico y mucho de grave en poner el interior de una casa a volar, deteniendo los instantes en esa imagen flotante para plantear una reflexión sobre un “no tiempo”, sobre la fragilidad en la que se mueve cualquier momento de nuestra vida, suspendido de un hilo, o dos...

Y me quedé muda cuando en una entrevista me pidieron que hablara de la levedad. Cada vez soy más consciente de que trabajo con energías muy sutiles de las que yo misma a veces me asusto porque desconozco su naturaleza. Y durante el proceso de trabajo, que fue largo y complejo, me fui dando cuenta de la gravedad de lo que estaba planteando –yo también sentí claramente lo finos que eran los hilos que me sostenían–.

El montaje fue una mezcla de juego mágico y lucha contra la gravedad, un poco de juego de rebeldía y mucho de liberación; hubo momentos de un cansancio extremo y sentí que me pasa como a los caballos, que, mientras su jinete les siga pidiendo más velocidad, correrán hasta reventar. Sé que soy mi propio jinete y que debiera conocer los límites de mi montura pero, aun así, siempre los desafío y los límites siempre se me imponen desde el exterior. En algunos casos, es el espacio el que me dice dónde hay que parar; en otros, es el tiempo; en otros, el presupuesto. Así, en cada caso se va formando lo que corresponde al momento en el que se hace, siempre rozando el límite.

## La metáfora

“Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación.”<sup>5</sup>

Gaston Bachelard

En su libro *El aire y los sueños*, Gastón Bachelard habla de cómo la imaginación no es exactamente la habilidad para crear imágenes sino la facultad de deformar las imágenes que percibi-

<sup>5</sup> Bachelard, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 9.

Detalle de la instalación  
*This is a Love Story* en el CAB, Burgos  
(2009)

Detail of the installation  
*This is a Love Story* at CAB, Burgos  
(2009)

Muebles diversos y figuras de ajedrez  
Various furniture and chess figures



mos. Ese es el papel de la metáfora en el arte, todo es posible en el terreno de la práctica artística y no debe existir límite alguno: los encuentros imposibles, las asociaciones de ideas aparentemente producidas por el azar pueden servirnos como excusa para crear y definir mejor otras realidades a partir de este mundo real, el que vemos, en el que sentimos. La práctica artística y la metáfora como herramienta imprescindible nos proporcionan un medio para ver más allá de lo que perciben nuestros sentidos. Yo no sé bien dónde está el límite entre lo real y lo imaginario, entre lo visible y lo invisible. Las formas van y vienen a mí en ese continuo viaje entre lo real y lo imaginario.

### El caos

El azar, o la llamada casualidad, tiene mucha importancia para mí. Me refiero al azar como al instante que se escapa a lo racional; creo que lo que parece casualidad tiene que ver con el mantenerse atento, sin juzgar, sin analizar. El azar está permanentemente activo, es una muestra de cómo se manifiestan las cosas sin necesidad

de que intervenga nuestro conocimiento intelectual. Da lugar a la sorpresa y al asombro. La suerte no es más que el nombre que se le da a esa ley no reconocida.

Por ese motivo, en mi trabajo hay siempre un secreto deseo de que el azar ordene al caos y se establezca así un equilibrio entre atención, concentración, aceptación, flexibilidad y tolerancia.

### La paradoja

Todo tiene dos polos, su par de opuestos. Los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado. Los extremos se tocan; así pues, todas las paradojas pueden reconciliarse. Lo semejante y lo antagónico son lo mismo. Las fuerzas de atracción y repulsión, de apego y rechazo, encuentran un equilibrio y consiguen elevarnos, tal como muestro en *Ecuanimidad*, un sombrero revestido de gotas de cera, el residuo simbólico de tantos dibujos de fuego y humo que levita en un campo magnético. Al mismo tiempo, una vela encendida en la coronilla sugiere un estado de alerta permanente. La verticalidad y la fugacidad de la llama, la con-

sistencia de la materia y el sorprendente vacío, tan pleno, del campo magnético... Todo esto es un buen ejemplo de esa reconciliación de los opuestos.

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.

A través de asombrosas conjunciones de elementos, lo invisible se torna visible, lo pesado levita y lo que estaba escondido aparece ante nosotros, como las raíces o los huesos.

Como reflexión sobre los supuestos contrarios y la desaparición última del pensamiento dual, que no es más que una percepción errónea de la existencia, en mi obra presento frecuentemente una aparente dualidad de principios a simple vista opuestos o enfrentados, pero integrándolos en una unidad indisoluble.

Soy yo la primera en asombrarme de cómo con un pequeño gesto se hace visible lo invisible y te sitúa ante el abismo, como en un poema.

#### **La llama de la vela / el fuego**

Unas cosas desencadenan las otras y lo residual de una cosa se convierte en protagonista de la siguiente. 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 ya no está.

Acostumbro a jugar al límite; en este caso, juego con el fuego que, a pesar de su naturaleza con tendencia destructiva, se vuelve creador. Pero este momento requiere atención plena. Basta una décima de segundo para que todo se encienda en llamas y se esfume. Paradójicamente, el efecto del agua en el *sumie* aquí lo produce el fuego, el humo es tan penetrante que dibuja solo, entrando por todos los recovecos posibles. Por suerte, su olor se va desvaneciendo, mientras que el hollín se queda sutilmente adherido, acariciando el papel o el terciopelo.

Retrato durante el montaje  
en el MUSAC, León  
Portrait during the installation  
at MUSAC, León  
Foto cortesía de Peio García  
Photo courtesy of Peio García

### **El mundo entero es medicina**

Hace unos años recibí una carta de mi amigo el maestro zen Daniel Terragno de Sebastopol, California. En ella había una postal con un *kōan* escrito en caligrafía japonesa que decía:

“Medicina y enfermedad se entrelazan  
el mundo entero es medicina  
¿qué es el yo?”  
Yunmen

El poema me emocionaba y trabajé durante mucho tiempo con esa emoción. En algunas de las obras inspiradas por ese *kōan* mi intervención es muy sutil, apenas apreciable. Las raíces de dos árboles unidas por el tronco con precisión de joyero formando un árbol imposible, dieron lugar a una imagen muy poderosa: el cetro del poder de *El sumo sacerdote* en el Tarot de Marsella, que entiende las fuerzas superiores y las inferiores; o los fondos dorados en *El curso circular de la luz* o *El mundo entero es medicina*, que al reflejar la luz desaparecen, quedando el gran vacío. En algunos de esos fondos, las venas rojas dibujan sutilmente un paisaje montañoso, fondo y forma entrelazados en una sola cosa. Las venas forman el mismo recorrido que los ríos en la Tierra, o las raíces o las ramas de un árbol, o la ramificación del sistema nervioso. Debemos saber que es la comprensión de esta interrelación lo único que puede curar tanto a la humanidad como al individuo en la relación con su existencia en la naturaleza.

*El caballo blanco penetra la flor de la caña* es la comprensión de la última parte de ese *kōan*, aunque tardé algún tiempo en descubrir el misterio y poder hablar sobre la interdependencia de las cosas: me convierto en ti, te conviertes en mí. Lo que parecía independiente se hace unidad, entrelazándose lo animal y lo vegetal. A veces con un pequeño gesto consigo un equilibrio impecable, estableciendo una relación absolutamente dependiente del todo con las partes y

las partes con el todo. Es urgente esa toma de conciencia de que todo, Todo, funciona como una gran red de conexiones: el mundo entero es medicina.

Trabajo poco a poco sobre las cartas del tarot y van surgiendo piezas inspiradas en ellas: *La templanza*, *La emperatriz*, *El mago*, *La sacerdotisa*, *El mundo*, *El emperador*, y *El sumo sacerdote*.

Le conté a Daniel Terragno las experiencias que viví gracias al poema de Yunmen y su respuesta fue también reveladora: “Me parece que una obra de arte debería hacer justamente esto. Me recuerda a Dogen cuando habla de que el Yo (o Uno Mismo) desaparece al ser confirmado por lo otro (las diez mil cosas, en este caso, la obra misma)”.

### **Praxis**

Así, en la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila* hablo de un impulso de vida constante, una pulsión vital contenida en una pequeña pecera que indica que *Tampoco el mar duerme*, o en el corazón de vidrio de *Voz primal*, las desatadas fuerzas del averno, –metáfora o trasunto de las emociones– y la interminable explosión que da origen a la vida.

La realización y montaje de esta muestra fue pura praxis de la importancia de captar el espíritu del gesto en cada instante, de tener conciencia plena de un movimiento tras otro hasta el resultado final.

Con una apariencia serena, la exposición desprende una vitalidad desbordante manifestada en su acercamiento a lo efímero y a la conciencia de la muerte, sin la cual no se puede comprender la vida.



# THE STONE WOMAN GETS UP TO DANCE

Pamen Pereira

*"There is another reason for solitude. The artist penetrates unexplored regions, in that virgin forest of the spirit where the most terrible creatures of terror and anguish dwell. It is the zone of all risks. No one accompanies him there. He is alone in his delirious effort to penetrate the deepest, the densest, in reaching the most distant, the unreachable.*

*Thus, he penetrates the region of love to its ultimate limit to discover its fascinating mystery, where physical pleasure and religious unction meet, where the metamorphosis of the flesh into spirit occurs, where love appears as the principle and foundation of all things and the only law that governs all possible movement.*

*This exploration of uncharted territories is what the common man shuns. The artist lives in exile beyond the borders of a social life. It is no longer about being trampled upon; it is something more serious: No one accompanies him. But the artist has no vocation of solitude, quite the opposite: she has the vocation of love, and that love is directed at the whole universe, and first of all to other people, to all people."<sup>1</sup>*

Aldo Pellegrini

The title *The Stone Woman Gets Up to Dance* is taken from the *Hôkyô Zanmai, The Precious Mirror Samadhi*, a traditional text from the Zen tradition that appeared during the Song Dynasty. It is written in a barely penetrable poetic language that cannot be grasped by the rational mind. I extracted this phrase—which had always seemed inspiring to me—from the context of its author, Master Dhongzhan, updated it, and suggested it as a recuperation and empowerment of the feminine. To get up and dance, transforming matter, is to conceive something new that is neither me nor the original material but poetic objects and ritual spaces. In order to get up and

dance, however, one must first sing, and to sing means to use the voice of the soul, a magical power that is, from the very beginning, a ritual celebration of life and death, of planting and harvest, an invocation of the rain that fertilizes the soil. Thus, the water woman will keep singing until the stone woman gets up and dances.

The stone, the weight, the mountain, the primary matter that is apparently inert, does not only get up but veritably bursts into dance. I find this reference to the magical especially emotional: everything touched by the spirit's magic wand of the spirit comes to life. This transformative energy, origin of the origin,

<sup>1</sup> Aldo Pellegrini, Para contribuir a la confusión general (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965), online excerpt:  
<http://www.taringa.net/post/arte/7375351/Aldo-Pellegrini-La-soledad-del-Artista.html>.—trans. KG.

is the fire in the earth's and our body's interior, the volcano's magma that explodes within the blown-glass heart placed on top of a drum, the heart-drum. That primal voice that listens to the most profound matter is what makes the stone woman dance. It is the sound of my heart that can be heard; everything that is created here vibrates with this beat, this flux and reflux. The title refers to the unity between matter and spirit. I am learning to give shape to this unity, I refer to this spirit that is here now, in this very place, at the ground level.

Many of the works may be considered contemporary vanitases, 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.

#### At Ground Level

I started to feel connected with the Zen tradition in the summer of 1993, when I met Master Dokushô Villalba; although I had already felt greatly attracted to this way of understanding life and what happens around it long before. So when I got into direct contact with it, I felt like a fish that had just discovered the ocean. Zen is neither more nor less than the experience of living life deliberately, with all the intensity and attention that one can develop. I have lived each and every moment of all these years as intensely as I could. I have accumulated and shared so many experiences, exhibitions, and people and have put so much energy into each project, picture, or object that has materialized that to count them all seems impossible. I have endeavored to translate this sometimes overwhelming restlessness into my work. It drives me out of my comfort zone and pushes the limits even further, with all its implications. So it is with great ease that I move from feeling invulnerable to feeling insignificant. It's as if

the strength of the sublime—present in the natural environment as well as in the nature of things—lifts me up even more than my own contingency. The process is triggered like a storm absorbing everything, any element from everyday life is metamorphosed into a ritual and poetic object. So, increasingly, I feel like a shaman who provides spiritual food, an alchemist playing with vital secrets. Each word or step leads me to the next, although sometimes I don't know the internal reasons of the process that guide me. At times, I can easily turn the initial chaos into order, and the objects become attached to each other. It is true that I find everything in the work process; each step contains the way and the solution. Emotion is the axis from which creation emerges. Then it passes through the alembic of observation and attention; everything can be transmuted, from grade to grade, from state to state, from vibration to vibration. I like the Zen *kōans* because they destruct thought in favor of a more intuitive understanding. Many of my images have this intention.

#### Open Eyes and Heart

Inevitably, when I recall things, years of solitude, dedication, learning, and constant reinvention pass fleetingly through my mind. Journeys to unusual places where life has led me inside and outside of myself, with eyes and heart wide open. I feel more solitary each time, moving through the poetic philosophical Central European tradition, in which I feel very comfortable, and the oriental tradition, in which I have grown for many years. And yet in my apparent solitude I think that this futility with which art and the artist must present themselves as outsiders has a fundamentally social component and cannot be separated from my experience. In my opinion, artistic practice

*Via crucis* (1992)

Fotografía y pan de oro sobre madera

Photograph and gold leaf on wood

127 x 189 cm

Colección ABANCA  
ABANCA Collection

*Autorretrato* (1994)

*Self-portrait* (1994)

Fotografía

Photograph

127 x 189 cm

Colección particular  
Private collection

p. 24

Vista de la exposición

*La mujer de piedra se levanta y baila*  
en la Sala Amós Salvador, Logroño

Exhibition view of

*The Stone Woman Gets Up to Dance*  
at Sala Amós Salvador, Logroño

must move energy; if not, it lacks interest. I understand creation as research and research as creation, convinced of its importance in the social processes. All of the above has made me assume a lifestyle that, though it still frightens me, leads me to enjoy the risk.

#### **Life as Cabinetwork**

I always think that every show will be the last one, so there is an unconditional dedication in every gesture and every movement. I do not

believe in creation as a professional occupation, I am a creative spirit without any other occupation, although it was hard for me to assume it. The most important thing for me is not that creation is my livelihood but that creation is my life force, my way of subsisting, and that this life force may be used to infect others.

I would say that all of my exhibitions, like musical scherzos, were essentially a kind of alchemical blend between "me," Pamen, and matter as the mother or germ of my creation. Matter is a vital participant in all elements and their infinite transmigrations. I can move skillfully in all four elements, and I can easily dissolve in any substance. I can be any of the elements and their fruit: water, fire, earth, and air. But also plant, stone, bird, and fish. Many times I have the feeling that there is no shore in thought or in emotion.

The materials that I use are part of my life. I can use all kinds of things. Most of the time they are, have been, or will be related to me, but I am not yet conscious of this. As for the roots and trees, I take advantage of plants that have dried up; I prepare them; they are submerged with me in the chaos for a while, sometimes even years, until the time comes when the spark emerges and another life begins for them. I work with what I have, with what comes my way; on very rare occasions I make an effort to find something. What I look for in the materials comes from the necessity of observing the world, rediscovering it each time in each work, searching for an internal order in an apparently chaotic way of working. Memories, ideas of the past, present, or future become concrete images, and emotions that sometimes respond to something autobiographical and sometimes involve others' lives are suspended in mid-air. The character of each object, from the moment of its selection, makes me move with it and



reinvent it in one way or another.

The processes and errors are as important in my work as the final result; perhaps even more so because they react to the understanding and acceptance of what can be discovered in each step, recognizing mistakes thanks to which more brilliant things emerge. The way a thing is made is what gives meaning to the work itself—hence, the focus on the laborious process of such complex installations as the ones presented in this exhibition.

The complicity and interconnection of the installation team is vitally important and requires many days of fully focused attention. There is a great deal of personal involvement in the work, not only mine but also the team's, as they experience the creative process from the inside with all its advantages and anxieties.

The installations are created and reinvented for each space each time they are installed. They are part of the space for the time they are on view. Thus, installation and space become one during the mounting phase.

I have never understood my activity as a purely formal one. The forms are there, but what is most important is that which speaks beyond its appearance—that which evokes, suggests, reminds, provokes—in short: all that has been formed and shaped beyond its current evanescent presence, since this presence is metamorphosed according to its location, lighting, and connection to other works.

Light is another fundamental tool for me. Light shapes forms but can also articulate emotions in front of a mirror. The closeness or distance to what is presented can either make the viewers part of the work or discriminate them from it. It can generate silence or an outcry, introspection or expansion. As such, the final part of the installation process is key, in my opinion.

### Nature Revealed

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. I find Thoreau in his cabin near Walden Pond to reflect on our relationship with nature. The power of the vast ocean agitated by a storm, the serenity and tranquility of a lake, volcanoes and lightning, the growth of a plant or a child, the eclosion of an egg or a flower, or the knowledge of the entire universe condensed into a seed—these images have always moved me. 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. I seek out these experiences that conform to phenomenological life in nature. The symbolic identification and personalization of human emotions in nature is a profoundly romantic concept. In my works, I do not usually use anything that is only an aesthetic resource. My stay in Japan led to reaffirming my bond with nature, among other things. My ways of understanding life settled there, and it was during that time that I sensed the way of bringing balance to my nature versus nature at large as well as to the way in which to work with these natures in works where my intervention—important when it comes to form and concept—is concentrated, almost imperceptible. Most of the works I present have this character: roots of two plants, for instance, united at their trunks to form one entity do not exist in nature; there are no plants with roots on top and roots on the bottom. It is an impossible object charged with strength, density, and contradiction. Still in excess, I maintain here a careful precision, not for aesthetic reasons, but, as Miguel Fernández-Cid explains in my previous catalog,

*Torres de la Templanza, en memoria de John Hejduk  
The Temperance Towers,  
In Memory of John Hejduk*  
Instalación en las Torres de Hejduk,  
Cidade da Cultura Galicia,  
Santiago de Compostela (2011-2012)  
Installation of in the Towers of  
Hejduk, Cidade da Cultura Galicia,  
Santiago de Compostela (2011-2012)



"because of the conviction of the power being focused on one single part."<sup>2</sup>

The trip to the Antarctic was an encounter with nature in its purest, instinctive, more brutal, and savage state. There, nature is somewhat superior, indomitable, without history, without human reference.

Accustomed to projecting on nature constant references to what is human, there, in the end or the start of the world, I felt mute. The results of this experience have so far been dynamic, extraordinarily silent landscapes. But there is more material that I still have not elaborated. In this absolute mimicry of the raw power of nature, we can only "be" what we are, accepting all of nature—including its primary, dark, savage, and indomitable side as well as the bright and indivisible unity of it.

I am nature. To know and to recognize one's self in this way is a strong statement of commitment. In general, when we speak of nature we speak of something that is beyond us, external to humans. Self-consciousness of being nature leads me to delve into nature like someone who enters a

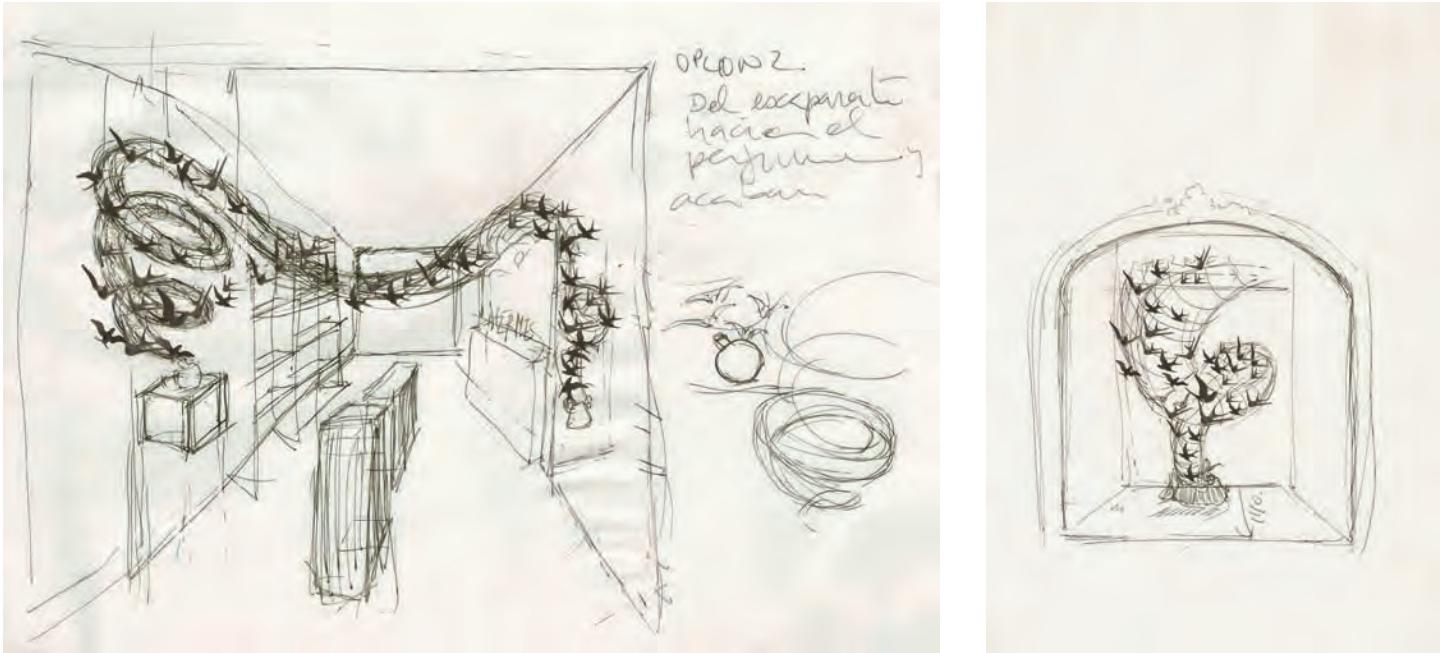
wild territory undomesticated by man. To feel alive is uplifting. In nature there is a heartbeat that does not stop; nature is always awake. In relation to feeling alive, the work in progress is sometimes very long. One of the works that clearly define this course is the *Torres a la Templanza, en memoria de John Hejduk* [Temperance Towers, in Memory of John Hejduk]<sup>3</sup>, a site-specific project for the City of Culture of Galicia in Santiago de Compostela. A greenhouse was dedicated exclusively to the cultivation of *Tillandsia aeranthos*, a popular plant from the bromeliad family in Galicia that is also called "carnation of the air," which gets its energy from the fog and dust in the air. Their roots sustained them; they did not need soil, and this fed my passion for the paradox and urged me to create a flying garden. There were two important things in this work that I must mention: One is the approach to life as cabinetwork in an interminable work in progress—I converted the garden by my house into a nursery where I care for these plants and reproduce them. The other is the generosity of so many people: Thanks to my parents and the people from the surrounding villages of Ferrol, we managed to collect (since they are not available commercially) sufficient plants to be shaped into the 200 balls that I needed. The work went beyond the limits of artistic work, turning into a botanic study; from individual work to collective memory. The living element that we used had a history; it grew and flourished.<sup>4</sup>

There is also a reference to Tarot: The Temperance of the Tarot de Marseille is represented by an angel holding two vessels and pouring liquid from one into the other. In *Torres a la Templanza*, the air circulates from one tower to another, creating the draft required for greenhouse ventilation. The paradox is that the air coming from the underground passages contributes to feeding

<sup>2</sup> Miguel Fernández-Cid, "The Cup of Tea and Gravity," in: *Pamen Pereira: This is a Love Story* (Burgos: Caja de Burgos, 2009), p. 48.

<sup>3</sup> *Las Torres a la Templanza, en memoria de John Hejduk* is a project by Pamen Pereira in collaboration with the architects Antonio Sanmartín and Elena Cánovas from aSZ for the Hejduk Memorial Towers.

<sup>4</sup> I haven't had the opportunity to express my profound gratitude to Antonio Sanmartín and Asunta Rodríguez from Galería Trinta, to my assistant Daniel Orozco, and to Renata Hejduk, who helped me to know and understand her father, John Hejduk, to my family and to all the people from the villages of Ferrol who donated these plants for this work.



the aerial roots of the plants located in the greenhouse. And in order to show the spontaneous draft, wind bells are strategically placed and randomly produce beautiful acoustic vibrations. The spirit wind blew hard and almost took me away. In time we gave it two brutal wings and reanimated its sacred space with a serene geometry. It was dismounted in the spring of 2012 with all the plants in full bloom.

#### The Air

I again insist on air, this element to which I have already dedicated various exhibitions. In *Un solo sabor*, the defiance of gravity was less evident than in other exhibitions, since what was suspended in the air were birds in apparent flight, and this flurry of birds elevated a few objects. In *This is a Love Story* the defiance was absolute, the strong weight that unites us is the same weight that elevates us. I also continue to insist on the earth, on how we can interpret everything as an interior landscape, digging into the subsoil and bringing to light that which cannot normally

be seen, floating palaces or mountains rooted in the air—all on the scale of a single person, capable of contemplating the world in the palm of his hand.

One of the central pieces in the exhibition *The Stone Woman Gets Up to Dance* was originally produced for my exhibition at the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) in 2000, entitled *Lecho de piedra* [Bed of Stone], a heavy granite bed that sits solemnly on the floor.

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, creating an oneiric space where everyday objects and home furniture from one or many lives levitate. Everything floats in a place where present, past, and future are frozen in an atemporal vision of an instant, and that eternal instant is what makes us reflect on the impermanence of phenomenal nature and the insubstantiality of our own body. A dining

Bocetos para *El don del tiempo, el tiempo suspendido (I)*  
Intervención Carte Blanche para Hermès Ibérica. Barcelona (2012)  
Sketches for *El don del tiempo, el tiempo suspendido (I)*  
Intervention Carte Blanche for Hermès Ibérica. Barcelona (2012)

*El tiempo suspendido* (2012)  
Video-instalación en frasco de perfume  
Video installation in a perfume bottle  
40 x 40 x 40 cm  
Colaboración con Hermès Ibérica  
Collaboration with Hermès Ibérica



table, replete with cutlery and bread and fruit, levitates weightlessly, and the spirit is liberated from the heavy concreteness of matter, conscious of the fragility of the strings that sustain it all.

There is a lot of serious fun in launching a house's interior into the air; freezing the floating objects into images of instances to make the viewer reflect on the "no-time" and the fragility with which any given moment of our life moves along, suspended from a wire or two ...

And I was left speechless when an interviewer once asked me to talk about lightness. Each time I create, I become more conscious that I work with very subtle energies, and they alarm me, because I am not aware of their nature. And during the long and complex work process of *This is a Love Story*, I started becoming more and more aware of the seriousness of what I was proposing—I also clearly felt the fineness of the thread that sustained me. The installation was a mixture of magical game and battle against gravity: a little game of rebellion and a great deal of liberation. There were moments of extreme

tiredness; sometimes I felt like a racehorse being spurred by its jockey until it burst. I know I am my own jockey and I must know the limitations of my horse, but I always challenge them nonetheless. I am aware that the limits are imposed from the outside. In some cases, it is the space that tells me where to stop; in others, it is time; in others, the budget. Thus, each case is formed by the circumstances of the moment in which it is done, always right up to the limits.

### The Metaphor

"If the image that is present does not make us think of one that is absent, if an image does not determine an abundance—an explosion—of unusual images, then there is no imagination."

Gaston Bachelard<sup>5</sup>

In his book *Air and Dreams*, Gaston Bachelard discusses how imagination is not exactly the ability to create images but the faculty to deform the images that we perceive. This is the role of the metaphor in art; everything is possible in the field of artistic practice, and

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, trans. Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell (Dallas, TX: The Pegasus Foundation, 1988), p. 1.

there mustn't be any limit: Impossible encounters and haphazard associations are capable of serving as the reason for creating and refining other realities based on the real world, the world that we see and feel. Artistic practice and metaphor as an essential tool give us a medium to go beyond and perceive our senses.

I don't know where the line between the real and the imaginary, between the visible and the invisible, is. In my practice, the forms come and go in this continuous journey between real and imaginary.

### Chaos

Randomness, or what is called chance, is very important to me. I refer to randomness as an instant that escapes the rational; I think what is called chance is that which has to do with being attentive, not judging, not analyzing. Randomness is permanently active; it is evidence of how things are manifested

without the intervention of our intellectual knowledge. It makes way for surprise and astonishment. Luck is simply the name that it is given to an unrecognized law. This is why there 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.

### The Paradox

Everything has two poles. Opposites are identical in nature but different in grade. The extremes touch, thus all paradoxes can reconcile. The similar and the antagonistic are essentially the same. The forces of attraction and repulsion, attachment and rejection, find balance and elevate us, as I try to show in *Ecuanimidad* [Equanimity], a hat covered with drops of wax residue, symbolic of my fire and smoke drawings, that levitates in a magnetic field.



*Ecuanimidad* (2015)  
*Equanimity* (2015)  
Cera, vela y sombrero levitando  
en un campo magnético  
Wax, candle and hat levitating  
on a magnetic field  
40 x 40 x 40 cm



A lit candle on the crown suggests a state of permanent alert. The verticality and the fleetingness of the flame, the consistency of matter and the surprising emptiness of the magnetic field that is yet so full of energy. It is a good example of this reconciliation of the opposites.

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. Astonishing combinations of elements make the invisible become matter, weight levitate, or what is hidden come to light, such as roots or bones.

As a reflection of the supposed opposites and the ultimate dissolution of dual thought, which is merely a misperception of existence, I frequently present apparent dualities of principles in my work: that which at first

glance seems opposite or at odds, but is integrated into an indissoluble unity. I am the first to be amazed at how a small gesture can make the invisible visible and can guide you to unknown depths like a poem.

#### **The Flame of the Candle / The Fire**

One thing leads to another, and the residue of one thing becomes the focal point of the next. 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. I am used to playing to the limits—fire, in this case, becomes a creator despite its destructive nature—but it still requires my utmost attention. It only takes a tenth of a second for everything to catch fire and disappear. Paradoxically, the effect of water in a *sumi-e* is produced by fire in my drawings; the smoke is so penetrating that it draws by itself, entering all possible nooks. Luckily the smell fades, while soot subtly adheres, caressing the paper or velvet.

#### **The Whole World is Medicine**

Some years ago, I received a letter from my friend, the Zen master Daniel Terragno from Sebastopol, California. He had attached a

*Paisaje dinámico circular II* (2015)  
*Dynamic Circular Landscape II* (2015)  
Fuego y humo sobre terciopelo  
Fire and smoke on velvet  
100 cm Ø  
Colección particular  
Private collection

postcard with a *kōan* written in Japanese calligraphy that read:

Sickness and medicine are in accord with each other  
The whole world is medicine  
What am I?  
Yunmen

The poem touched me, and I used this emotion in my work for some time. In some of the works inspired by this *kōan*, my intervention is subtle, almost imperceptible. Two sets of tree roots united at their trunks with a jeweler's precision, forming an impossible tree, produced a powerful image: the scepter of power like that of *El sumo sacerdote* [High Priest] in the Tarot de Marseille, who understands the higher and lower forces; or the golden background in *El curso circular de la luz* [The Circular Course of Light] or *El mundo entero es medicina* [The Whole World is Medicine] that disappears when light is reflected onto it, leaving a vast emptiness. In some of my works' backgrounds, red veins subtly draw a mountainous landscape; form and background intertwine. The veins form a route reminiscent of the rivers of the earth, or the roots and branches of a tree, or the ramification of the nervous system. We must come to an awareness that understanding this interrelation is the only thing that can cure humanity; it has to do with the individual in relation to its existence within nature.

*El caballo blanco penetra la flor de la caña* [The White Horse Penetrates the Cane Flower] is the manifestation of my understanding of the last part of Yunmen's *kōan*, although it took me quite some time to discover the mystery and speak about the interdependence of two things, in this case the palm root and the deer antler: I become you, you become me. What seemed independent becomes a unity, interweaving animal and vegetable. Sometimes a small gesture is all it takes to

achieve an impeccable balance, to establish an absolute dependency of the whole on the parts and the parts on the whole. This awareness that everything—Everything—functions as a large network of connections, is paramount. The whole world is medicine.

I have come to work with Tarot cards, one each year, and many pieces inspired by them have emerged: *La Templanza* [The Temperance], *La Emperatriz* [The Empress], *El Mago* [The Wizard], *La Sacerdotisa* [The Priestess], *El Mundo* [The World], *El Emperador* [The Emperor], and *El Sumo Sacerdote* [The High Priest].

Some time ago I told Daniel Terragno my experiences after reading Yunmen's poem, and his response was revealing: "I think that a work of art must do precisely that. It reminds me of Dogen when he speaks about how I (or Myself) disappears when confirmed by the other (the ten thousand things, in this case, the work itself)."

### Praxis

In the exhibition *The Stone Woman Gets Up to Dance* I talk about a constant life impulse, a vital drive contained in a small fishbowl that indicates that *Neither Does the Sea Sleep* or in the unleashed forces of hell—a metaphor or transcript of emotions—and the endless emotion that is the origin of life.

Organizing and installing this show was pure praxis because the spirit of the gesture was important in each instant—the full consciousness of one movement after another until the result was achieved. With its serene appearance, the exhibition shows a boundless vitality manifested in its approach to the ephemeral and the awareness of death without which we cannot understand life.



*Hoja de col* (1996)  
*Cabbage leaf* (1996)  
Hoja de col desecada  
Dried cabbage leaf  
24 x 23 x 19 cm





*El tomillo (el mundo entero es medicina) (2010)*

*Thyme (The Whole World is Medicine) (2010)*

Planta de tomillo, pasta cerámica y cable de acero

Thyme plant, ceramic paste and iron cord

20 x 45 x 45 cm

pp. 36-37

Vista de la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila*

en la Sala Amós Salvador, Logroño

Exhibition view of *The Stone Woman Gets Up to Dance*

at Sala Amós Salvador, Logroño











*The Second Wind* (2016)

Vista de la exposición en la Sala Amós Salvador, Logroño  
Exhibition view at Sala Amós Salvador, Logroño

pp. 40-41

*Gnosis* (2016)

Instalación con huesos de pan

Installation with bones of bread

Medidas variables

Variable dimensions

Sala Amós Salvador, Logroño

pp. 42-43

*The Second Wind* (2016)

Instalación con muebles, objetos diversos y golondrinas de cera y chocolate

Installation with furniture, various objects and wax and chocolate swallows

Medidas variables

Variable dimensions

Sala Amós Salvador, Logroño







*Ramón Pereira, el sol es una estrella* (2003)

*Ramón Pereira, The Sun is a Star* (2003)

Chaqueta, pan de oro, vitrina

Jacket, gold leaf, vitrine

100 x 60 x 25 cm

pp. 46-47

Vista de la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila*

en la Sala Amós Salvador, Logroño

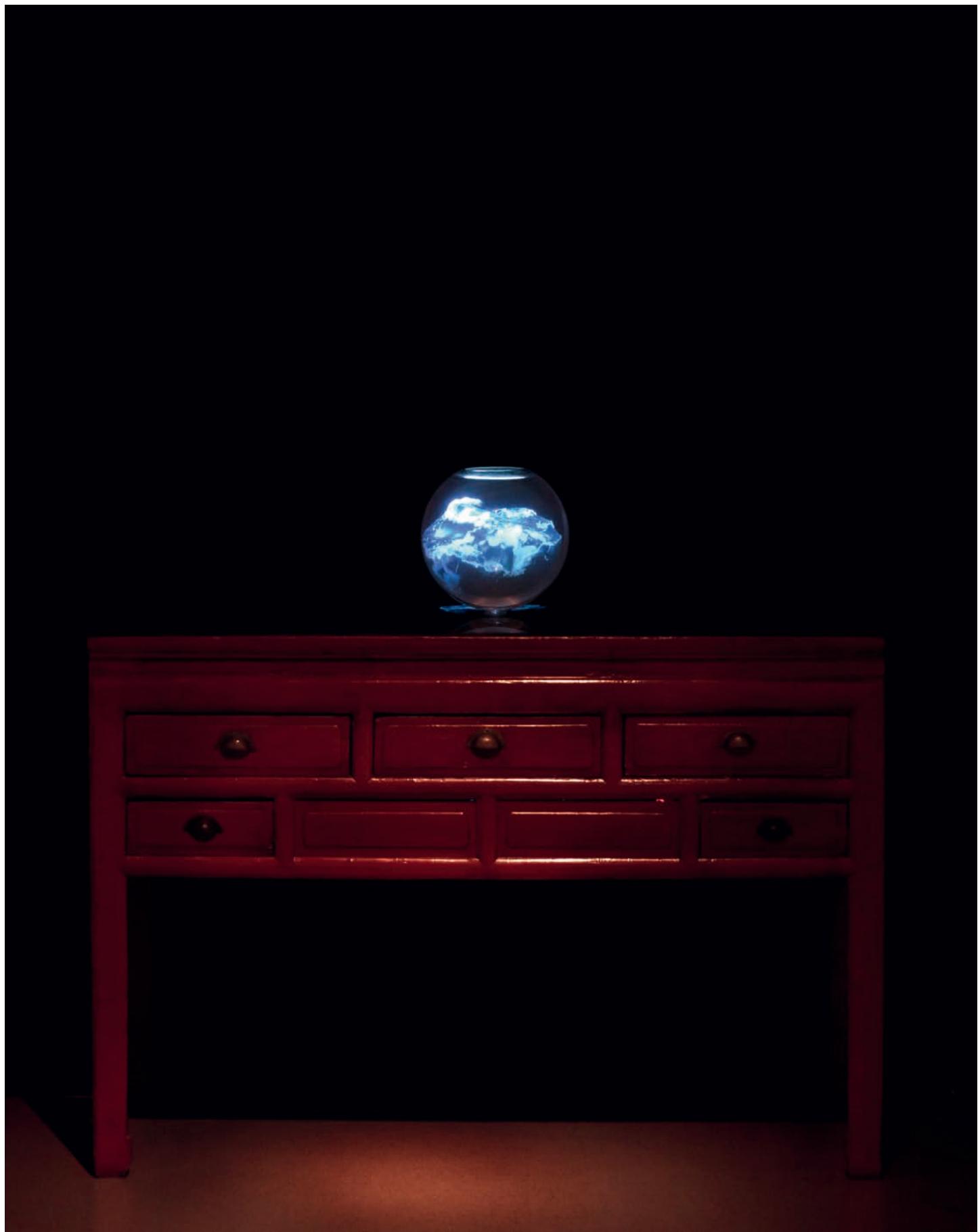
Exhibition view of *The Stone Woman Gets Up to Dance*

at Sala Amós Salvador, Logroño





*Tampoco el mar duerme* (2015)  
*Neither Does The Sea Sleep* (2015)  
Video-instalación, proyección video sobre una pecera en una mesa  
Video installation, video projection on a fishbowl on top of a table  
125 x 110 x 54 cm



*La mujer de agua sigue cantando* (2015)  
*The Water Woman Keeps On Singing* (2015)  
Plomo, zapatos  
Lead, shoes  
27 x 27 x 13 cm



*El mundo visible es solo una excusa, VI* (2016)  
*The Visible World is Just an Excuse VI* (2016)  
Reproducción de vértebras, objetos de plata  
Reproduction of vertebrae, silver objects  
Medidas variables  
Variable dimensions  
Sala Amós Salvador, Logroño







*El caballo blanco penetra la flor de la caña* (2012)  
*The White Horse Penetrates the Cane Flower* (2012)  
Flor de palmera y asta de ciervo  
Palm flower and deer antler  
40 x 80 x 30 cm  
Panel dorado  
Golden panel  
230 x 140 cm

pp. 56-57  
*El sumo sacerdote* (2010)  
*The High Priest* (2010)  
Raíces de ciprés sobre panel de pan de oro  
Cypress roots on gold leaf panel  
145 x 90 cm  
Colección particular  
Private collection







*El curso circular de la luz II* (2006)  
*The Circular Course of Light II* (2006)  
Humo sobre pan de oro  
Smoke on gold leaf  
89,5 x 145 cm  
Colección particular  
Private collection

p. 60  
Vista de la exposición  
*La mujer de piedra se levanta y baila*  
en el MUSAC, León  
Exhibition view of  
*The Stone Woman Gets Up to Dance*  
at MUSAC, León



*Gabinete de trabajo* (1998)

Bureau (1998)

Mesa de madera y grasa

Wooden table and grease

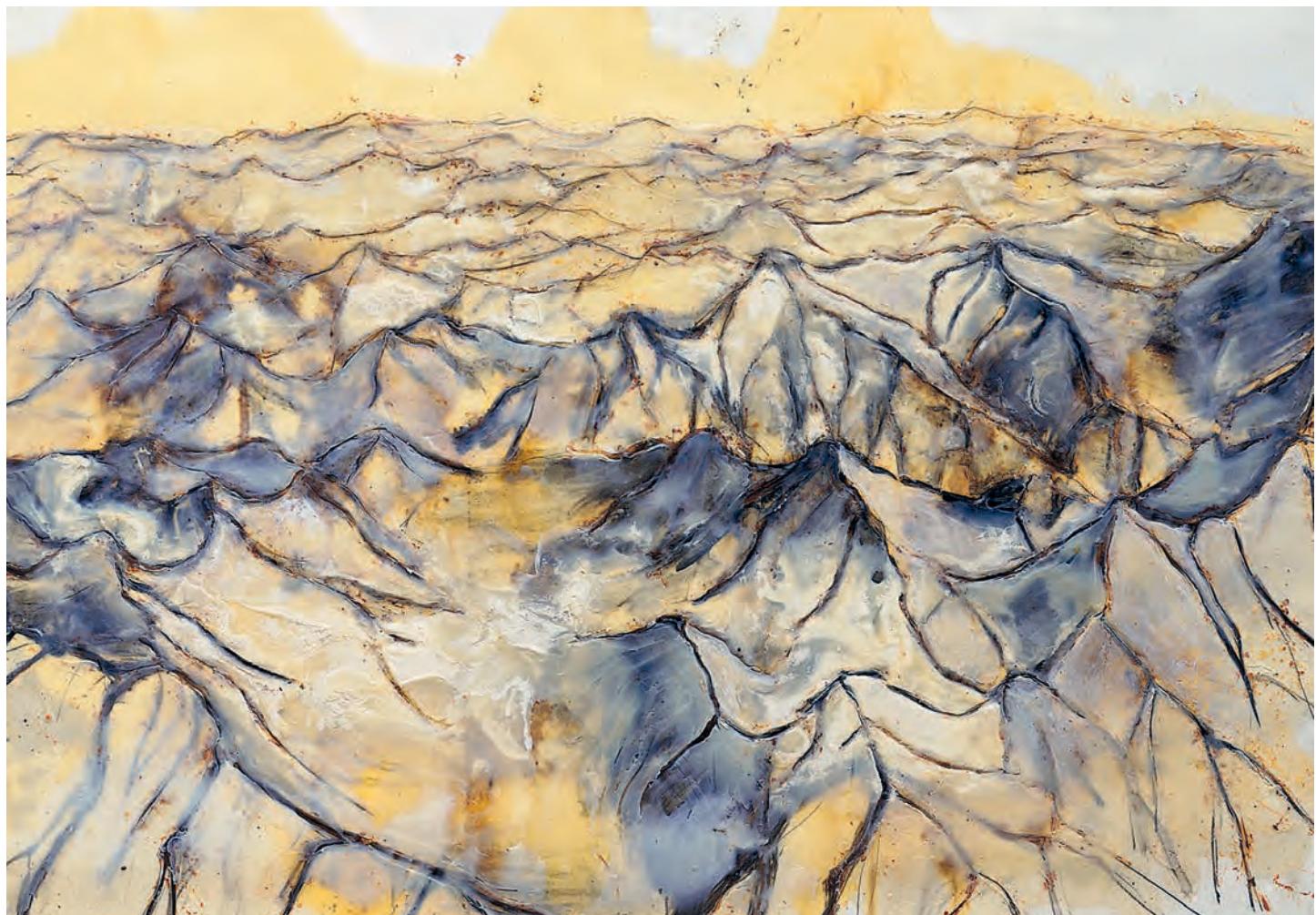
87 x 110 x 70 cm

Colección CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea

CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea Collection





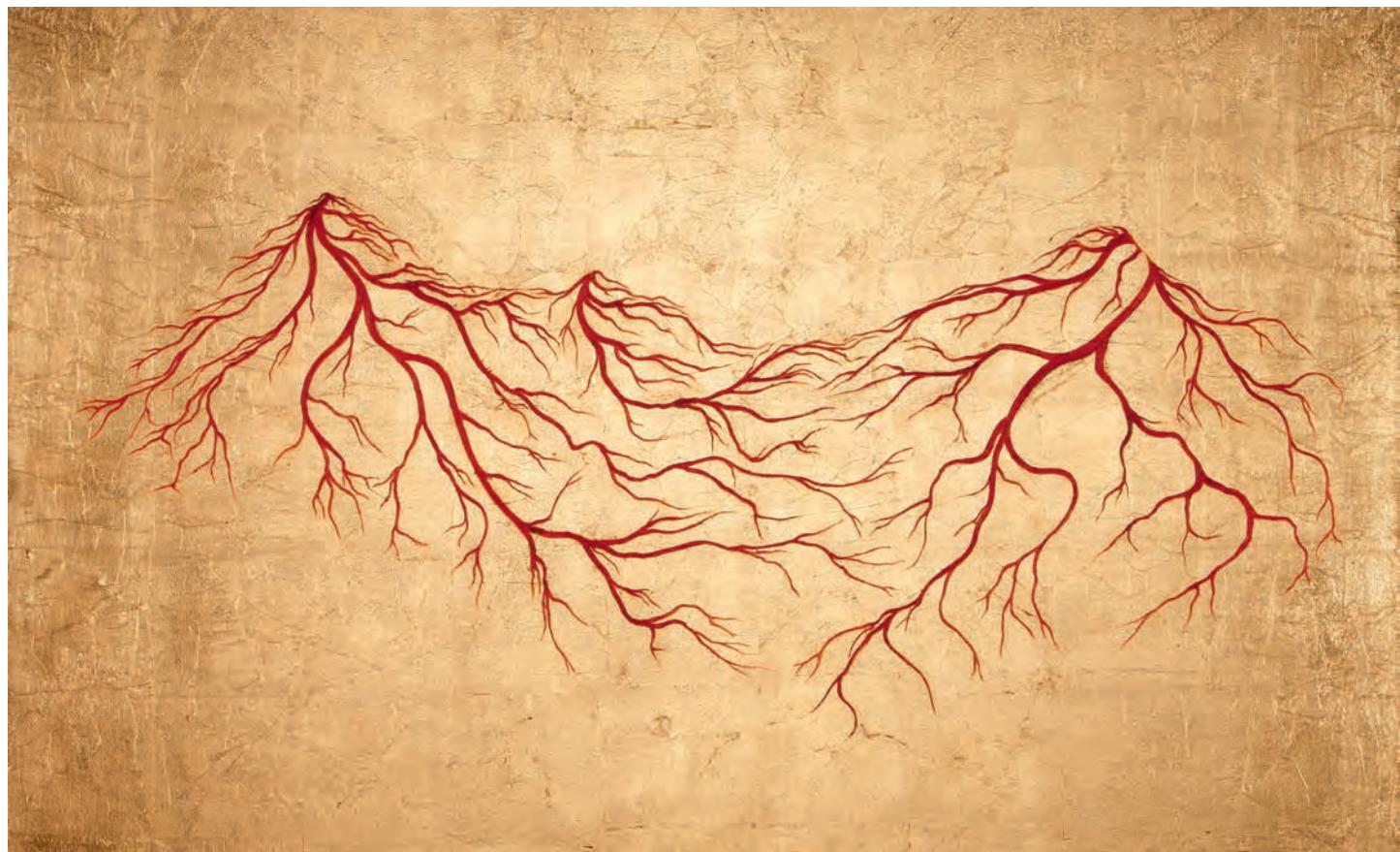


*Las montañas del este miran a las montañas del oeste* (1999)  
The Mountains of the East Look Towards the Mountains of the West (1999)  
Técnica mixta sobre papel  
Mixed media on paper  
127 x 190 cm  
Colección particular  
Private collection





Vista de la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila* en el MUSAC, León  
Exhibition view of *The Stone Woman Gets Up to Dance* at MUSAC, León



*El mundo entero es medicina* (2010)

*The Whole World is Medicine* (2010)

Óleo sobre pan de oro

Oil on gold leaf

90 x 145 cm

Colección particular

Private collection

p. 69

*Cabaña para pensar* (2015)

*Cottage for Thinking* (2015)

Raíces, pasta cerámica y pan de oro

Roots, ceramic paste and gold leaf

40 x 30 x 30 cm









## MATERIALIZAR LO IMAGINARIO

Kristine Guzmán

El maestro zen Dhongzhan escribió el *Hôkyô Zanmai*, o el *Samadhi del espejo del tesoro* en el siglo IX, incitando a sus discípulos a verse a sí mismos, a no mirar a otros y a liberar sus mentes de todos los pensamientos y conceptos ilusorios. El *Espejo del tesoro* refleja todos los fenómenos del cosmos que aparecen y desaparecen libremente, mientras que *samadhi* es un término en sánscrito que describe el estado de meditación profunda. El título *La mujer de piedra se levanta y baila* es un extracto de ese texto, que Pamen Pereira ha adaptado para la exposición porque se ve reflejada en él como artista.

Pamen Pereira es practicante habitual de la filosofía zen. El tiempo que pasó en Japón y sus constantes viajes han sido esenciales en la configuración de su práctica artística. Ella busca el sentido de la vida a través de un impulso poético donde, al organizar el caos, surgen la sorpresa y el asombro. Sus obras generalmente encuentran la belleza a partir de la naturaleza, utilizándola como materia prima y transformándola en imágenes poéticas y misteriosas. Este proceso de transformación es como un viaje hacia las profundidades de la propia artista: un viaje como acto creativo en sí mismo, en el que la interiorización, el aprendizaje y la exteriorización de nuevas experiencias encienden los sentidos.

La exposición *La mujer de piedra se levanta y baila* reúne varios trabajos de Pereira realizados desde la década de 1990 hasta la actualidad, y los presenta junto con otras obras de reciente producción. Estas piezas retratan su faceta de artista-alquimista, que se pone de manifiesto en el uso y manipulación de diferentes materiales y medios. Así, la tierra, el aire, el agua y el fuego se convierten en objetos poéticos que forman un ciclo vital dentro de un espacio con cierto aire ritual. Del mismo modo que un científico trabaja con la materia, un artista trabaja con las emociones. La materia de Pereira, que pone así en práctica el concepto de Gaston Bachelard de la “imaginación material”, son los elementos básicos de la vida unidos a la imaginación, y sus emociones surgen a partir de la memoria, la atención, la curiosidad y el instinto. La unión de todo esto la lleva a crear unas obras que reencarnan el espíritu del Romanticismo, del movimiento *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), donde la “tormenta” enfatiza el papel del poder sublime de la naturaleza como fuente de inspiración e “ímpetu” hace hincapié en el papel de las emociones o la voluntad para expresar cómo la confusión presente en la naturaleza es solo aparente.

En ese sentido, la artista busca una unidad entre la materia y el espíritu. La contemplación y la



Vista de la exposición  
*Tampoco el mar duerme*  
en la Galería Artizar, La Laguna,  
Tenerife (2015)  
Exhibition view of  
*Neither Does The Sea Sleep*  
at Galería Artizar, La Laguna,  
Tenerife (2015)

pp. 70-71  
*Gnosis* (2016)  
Huesos de pan, espejo  
Bones of bread, mirror  
Medidas variables  
Variable dimensions  
Vista de la exposición  
en el MUSAC, León  
Installation view  
at MUSAC, León

comunión con la naturaleza adquieren un papel predominante a través de la adhesión o intuición interior. Es, por tanto, la intuición la que le dice a la artista que recoja una determinada rama con la que se ha topado en una de sus caminatas, o que transforme muebles o prendas viejas. Pereira conserva entonces estos objetos encontrados en las vitrinas de cristal de su estudio como un científico, hasta que llegue el momento en el que hallen su lugar en una de sus obras de arte. Trabaja en armonía con la estética de la austereidad, sin hacer concesiones al adorno, lo que revela su gran admiración por el maestro del *arte povera* Jannis Kounellis; sin embargo, su arte es muy distinto de las sobrias y corpulentas obras del artista griego. 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. Mediante el embelleci-

miento de estas fracturas con oro se exalta la memoria y la transformación de un objeto. Pereira trabaja aplicando la misma filosofía. En un viaje a una granja de su familia encontró la chaqueta vieja y desgastada de su abuelo y decidió cubrir la parte interior de la chaqueta –todo lo que tocaba el cuerpo de su abuelo– con pan de oro de gran finura, transformando un objeto envejecido y frágil en algo bello y valioso. El interior nuevo, dorado, de *Ramón Pereira, el sol es una estrella* (2003-2004), colocado cuidadosamente en un armario lacado, pone en primer plano la luz del amor de su abuelo y recuerda a las observaciones de Jun'ichirō Tanizaki sobre el poder reflexivo de este color y la importancia de las sombras en su libro *El elogio de la sombra*. Así, la exposición adopta una *mise en scène* donde la penumbra hace resaltar la belleza de las obras.

Para esta exposición, sin embargo, Pereira emplea no solo el oro sino también la plata, creando una especie de *vanitas* contemporánea para re-

cordarnos la transcendencia de la vida y la certeza de la muerte. Ha combinado objetos de plata con vértebras aladas en una instalación que evoca un asta de toro, o el cuerno de la abundancia, aludiendo al aspecto ritual de la exposición. Utilizado tradicionalmente tanto para guardar ofrendas como para llamarse en las montañas, el asta de toro reafirma su presencia en *La doma de buey I y II* (2015/2016) como un elemento esotérico.

En medio de la sala reposa una pesada cama de granito, el *Lecho de piedra* (2001), rodeada por dos *Zafus* (2001). La pieza nos remite al proceso meditativo, donde el ensueño ocupa el lugar primigenio, y nos introduce en dos conceptos fundamentales del trabajo de Pereira. Primero, la presencia de los elementos clásicos, quizás mejor ilustrada en esta cita de “[...] el viejo autor Lessius [...]”: ‘los sueños de los biliosos son sobre fuegos, incendios, guerras, muertes; los de los melancólicos, de entierros, sepulcros, huidas, fosas, de cosas siempre tristes; los de los pituitosos, de lagos, ríos, inundaciones, naufragios; los de los sanguíneos, de vuelos de pájaros, de carreras, festines, conciertos y cosas que no se osa nombrar’.<sup>1</sup> Es decir, los sueños de cada tipo de persona trabajan el elemento material que los caracteriza: el fuego, la tierra, el agua y el aire. Segundo, el enfrentamiento de los polos opuestos: el sueño y la meditación son una prueba de que tenemos vida y nos abren las puertas a otras dimensiones –de la tierra al aire, de lo pesado a lo ingravido, de lo material a lo espiritual–; al mismo tiempo, esa cama con apariencia sepulcral nos remite a la muerte.

<sup>1</sup> Bachelard, G., *El agua y los sueños, ensayos sobre la imaginación de la materia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, p.7.

<sup>2</sup> <http://pamenpereira.blogspot.com.es/> (último acceso 6/10/2015).

<sup>3</sup> Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 139.

de ciertas verdades ocultas sobre Dios, la humanidad y el mundo. Sin embargo, aquí el pan –el alimento de la vida y sustancia básica de la liturgia cristiana–, se convierte en un símbolo de la muerte. Pereira ya había producido una obra con pan en 1997, trazando con él el kanji japonés *mu* (無), el primero de los *kōan* de muchas colecciones de textos del budismo zen. Así, en esta obra se produce una bonita comunión entre oriente y occidente, entre cristianismo y budismo, entre la vida y la muerte.

De los *kōan*, Pereira nos traslada al mundo esotérico del tarot, con obras que los surrealistas definirían como poemas-objeto: obras en las que la yuxtaposición de elementos hace que lo invisible se convierta en materia, lo pesado leve o lo escondido sea desenterrado. Los elementos se unen en encuentros imposibles en *El caballo blanco penetra la flor de la caña* (2012), donde el asta de un ciervo y una flor de palmera están ensamblados como si ese fuese su destino natural, inevitable; o las dos raíces de *El sumo sacerdote* (2010), que encuentran una unión simbólica que remite al mundo del tarot, al “camino real” (un camino simbolizado insistente-mente por los zapatos).

En estas obras, Pereira “elabora un testimonio desde la propia experiencia de reconocimiento y de reflexión, y su relación con las fuerzas misteriosas de la naturaleza y con las energías sutiles relacionadas con la conciencia”.<sup>2</sup> Al igual que en la tradición de la pintura china, se trata de un pensamiento en acción: “El artista, antes de empezar, debe seguir un proceso de aprendizaje de minuciosa observación de la naturaleza. El artista solo comienza a pintar cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución instantánea y rítmica se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista”.<sup>3</sup> A tal efecto, Pereira observa y contem-

pla la naturaleza –sus constantes movimientos, mutaciones y transformaciones– y los ciclos que conforman su equilibrio, como una manera de expresar la existencia y de tratar de comprender la dimensión del hombre ante la naturaleza y como parte de ella.

La naturaleza es la materia prima y el tema de la representación en muchos de los trabajos de Pereira, y el proceso creativo o intelectual es tal vez más importante para ella que el objeto final. Desde ese punto de vista, los diversos elementos de su estudio sirven de testimonio de este proceso. *Gabinete de trabajo* (1998) es un escritorio sobre el que descansa el paisaje de una cordillera hecha de grasa. Estas cordilleras son una reminiscencia a peregrinaciones o retiros espirituales realizados como medio para comprender el propio yo y nuestra relación con el mundo. De hecho, la representación de las montañas es un tema recurrente en su trabajo, como se aprecia en obras como *Vista isométrica de la Antártida vista desde el Mar de Ross* (2006) o *El curso circular de la luz* (2005), que evocan un viaje que la artista realizó en 2005-2006 a la Antártida. Se puede apreciar un paralelismo entre el proceso de creación de estas obras hechas con humo y el de otras piezas como *Chaqueta de trabajo* (2000) y *Ecuanimidad* (2015), obras procedentes de su entorno cotidiano que exhiben las gotas de cera derramada de las velas: el subproducto de sus pinturas de humo. Son obras cargadas de tiempo, recuerdos o historias que adquieren vida propia y son la evidencia material de esta búsqueda espiritual –una búsqueda que la eleva a “lo sublime”, un concepto kantiano que describe un éxtasis extremo que trasciende lo racional–.

Y este éxtasis se hace patente en las obras que tratan sobre la grandeza de la naturaleza. *Tampoco el mar duerme* (2015) recoge las desatadas

fuerzas del mar que ella atrapa en un pequeño recipiente, bebiendo de su energía vital. Allí, posado en el escritorio, parece un objeto litúrgico sobre un altar protegido por *La mujer de agua sigue cantando* (2015), un par de zapatos con alas cubiertos por escamas de plomo. ¿Escamas de pez? ¿De dragón? En cualquier caso, parece que quieren volar, incitados por un extraño latido ritual que resuena en todo el espacio expositivo. Mientras permanecen en el suelo, atraídos por el peso de sus alas de plomo, una bandada de golondrinas alza el gabinete de la artista en el aire, elevando con él botellas de alquimista, referencias literarias y mapas, y dejando atrás un rastro de aroma de chocolate.

Es *The Second Wind* (2016), una instalación donde todos los elementos que resumen las referencias del trabajo de Pereira se encuentran en estado de ingratidez, suspendidos en el tiempo y en el espacio. En ella, se materializa no solo el espíritu del *Sturm und Drang* sino la imaginación dinámica de Gaston Bachelard, que señala cómo todo paisaje es una experiencia onírica –una ensueño– que lleva a la contemplación y, en un nivel más consciente, a la representación. La artista crea, de nuevo, una naturaleza muerta fantástica con sus herramientas artísticas. En una cara del escritorio se reproduce con tiza blanca una frase de Andréi Rubliov, película de Andréi Tarkovsky inspirada en la vida del artista ruso del siglo XV. Pereira nos muestra el poder de la naturaleza en medio de la fragilidad de la humanidad para luego llevarnos a la calma con la palpable llama de *Voz primal* (2015), que condensa materia y energía –el origen de todo universo– dentro de su corazón. Y de nuevo, los polos opuestos se enfrentan en esta misma obra con el fuego, elemento ultra-vivo, que es quizás el único elemento que contiene los valores opuestos del bien y del mal. “Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Co-

Vista parcial de la exposición en la Sala Amós Salvador, Logroño  
Partial view of the exhibition at the Sala Amós Salvador, Logroño



cina y apocalipsis [...] Puede contradecirse: por ello es uno de los principios de explicación universal".<sup>4</sup> Nos incita, como decía Henry David Thoreau, a volver la mirada hacia nuestro interior, a volver al sonido primario del corazón.

Este latido interior es lo sublime que nos hace enfrentarnos a obstáculos de gran magnitud como una tormenta, una erupción o un tornado. El cosmos de Pereira se llena con los polos opuestos de ligereza y gravedad, cielo y tierra, luz y oscuridad, donde tierra, aire, agua y fuego –los cuatro elementos de la vida– coexisten con un quinto elemento, el *mu* (vacío). El *mu*, “ligado a la idea de aientos vitales y al principio de alternancia *yin-yang*, constituye el lugar por ex-

celencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud [...], y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre”.<sup>5</sup>

Mediante ese vacío, “el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo [...]”<sup>6</sup>; y frente a ese espejo, el hombre de madera canta, la mujer de piedra se levanta y baila y “los cuatro elementos que conforman la vida fenomenal terminan siempre por regresar a su origen –la vacuidad esencial– como los niños retornan a su madre, o como los ríos vuelven al océano”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>7</sup> Sengcan, J., *Comentarios al Canto al Corazón de la Confianza de Taisen Deshimaru. (Xin Xīn Ming)*. Traducción de Dokushō Villalba.



## Epílogo

### Mama, *in memoriam*

A menudo me dicen que en el carácter he salido a la abuela: introvertida pero fuerte, reflexiva pero curiosa. Mi abuela, que solía decir que yo era su favorita porque era la más obediente y aplicada, murió cuando yo tenía quince años. Recuerdo que, de pequeña, me solía acostar en su cama y observarla mientras devoraba novelas surrealistas, una tras otra, hasta que, a veces, decidía por capricho hacer un descanso y salíamos a hacer alguna excursión fuera de la ciudad, a la montaña o a la playa. De pronto, sin motivo alguno, me cogía de la mano y me llevaba, junto con su caniche Frenchie, a sentir la arena bajo nuestros pies, la brisa del aire en las mejillas o simplemente a contemplar la inmensidad del mar o la majestuosidad de las montañas. En otras ocasiones, viajábamos las ocho horas que separan Manila de Baguio, en la cordillera norte, únicamente para cambiar de escenario.

“Mama”, como yo la llamaba (odiaba que la llamasen “abuela” porque le hacía sentir mayor), era muy conservadora y me inculcó los valores católicos tradicionales. Al mismo tiempo, tenía inclinaciones místicas (como la mayoría de las personas de su generación en mi país), y creía en las deidades indígenas y en el folclore tradicional. Me asustaba con cuentos sobre *aswangs* (mons-

truos) cuando no me portaba bien o me tranquilizaba con la aprobación de las *diwasas* (hadas) cuando era una niña buena. Si perdía algo, me decía que eran los duendes que estaban jugando conmigo y que lo que había perdido aparecería pronto. En los días castigados por las típicas tormentas tropicales, hacía comentarios sobre la volubilidad de Anitun Tabu, diosa del viento y de la lluvia, y le dedicaba una oración silenciosa para apaciguar su temperamento. Recuerdo con mucho cariño esos días de lluvia porque no podíamos hacer mucho más que cobijarnos en casa. Mi abuelo, que por aquel entonces estaba en las primeras etapas de la enfermedad de Parkinson, se levantaba y me pedía que bailara el chachachá con él, bajo la mirada afectuosa de Mama, que se preguntaba por ese pequeño milagro: ¿cómo era posible que un hombre en silla de ruedas se levantase unos minutos para bailar? Era como si las raíces de una planta se desenterraran gracias al sonido de la música. Lo que Mama no esperaba, quizás, era que, a pesar de su vitalidad en comparación con el delicado estado de mi abuelo, ella fallecería antes que él. Cuando Mama murió, nuestra casa se convirtió en un tanatorio improvisado. Tal vez yo fuera demasiado joven para comprender la idea de la muerte. Era mi primera pérdida real. Se suponía que debía sentirme vacía, ya que ella era una

*La emperatriz* (2005)  
The Empress (2005)  
Bronce, raíz de palmera  
Bronze, palm root  
44 x 55 x 55 cm  
Colección particular  
Private collection

parte importante de mi vida, pero en realidad no sentía nada. Todo sucedió muy deprisa. La llevaron al hospital un día y, al poco tiempo, ya no estaba. Claro que fumaba mucho, pero tenía una energía desbordante, así que nadie esperaba que muriera tan pronto. Ni siquiera había cumplido los sesenta y cinco años y, en un abrir y cerrar de ojos, se cortó el hilo que la unía a este mundo. ¡Chas! Su velatorio fue como una fiesta. Siete días completos recibiendo familiares, amigos y conocidos. Mi abuela era la cabeza de familia de un matriarcado y sus once hijos e hijas con sus respectivas familias acudieron al velatorio y transformaron lo que supuestamente debería haber sido un acto triste en una hermosa celebración. ¿Estábamos celebrando la muerte, o la vida tras la muerte? El catolicismo nos enseña que, en el momento de la muerte, el alma se separa del cuerpo y ya no puede sostener el orden dentro del cuerpo natural, por lo que deja que se corrompa y se descomponga. El alma, sin embargo, es inmortal y nunca dejará de existir. Tras la muerte, el alma de cada persona es juzgada por el Señor y, o bien se le concede la vida eterna en el cielo o bien se le condena a vagar por el infierno. ¿Estábamos ce-

lebrando la entrada de Mama en el cielo o el final de su existencia en este mundo material? Fue entonces cuando empecé a pensar en mi propia existencia y a hacerme preguntas: ¿cómo llegué a ser?, ¿qué me dio pensamientos?, ¿por qué tengo sentimientos? Miré a Mama, tan preciosa en su ataúd, e imaginé que estaba inmersa en un sueño eterno. ¿Era posible que su alma sea capaz de pensar, de sentir? ¿Habría vuelto, tras un viaje de toda la vida, a su origen? William Blake, uno de mis poetas favoritos, dijo: "Los Hombres son Admitidos en el Cielo no porque hayan esquivado o gobernado sus Pasiones, o porque no tengan Pasiones, sino porque han cultivado su Entendimiento."<sup>1</sup> Ojalá Mama hubiera cultivado su entendimiento lo suficiente para ser admitida en el cielo y así poder velarme desde el más allá. Inspirada por Blake, leí un poema de sus *Cantos de inocencia y experiencia* para la misa del funeral de Mama. Me hizo ser consciente de lo pequeños que somos, como si estuviéramos controlados por una mano superior, y recordar que tenemos que encontrar la felicidad en el simple hecho de existir. Como la felicidad que Mama encontró en el placer de fumar hasta sus últimos días.

<sup>1</sup> Blake, W., *El diablo es parco. Los aforismos de William Blake*, traducción de Heriberto Yépez, México, Verdehalago, 2006, p.52.

<sup>2</sup> Blake, W., *Los bosques de la noche*, edición bilingüe y anotada de Jordi Doce, Valencia, Pretextos, 2001, p. 171.



*La sacerdotisa* (2010)  
*The Priestess* (2010)

Libro copto-árabe, orquídea y bronce  
Coptic Arabic book, orchid, bronze  
32 x 32 x 32 cm  
Colección particular  
Private collection

pag 81

*El Mundo* (2010)  
*The World* (2010)

Raíces y carta del Tarot de Marsella suspendidas en la vitrina  
Roots and Tarot de Marseille card suspended in a vitrine  
65 x 30 x 21 cm

### La mosca

Mosca diminuta,  
tu juego de estío  
mi mano inconsciente  
barrió de un plumazo.

¿Pues no soy, acaso,  
mosca como tú?  
¿O es que eres humana,  
tal vez, como yo?

Pues yo bailo y bebo  
y canto; hasta el punto  
en que un manotazo  
ciego me derriba.

Si el pensar es vida  
y fuerza y aliento:  
y el no pensar  
es muerte;

entonces yo soy  
una mosca alegre,  
ya viva  
o muerta.<sup>2</sup>

Enterramos a Mama según la tradición sincrética filipina. El mismo cura que durante muchos años había dado misa para nuestra familia, ofició los ritos funerarios. Dentro del ataúd de Mama estaba su bolso de firma, sus perlas, su plata y oro... tesoros que la acompañarían al “otro mundo”. Miré por última vez su cuerpo, tan pálido que era casi transparente. Podía ver las venas azules recorriendo sus brazos, ahora inertes, puesto que ya no fluía sangre por ellas. En cambio pensé: su sangre corre por las mías. La vida puede detenerse para algunos, pero sigue para otros. Es un ciclo. Uno se convierte en la fuente de la vida de otro. Su ataúd fue cerrado y bajado. Levantaron a mis primas pequeñas sobre la sepultura antes de cubrirla de tierra, de acuerdo con la creencia de que así los espíritus de los muertos no visi-



tarían a las niñas. Frenchie se acostó encima de su tumba durante muchos días. Siempre había dormido con Mama en la cama, compartiendo sus sueños, respirando al compás, como si fueran uno. Tras el entierro, la tumba de Mama se convirtió en su cama: esa cama de granito que lleva grabados los nombres de mi abuela y de sus queridos padres.

Hasta el momento en que vi las inscripciones en la lápida, no me había dado cuenta de que el nombre de Mama había sido heredado de generación en generación: Rosa, mi abuela; Rose Marie, mi madre; y Mary Rose, mi hermana. De la misma forma que la misma sangre corre por nuestras venas, ese nombre forma parte de nuestro árbol genealógico.

Frenchie se tumbó sobre los nombres grabados en oro de la losa gris de granito. Quizás se preguntara cómo mi abuela podía haber cambiado su mullida cama por esta tan dura y fría. ¿Cómo podría el alma de Mama ascender al cielo con el peso de esta losa? Por desgracia, lo etéreo solo es posible si hay gravedad. Frenchie se acostó allí, día tras día, esperando a que Mama volviera, hasta que la tristeza se la llevó. Yo no dejaba de pensar en cómo los animales podían sentirse tan unidos a alguien que acabaran muriendo de soledad. Llegué a creer que ella y mi abuela eran una sola entidad. Existían la una para la otra y se complementaban. Eran el yin y el yang; como una flor de caña unida a un asta de ciervo, encajadas la una en la otra con tal exactitud que no se diría que fueron dos seres separados.

Mi madre, también un poco mística, hizo venir a un vidente al cuadragésimo día de la muerte de Mama para que me leyera el futuro. Era algo que hacía de vez en cuando. El vidente me leyó la palma de la mano, vio mi pasado y predijo mi futuro. Me dijo que mi zodíaco, Capricornio, era del elemento tierra y que por eso soy tan disciplinada, trabajadora y ambiciosa. Me sugirió rodearme de personas de aire, agua y fuego para encontrar el equilibrio. También me sacó una

carta de tarot y resultó ser el Sumo Sacerdote. El Sumo Sacerdote significa seguridad, fidelidad y conocimiento; llama a la conciencia y mueve a la meditación. Mientras el vidente me echaba las cartas, alcé la vista y observé con detenimiento los cuadros de pintura china de Mama. Estudié cómo cada pincelada se convertía en un gesto definitivo. Recordé haberle preguntado de dónde había copiado esos paisajes exóticos y que me había dicho que los había pintado de memoria después de un viaje a Japón y China que hizo cuando yo tenía unos seis años. Supongo que solo se pueden pintar paisajes después de una observación minuciosa de la naturaleza. Probablemente esa sea la razón por la que Mama siempre recurría a su pincel y a la tinta tras realizar un viaje a las montañas.

Poco después del funeral, fui a un retiro espiritual con mi clase del instituto. Fuimos a un pueblo al sur de Manila, cubierto por cadenas de montañas, bosques y pastos abiertos. Nos hospedamos en una casa de retiro donde estaba prohibido hablar con el fin de vaciar nuestras mentes de todo pensamiento. El contacto con la naturaleza me ayudó a liberarme de pensamientos y sentimientos, al menos temporalmente. Pero si el pensamiento y los sentimientos definen nuestra existencia, entonces, ¿la meditación nos enseña a no existir temporalmente? Como nos recuerda Henry David Thoreau:

Dirige la mirada a tu interior, y hallarás  
en tu mente mil regiones  
aún por descubrir.<sup>3</sup>

No sentía ni tristeza ni felicidad, solo vacío. Probablemente eso era parte del proceso de curación. Para tener una conexión más profunda con la propia existencia, hay que ser honesto, estar atento y concentrarse en el presente: en el aquí y ahora.

Meses después del funeral de Mama, recibimos noticias de que el cementerio donde estaba en-

<sup>3</sup> Thoreau, H. D., *Walden, la vida en los bosques*, del poema de W. Habington, "To my honoured friend Sir E. D. P. Knight". Traducción: Jorge Lobato, Buenos Aires, Errepar, 1999, p. 333.

terraza había sido saqueado: levantaron las lápidas, abrieron los ataúdes y los tesoros enterrados con los muertos fueron robados. Entre ellos, el bolso de firma de mi abuela, sus perlas, su plata y su oro. Los ladrones ni siquiera tuvieron la decencia de cerrar el ataúd, con las prisas de irse con su botín. Esa noche tuve una pesadilla en la que aparecían los huesos de Mama flotando en el aire y me desperté pensando que, aunque recibió “el cuerpo de Cristo” –el pan de la vida–, en la muerte todos somos meros huesos.

Desde mi primer encuentro importante con la idea de la muerte, me volví más consciente de mi propia existencia. Me sentía como si estuviera constantemente mirando hacia abajo desde el borde de un abismo, como un pequeño punto en este vasto universo. Cualquier insignificante acción podía causar una cadena de consecuencias, al igual que el aleteo de las alas de una mariposa podía generar un huracán en algún lugar distante. El mundo parece tan simple y tan complejo, tan ordinario y tan vasto... Parece que todo en este mundo ha sido diseñado

con un fin perfecto, que cada elemento es indispensable para la existencia del otro y, sin embargo, de vez en cuando, se produce un desequilibrio.

No fui realmente consciente del poder de la naturaleza hasta un año o dos después, cuando Manila fue golpeada por un terremoto de magnitud 7,8. Había visto con frecuencia cómo las catástrofes naturales asolaban mi país, pero nunca lo había sentido tan de cerca. Solo tienes que estar a la distancia justa para sentir su intensidad. Recuerdo estar en clase de arte, sentada en el suelo, pintando, cuando, de repente, cientos de cucarachas salieron del subsuelo. Acto seguido, una bandada de pájaros chillaron en el aire y el enorme depósito de agua de nuestro instituto comenzó a tambalearse ante mis propios ojos. Sentí como la tierra temblaba bajo mis pies. Era el temblor más fuerte y más aterrador que había sentido en mi vida. El depósito de agua se estrelló contra el suelo, inundando todo el patio; los estantes y otros muebles fueron desplazados y las botellas de laboratorio se rompieron en pedazos, mien-



Detalle de *No hay orilla II* (1997)  
Detail of *There Is no shore II* (1997)  
Barca de madera y cráneos de chocolate  
Wooden boat and chocolate skulls  
122 x 78 x 52 cm  
Colección Galería Canem, Castellón  
Galería Canem, Castellón Collection



*El Emperador* (2008)  
*The Emperor* (2008)  
Bronce y raíz de palmera  
Bronze and palm root  
55 x 44 x 44 cm

tras que los estudiantes corríamos en busca de mesas bajo las que refugiarnos. Lloramos y oramos durante lo que pareció una eternidad, hasta que la tierra se detuvo.

El terremoto duró apenas unos segundos, pero, después de examinar los daños que había causado, mi mente fue incapaz de asimilar el abrumador poder de la naturaleza. Fue tal vez esa dificultad para encontrar una respuesta racional a la pregunta “¿por qué?” lo que provocó el pánico en mí. Pero en un país profundamente religioso, constantemente asolado por los desastres naturales, la gente nunca pierde la fe por el temor de lo que podría venir después. Solo teníamos que estar alerta.

Ese mismo año, el tifón Ruping golpeó el país, convirtiéndose en uno de los tifones más letales del Pacífico. Los noticiarios mostraron fuertes vientos y olas gigantescas que parecían sacados de un cuadro de Turner. Las potentes imágenes del vórtice de agua arremolinada, la niebla del mar y las fuertes lluvias te trasladaban directamente al ojo de la tormenta. Seis meses más tarde, se produjo otra catástrofe natural. El volcán Pinatubo, que llevaba largo tiempo inactivo, despertó de su sueño, causando la segunda mayor erupción del siglo XX.

Esos acontecimientos me hicieron reflexionar sobre la existencia de la humanidad y la capacidad de la naturaleza para alterarla. Al igual que hizo con Mama, cuya vida había sido truncada de manera repentina, la naturaleza tenía el poder de destruir todo lo que le complacía en cuestión de segundos. Era como si los dioses juzgaran con nosotros. Como dijo el filósofo Alain de Botton: “Durante miles de años, había sido la naturaleza –y su presunto creador– la que había ostentado el monopolio del asombro. Habían sido los casquetes polares, los desiertos, los volcanes y los glaciares los que nos habían transmitido una sensación de finitud y limitación, y habían inspirado en nosotros un sentimiento en el que el temor y el respeto se fun-

dían en una sensación extrañamente placentera de humildad, la sensación que los filósofos del siglo XVIII habían denominado ‘lo sublime’”.<sup>4</sup> Es una verdadera lección de humildad aceptar nuestras propias limitaciones en este mundo, porque nunca podremos contener la fuerza de la naturaleza en nuestras manos, aunque quisieramos intentarlo.

Tras el terremoto y el tifón, las poblaciones indígenas de mi país empezaron a practicar sus ritos tradicionales con el fin de apaciguar a la naturaleza. Estaban convencidos de que las recientes calamidades naturales eran un castigo por nuestras malas acciones y creían que sus bailes tribales, ofrendas y otros rituales los conectarían con los espíritus que protegen la naturaleza y ayudarían a restablecer el equilibrio. Si Mama hubiera estado viva, sé que habría rezado en silencio a Anitun Tabú rogándole que detuviera la tormenta, o a Aminikable, el dios del mar, para que calmase los mares, y por supuesto, a nuestro Dios católico, el Todopoderoso.

Pero supongo que el caos es esencial para poner orden, del mismo modo que tiene que haber oscuridad para que exista la luz. El universo encuentra su equilibrio en polos opuestos y ciclos cambiantes. Comenzó a partir de una materia infinitamente pequeña e increíblemente caliente, y de esa energía surgió la vida. De manera similar, todos empezamos siendo unos gramos de materia en el vientre de nuestras madres, escuchando únicamente el latido de su corazón, y vamos evolucionando hasta convertirnos en un ser vivo. Es decir, de la nada, empezamos a existir. Y al igual que lloramos la muerte, celebramos la vida.

Todavía celebro la corta existencia de Mama en este mundo. Aunque aún tengo muchas preguntas que siguen sin respuesta, he llegado a entenderme a mí misma a través de ella: “Y si tuviese profecía, y entendiese todos los misterios y toda ciencia, y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes, y no tengo amor, nada soy”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> De Botton, Alain. Traducción del fragmento de Teresa Martín Lorenzo. Existe edición en español: De Botton, Alain, *Miserias y espléndores del trabajo*, traducción de Alfonso Barguño Viana, Barcelona, Lumen, 2011.

<sup>5</sup> 1 Cor 13, 2.



## MATERIALIZING THE IMAGINARY

Kristine Guzmán

The Zen master Dhongzhan wrote the *Hōkyō Zanmai*, or *The Precious Mirror Samadhi*, in the ninth century, urging his disciples to look within themselves, not at others, and to liberate their minds from all illusory thoughts and concepts. The precious mirror reflects all those phenomena of the cosmos that appear and disappear freely, while the “samadhi” is a Sanskrit term referring to a state of meditative absorption. *The Stone Woman Gets Up to Dance* is an extract of this text that Pamen Pereira has adapted for this exhibition, in which she sees herself reflected as an artist.

Pamen Pereira is a regular practitioner of Zen philosophy. The time she spent in Japan and her constant travels have been essential in shaping her artistic practice. She seeks life’s meaning through poetic impulse, where, upon organizing chaos, surprise and wonder surge forth. Her works usually find beauty within nature, using it as raw material and transforming it into poetic, mysterious images. This process of transformation is like a journey into her own depths—a journey like the creative act itself, in which interiorization, learning and exteriorization of new experiences ignite the senses.

The exhibition *The Stone Woman Gets Up to*

*Dance* gathers several works of Pamen Pereira going back to the 1990s and presents them in conjunction with new productions. These works portray the facet of the artist-alchemist, as can be seen in her manipulation of different materials and media. Thus, earth, air, water, and fire are converted into poetic objects that somewhat ritualistically form a vital cycle within a space. In the same way that a scientist works with matter, an artist works with emotions. Pereira’s matter is the basic elements of life combined with imagination, putting into practice Gaston Bachelard’s notion of “material imagination,” and her emotions are brought about by memory, curiosity, and instinct. The union of both brings her to create works that reincarnate the spirit of Romanticism as well as that of the *Sturm und Drang* (storm and stress) movement, in which the “storm” emphasized the sublime power of nature as a source of inspiration and “stress” referred to the role of emotions or the will to express how nature only appears confusing.

In this way, the artist searches for unity between matter and spirit. Contemplation of and communion with nature emerges by means of internal adhesion or intuition. It is therefore intuition that tells the artist to pick up a certain

*Sin título* (2001)  
*Untitled* (2001)  
Raíces, cera y cable de acero  
Roots, wax and steel cord  
44 x 11 x 11 cm  
Colección Paral.lel 39, Valencia  
Paral.lel 39 Collection, Valencia



branch that she finds on one of her hikes or to transform an old piece of furniture or clothing. She keeps found objects in glass vitrines in her studio like a scientist would, until their time has come to find their place in an artwork. Pereira works in keeping with the aesthetics of austerity, without concessions to adornment, which underlines her great admiration for the Greek master of *arte povera*, Jannis Kounellis. Yet her art is a far cry from Kounellis's sober, corpulent works. In contrast, her 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. Embellishing them with gold exalts an object's memory and transformation. Pereira

works with the same philosophy. On a trip to the family farm, she found her grandfather's old, worn jacket. She covered the interior part of the jacket—everything that touched her grandfather's body—with fine gold leaf, transforming a rusty, fragile object into something beautiful and valuable. Entitled *Ramón Pereira, el sol es una estrella* [Ramón Pereira, the Sun is a Star] (2003–2004), the jacket, placed carefully in a varnished wooden showcase with its new gilt interior, brings out the light of her grandfather's love and is reminiscent of Jun'ichirō Tanizaki's observations on the reflective power of gold and the importance of shadows in his book *In Praise of Shadows*. Thus, the exhibit adopts a *mise en scène* where shadows highlight the works' beauty.

Duchamp (1994)  
Pan de oro y humo sobre papel  
Gold leaf and smoke on paper  
42 x 30 cm  
Colección particular  
Private collection

Odio et amo (1989)  
Técnica mixta y pan de oro sobre papel  
Mixed media and gold leaf on paper  
31 x 21,5 cm  
Colección particular  
Private collection

For this exhibition, Pereira employs not only gold but silver, creating a kind of contemporary vanitas to remind us of the transcendence of life and the certainty of death. She combines silver objects with winged vertebrae in an installation that evokes a bullhorn, the horn of abundance, underscoring the exhibition's ritualistic aspect. Traditionally used to store offerings or to communicate in high mountains, the bullhorn reaffirms its presence in *La doma del buey I and II* [The Taming of the Ox I and II] (2015/2016) as an esoteric element.

In the middle of the hall rests a heavy granite bed, a *Lecho de piedra* [Stone Bed] (2001), surrounded by two *Zafus* (2002). The objects bring us back to the meditative process where dreams are the primary influence and introduce us to two fundamental concepts in Pereira's works. First, the presence of the classical elements, perhaps best exemplified by a quote from "[...] the ancient author Lessius [...]: 'Thus some, who are choleric, are chiefly affected in their Sleep with the imaginary Appearances of either Fire or Burnings, Wars or Slaughters; Others of more melancholy Dispositions, are often disturbed with the dismal Prospect of either Funerals, or Sepulchres, or some dark and doleful Apparitions: The Phlegmatick dream more frequently of Rains, Lakes, Rivers, Inundations, Drownings, Shipwrecks; and the Sanguine abound in different Kinds of Pleasantries, such as Flying, Courses, Banquets, Songs, and amorous Sports."<sup>1</sup> Each type's dreams work with the elements that characterize them: fire, earth, water, and air. Second, the confrontation of polar opposites: dreams and meditation suggest that the life we have opens doors to other dimensions—from the ground to the air, from weight to weightlessness, from the material to the spiritual—while, at the same

time, the granite bed with sepulchral semblance reminds us of death.

The idea of death is repeated in *Gnosis* (2016), a pile of unearthed bones made from bread. *Gnosis*, a Greek word meaning intuitive knowledge, is associated with esoteric teachings that expose its followers to a path of salvation based on knowledge of certain hidden truths about God, humanity, and the world. However, the bread—a staple food and an essential part of Christian liturgy—is converted into a symbol of death. Pereira had already produced a work with bread back in 1997, tracing the Japanese kanji *mu* (無), the name for the first *kōan* in many collections of texts of Zen Buddhism. Thus, *Gnosis* creates a beautiful communion between East and West, between Christianity and Buddhism, between life and death.

Pereira leads us from *kōans* to the esoteric world of tarot, with works surrealists might define as object-poems—in which the juxtaposition of elements converts the invisible into matter and causes weighty objects to soar or buried things to be unearthed. The elements are fused by impossible encounters such as in *El caballo blanco penetra la flor de la caña* [The White Horse Penetrates the Cane Flower] (2012), where an antlers and a palm flower are joined as if it were their natural, inevitable destiny, or in the two roots of *El sumo sacerdote* [The High Priest] (2010), which form a symbolic union that in the world of the tarot refers to the "real journey"—a journey symbolized insistently by shoes.

In these works, Pereira "makes a testimony based on the very experience of recognition and reflection and her relation with the mysterious forces of nature and the subtle

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, trans. Edith R. Farrell (Dallas, TX: The Pegasus Foundation, 1983), p. 4.

energies related to the conscience.”<sup>2</sup> I would liken this approach to Chinese painting, calligraphy in particular, where a great deal of mental and physical self-discipline is required to execute a thought in action: “Indeed, before painting a picture, an artist had to go through a long period of apprenticeship, during which he strove to master the many types of brushstrokes representing the many types of beings or things, brushstrokes that were the result of a minute observation of nature.

It was only when the painter was in possession of the vision and the details of the outer world that he began to paint. The execution, instantaneous and rhythmic, thus became a projection of the shapes of external reality as well as of the inner world of the artist.”<sup>3</sup>

Pereira observes and contemplates nature—its constant movement, mutations and transformations—and the cycles that produce its balance, as a way to express existence and to try to understand the dimension of the human being before, and as part of, nature.

Nature is the raw material and the subject of representation in many of Pereira’s works, and it often appears as if the creative process or thought process is more important to her than the final object. Elements from the artist’s studio are a testament to this process.

*Gabinete de trabajo* [Bureau] (1998) is a desk which supports a mountainscape made from grease. These mountain ranges are reminiscent of places of pilgrimage or spiritual retreats as a means of understanding one’s self and one’s relation to the world. In fact, mountains are a recurring motif in her work, as can be appreciated in works such as *Vista isométrica del continente antártico vista desde el Mar de Ross* [Isometric View of the Antarctic from the Ross Sea] (2006) and *El curso circular de la luz I* [The Circular Course of Light] (2005), both of which were inspired by the artist’s

journey to the Antarctic in 2005/2006. One finds parallels in the creative process of these smoke-made works to other works like *Chaqueta de trabajo* [Work Jacket] (2000) and *Ecuanimidad* [Equanimity] (2015), objects from her everyday environment that bear candle wax drippings, the by-product of her smoke paintings. As such, these works are bearers of time, memories, or stories that develop a life of their own and are the material evidence of this spiritual search—a search that leads her to the “sublime,” a Kantian concept that describes extreme ecstasy that transcends the rational.

There is evidence of ecstasy in those works that deal with the power of nature. *Tampoco el mar duerme* [Neither Does the Sea Sleep] (2015) tries to contain the rough forces of the sea in a small vessel in order for us to feed from its vital energy. Placed on a desk, it resembles a liturgical object on an altar protected by *La mujer de agua sigue cantando* [The Water Woman Continues Singing] (2015), a pair of winged shoes covered in lead scales. Could they be the scales of a fish, or even a dragon? In any case, the shoes seem to want to take flight, incited by a strangely ritualistic audible beat that pervades the exhibition space. While they remain on the ground, held back by the weight of their leaden wings, a nearby flock of swallows hoists the artist’s desk into the air, also lifting apothecary bottles, literary reference books and maps, while leaving behind a scent trail of chocolate.

This is *The Second Wind* (2016), an installation where all the elements that summarize the references in the work of Pamen Pereira are found in a state of weightlessness, suspended in time and space. She materializes not only *Sturm und Drang* but also the dynamic imagination of Gaston Bachelard, which

<sup>2</sup> Pamen Pereira, “Antartida 2006,” online: <http://pamenpereira.blogspot.com.es/> (accessed 9/1/2016).—trans. KG.

<sup>3</sup> Françoise Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, trans. Michael H. Kohn (Boston and London: Shambhala), p. 67.

*La mujer de agua sigue cantando* (2015)  
*The Water Woman Keeps on Singing* (2015)  
Plomo, zapatos  
Lead, shoes  
30 x 80 x 60 cm

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, trans. Alan C.M. Ross (USA: Beacon Press, 1964), p. 7.

<sup>5</sup> Françoise Cheng, *Empty and Full*, p.36.

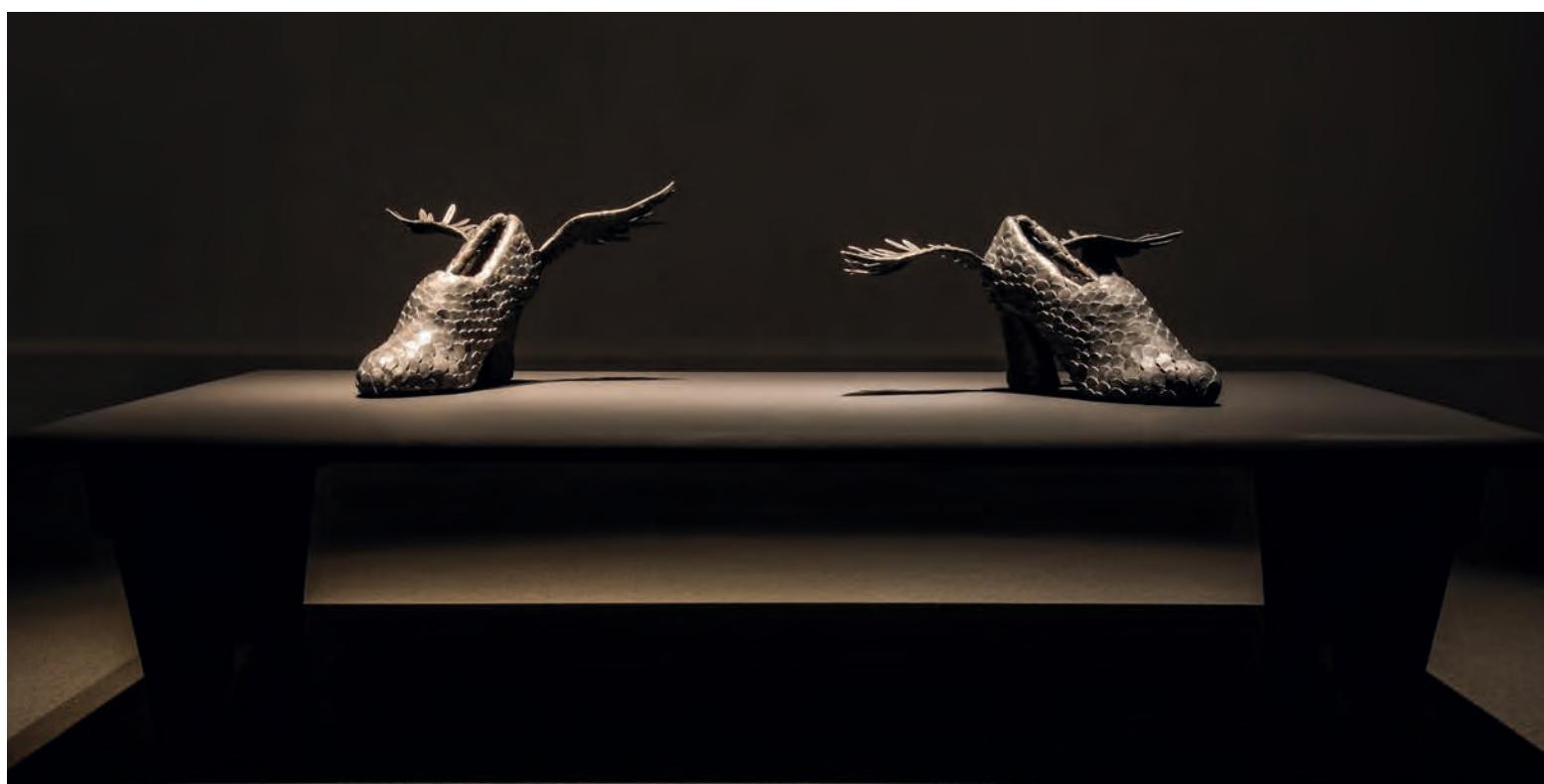
<sup>6</sup> Ibid, p. 53.

<sup>7</sup> Jianzhi Sengcan, "Comentarios al Canto al Corazón de la Confianza de Taisen Deshimaru," in: *Xin Xin Ming: Canto al Corazón de la Confianza*, Spanish trans. Dokushô Villalba (self-published, 2009).—trans. KG.

indicates how all landscapes are an oneiric experience—a reverie—that leads to contemplation and, on a more conscious level, to representation. The artist creates a fantastic still life with her artistic tools. Written in white chalk on one side of the desk is a quote from Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev*, inspired by the life of the fifteenth-century Russian painter. Pereira shows us the power of nature in the midst of humankind's fragility to later lead us to tranquility with the beating flame of *Voz primal* [Primal Voice] (2015), which condenses matter and energy—the origin of life and the whole universe—within her heart. Again, the opposing poles confront each other in this work with fire, the ultra-living element, which is perhaps the only element that carries the opposing values of good and evil: "It shines in Paradise. It burns in Hell. It is gentleness and torture. It is cookery and it is apocalypse [...] It can contradict itself; thus it is one of the principles of universal explanation."<sup>4</sup> It urges us, as Henry David Thoreau says, to direct our eyes inward, to return to the primary sound of the beating of our heart.

This interior beating is the sublime that makes us face obstacles of great magnitude such as a storm, a volcanic eruption or a tornado. Pereira's cosmos is filled with opposite poles of weightlessness and gravity, heaven and earth, light and darkness, where earth, air, water and fire—the four elements of life—coexist with a fifth element—*mu* (emptiness). "Linked with the idea of vital breaths and with the principle of the alternation of yin and yang, it is the preeminent site of transformation, the place where *fullness* can attain its whole measure. [...] At the same time, emptiness offers human beings the possibility of approaching the universe at the level of totality."<sup>5</sup>

Through emptiness, "man's heart can become the model or mirror for itself and the world [...]." <sup>6</sup> And before this mirror, the wood man sings, the stone woman gets up to dance and "the four elements of phenomenal life always end up returning to their origin—the essential emptiness—as children return to their mother, or as rivers return to the ocean."<sup>7</sup>





## **Epilog**

### **Mama, In Memoriam**

I was often told that I had my grandmother's character, introverted but strong, pensive yet curious. She died when I was fifteen. I was her favorite granddaughter, for I was the most obedient and studious amongst her grandchildren. I remember that as a child I would lie at her bed and watch her devour book after book of surrealist novels, and sometimes we would decide on a whim to get a break from the city and drive out of town, to the mountains or the beach. She would take her poodle Frenchie, grab me by the hand, just like that, to go and feel the sand underneath our feet, the breeze against our cheeks, and to contemplate the vastness of the sea or the majesty of the mountains. At other times, we would travel eight hours from Manila to Baguio, high up north, just for a change of scenery. "Mama," as I used to call her (she hated being called "Grandma" as it made her feel old), was the conservative type, instilling in me traditional Catholic values. At the same time, she also had mystic proclivities (like most of her generation in my country), believing in indigenous deities and traditional folklore. She would scare me with stories of *aswangs* (monsters) when I was not behaving, or would

reassure me with the approval of *diwasas* (fairies) when I was being a good girl. When I had lost something, she would say that the *duendes* (gnomes) were just playing with me and what I had lost would reappear soon. On days plagued by typical tropical storms, she would comment on the fickle-mindedness of Anitun Tabu, goddess of wind and rain, and send a silent prayer to appease her temper. I remember those rainy days very fondly, as there was nothing much to do but seek protection in one's home. My grandfather, who was in the early stages of Parkinson's at the time, would get up and ask me to dance the cha-cha-cha with him, under the loving gaze of Mama, who would wonder at that tiny miracle: How could a man tied to his wheelchair stand up for a few minutes to dance? It was as if the roots of a plant were suddenly unearthed, triggered by the sound of music. What she didn't expect, perhaps, was that despite her vitality and my grandfather's deteriorating condition, she would go before him. When Mama died, our house became an improvised funeral home. Perhaps I was too young to comprehend the idea of death. It was my first real loss. I was supposed to feel empty, as she had been an important part of

*No hay orilla I* (1997)  
*There Is No Shore I* (1997)  
Pasta cerámica, raíces y cable de acero  
Ceramic paste, roots and iron cord  
Colección particular  
Private collection

my life. But I actually felt nothing. It all happened so fast. She was taken to the hospital one day and in a matter of days, she was gone. Sure, she smoked a lot. But she had so much energy in her that no one expected her to go so soon. She was not even 65 years old. Just like that, the string that tied her to this world was cut. *Snap!*

Her wake was like a party. Seven full days of receiving relatives, friends, and acquaintances.

My grandmother had been the head of a very matriarchal family, and her eleven sons and daughters with their respective children all came to the wake, transforming what was supposed to be a sad event into a beautiful celebration. Were we celebrating death, or afterlife? Catholicism teaches us that at the moment of death, the soul is separated from the body and no longer sustains order within the natural body, leaving it to corrupt and decompose. The soul, however, is immortal and never ceases to exist. Upon death, each person's soul is judged by the Lord and either approved to live eternal life in heaven or condemned to roam in hell. Were we celebrating Mama's entrance into heaven or the end of her existence in this material world?

It was then that I thought about my own existence: how I came to be, what gave me thought, feelings. I looked at Mama, so beautiful in her coffin, and imagined her in a timeless sleep. Could her soul actually be capable of thinking, of feeling? Did she go back, after her lifelong journey, to where she came from? William Blake, one of my favorite poets, said that "Men are admitted into heaven not because they have curbed and governed their passions, or have no passions, but because they have cultivated their understandings. The treasures of heaven are not negations of passion, but realities of intellect, from which the passions emanate, uncurbed in their eternal glory."<sup>1</sup> I hoped Mama had cultivated

her understandings enough to go to heaven and watch over me from the other side. Inspired by Blake, I read a poem from his *Songs of Innocence and of Experience* for Mama's burial Mass. It reminded me of how small we are in the face of a greater hand, so we might as well take joy in simply existing. Just like the happiness Mama found in the pleasure of smoking till her final days.

### The Fly

Little Fly

Thy summer's play  
My thoughtless hand  
Has brush'd away.

Am not I  
A fly like thee?  
Or art not thou  
A man like me?

For I dance  
And drink & sing  
Till some blind hand  
Shall brush my wing.

If thought is life  
And strength & breath,  
And the want  
Of thought is death;

Then am I  
A happy fly,  
If I live,  
Or if I die.<sup>2</sup>

We buried Mama according to the traditional syncretic Filipino customs. The same priest who had been holding Mass for our family for several years officiated her burial. Inside her coffin was her favorite signature bag, her pearls, her silver and gold ... treasures that

<sup>1</sup> William Blake, *Collected Poems*, ed. W.B. Yeats. (New York, NY: Routledge, 2002), p. 233.

<sup>2</sup> Ibid, p. 71f. Slightly altered to correspond to Blake's original typography from Copy F of *Songs of Innocence and of Experience*.

would accompany her to the “other side.” I took a last look at her body, so pale that it was transparent. I could see the blue veins running down her arms except that now there was no blood running through them. Her blood runs through mine, I thought. Life may cease for one, but it is passed on to another. A cycle. One becomes the source of life for another. Her casket was closed and lowered. My younger cousins were lifted over the grave before it was covered with soil, in accordance with the belief that this prevents the ghost of the dead from visiting the children. Frenchie lay at her tomb for several days. She used to sleep in Mama’s bed, sharing her dreams, breathing as one. After the burial, the grave became her bed—that granite grave that bore the engraved names of my grandmother and her beloved parents.

Until the moment I saw the lettering, I had not even realized that Mama’s name was passed on from generation to generation: Rosa, my grandmother; Rose Marie, my mother; and Mary Rose, my sister. In the same way that the same blood flows through our veins, that name has become part of our family for several generations.

Frenchie lay on the gold engravings of the gray granite slab. She probably wondered how my grandmother could change her soft, warm bed for this hard, cold one. How could Mama’s soul ascend to heaven with the weight of this slab? Alas, ethereality is only possible if there is gravity. Frenchie just lay there, day after day, waiting for her to come back. Until sadness took her life away. I kept wondering about how animals could feel attached to someone to the point of dying from loneliness. But I also believed that she and my grandmother were one entity. They existed for and complemented each other. They were each other’s yin and yang. Like a cane flower attached to a deer antler, fit together with

such extraordinary accuracy that you wouldn’t even realize they were two separate beings. My mother, quite the mystic herself, sent me a clairvoyant on the fortieth day of Mama’s death to read my future. She used to do this every now and then. The clairvoyant read my palm, saw my past, and predicted my future. He said my zodiac, Capricorn, was of the earth element, which explained why I was so disciplined, hardworking, and ambitious. He suggested I surround myself with air, water, and fire persons in order to achieve balance. He also picked a tarot card for me, and it turned out to be the High Priest. The High Priest meant security, fidelity, and knowledge. It calls to your consciousness and stimulates meditation. While the clairvoyant was reading the cards, I looked up and fixed my gaze on Mama’s Chinese paintings. I studied how each brush stroke became a defining move. I remember asking her where she copied those exotic landscapes, and she had said that she had painted it from memory, from a trip to Japan and China when I was about six years old. I guess one can only paint landscapes once nature has been thoroughly observed. This is probably why Mama always picked up her brush and ink after a trip to the mountains. Shortly after Mama’s funeral, I went on a spiritual retreat with my high school class. We went to a province south of Manila covered by mountain ranges, forests, and open grasslands. We stayed in a retreat house, where we were obliged not to speak, in order to free our minds from all thought. Being in nature helped me to wash away all thought, all feelings, at least temporarily. But if thinking and feeling was what defined our existence, did meditation teach us to temporarily not exist? Henry David Thoreau said, Direct your eye inward, and you’ll find A thousand regions in your mind Yet undiscovered.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Henry David Thoreau, “Walden,” in *Henry David Thoreau: A Week on the Concord and Merrimack Rivers / Walden; Or, Life in the Woods / The Maine Woods / Cape Cod*, ed. Robert F. Sayre (New York, NY: Library of America, 1985), p. 577.

I felt neither loneliness nor happiness, just emptiness. This was probably part of the healing process. To have a deeper connection with one's existence, to be honest, mindful, and to concentrate on the present. The here and now.

Months after Mama's funeral, we received news that the cemetery she was buried in was looted. Tombstones were lifted, caskets were opened, and the treasures buried with the dead were stolen. Among them, my grandmother's signature bag, pearls, silver and gold. The robbers did not even have the decency to close her casket, in their haste of leaving with their loot. I had nightmares that night about Mama's bones floating through the air, and I woke up with a cold sweat thinking that though in Mass she had often received the "Body of Christ"—the bread of life—in death we are reduced to nothing but bones.

Since my first major encounter with the idea of death, I have become more conscious of my own existence. I felt like I was constantly looking down at the edge of an abyss, myself a tiny dot in this vast universe. And any minor action of mine could cause a chain of consequences. Like the wings of a distant butterfly that could cause a hurricane somewhere else. The world seemed so simple and complex, so ordinary yet so vast. It seemed that everything was designed in perfect order, each element indispensable for another's existence. And yet once in a while, imbalance is produced.

I did not know how powerful nature was until a year or two after, when Manila was struck by an earthquake with a magnitude of 7.8. I had often seen natural catastrophes plague my country, but I had never felt one so close. You just have to be at the right distance to feel their intensity. I remember sitting in art class, on the floor, painting, when suddenly

hundreds of cockroaches appeared from underground, a flock of birds screeched through the air, and our school's huge water tank began to sway right in front of my eyes. Then I felt the ground shake under me. It was the strongest, most frightening tremor I had ever felt in my life. The water tank toppled and crashed, flooding the courtyard; shelves and other furniture fell over, flasks from the laboratory fell to pieces, and students ran around looking for tables under which to hide.

We cried and prayed for what seemed like an eternity, until the earth stood still.

The earthquake lasted barely seconds, but after surveying the damages it had done, I couldn't fathom the overwhelming power of nature. Perhaps it was this difficulty of finding a rational answer to the question "Why?" that made me afraid. But in a deeply religious country continually plagued by natural disasters, its people had never lost faith amidst the fear of what might come next.

We just had to stay alert.

That same year, Typhoon Ruping struck the country as one of the deadliest typhoons ever to hit the Pacific. The news programs broadcast fast, heavy winds and giant waves that looked as if a Turner painting had come alive. The images of the whirling vortex, sea mist, and heavy rains took you right through the eye of the storm. Six months later, another natural catastrophe occurred. The long-dormant Mount Pinatubo awoke from its slumber, causing the second largest eruption of the twentieth century.

Those events made me reflect on humanity's existence and nature's capacity to alter it. Like it did with Mama, whose life had been suddenly cut off, nature had the power to destroy whatever it pleased in a matter of seconds. It was as if the gods were toying with us. As the philosopher Alain de Botton said, "For thousands of years, it had been

*Casa, palacio, templo, tumba II* (2004)  
*House, Palace, Temple, Tomb II* (2004)  
Raíz, pasta cerámica, pan de oro y  
cable de acero  
Roots, ceramic paste, gold leaf and  
iron cord  
170 x 110 x 70 cm  
Colección Afundación  
Afundación Collection



nature—and its supposed creator—that had had a monopoly on awe. It had been the icecaps, the deserts, the volcanoes and the glaciers that had given us a sense of finitude and limitation and had elicited a feeling in which fear and respect coagulated into a strangely pleasing sense of humility, a feeling which the philosophers of the eighteenth century had famously termed the sublime.<sup>4</sup>

It is indeed humbling to accept our own limitations in this world, for we can never contain the raw power of nature in our hands, even if we tried.

In the aftermath of the earthquake and the typhoon, the indigenous people of my country practiced their traditional rituals in order to appease nature. They believed that the natural disasters were punishments for our wrongdoings. So they practiced tribal dances, offerings, and other rituals which they believed would connect them to the spirits that guard nature and help restore balance. Had Mama been alive, I know she would have

been silently praying to Anitun Tabu to stop the storm, or to Aminikable, god of the seas, to calm the oceans, and of course to our Catholic God, the Almighty.

But I guess chaos is essential for bringing order, just as there has to be darkness in order for there to be light. The universe finds its balance on opposite poles and in changing cycles. It began from an infinitely small and incredibly hot matter. From this energy came life. Similarly, we were a tiny ball in our mother's womb, hearing solely the beat of her heart, and evolved into a living being. From nothingness, we begin to exist. And just as we mourn death, we celebrate life.

I still celebrate Mama's short existence in this world. I have come to understand myself through her, though many questions remain unanswered: "And though I have *the gift* of prophecy, and understand all mysteries, and all knowledge; and though I have all faith, so that I could remove mountains, and have not charity, I am nothing."<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Alain de Botton, *The Pleasures and Sorrows of Work* (New York, NY: Vintage, 2010), p. 164f.

<sup>5</sup> 1 Corinthians 13:2.





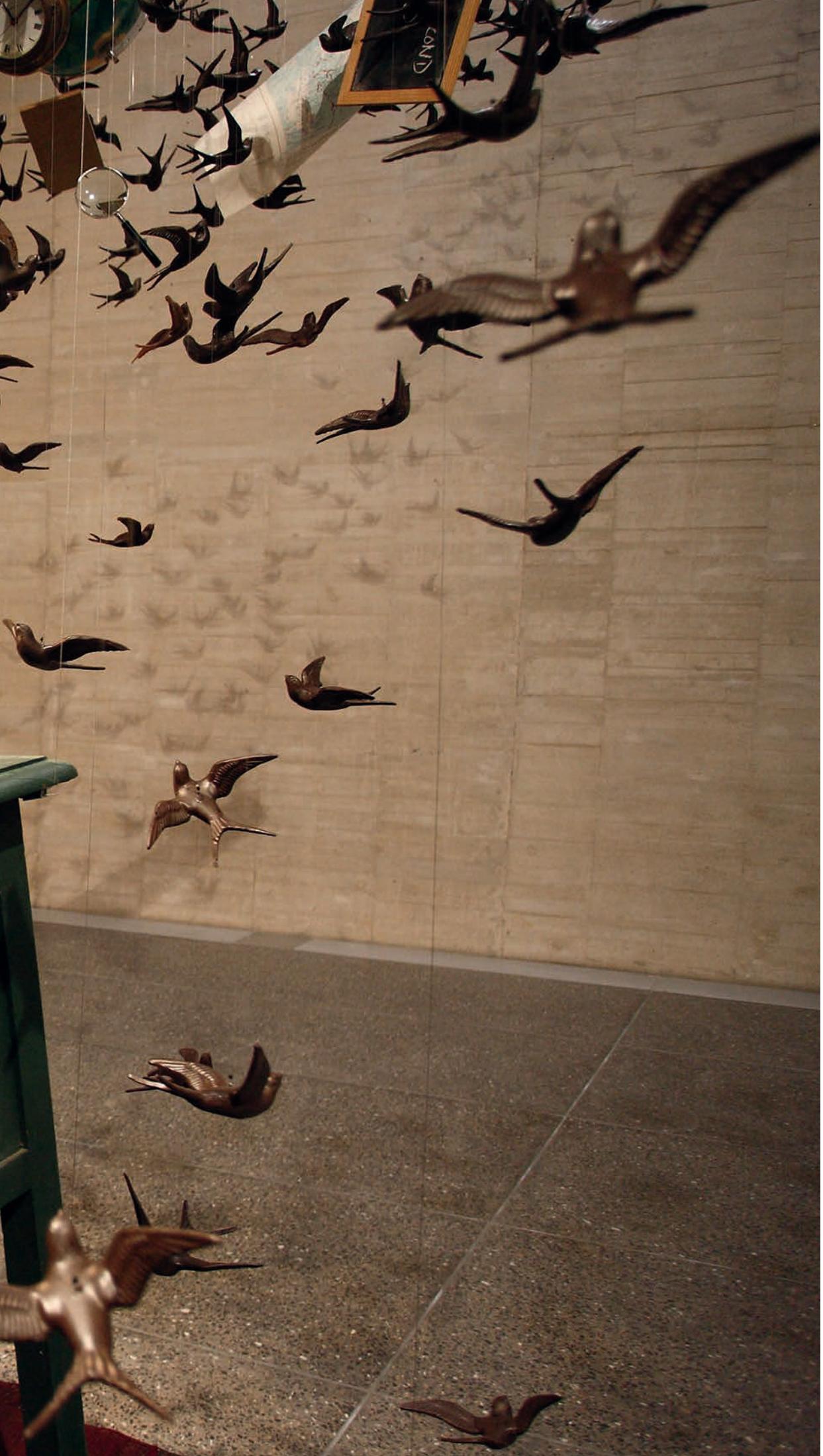
*Turner* (2015)  
Sillón con pan de plata pavonado y maqueta de barco  
Armchair with burnished silver leaf and boat scale model  
110 x 70 x 70 cm

pp. 98-99  
*The Second Wind* (2016)  
Instalación con muebles, objetos diversos  
y golondrinas de cera y chocolate  
Installation with furniture, various objects  
and wax and chocolate swallows  
Medidas variables  
Variable dimensions  
MUSAC, León

pp. 104 a 107  
Detalle de *The Second Wind*  
Detail of *The Second Wind*











p. 108

*Vista isométrica del continente*

*Antártico desde el mar de Ross (2006)*

*Isometric View of the Antarctic*

*Continent from the Ross Sea (2006)*

**Humo sobre terciopelo**

Smoke on velvet

134 x 180 cm

Colección Afundación

Afundación Collection

p. 109

*Vista isométrica del continente*

*Antártico desde el mar de Weddel (2006)*

*Isometric View of the Antarctic*

*Continent from the Weddel Sea (2006)*

**Humo sobre terciopelo**

Smoke on velvet

134 x 180 cm

Colección UPV, Universidad Politécnica de Valencia

UPV, Universidad Politécnica de Valencia Collection









*Carta marina antártica, estrechos de Pendleton y Matta (2007)*

Antarctic Carta Marina, Pendleton and Matta Straits (2007)

Humo sobre papel

Smoke on paper

112,5 x 146 cm

*Carta marina antártica, Isla Laurie Orcadas del sur (2007)*

Antarctic Carta Marina, Laurie Island, South Orkney Islands (2007)

Humo sobre papel

Smoke on paper

107,5 x 155,5 cm

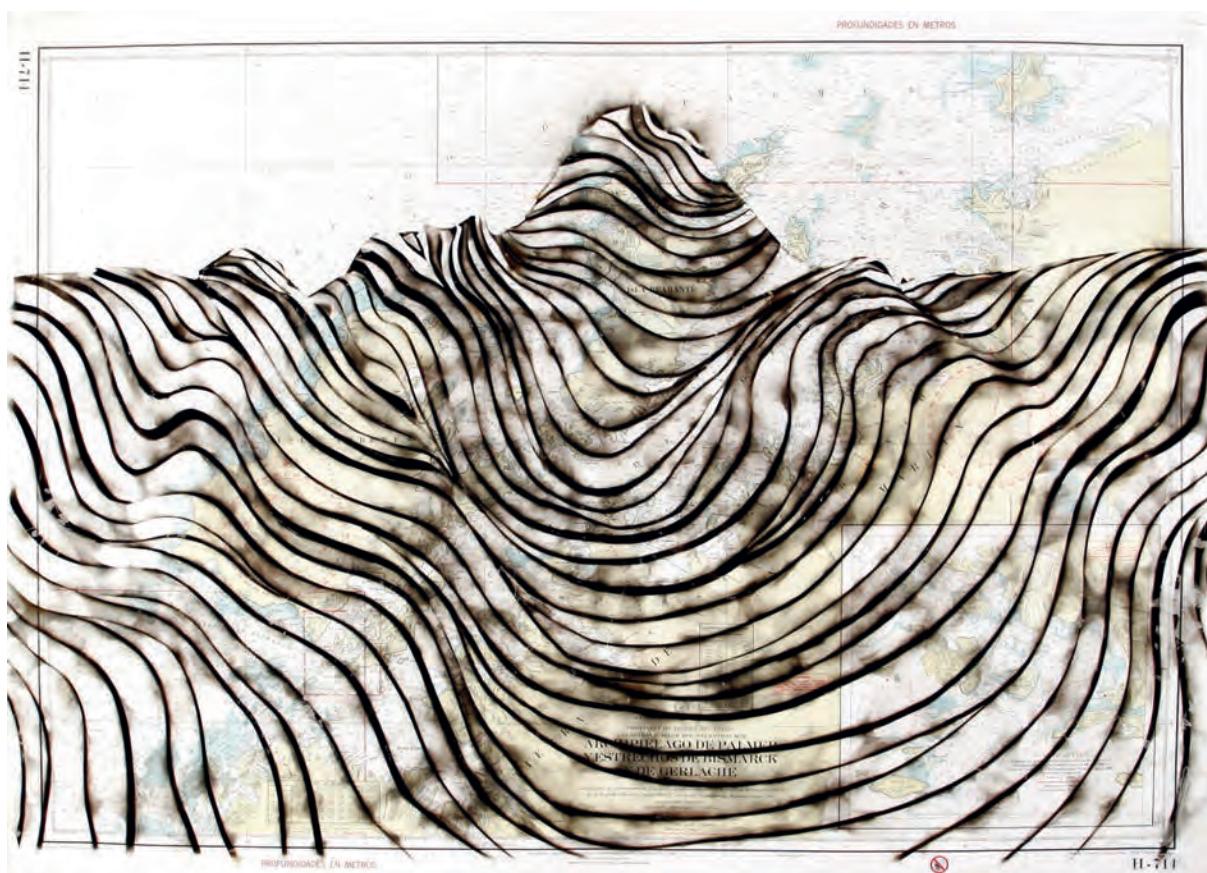
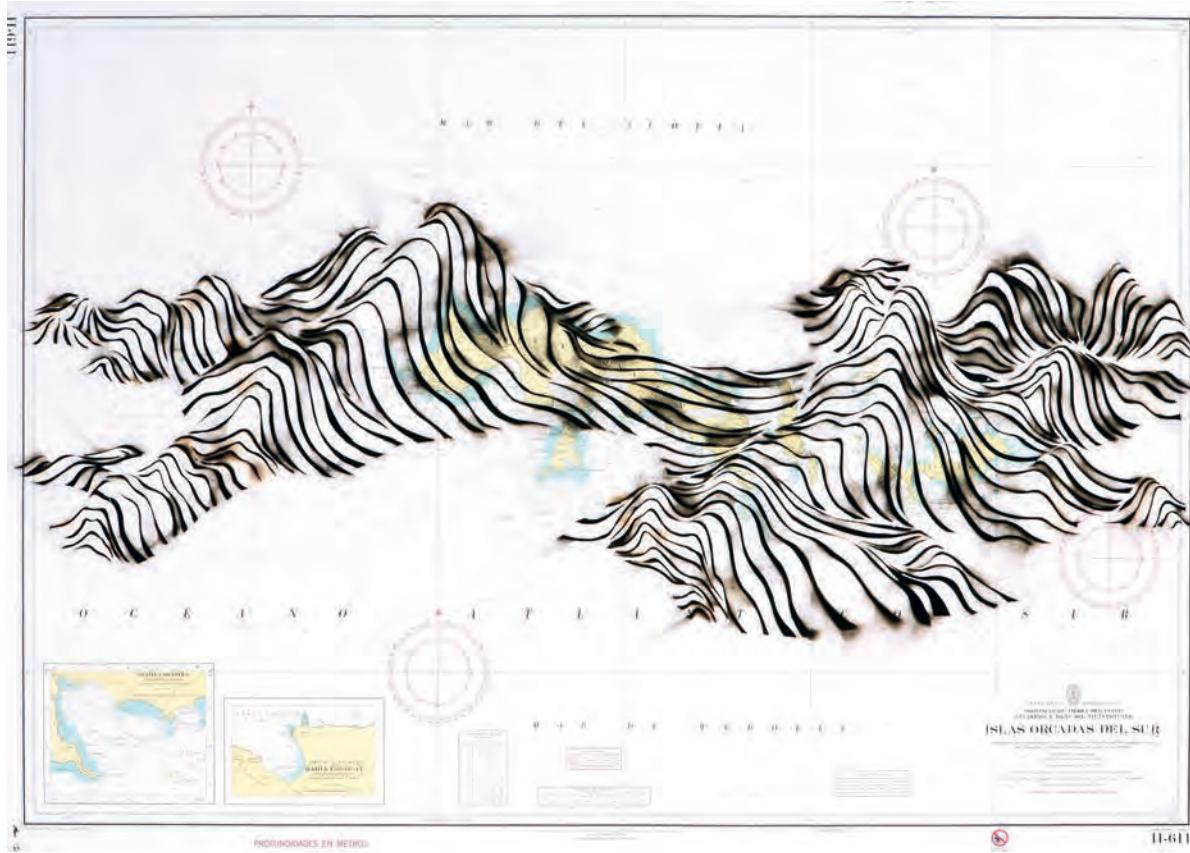
*Carta marina antártica, Estrecho de Bismarck y Gerlache (2007)*

Antarctic Carta Marina, Bismarck and Gerlache Straits (2007)

Humo sobre papel

Smoke on paper

107,5 x 155,5 cm



*Ecuanimidad* (2015)  
*Equanimity* (2015)  
Cera, vela y sombrero levitando en un campo magnético  
Wax, candle and hat levitating on a magnetic field  
40 x 40 x 40 cm

*Chaqueta de trabajo* (2001)  
*Work jacket* (2001)  
Chaqueta de lana, cera y madera  
Wool jacket, wax and wood  
90 x 115 x 36 cm  
Colección Galería Trinta  
Galería Trinta Collection





*Ecuanimidad* (2015)  
*Equanimity* (2015)

Cera, vela y sombrero levitando en un campo magnético

Wax, candle and hat levitating on a magnetic field

40 x 40 x 40 cm



*This is a Love Story I* (2009)

Botas, poliéster, polipropileno

Boots, polyester, polypropylene

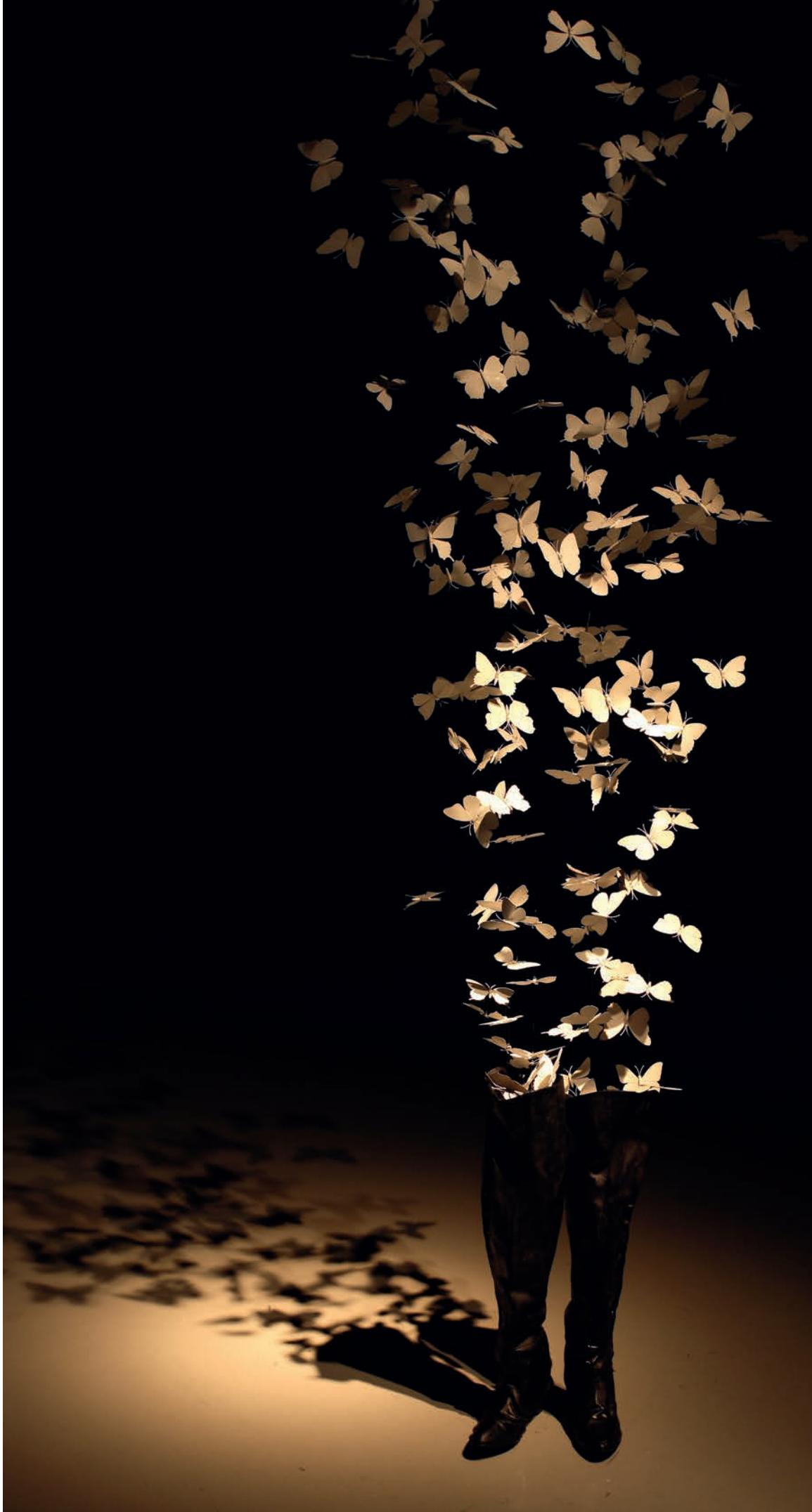
400 x 120 x 120 cm

Altura variable

Variable height

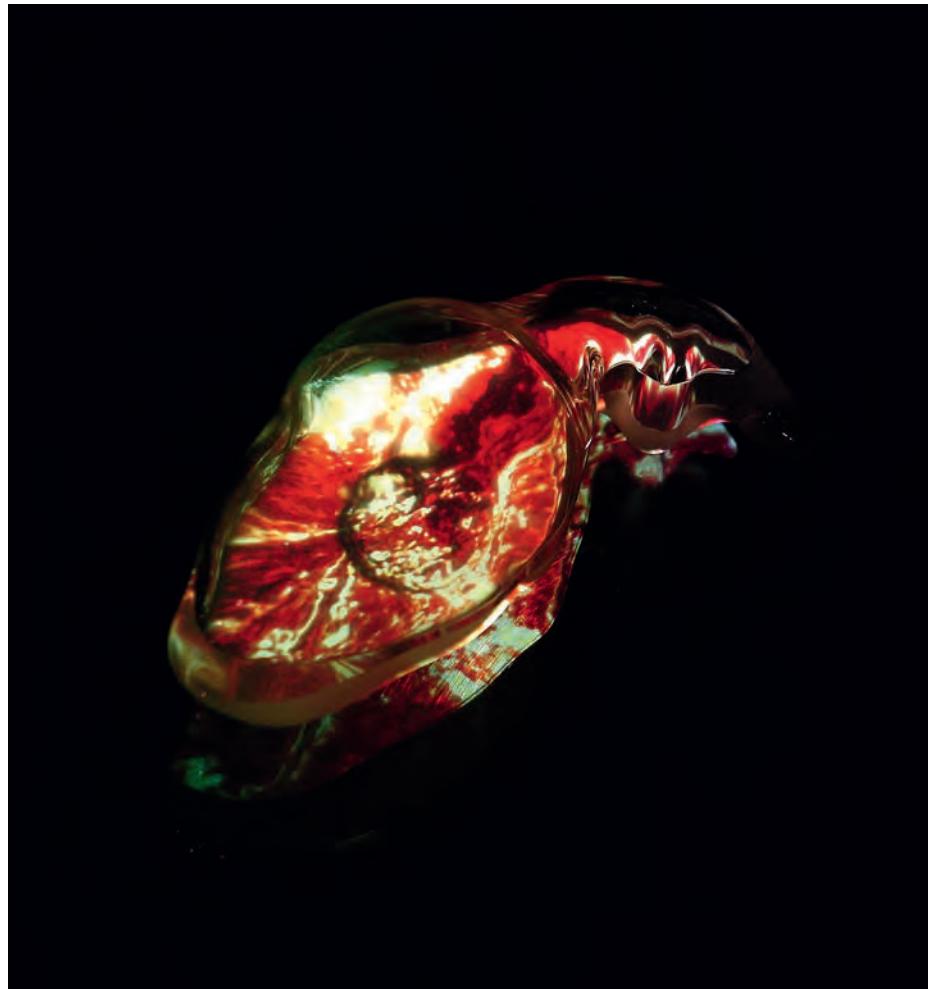
Colección AFundación

AFundación Collection



*Sin título* (2002)  
*Untitled* (2002)  
Zapatillas, pan de oro y cera  
Slippers, gold leaf and wax  
18 x 18 x 26 cm  
Colección Galería Trinta  
Galería Trinta Collection





*Voz Primal* (2015)  
*Primal Voice* (2015)

Video instalación en un tambor. Animación de video RealFlow sobre vidrio soplado.  
Video installation on a drum. RealFlow video animation on blown glass  
50 x 60 x 60 cm











## LOS HUESOS DEL AIRE / THE BONES FROM THE AIR Karlotti Valle

¿No hay caballos en este prado?  
Sólo se escucha  
el crecimiento de las montañas.  
Y en las alhacenas de la tarde  
un corazón palpita  
imparable.  
Son las mismas montañas  
duplicándose  
en el olvido.

Sin embargo, en este cajón,  
que tu imaginación abre,  
alguien guarda  
el espejo de Dios.

Aren't there any horses in this meadow?  
The only sound we hear is  
the growth of the mountains.  
And in the evening cupboards  
a heart beats  
unremittingly.  
These are the same mountains  
multiplying twofold  
in oblivion.

In this drawer, however,  
opened by your imagination,  
someone keeps  
God's mirror.

La noche  
es el ovillo de la claridad.  
Nos desvela,  
Y la gentileza del vacío  
suspende nuestros utensilios.  
Y hay luz  
allí  
donde  
nuestras manos los abandonan.  
Y rezan por nosotros.

Dibujo palabras  
y vuela el mundo  
hacia los aleros frondosos  
donde anidan los nombres  
mientras mi corazón muerde  
la ramita que se desprende  
de tu arboleda.

El viento colecciona  
arbustos, astas y cuernos muertos.  
Vivísimas voces  
en el poema  
que tus manos moldean.

Night-time  
is the ball of clarity.  
It keeps us awake,  
And the charm of the void  
Disperses our tools.  
And there is light  
in the place  
where  
our hands abandon them.  
And they pray for us.

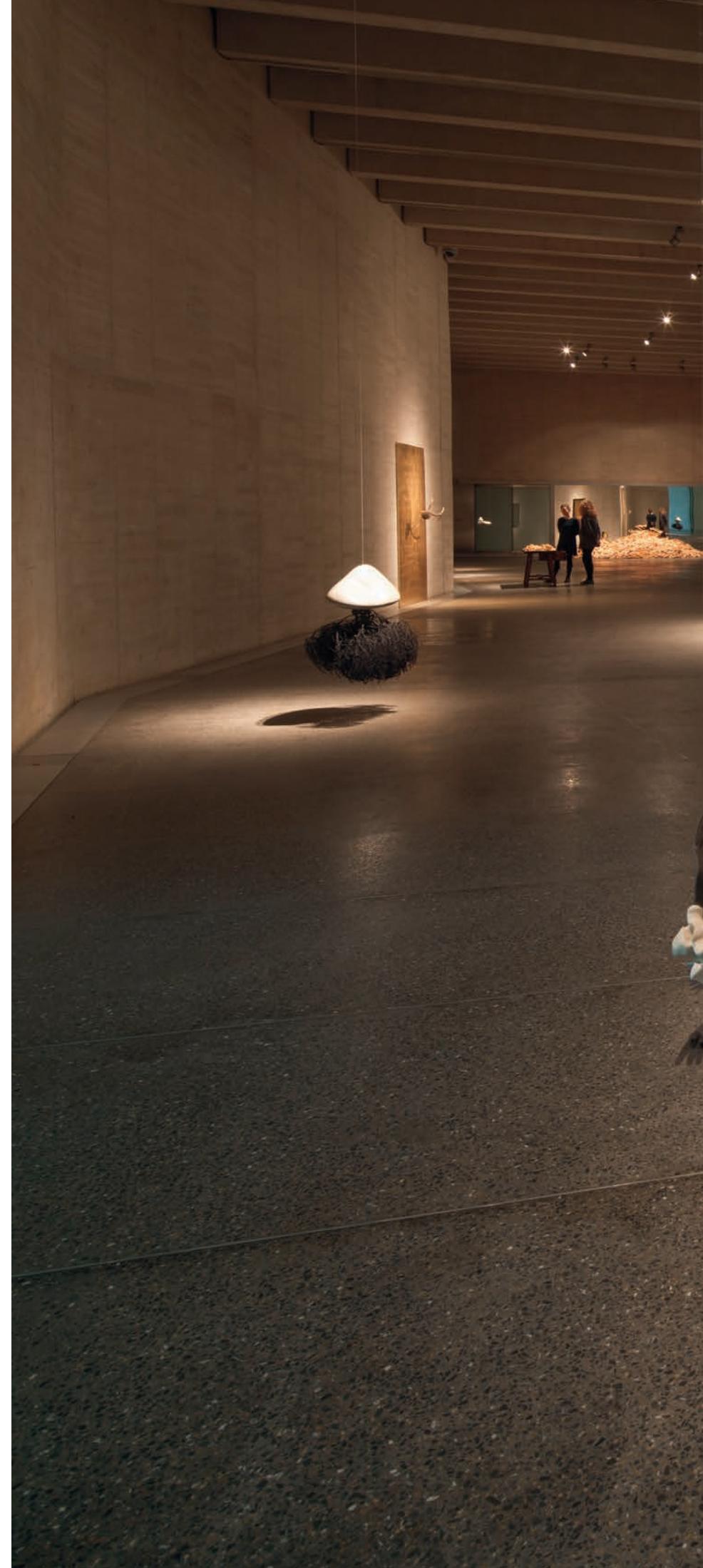
I draw words  
and the world flies  
towards leafy eaves  
where names nest.  
Meanwhile, my heart bites  
the branch that came  
from your grove.

The wind collects  
Bushes, antlers, and dead horns.  
Intense voices  
in the poem  
shaped by your hands.

Vista de la exposición  
*La mujer de piedra se levanta y baila* en el MUSAC, León  
Exhibition view of  
*The Stone Woman Gets Up to Dance* at MUSAC, León

p. 122-123  
*La mujer de agua sigue cantando* (2015)  
The water woman keeps singing (2015)  
Plomo, zapatos  
Lead, shoes  
30 x 80 x 60 cm

pp. 124-125  
Vista de la exposición en el MUSAC, León  
Installation view at MUSAC, León





Una mujer  
femenino singular  
tiene  
el secreto de las piedras,  
su levedad  
su llanto.

En el séptimo día,  
parir planetas,  
y ni un solo caballo  
de momento.  
Pero en tu cabello  
el Viejo Marinero  
no zozobra  
Su nave tiene alas  
y el ave de la nieve  
bendice su mala suerte.

A woman,  
feminine singular,  
knows  
the secret of the stones,  
their lightness,  
their tears.

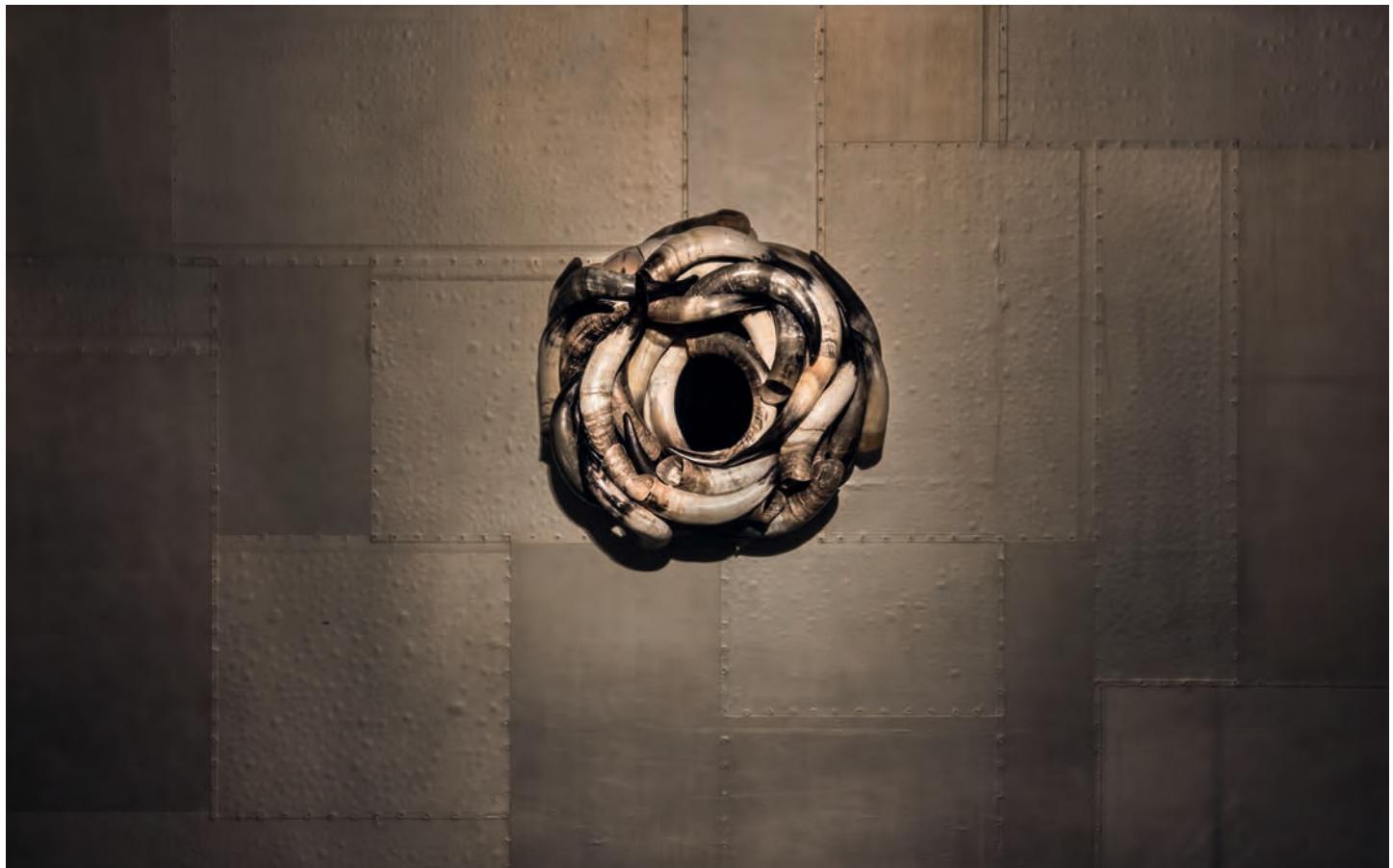
On the seventh day,  
giving birth to planets,  
and not a single horse  
for now.  
Yet the Old Sailor  
doesn't founder  
in your locks.  
His ship has wings  
and the bird of snow  
is grateful for its misfortune.

Vista de la exposición *La mujer de piedra se levanta y baila* en el MUSAC, León  
Exhibition view of *The Stone Woman Gets Up to Dance* at MUSAC, León





Detalle de *La doma del Buey II* (2015)  
Detail of *The Taming of the Ox II* (2015)



*La doma del buey II* (2016)  
*The Taming of the Ox II* (2016)  
Ensamblaje con estaño, cuernos de  
vaca y espejo de obsidiana  
Assemblage of tin frame, bulls' horns  
and obsidian mirror  
250 x 154 x 50 cm

pp. 136-137  
Vista de la exposición *La mujer de  
piedra se levanta y baila* en la  
Sala Amós Salvador, Logroño  
Exhibition view of *The Stone Woman  
Gets Up to Dance* at  
Sala Amós Salvador, Logroño

Ramitas arraigadas  
Raíces del cielo  
El aire es tierra abonada  
Rumor de alas  
nada sostiene todo  
Y el que sueña  
Tiene los pies  
En la tierra  
que arde.

Embedded twigs  
Roots from the sky  
The air is fertilized soil  
A whisper of wings  
nothing sustains everything  
And he who dreams  
Has his feet  
On the ground  
that burns.

¿Pájaros?

El hueso de sus vuelos,  
tirabuzón sin fin,  
y casi en tu mano  
come mi alma.  
Caminas desmigando la luz,  
ya ves...  
El regreso  
es la sombra de los pájaros,  
que te precede.  
Sus quillas al sol  
el innombrado esqueleto del aire.  
Vuelos.

Birds?

The bones of their flight,  
an endless spiral,  
and my soul almost feeds  
in your hand.  
Your steps disintegrate light,  
there you have it ...  
The return  
is the shadow of the birds  
that precedes you.  
Their breastbones in the sun,  
innominate aerial skeletons.  
Flights.





Si por añadidura, tengo cuidado  
con nombrar el rumor del mar,  
el mar  
es un pez.

Ante ti  
no hay temor  
de que se hunda el mundo  
aunque entre un tic  
y  
un  
tac  
cabe el universo entero.

If, furthermore, I am careful  
not to name the sound of the sea,  
the sea  
is a fish.

In your presence  
there is no fear  
of the world capsizing,  
although between a tic  
and  
a  
tac  
there can be a whole universe.

Un enorme silencio especular  
y a tus pies  
una pila de huesos  
esperando  
el corazón invertebrado.

Una pausa  
para aprender oratoria  
de tus perpetuas criaturas.  
Parábola del fuego en cíernes.

Los latidos de la calma  
Y un lecho de piedra  
Un cielo que escampa  
me mantienen despierto.

A great specular silence  
and at your feet,  
a pile of bones  
awaits  
the invertebrate heart.

A pause  
to learn oratory  
from your perpetual creatures.  
A parable of the fire in the making.

The beats of calmness  
And a bed of stone,  
A sky that clears  
Keep me awake.







# APROXIMACIONES, ANOTACIONES E INVITACIÓN AL OLVIDO Y A LA MEMORIA EN LA EXPOSICIÓN DE PAMEN PEREIRA

Albert Esteve

## El susurro del espacio

Empezaré con aquello que puede parecer ajeno a las propias obras, el espacio en donde se muestran. No hay que olvidar que, sin pretenderlo, todo espacio es envolvente, nos sumergimos en él casi sin percatarnos, provoca sensaciones aunque no las busquemos. Por tanto, es imposible no contar con su presencia en toda exposición, máxime cuando esta contiene instalaciones artísticas. La presencia del espacio se da incluso en aquello que consideramos vacío, como indicó

Lao-Tsé en el *Tao-Tê-Ching*:

Treinta radios convergen en el cubo de una rueda;

y de esta parte, en la que no hay nada,  
depende la utilidad de la rueda.

La arcilla se moldea en forma de vasos,  
y precisamente por el espacio donde no hay arcilla es  
por lo que podemos utilizarlos como vasos.

Abrimos puertas y ventanas en las paredes de una  
casa, y por estos espacios vacíos podemos utilizarla.

Así, pues, de un lado hallamos  
beneficio en la existencia;  
de otro, en la no-existencia.<sup>1</sup>

programado, forman una enigmática conjunción que se da en el proceso del trabajo. En este punto es preciso apuntar que la distancia entre cada una de las piezas e instalaciones, su altura y ubicación concreta, no son ajenas a la obra. Todo va surgiendo de manera casi natural. Los objetos, el espacio, todo aquello implicado en el montaje, incluidas las personas que participan en el mismo, son orquestados por la artista con un resultado a la vez esperado y sorprendente.

En su forma de abordar cada exposición, es importante considerar que ella las concibe como un acto de creación, una nueva obra trazada a partir de la ordenación dialogada de las piezas y de su acomodo al espacio singular de la sala o salas. Esta concepción la mueve a hacer algo muy importante en la génesis de cualquier muestra o instalación artística: escuchar el espacio. En un primer momento hay que sentir el susurro del espacio, aquello que nos sugiere. Este no nos habla, susurra, y para ello se requiere de toda nuestra atención a la hora de escuchar. El espacio no dice cómo habitarlo, nos invita a poblarlo, a crear un lugar. Heidegger, en un bello y breve texto dice: "Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lao-Tsé: *Tao-Tê-Ching*. Ediciones Morata. Madrid, 1983. Pág. 39.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *El Arte y el Espacio*, Barcelona, Herder Editorial, 2009, p. 26 ss.

Esto lo intuye muy bien Pamen Pereira, que nos lleva en sus montajes a percibir la presencia del silencio junto al latir de los objetos. El azar y la necesidad, lo heurístico y lo



Lejos del abstracto espacio cartesiano, o del monofocal de la perspectiva renacentista, estamos ante una concepción del espacio vivo. Este tiene pulsaciones, se contrae y se dilata. Son los objetos los que lo configuran con sus interrelaciones, su poder magnético y su impacto visual. El espacio se articula así en un lugar dinámico y multifocal. Por eso es tan importante cuidar la iluminación puntual de cada pieza, para que esta, desde su singularidad, establezca conexiones con las otras. Todo ello desemboca en un juego de miradas sugeridas, abiertas. Las miradas generan recorridos, y estos, a su vez, generan relatos y narraciones.

#### **La obra como archipiélago**

En esta concepción del montaje, las obras pueblan el espacio como una especie de archipiélago. Digo archipiélago y no constelación, porque estos no se ubican en un espacio estelar infinito, sino en uno acotado, con unos límites que lo enmarcan. Ahora bien, con la acción esos límites preexistentes pueden concretarse en formas diferentes, ser alterados por las obras y quedar transformados en una nueva realidad espacial.

En este archipiélago hay juegos especulares, ya sea por los materiales empleados o por la disposición de las obras. Hay miradas cruzadas entre las piezas. Estas se dispersan, respiran, se les concede el espacio necesario, pero, de forma simultánea, se propician entre las mismas líneas de continuidad. Otras veces se da una interacción provocada por las superficies metálicas o espejadas que producen reflejos de oro, cobre, estaño, zinc o plomo. Son lunas que reflejan piezas solares. Lunas y soles vinculados al mar y a la tierra, hechos de oro, cobre, estaño, zinc o plomo. El fuego y el éter están asimismo presentes, aunque en escala familiar y doméstica.

Todas las obras presentan una base unitaria, forman un piélago con una esencia común, la del mundo creativo de Pamen. Hay, no obstante, una

gran diversidad en esta unidad. Etapas vitales convertidas en obras materiales. Cada obra nos cuenta de este modo historias específicas. Por tanto, lejos de percibir en las piezas solo elementos formales, es importante sentir aquello que emanan más allá de su apariencia. Aquello que evocan, provocan y convocan, que muchas veces son recuerdos y encuentros.

#### **Comunión y comunicación ritual**

Este recorrido por la obra de Pamen Pereira habría que entenderlo como una especie de proceso iniciático. Ella nos invita a participar en su proceso creativo; no lo hace ofreciéndonos un resultado para que lo tomemos desde fuera, quiere que lo vivamos, que nos desplacemos por los itinerarios que abre. La artista desea incluso que, emulando a Teseo, que recorre tanteando un laberinto desconocido, visitemos las distintas estancias con la inseguridad e intensidad que transmite todo nuevo territorio por explorar.

Esto nos lleva a entender que el camino es la propia meta. La génesis de la producción de esta artista es un *work in progress*. Son obras que se van retroalimentando continuamente con lo preexistente. Pero, al mismo tiempo, estamos ante una invitación al viaje, a una participación activa que, lejos de la contemplación distante, nos hace comulgar con el mundo personal de la autora. Un mundo que trasciende lo individual, pues nos relata aquello que es la esencia de nuestra existencia.

#### **Los elementos de la creación y de la naturaleza**

En toda la obra de Pamen Pereira hay una especial atención a la materialidad de los elementos empleados, y también es importante tener en cuenta todas las sensaciones. Nos equivocamos si pretendemos percibir sus obras solo en clave visual, hay un sentir táctil y olfativo que se palpa y respira en muchas de ellas. Sin esta apertura a las sensaciones, no es posible captar el sentido de las mismas.

Detalle de la exposición *Un solo sabor* en La Gallera, Valencia (2001)  
Detail of the exhibition *Un solo sabor* at La Gallera, Valencia (2001)

pp. 140-141  
*Gnosis* (2016)  
Huesos de pan, espejo  
Bones of bread, mirror  
Vista de la instalación  
en el MUSAC, León  
Installation view  
at MUSAC, León

Hay muchas piezas que se presentan en mágicas aleaciones que percibimos como un resultado que no podría ser de otro modo, debido a su perfecta conjunción. En su obra es fundamental esta materialización o cristalización a partir de un magma inicial hasta llegar a un orden sensible. Encontramos una interpretación del concepto de orden sensible en Gaston Bachelard. Al referirse a los armarios relata un orden vivencial que va más allá de cualquier lógica marcada por capacidad volumétrica estricta: "En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límite. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de la historia de la familia. [...] Los recuerdos acuden en tropel si se vuelve a ver en la memoria el estante donde descansaban los encajes, las batistas, las muselinas colocadas sobre tejidos más densos".<sup>3</sup>

En las piezas e instalaciones de Pereira es asombroso observar la temperancia entre voluntad e intuición, entre la escucha de la materia y su poética apropiación. No es casual que el arcano de la Templanza haya estado presente en su obra. Este arcano mayor muestra un equilibrio, o mejor dicho, continuos trasvases, entre cielo azul y tierra roja, lo etéreo y lo pesado, lo trascendente y lo pasional. Cuando vemos las obras expuestas levitar, debemos ser conscientes de que en muchos casos se trata de pesados trastos extraídos de su propio taller. Con ello se nos está induciendo metafórica y físicamente a ver cómo lo cotidiano también se eleva si somos capaces de abrirnos a los umbrales de la ensueño. Lo cotidiano adquiere una nueva dimensión y, en ese proceso, hay siempre un importante acto de nombrar, de bautizar la pieza. No para fijar su contenido, sino para desencadenar significados.

#### **Memoria, vivencias y cosmovisión**

El poder o la fuerza de las piedras, los metales, los restos o resquicios de lo vivo tales como



huesos, ramas secas, cornamentas, incluso de huellas familiares y personales, son activados y puestos en escena en cada obra y exposición. No es fortuito que lo dorado y plateado estén tan presentes en muchas de las obras de Pamen Pereira. Con ello se evoca e invoca el reino de lo lunar y lo solar. Isis y Osiris. Deméter y Plutón. Pamen transita como Perséfone entre ambos mundos, entre Eros y Tánatos. Vuela tan ligera como sus obras que levitan. En ellas se percibe la materialidad de un mundo vivido, de la tierra y el agua que son movidos por el fuego y el viento.

No se busca que el objeto sea bello, aunque a buen seguro lo percibiremos así, sino que sea sublime y que cumpla eficazmente su tarea ritual. Ya indicaba Kant que "lo sublime conmueve, lo bello encanta".<sup>4</sup> Es más, el propio Kant insiste en que "no importa tanto lo que el entendimiento capta, sino lo que el sentimiento siente".<sup>5</sup>

La artista, además, siempre puede sorprendernos con lo aparentemente frágil, a partir del perfecto equilibrio y estatismo de algo como un sombrero

<sup>3</sup> Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1983, p.112 ss

<sup>4</sup> Kant, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La llama de una vela*, Monte Ávila Editores, Barcelona, 1989, p. 42 ss.

*Monte flora V* (2014)  
Mount Flora V (2014)  
Humo sobre terciopelo  
Smoke on velvet  
120 x 170 cm  
Colección particular  
Private Collection

p. 146  
*Himalaya para un neno* (2002)  
*Himalaya for a baby* (2002)  
Parafina y sillón de mimbre  
Paraffin and wicker chair  
78 x 70 x 127 cm  
Colección de Arte Contemporáneo  
de la Comunidad Valenciana  
Contemporary Art Collection of the  
Comunidad Valenciana



levitando con una vela encendida. Precisamente el sombrero, símbolo de viajero o caminante. Pero la imagen nos habla asimismo de la soledad del creador. Una vez más, nuestro querido Bachelard sale al encuentro, nos dice que la vela arde sola, que en ella encontramos nuestros sueños solitarios.<sup>6</sup>

Son obras interiores e intimistas que se abren a nuestra mirada de un modo imperioso, que alzan el vuelo con la fuerza de una tormenta, son objetos cotidianos que se elevan en torno a un vértice. Impregnados de un misterioso impulso que nos envuelve y nos increpa, revoloteando como un tornado, estos objetos y trastos tocados y trastocados por el paso del tiempo, adquieren una vida nueva a partir de su recreación o recontextualización.

Paradójicamente, en ellas hay un memorándum, pero también una invitación al olvido. Memorándum en cuanto referencia a un mundo personal vivido y perdido por el inexorable paso del tiempo que, sin embargo, persiste activo, es peso y poso en nuestra existencia. Con todo, lo personal no puede desli-

garse de lo colectivo, de unas raíces que han alimentado una visión del mundo; es preciso recordar que lo más local, el terruño, acaba siendo muchas veces lo más universal. Mas entonces ¿por qué olvido? Esta exposición nos invita a olvidar, y a dejar fuera, todos los prejuicios que tengamos sobre aquello que consideramos Arte en un sentido autorreferencial. Nos encontramos ante obras cuyo nutriente tiene más que ver con el mundo chamánico o alquímico que con el Arte propiamente dicho. El olvido tiene aquí una dimensión ritual. Un liberarse del proceder cognoscitivo para saltar a una aprehensión hermenéutica desde una posición pasional.

#### Punto y seguido

Afortunadamente el mapa no es el territorio. He cartografiado con estas anotaciones posibles lecturas de la exposición. Estas son solo algunas de las muchas que se pueden trazar. Incluso, lo ideal es que relativices todas, que un sano escepticismo te haga indagar por otros vericuetos interpretativos y vivenciales.



# APPROXIMATIONS, NOTES, AND AN INVITATION TO OBLIVION AND MEMORY IN THE EXHIBITION OF PAMEN PEREIRA

Albert Esteve

## The Whisper of Space

I will start with that which may seem alien to Pamén's works themselves—the space where they are exhibited. We should remember that, unintentionally, all space is absorbing; we are submerged in it without realizing it, it provokes sensations even if we don't look for them. As such, it is impossible not to acknowledge its presence in the whole exhibition, all the more so when there are artistic installations. The presence of space occurs even in that which we consider empty, as Lao-Tze says in the *Tao Tê Ching*:

Thirty spokes

Share one hub.

Adapt the nothing therein to the purpose in hand,  
and you will have the use of the cart.

Knead clay in order to make a vessel. Adapt the  
nothing therein to the purpose at hand, and you  
will have the use of the vessel.

Cut out doors and windows in order to make a  
room. Adapt the nothing therein to the purpose in  
hand, and you will have the use of the room.

Thus what we gain is Something, yet it is by virtue  
of Nothing that this can be put to use.<sup>1</sup>

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. Chance and necessity, the heuristic and the programmed, form an enigmatic conjunction that the artist's process produces. At this point, it should be noted that the distance between each of the works and installations, as well as their height and specific location, are not haphazard and therefore not separate from or alien to the work. Everything happens in an almost natural way. The objects, the space, all that is implied in the installation, even the people who participate, are orchestrated by the artist with a result that is at once expected and surprising.

It is important to keep in mind that Pereira conceives her way of tackling each exhibition as an act of creation, as a new work drawn from the dialogued ordination of the works and their arrangement in a unique space. This conception leads her to do something that is crucial in the genesis of any artist's show or artistic installation—to listen to the space. To start with, the artist must feel the space's whisper; what it suggests. It doesn't speak to us, it whispers, and thus requires our attentive ear. Space does not tell us how to inhabit it; it invites us to populate it, to create a place. Heidegger, in a brief and beautiful text, writes, "We would have to learn to recognize that

<sup>1</sup> Lao-Tze, *Tao-Teh-Ching: A Parallel Translation Collection*. Compiled by B. Boisen. (Boston, MA: Gnomad Publishing, 1996), p. 23.

things themselves are places and do not merely belong to a place.”<sup>2</sup>

Far from the abstract Cartesian space or the Renaissance one-point perspective, we stand before the conception of a live space. A space that pulsates, contracts, and dilates. It is the objects that configure space with their interrelations, their magnetizing power, and their visual impact. The space is thus articulated as a dynamic and multi-perspectival place. That is why it is very important in an exhibition to oversee the spot lighting of each artwork, so that from its uniqueness it may establish various connections with the others. All this leads to an interplay of suggestive, open gazes; gazes that generate routes, which in turn generate stories and narrations.

### The Work as Archipelago

With the arrangement of all objects and lights, the works populate the space like a kind of archipelago. I use the term archipelago, and not constellation, because it is not located in an infinite interstellar space but in an enclosed space with limits, although it may be demarcated in different forms altered by the works, thus transforming the preexisting limits in a new spatial reality.

There are specular games in this archipelago, brought about by the materials employed or by the placement of the works. There are cross-gazes between the works, making them breathe. They are dispersed, granted the necessary space, but at the same time lines of continuity are established between them.

There is also interaction between metal surfaces and mirrors, both of which are reflective. They are moons that reflect solar pieces. Moons and suns linked to the sea and the earth, made from gold, copper, tin, zinc, or lead. Fire and ether are also present, but in a familiar scale.

All the works present a unitary base; they are in an ocean that traces back to one common source: Pamen Pereira's creative world. However, there is great diversity in this unity. Vital stages converted into material works.

Each work tells us specific stories. Thus, far from perceiving the works as formal elements, it is important to feel that which emanates beyond their appearance, that which evokes, provokes, and convokes: in most cases encounters and memories. That which has formed the works can be read for more than an evanescent moment, because they undergo a metamorphosis and are constructed by way of their placement, illumination, and relation to each other.

### Ritual Communion and Communication

This journey through the works of Pamen Pereira can be understood as an initiation process. She invites us to participate in her creative process, but she doesn't do it by offering us a result that we can appreciate from afar. She wants us to experience it, to travel through the routes that the exhibition space opens up. As if we were Theseus wandering through an unknown labyrinth, we might even visit the different spaces with the great insecurity and intensity that all unexplored territories generate.

This may lead to an understanding of the famous Buddhist adage that the path is the goal. The genesis of this artist's production is a work-in-progress: Her works continuously feed back into the pre-existing, but at the same time invite us to travel, to actively participate—far from distant contemplation. We thus engage in a communion with the artist's personal world, a world that transcends the individual as it narrates the essence of our existence.

### The Elements of Creation and Nature

In all the works of Pamen Pereira, special

Vista de la exposición  
*La mujer de piedra se levanta y baila*  
en la Sala Amós Salvador, Logroño  
Exhibition view of  
*The Stone Woman Gets Up to Dance*  
at Sala Amós Salvador, Logroño

p. 148  
Vista de la exposición  
*This is a love story*  
en el CAB, Burgos (2009)  
Exhibition view of  
*This is a love story*  
at CAB, Burgos (2009)

<sup>2</sup> Martin Heidegger, “Art and Space,” trans. Charles H. Seibert, in: *Man and World*, vol. 6, no. 1, pp. 3–8.  
Retrieved from  
<https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf>.  
1988).



attention should be given to the materiality of the elements employed, but the senses must also be taken into account. We would be ill-advised to perceive her works only with audiovisual code, as there are tactile and olfactory components that are felt and that breathe in many of them. Without opening up all the senses, it is not possible to grasp the meaning of her works.

Most of the time the art world deals with works that are presented as magical alloys, as results that cannot be anything else, given their perfect conjunction. In Pereira's work, however, the process of a work's materialization or crystallization from an initial magma state to a sensible order is fundamental. Gaston Bachelard gives us an interpretation of the concept of sensible order. When he refers to closets, he narrates an experiential order that goes beyond any logic marked by strict volumetric capacity: In the wardrobe there exists a center of order

that protects the entire house against uncurbed disorder. Here order reigns, or rather, this is the reign of order. Order is not merely geometrical; it can also remember the family history. [...] Memories come crowding when we look back upon the shelf on which the lace-trimmed, batiste and muslin pieces lay on top of the heavier materials [...].<sup>3</sup> It is amazing to observe the moderation between will and intuition in Pereira's works and installations, between listening to matter and their poetic appropriation. It is not by chance that the Arcanum of temperance is present in her work. This Major Arcanum represents the balance of, or rather the continuous transfers between, blue sky and the red earth, ethereality and weight, transcendence and passion. When we see the exhibited works levitate, we must keep in mind that in many cases they are heavy pieces of furniture taken from Pereira's own studio. This awareness brings us to see metaphorically

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, trans. Maria Jolas (Boston, Mass.: Beacon, 1994), p. 79.

and physically how the everyday can be elevated if we are able to open ourselves to the threshold of dreams.

The everyday acquires a new dimension. The act of naming, of baptizing the piece, is always important in this process—not to fix its contents, but to trigger meanings.

### **Memory, Experiences and Cosmovision**

The power and the strength of the stones, the metal, the remnants of living things such as bones, dried branches, and antlers, even familiar and personal traces, are activated and staged in each work and exhibition. It is far from random that gold and silver are so prevalent in Pamen Pereira's works. With them, she evokes and invokes the lunar or solar kingdom. Isis and Osiris. Demeter and Pluto. Pamen transitions like Persephone between two worlds, between Eros and Thanatos. She floats with ease, as do her levitating works, in which she perceives the materiality of a lived world, of the earth and water that are moved by fire and wind.

Displaying the beauty of a given object is not Pereira's ultimate goal, although it is certainly perceived in the work, but rather seeking the sublime and making sure the object's ritual task is carried out effectively. Immanuel Kant already pointed out that "the sublime touches, the beautiful charms."<sup>4</sup> Furthermore, Kant insisted that "it is not so much a matter of what the understanding sees but of what the feeling is sensitive to."<sup>5</sup>

Moreover, the artist always surprises us with an apparent fragility, starting from the perfect equilibrium and static of something like a hat levitating with a lit candle. Pamen Pereira turns the hat as a symbol of the solitary traveler or walker into a symbol of the artist's solitude as well. Once more, our dear Bachelard shines through in this work and tells us that the candle burns alone, that we find in it our solitary dreams.<sup>6</sup>

Pereira's works are internal and intimate and open our eyes and consequently our imagination in such an overbearing way that they take flight with the intensity of a storm. Everyday objects are elevated around a vortex, impregnated with a mysterious pulse that envelopes and lashes at us, fluttering like a tornado. These objects and paraphernalia, turned and overturned with the passage of time, thus acquire a new life from their recreation or recontextualization.

Paradoxically, Pereira's works are at once memoranda and invitations to oblivion. They are memoranda insofar as they are references to the personal world that has been lived and lost due to the inexorable passage of time. Memoranda actively persist; they are the weight and sediment in our existence. The personal cannot be disentangled from the collective, from the roots that have fed our vision of the world. It is, however, important to remember that the local, the native land, ends up being the universal most of the time. So why are they invitations to oblivion? This exhibition invites us to leave behind all prejudices we have about that which we consider art in a self-referential sense. We are confronted with works whose nutrients are more closely related to the shamanic or alchemical world rather than with art proper. Oblivion here has a ritual dimension: A liberation from the cognitive procedure of jumping into hermeneutic comprehension takes place from a passionate point of view.

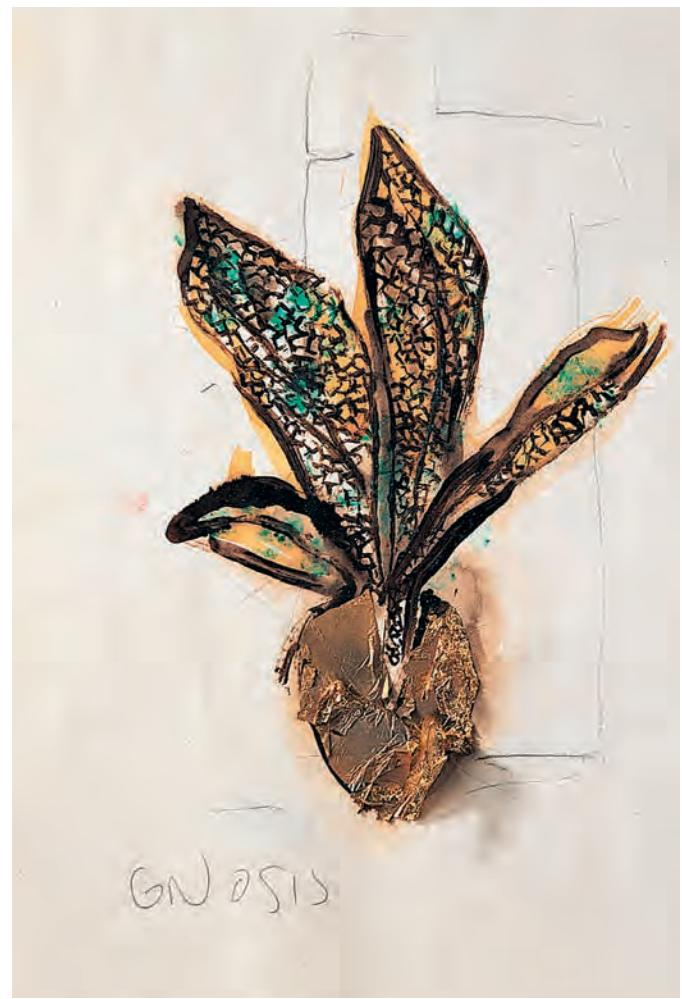
### **Full Stop, Next Sentence**

Fortunately, the map is not the territory. With these notes I hope to have drawn maps for possible readings of the exhibition, but these are only some of the many possible cartographies. Furthermore, it would be ideal to put everything into perspective so that a healthy skepticism makes you seek other interpretations and experiential intricacies.

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, ed. Patrick Frieson and Paul Guyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2011) p. 16.

<sup>5</sup> Ibid, p. 33.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *The Flame of a Candle*, trans. Joni Caldwell (Dallas, TX: The Dallas Institute, 1988), p. 10f.



*Helios* (1989)

Hoja seca, pan de oro y grasa

Dried leaf, gold leaf and grease

33 x 24 cm

Colección particular

Private collection

*Gnosis* (1990)

Técnica mixta y pan de oro sobre

papel

Mixed media and gold lea fon paper

31 x 21 cm

Colección particular

Private collection

*Puente colgante* (1990)

*Hanging Bridge* (1990)

Técnica mixta sobre fotografía

Mixed media on photograph

15 x 20 cm

Colección particular

Private collection



## LAS TORRES DE LA TEMPLANZA

(En memoria de John Hejduk)

En el año 2000, que vio iniciar las obras en el Monte Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia, desaparecía el amigo y compañero de Peter Eisenman en The New York Five, John Hejduk. El malogrado arquitecto había diseñado en 1992 unas torres botánicas para el parque compostelano de Belvís que nunca llegaron a erigirse. Posteriormente, Eisenman propuso la inclusión y construcción del proyecto de Hejduk en la nueva urbe, en memoria de su autor. Las torres, un monumento conmemorativo, han sido leídas dentro del programa urbano de Eisenman como la transposición de las dos torres originarias de la catedral románica de la ciudad de Santiago de Compostela. La intervención de Pamen Pereira, *Las torres de la templanza*, propone recuperar su uso original y para el que fueron concebidas por el propio Hejduk.

(Texto publicado en el catálogo de la exposición *Inside. I Encontro de Artistas Novos*, organizada por la Fundación Cidade da Cultura de Galicia, del 16 de diciembre de 2011 al 16 de enero de 2012)



## THE TEMPERANCE TOWERS

(In Memory of John Hejduk)

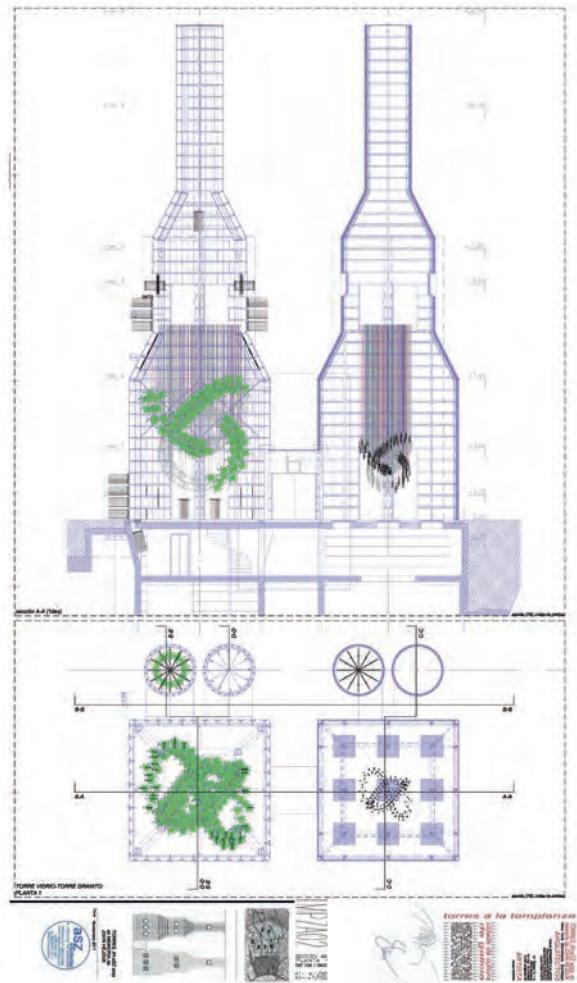
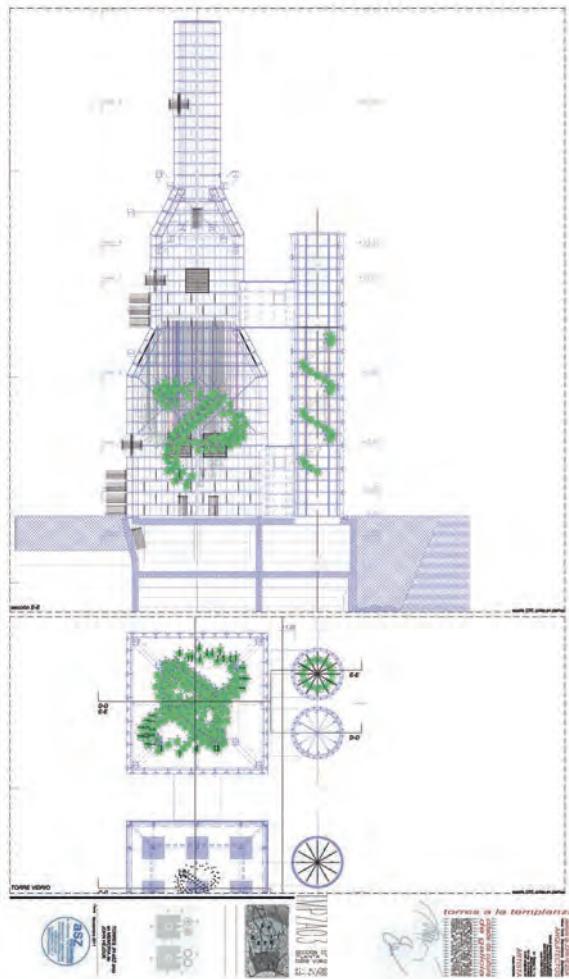
In 2000, when construction of the Cidade da Cultura de Galicia on Monte Gaiás began, John Hejduk, a friend of Peter Eisenman and one of the New York Five, passed away. The ill-fated architect designed two botanic towers for Belvís Park in Santiago de Compostela in 1992, which were never built. Later, Eisenman proposed to include it in the Cidade and built Hejduk's project in memory of its original author. The towers, planned as a reinterpretation of the two Romanesque towers of the Santiago de Compostela Cathedral, were now transposed into Eisenman's urban design as a commemorative monument. The intervention of Pamen Pereira, *The Temperance Towers*, aims to recuperate the use for which Hejduk had originally conceived them.

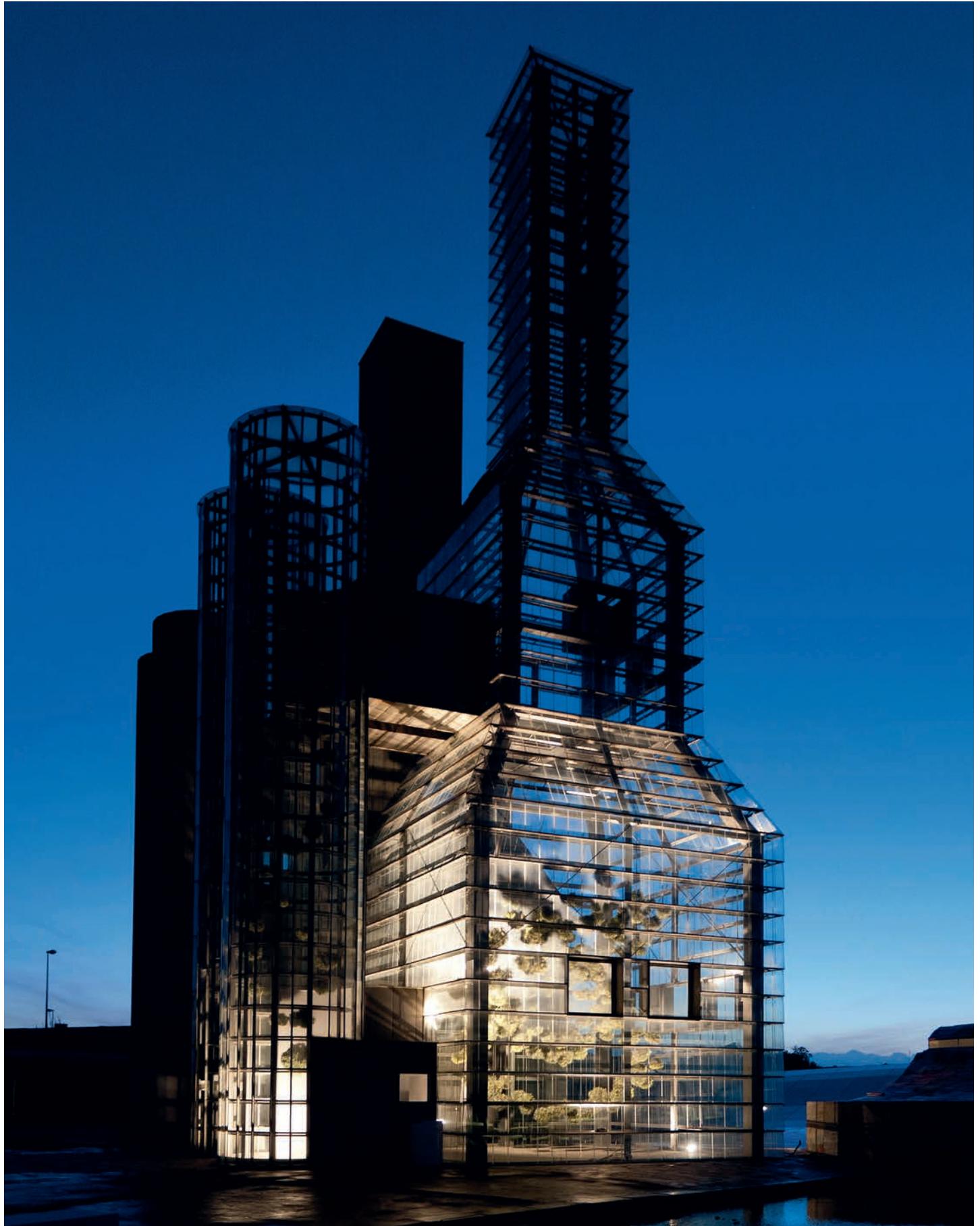
(Text published in the catalog of the exhibition *Inside. I Encontro de Artistas Novos*, organized by the Fundación Cidade da Cultura de Galicia from December 16, 2011 to January 16, 2012)



Torres de la Templanza, en memoria de John Hejduk,  
Cidade da Cultura Galicia, Santiago de Compostela (2011)  
The Temperance Towers, In Memory of John Hejduk. Hejduk Towers,  
Cidade da Cultura Galicia, Santiago de Compostela (2011)  
Carta de la Templanza Tarot de Marsella  
Card of the Temperance, Tarot de Marseille











Instalación de las *Torres de la Templanza*. El campanario, interior de la torre de piedra  
Installation of *The Temperance Towers*. The Belltower, interior of the stone tower

p. 155

Montaje del jardín volador  
Installation of the flying garden

p. 156

Planos para la intervención en las torres, colaboración de Antonio San Martín. aSZ arquitectos

Floor plans for the intervention in the towers, collaboration with Antonio San Martín. aSZ arquitectos

Detalle de Tillandsia Aeranthos o clavel del aire

Detail of Tillandsia Aeranthos or Carnation of the air

p. 157

Instalación de las *Torres de la Templanza*. Vista exterior del invernadero en la torre de cristal  
Installation of *The Temperance Towers*. Exterior view of the greenhouse in the glass tower

pp. 158-159

Instalación de las *Torres de la Templanza*. Vista del interior  
Installation of *The Temperance Towers*. Interior view





*Esta conversación tuvo lugar el 27 de mayo de 2016 en el MUSAC.*

**Kristine Guzmán:** Es un placer para nosotros poder contar hoy con dos invitados de excepción: Pamen Pereira y Dokushô Villalba, el primer maestro zen español de la historia. Cuando Pamen y yo estábamos preparando esta exposición, el nombre de Dokushô surgió varias veces en nuestras conversaciones. Y a medida que fui indagando en la obra de Pamen, me fui encontrando con su nombre más y más a menudo. Pamen ha mencionado en numerosas ocasiones cómo la meditación ha cambiado su vida. Es algo que podemos apreciar claramente en su trabajo, que es casi un proceso meditativo en sí mismo.

**Pamen Pereira:** Lo primero que me gustaría decir es que esto no es una exposición zen. El zen no es ni un arte, ni un producto cosmético, ni un método para diseñar interiores... Últimamente, la palabra "zen" está apareciendo por todas partes. Tampoco es una filosofía. En la prensa me encuentro a menudo con expresiones como "artista zen" o "arte zen" para referirse a mí o a mi obra. Yo no soy una artista zen, eso es algo que me gustaría aclarar porque el zen no tiene nada que ver con eso. En mi opinión, el zen está rela-

cionado con una manera de entender la vida, o de desenvolverse en ella, de reconciliarse con ella, de respirarla y de observar con qué atención se hacen las cosas.

El zen no es algo que se pueda conceptualizar. Es cierto que a las cosas se les pone nombre para comunicarse, pero es importante aclarar que el zen no es nada concreto que puedas ver delante de ti. Yo lo entiendo como una manera de unir el espíritu y la materia a través de la cual algo surge y cristaliza.

No suelo hablar públicamente de mi práctica espiritual; es algo que solo conocen mis amigos y que hablé con Kristine cuando la conocí. Es algo interno que me sirve para estar más cómoda en este mundo. El aprender a meditar, a sentarme y a sentirme ha sido algo que me ha ayudado mucho a aceptar lo que me rodea y a aceptarme a mí misma.

El trabajo que veis en la exposición es un trabajo que empieza cara adentro; primero hay un proceso interno, las cosas me van encontrando a mí y yo me voy enfrentando a ellas sin buscar una lógica racional. Hay una parte de azar que podría ser una casualidad o no, tal vez una casualidad que se produce cuando se presta atención. Porque cuando estás atento, aunque las cosas estén aquí y allá, rodeándote por todas partes, tu atención de pronto hace jey! y se fija en algo,

despertándote a esa ley desconocida y no reconocida que es lo que llamamos azar. Hay algunas obras que son encuentros aparentemente azarosos, pero que luego se revelan indispensables y te producen asombro. Porque ese estar atento te lleva a cosas inesperadas. Y creo que ahí es donde reside parte de la magia de la exposición. La otra parte es que la energía o atención que se pone en las cosas queda latente en ellas, no desaparece. Tú te desprendes de la cosa, la cosa se queda ahí, pero no solo se queda la cosa, también se queda toda la atención con la que la fue creada.

Mi trabajo parte de una experiencia vital, casi siempre es pura experiencia vital, praxis, y creo que la exposición tiene ese latido. Hay un latido que no es solo la grabación de mi corazón que se oye en la exposición: yo creo que en la exposición hay algo vivo.

**Dokushô Villalba:** Este diálogo, como yo lo siento, no tiene por finalidad explicar la obra de Pamen. La obra artística no tiene por qué ser explicada intelectual o racionalmente; la obra artística debe ser percibida desde una intuición profunda. Por tanto, este no es un diálogo explicativo de la obra sino que, de alguna manera, forma parte de la obra misma.

Yo también tengo que decir que no me gusta la etiqueta de “pintura zen” o “arte zen”. No es más que una etiqueta, y Pamen ya era un genio de la creación antes de conocer el zen, ya hacía gala de una gran creatividad y buen hacer como artista antes de empezar a practicarlo porque su arte forma parte de su naturaleza.

Recuerdo cuando nos conocimos, hace unos veintitrés años, y vino a su primer retiro: era un volcán de creatividad en continua erupción. Pamen poseía un fuego interno que la impulsaba como si fuera montada en un caballo desbocado cuyas riendas no pudiera controlar. En ese sentido, es significativo que una de sus obras que está en el Monasterio Luz Serena sea una fi-

gura en la postura de meditación hecha con humo de vela, una figura que es una llama, una figura meditando que arde. Creo que eso es lo que ella sentía, sobre todo al principio, cuando se sentaba a meditar y entraba en contacto con ese fuego interno, el fuego de la creatividad. Es cierto que, con el paso de los años, la práctica de la meditación la ha ido penetrando e impregnando cada vez más, y también su propio proceso vital como persona, como ser humano, como madre y como esposa han ido contribuyendo a su propia maduración, de manera que el resultado de todo ello es lo que vemos en esta gran exposición.

Se puede apreciar un trasfondo de silencio. Esta mañana, ya antes de entrar, he estado observando cómo está construido el espacio, las figuras, las formas, pero también cómo están dispuestas las obras y qué relación mantienen con el espacio vacío de la sala. A mí lo que me conmovió fue el silencio que subyace detrás de cada obra. Y ese silencio es algo con lo que uno entra en contacto cuando practica la meditación de forma regular. Al principio, uno entra en contacto con la propia actividad mental y emocional, y le parece que se ha metido en una caja de grillos, con mucho ruido interno, muchos recuerdos, muchas expectativas, muchos proyectos de futuro. Pero, a medida que uno va templando su respiración, al entrar en contacto con algo tan real como respirar, la mente se va calmando poco a poco y uno va experimentando ese estado que en la tradición budista se llama *samadhi*, un estado de aquietamiento, de paz profunda. Ese aquietamiento, esa paz profunda, yo lo siento como fondo en la exposición, como fondo de la creación dinámica y asombrosa de Pamen. A mí las obras de Pamen me producen un gran asombro. Y ese asombro me gusta porque cuando uno ha vivido muchos años parece que ya nada te puede sorprender en el mundo, que ya está todo visto, que ya lo conoces todo. Y, sin embargo, la obra de Pamen



te devuelve la mirada del niño que abre los ojos de par en par ante algo y dice: "pero ¿esto qué es?" No es una obra que pueda ser entendida racionalmente, sino una obra que interrumpe el discurso mental y te obliga a enfrentarte a realidades nuevas, como una bandada de golondrinas llevándose en su vuelo toda una serie de objetos que normalmente descansan sobre el suelo, o la unión de una flor de palmera con un asta de ciervo en una continuidad perfecta... En estas obras percibo también la armonía de los contrarios, la armonía de las oposiciones, de cosas que, a pesar de parecer ilógicas, inconexas, percibimos en relación profunda y armónica gracias al trabajo de la artista.

El título que Pamen ha elegido para la exposición es parte de una estrofa de una de las obras más antiguas de la tradición zen (o *chan*, en su versión china), que en japonés se llama *Hôkyô zanmai* y se suele traducir como el *Samadhi del espejo del tesoro*. Es una de las obras que se estudia en todos los monasterios zen del mundo por ser considerado uno de los textos fundamentales del zen, y hace referencia al estado de meditación por el cual la mente se convierte en un espejo tranquilo, como la superficie de un lago que se queda en calma y refleja la rea-

lidad tal como es. Una de las estrofas comienza diciendo:

El hombre de madera canta  
La mujer de piedra se levanta y baila

Es lo que en la tradición zen llamamos un *kôan*. Un *kôan* es como un enigma, algo que hay que desentrañar, pero no utilizando el intelecto ni el pensamiento discursivo-racional, que no nos sirven para entenderlo, sino empleando la comprensión intuitiva. La comprensión del *kôan* requiere la apertura de la mente, del corazón y de la sensibilidad para pasar a una dimensión que va más allá de lo puramente racional. Un hombre de madera canta... ¿Os imagináis una escultura de madera de un hombre que canta? ¿Cómo podríamos escuchar esa voz, ese sonido? Y entonces la mujer de piedra se levanta y baila... Imaginaos una escultura de una mujer de piedra sentada, que se levanta y baila. ¿Cómo podríamos ver el movimiento de una mujer de piedra que se levanta y baila escuchando la voz de un hombre de madera que canta? Eso no se puede entender, contradice nuestra lógica cotidiana y, sin embargo, es lo que vemos en la exposición. Todas y cada una de las obras parecen



*El curso circular de la luz II* (2005)  
The Circular Course of Light (2005)  
Humo y pan de oro sobre papel  
Smoke and gold leaf on paper  
89,5 x 145 cm  
Colección particular  
Private collection

ser contrarias a la lógica, a nuestro pensamiento habitual y, precisamente por eso, cada una de las piezas presentes en esta exposición, y otras muchas que crea Pamen, son una especie de *kōan* visuales. Algo que te obliga a detener el discurso racional habitual y a entrar en un estado de asombro y de apertura que te permite ver qué es lo que hay ahí, frente a tu ojos. Y es ese ejercicio el que, de alguna forma, Pamen ha interiorizado inconscientemente y el que le permite expresar todo lo que expresa.

Se podrían decir muchas más cosas pero creamos que es mucho mejor que abramos la posibilidad a que vosotros participéis, planteéis vuestro punto de vista, vuestras preguntas, observaciones, y así entre todos crearemos un diálogo más rico.

**Pamen Pereira:** Diré algo para animaros a preguntar... Cuando elegí el título de *La mujer de piedra se levanta y baila*, lo elegí porque era una frase que me ponía la carne de gallina cada vez que la leía, sin necesidad de entender nada. Me parecía una imagen increíblemente poética y,

como me gusta jugar con esas paradojas y reconciliarlas, utilicé esa frase del *Hōkyō zanmai* pero con la intención de prescindir de su contexto. Y fue curioso cómo el puzzle empezó a encajar, porque Kristine me dijo que sería interesante saber de dónde viene, y yo respondí: "Sí, sería interesante", pero, de manera intuitiva, quería la frase como título independientemente de lo que dijera el *Hōkyō zanmai*. Si el *Hōkyō zanmai* quería decir otra cosa con esa frase me daba igual. Luego resultó que felizmente en el *Hōkyō zanmai* la frase quería decir lo mismo que yo había intuido en ella. Yo creo que, en este momento de mi vida, en el que ya tengo cincuenta y dos años, hay muchas cosas que se van asentando... Es un momento importante para mí... y en esta frase hay un empoderamiento de lo femenino. En principio, la piedra es lo pasivo, lo inerte, pero con esta frase la piedra no solo se levanta y deja de ser pasiva, sino que además, se lanza a bailar. Es una incitación a un ritual mágico, chamánico: "El hombre de madera canta y la mujer de piedra se levanta y baila". La materia cobra vida y entonces la piedra puede ponerse a bailar. Tradicionalmente, lo fe-

menino es lo receptivo y el principio creador es lo masculino... pero aquí hay una mezcla de las dos cosas. Lo femenino se empodera, recupera su poder y baila. Desde los orígenes de la humanidad, los chamanes, y no solo los chamanes, han utilizado la invocación ritual para conseguir que suceda algo que no está a su alcance, como fertilizar la tierra, o hacer que llueva... para conseguir que se reestablezca el orden interno de las cosas. Así, poco a poco, me di cuenta de lo acertado del título y le agradecí mucho a Kristine que insistiera en relacionarlo con el *Hôkyô zanmai* porque, de modo intuitivo, con ese poema yo estaba llegando a algo importante.

**Kristine Guzmán:** Yo creo que si una cosa teníamos clara es que necesitábamos un *kōan* para dar título a la exposición porque la mayoría de las obras de Pamen tienen un *kōan* como título: *El mundo entero es medicina*, *El caballo blanco penetra la flor de la caña*, etc. Yo quería poner como título la estrofa entera del *kōan* pero creo que ha sido un acierto centrarnos solamente en esa frase porque engloba todo lo que queremos decir sobre la exposición: la referencia a la mujer, la referencia a la materia y la referencia al espejo, como si hubiera un reflejo de Pamen en todas sus obras. Y en ese breve título ya tenemos todas las referencias.

**Pamen Pereira:** Dokushô, ¿no crees que el espejo que está tapando la ventana en la sala podría verse como el *Samadhi del espejo del tesoro*: el espejo, siempre quieto, reflejando el silencio de la exposición? Cuando paseamos por la exposición nos reflejamos en él como en un lago en calma que refleja el cielo. Es como si reflejara nuestros pensamientos, nuestro flujo mental interactuando dentro de ese espacio, en ese lago.

**Dokushô Villalba:** Se podría ver así. Allí donde hay un espejo, hay un reflejo. Lo que hace el espejo es reflejar. La obra misma está reflejada en él.

**Pamen Pereira:** Y además invertida, de manera que tienes dos vistas de la exposición.

**Dokushô Villalba:** Ciento... Creo que esta reflexión podría servirnos para animar a las personas del público a tomar la palabra. Luego, a partir de vuestras preguntas y observaciones, podemos seguir dialogando.

**Persona del público:** Quisiera tender un puente. Tu obra me recuerda mucho al espíritu de Magritte. El Oriente queda muy lejos, y a mí me gustaría conocer tu opinión sobre ese ejercicio de traducción casi espiritual que en un determinado momento hizo Magritte con objetos que eran muy occidentales, adoptando una actitud de transgresión de lo occidental.

**Pamen Pereira:** Está muy bien que me hagas esta pregunta porque esa idea de mezclar realidades, de combinar diferentes objetos, de jugar con la paradoja y reconciliarla... no es exclusiva de Oriente. Yo he utilizado muchas veces referencias a la alquimia y a la mística centro-europea, que siempre me han fascinado. No creo que esa idea de un proceso interior que combina diferentes ideas y conceptos se dé únicamente en el pensamiento oriental. De hecho, la simbología alquímica, los procesos espirituales de esa transformación alquímica, que realmente son muy parecidos a un proceso meditativo en todas sus fases, me ha nutrido mucho, y me sigue nutriendo. Magritte me parece maravilloso, como tantas cosas de Occidente... No hay en mi obra una inspiración oriental en ese sentido. Mi inspiración está a pie de calle, no necesito ir a China. Lo que pasa es que a veces uno conecta con estas cosas y se da cuenta de que realmente el origen del origen es el mismo en todas.

**Dokushô Villalba:** Sí, todo tiene el mismo origen, todos somos uno.



mejor, pero la forma es únicamente el resultado de todo un proceso interior.

*No hay orilla III* (2002)  
*There Is No Shore III* (2002)  
Boots and wax  
55 x 30 x 50 cm  
Colección particular  
Private collection

**Pamen Pereira:** Estamos acostumbrados a separar las cosas: yo estoy aquí y el mundo está allí. Solo que en realidad no es exactamente así. Yo soy el mundo; yo soy igual que tú. Es decir, no hay ninguna diferencia entre yo y tú y lo que está ahí. Lo mismo sucede con nuestra relación con la naturaleza. El otro día me preguntaron en una entrevista: "Vemos que utilizas mucho la naturaleza, ¿cómo es tu relación con ella? ¿La utilizas solo como recurso estético o también hay una implicación de responsabilidad?" Vamos a ver, yo soy naturaleza. El error que los humanos seguimos cometiendo es pensar que la naturaleza está ahí y nosotros estamos aquí. La sentimos como algo diferente a nosotros, algo que somos libres de manipular, de arreglar o desarreglar para nuestro beneficio o por puro interés personal. Cuando uno se da cuenta de que la naturaleza es uno mismo, ¿cómo no va a haber compromiso? Simplemente el decir "yo soy naturaleza" implica un compromiso. Es muy poco habitual que yo use algo solo como recurso estético. Las formas son el resultado de un proceso: si al final son más bellas o tienen unas formas más armoniosas, pues

**Dokushô Villalba:** Una de las cosas que más me gusta del trabajo de Pamen es que sus obras no hacen referencia a otra cosa sino que son en sí mismas una realidad, crean una realidad. En ese sentido veo una relación con Magritte, con uno de sus cuadros, el que representa la célebre pipa con la frase "Ceci n'est pas une pipe" [Esto no es una pipa] escrita debajo. Cuando la gente ve el cuadro, se pregunta: "¿Qué es esto? ¿Es una broma? Si no es una pipa, ¿qué es?" Bueno, no es una pipa, es la representación de una pipa. En la práctica del zen es importante darse cuenta de que nuestros pensamientos, es decir, las representaciones mentales que creamos de la realidad, *no* son la realidad. Lo que nosotros pensamos que es la realidad no es la realidad: es una representación mental. Pero, a menudo, confundimos nuestras representaciones mentales con la realidad en sí y nos enfadamos cuando la realidad no coincide con las representaciones mentales que nosotros tenemos de ella, en vez de adaptarnos o ir entablando un diálogo continuo entre nuestras representaciones mentales y la realidad. Así, cuando vemos, por ejemplo, una pecera donde hay un océano interior... no es una referencia al océano. No es una referencia a una pecera. No es una referencia a nada. No es una representación de nada. ¡Es lo que es! ¡Es lo que es y nada más! Y eso me gusta porque de repente te liberas de las representaciones mentales.

Y uno se pregunta: "¿Y eso qué es?" Pues eso es eso. Es cierto que se puede crear una narrativa, uno puede explicar una pieza, por ejemplo, el jersey con el pan de oro dentro. Uno puede decir que es así o asíá, que la inspiración es esta o la otra, que el jersey perteneció al abuelo de Pamen... Vale. Detrás de toda obra hay siempre una narración. Pero cuando tú ves eso que está ahí, eso es eso, lo que está ahí, tal y como apa-

rece ante ti. Es una obra completa en sí misma y no necesita leerse como referencia al abuelo de Pamen o al abuelo de nadie... Es lo que es, aquí y ahora.

O cuando vemos el escritorio que se levanta ingravido con las golondrinas y nos preguntamos: "Pero esto ¿a qué se refiere?" o "¿Esto qué quiere decir? ¿Cuál es la realidad que hay más allá de esto?" Pues resulta que no hay ninguna realidad más allá de eso. Eso es la realidad. La realidad es lo que tú sientes contemplando esa obra. Es en este sentido en el que creo que la exposición y muchas de las obras de Pamen funcionan como *kōan*, porque cortocircuitan nuestras representaciones de la realidad y nos obligan a ver eso que está ahí tal y como es, sin más.

**Persona del público:** Algunos de los que estamos aquí, o por lo menos yo, desconocemos de lo que es el zen. Ustedes han dicho que no es una filosofía y el caso es que, al parecer, la palabra está un poco contaminada. ¿Podría explicar un poco más en profundidad lo que es el zen? Y después, una segunda pregunta en relación a su última reflexión sobre la visión de las

cosas: al oírla me ha venido a la mente el pasaje de Saint-Exupéry, de *El principito*, en el que no sabe qué es lo que se está viendo, si un sombrero, una boa, un elefante... ¿Tiene esto algo que ver con el zen o está relacionado con la visión que pretende la artista dar de la obra?

**Dokushō Villalba:** El zen es una de las principales escuelas de la tradición budista. Tiene su origen en las enseñanzas de Buda, el Buda histórico que vivió en el siglo VI antes de la era común, en el norte de India. A las enseñanzas del Buda, que en Occidente se conocen popularmente como budismo, nosotros las llamamos *Buddhadharma*. *Dharma* es el camino del Buda. El budismo se extendió por India, por el sudeste asiático, y en el siglo I de la era cristiana llegó a China, donde se fue desarrollando y fundiendo con la sensibilidad china hasta que, en el siglo V, emergió una escuela budista propia de China, la escuela *chan*, que conocemos por su nombre japonés: zen. La escuela zen es una de las más antiguas y principales del budismo. Su característica principal es la devoción a la práctica meditativa siguiendo las enseñanzas del Buda y aplicándolas al cultivo interno de la atención y la autoobservación.



Poetas del aire (2002)  
Poets of the Air (2002)  
Humo y escayola sobre madera  
Smoke and plaster on wood  
98 x 171 cm  
Colección particular  
Private collection



historia muy antigua procedente de la India que se cuenta en el zen: Érase una vez un reino lejano en el que nunca habían visto un elefante. Nadie sabía cómo era o qué era un elefante, pero el rey había oído que existía un animal exótico con ese nombre y decidió mandar a varios de sus sabios a que fueran a conocerlo. Ahora bien, estos sabios tenían una característica común y es que todos eran ciegos. Los sabios se dirigieron a un país del sur donde había elefantes y allí les mostraron uno, pero, como eran ciegos, solo pudieron tocarlo. Cuando regresaron a su reino, el rey les preguntó: "Decidme, ¿cómo es el elefante?". Y uno le contestó: "Es como una manguera muy larga, gorda y carnosa". Pero entonces otro dijo: "¡Qué va! Es como una columna, muy sólida, muy pesada", mientras que un tercero intervino diciendo: "¡En absoluto! Estáis los dos completamente equivocados. Un elefante es como un abanico gigante que se mueve de un lado a otro y crea corrientes de aire". Bien, por estos lares se dice lo mismo pero de otra forma: cada uno cuenta la feria según le va en ella. Cada uno ve lo que puede ver y cree que lo que ve es la realidad. No nos damos cuenta de que *eso* no es la realidad, de que es solo la forma en la que nosotros vemos la realidad. Pues lo mismo pasaba con *El principito*: el vientre abultado de la boa puede parecer un sombrero o un elefante...

Siempre que hablo de esto surge la siguiente pregunta: "Entonces, si lo que cada uno ve es su propia visión de la realidad, ¿qué es la realidad? ¿Hay una realidad *real*?" La verdad es que no tenemos ni idea, ni nadie puede tenerla. Kant habló del *noumenon*, la verdadera esencia de lo que las cosas son, y del *phenomenon*, que es lo que aparece en la conciencia de cada uno, es decir, la forma en que cada uno percibe la realidad. Kant dijo que no podemos llegar a conocer el *noumenon*, que el ser humano no puede llegar a conocer la esencia de las cosas. Solo podemos conocer a través de nuestra percepción y esto es

Para lograrlo, se emplea una técnica psicocorporal muy delicada y desarrollada que conduce normalmente a un estado de despertar continuo en el que vamos tomando cada vez más conciencia de nosotros mismos y del mundo.

El zen no es una filosofía, puesto que no se basa en el pensamiento especulativo. Tampoco es una religión porque no es un sistema basado en dogmas de fe. Nosotros lo llamamos "un camino de despertar". En el siglo XII pasó a Japón desde China. En el siglo XX llegó a Europa y América, donde la práctica de la meditación zen sigue explorándose y extendiéndose.

A medida que se ha ido propagando por distintos ámbitos culturales, el zen ha ido generando una gran influencia cultural. En Japón ejerció una poderosa influencia en las artes tradicionales japonesas y en Occidente está creando su propia dinámica creativa más allá de cualquier control o intencionalidad. Digamos que si un fontanero practica la meditación zen, esa práctica influenciará su manera de ejercer la fontanería. De la misma forma, si un artista practica la meditación, el zen se reflejará de forma natural en su obra.

Con respecto a la segunda pregunta, hay una

*Autorretrato (2010)*  
*Self-portrait (2010)*  
Humo y pan de oro sobre papel  
Smoke and gold leaf on paper  
31,5 x 21,5 cm  
Colección particular  
Private collection

*Casa-raíz* (2003)  
*House-Root* (2003)  
Cera, raíces y cable de acero  
Wax, roots and iron cord  
45 x 20 x 20 cm  
Colección particular  
Private collection

muy importante porque nos debería infundir la humildad de darnos cuenta de que, al final, nuestra manera de percibir las cosas no es más que una manera subjetiva de conocer, no la verdad absoluta. Imaginaos lo que sería la convivencia entre nosotros si todos aceptáramos que ninguno de nosotros tiene la verdad absoluta, sino solo verdades relativas, parciales y subjetivas. Posiblemente, nuestra relación sería mucho más armoniosa y fácil porque muchas veces en los conflictos interpersonales, e incluso intrapersonales o internacionales, oímos a las personas decir: "Yo tengo la razón. Las cosas son como yo las veo, y si tú las ves de manera distinta, estás equivocado". Y ahí empieza el conflicto. Podemos verlo en las discusiones de pareja, sin ir más lejos, pero se da en todas partes.

**Persona del público:** Tengo una pregunta para Pamen. A la hora de crear, ¿dedica un tiempo previo a pensar, a hacer meditación zen o puede empezar a crear en cualquier momento, en cualquier estado mental?

**Pamen Pereira:** Puedo empezar a crear en cualquier momento pero no en cualquier estado mental. Eso no quiere decir que yo tenga que entrar en *zazen* para pensar qué voy a hacer porque, precisamente, en la meditación zen no tienes que intentar pensar en nada. O sea, no digo: "Me voy a sentar, a ver qué hago". Desde luego hay un estado mental que favorece la creación, pero tiene que existir un momento previo de tensión, es imprescindible para crear. Desde el equilibrio y la estabilidad no se puede crear. Hace falta una chispa, algo que se desplace para volver a buscar otro equilibrio diferente. Es en esa búsqueda de equilibrio a partir de un caos inicial donde yo creo que reside la fuerza creativa, desde el punto de vista de ordenar el caos. Siento que ordeno el caos cada vez que remato una obra. Sin embargo, las ideas tienden a surgir en momentos en los que no estás buscando



nada. Hay un momento de calma, que puedes darse en el parque, paseando el perro o haciendo cualquier otra cosa, y de pronto surge algo, y ese algo produce un movimiento, un desequilibrio que te lleva a moverte también. Es un momento de gran tensión que no se disipa hasta que se encuentra nuevamente el equilibrio y consigues darle forma. Y, en cualquier momento, surge de nuevo al caos. A mí me gusta el riesgo, ese estado de tensión... siempre tengo esa inquietud. En cuanto se resuelve ese caos y llega otra vez el equilibrio, ya estoy buscando otra vez cómo romperlo para emprender algo nuevo. Para crear, necesitas salir de tu zona de confort porque desde tu zona de confort nunca vas a encontrar nada nuevo.

**Kristine Guzmán:** Es interesante lo que comentas, Pamen, porque todo ese proceso que describes de buscar el equilibrio, de intentar ordenar el



Tierra de nadie (1997)  
No Man's Land (1997)  
Humo sobre madera  
Smoke on wood  
98 x 171 cm  
Colección particular  
Private collection

caos, es lo que hemos vivido en el periodo de montaje. Seguro que recuerdas que teníamos doce planos que ilustraban exactamente dónde iba cada obra, pero, cuando hemos llegado a la sala y hemos empezado a colocar las obras, todo ha salido de forma distinta a como lo habíamos planificado. Y, sin embargo, las cosas han ido encajando como un puzzle; ha sido como si ciertas circunstancias nos fueran llevando a otras hasta que finalmente todo ha encajado a la perfección.

**Pamen Pereira:** Todo encuentra su sitio. Aun así, son interesantes todos los planos que hicimos. Aunque cambiáramos todo al llegar a la sala, este trabajo previo ha servido porque nos dio seguridad. Por otro lado, me encanta improvisar, me gusta cuando confían en mí y dicen, "Vamos, ven y ponte a crear..." y ¡zas! Así que gracias. Me encanta eso. Si tú me das esa confianza, creo que no te voy a decepcionar. Me va la vida en cada uno de estos proyectos y, por otro lado, las instalaciones siempre se crean en el momento aunque lo lleves todo pensado y repensado. Sí es cierto que tienes que prepararlo, pero cuando monto una exposición, al llegar allí y ver las condiciones específicas, empiezo a pro-

bar, ahora por aquí, ahora por allá... Al final, todo se construye en el momento. Por eso es muy importante la colaboración y la complicidad del equipo de montaje. Ha sido un montaje precioso. A pesar de que fueran doce días de gran tensión y de máxima atención. La verdad es que ha sido como un curso de *mindfulness*...

**Kristine Guzmán:** Ha sido un ejercicio de atención y disciplina totales, y la energía que ha mencionado Pamen, toda esa energía positiva canalizada en la atención que ponemos en las obras se queda allí y se transmite al público que visita la exposición. Y creo que si no fuera por esa energía, la exposición no habría salido igual.

**Pamen Pereira:** Sin esa complicidad, esta instalación habría sido imposible, yo no puedo colgar sola 900 pájaros, ni los huesos ni los panes. Necesito que la gente que trabaja conmigo confíe en mí y me sienta infinitamente agradecida cuando comprenden mi trabajo. Lo importante no era los pájaros que colgamos. Lo importante era el ejercicio de hacerlo, el estar creando eso en ese momento. Lo importante era saber cómo estábamos colgando cada hilo, cómo metíamos la mano con

la tijera entre miles de hilos para cortar los hilos sobrantes. Eso fue un auténtico ejercicio de concentración y de comprensión de la obra.

**Dokushô Villalba:** Enlazándolo con lo anterior, me parece muy interesante lo que has dicho de que tú ves tu arte como una transformación del caos en orden. Esa reflexión es muy importante, porque todas nuestras percepciones son construcciones mentales. Son necesariamente artificiales y, tarde o temprano, se destruyen. Es decir, vuelven al caos. Vivir es un ejercicio continuo de transformar el caos en orden y, a veces, el orden desaparece y se transforma en caos y a partir de ese caos hay que crear un nuevo orden. Y así cada día: cuando nos levantamos por la mañana, salimos del caos del inconsciente y tenemos que reconstruir el mundo, nuestro mundo, nuestras categorías mentales, nuestras percepciones, nuestras construcciones mentales. Todos los días, aunque no nos demos cuenta. Eso es importante. Cuando uno se sienta a meditar en el zen, las construcciones mentales son vistas como lo que son: construcciones mentales. Tomamos conciencia de ello y dejamos que se disuelvan naturalmente. Así podemos volver al punto cero, al punto que podemos llamar el estado de no pensamiento. El aquietamiento mental tiene su fuente en ese estado de no pensamiento y, desde ese estado, surgen de nuevo el pensamiento o las construcciones mentales, organizándolo todo. Ese es el ciclo continuo de la vida. Vemos que se construyen grandes edificios, países, imperios, familias, empresas que van a destruirse tarde o temprano. Porque todo lo que nace termina por morir. Y esa es una ley implacable e inamovible de la existencia. De alguna manera, el artista siente esa inquietud que conduce al caos y transforma ese caos en un nuevo orden, y lo hace una y otra vez, en la creación de cada obra. En ese sentido, creo que sí, que la meditación, la meditación zen al menos, ayuda a destruir, a retornar al punto cero y desde allí empezar a construir de nuevo. A

crear de nuevo. Porque la fuerza está en el punto cero. La fuerza original está en la deconstrucción. Y a partir de ahí surge la construcción. A Pamen le gusta mucho comparar su actividad artística con la de los chamanes. Los chamanes son los sacerdotes de la religión primigenia de la humanidad, han existido en todas las culturas. Hombres y mujeres sabios, pontífices, creadores de puentes entre distintas dimensiones de la realidad. Una de sus principales funciones es la de sanar. La enfermedad es un desequilibrio, algo se está destruyendo en la enfermedad. La enfermedad supone un caos en el organismo, de modo que un chamán debe sentir, debe prever ese caos, debe comprender cuál es su origen, de dónde viene y, a través de su práctica sanadora, crear un nuevo orden en la mente de la persona que sufre la enfermedad, sobre todo en la mente, en el espíritu, en la conciencia. Y una vez que un nuevo orden ha sido creado en la mente o en la conciencia de la persona enferma, su cuerpo obedece al orden de la mente y se reordena. Así es como los chamanes han curado las enfermedades desde la Antigüedad. Su método está relacionado con el proceso de construcción o creación de orden y deconstrucción o retorno al caos. Ahora mismo nuestro cuerpo está más o menos ordenado, es un organismo bien encajado. Puede que tengamos algunos pequeños problemas, pero en general estamos vivos y seguimos estando vivos. No obstante, tarde o temprano, este orden, esta armonía se disolverán, el organismo colapsará y entonces entraremos en el gran proceso de deconstrucción del "yo" y de la individualidad. Es el proceso de la muerte, a través del cual la individualidad vuelve a fundirse con la totalidad. Es el proceso de la vida.

**Pamen Pereira:** Respecto a eso, yo creo que en la exposición hay una constante referencia a lo efímero, a la muerte, una constante vuelta a la paradoja, a ese aparente enfrentamiento de contrarios. Por ejemplo, en el osario hecho de

pan: el pan es muy apetitoso, pero en eso que te alimenta durante la vida hay una referencia a la muerte...

**Dokushô Villalba:** La atracción-repulsión.

**Pamen Pereira:** Los niños entran a la exposición y dicen “pan, pan, pan”. No les importa que los panes tengan forma de hueso. Pero la muerte no está solo en los huesos. Si observamos las golondrinas, vemos que en ese vuelo se están llevando los objetos de mi estudio, esa mesa es una mesa de mi estudio, la silla también, los objetos que vemos son objetos de mi estudio... hay un desprendimiento. Hace referencia a lo efímero, a esa presencia de la muerte, de lo que estaba y ya no está. Cuando uno es capaz de aceptar eso, creo que realmente aprende a vivir plenamente: cuando tenemos la conciencia de ese momento fugaz, de que estamos aquí un rato y listo.

**Kristine Guzmán:** Hay muchos contrastes, porque esa referencia de la muerte no tiene sentido si no hay referencia a la vida. Igual que los huesos de pan, que es el alimento de la vida, a la vez, hacen referencia a la muerte, la cama también representa la vida y la muerte: dormimos en ella porque soñamos pero, al mismo tiempo, es una tumba. Los contrastes están siempre presentes en la exposición.

**Pamen Pereira:** Es la reconciliación de la paradoja. Todo fluye y refluye.

**Kristine Guzmán:** El apego y el rechazo que se ve en el sombrero, el yin y el yang...

**Pamen Pereira:** La pieza del sombrero la titulé *Ecuanimidad*. Me dio la pista Mar, una amiga común de Dokushô y mía que visitó mi estudio cuando estaba trabajando en el sombrero. Estábamos hablando de la ecuanimidad y me di

cuenta que ese tenía que ser el título de la obra porque en la pieza hay un campo magnético que está generando tensión, y esa tensión está formada por unas fuerzas de atracción y repulsión que se encuentran en el punto justo para que todo se mantenga en equilibrio. Podría ser una buena metáfora del apego y el rechazo, de cómo encontrar el equilibrio entre el apego y el rechazo.

**Dokushô Villalba:** No es una metáfora, es una realidad.

**Pamen Pereira:** Sí, es una realidad. Además, el sombrero tiene una vela encendida en la corona. Una vela encendida también tiene su importancia. La verticalidad de la vela y de su llama hacen clara referencia a un estado de alerta permanente. Me enteré después de hacer la pieza que los antiguos yoguis se ponían una vela en la cabeza que les servía para medir el tiempo y para mantener la verticalidad. Fíjate, cuántas cosas había en el sombrero de las que yo ni me había dado cuenta... Yo me voy dando cuenta poco a poco, o sea, no pienso antes en todas estas cosas. Experimento el impulso de hacer y lo sigo y, a medida que voy haciendo, voy descubriendo y, en ese descubrir, existe esa tensión de la que hablábamos antes. La imaginación crea, la razón no crea. Es la imaginación la que crea y la razón es la que ayuda a la imaginación a hacer realidad lo que la imaginación ha proyectado. De modo que siempre hay que poner la razón al servicio de la imaginación, no al revés. Yo creo que esa es una clave importante también a la hora de vivir.

**Persona del público:** Al comienzo de su intervención ha querido dejar claro que esta no era una exposición propiamente zen, pero, de todas las explicaciones que estoy oyendo, deduzco que detrás de sus obras hay un pensamiento bastante meditado. Me gustaría saber si ya era artista hace veintitrés años, cuando se interesó



por el zen, ¿o se convirtió en artista después? ¿Qué cambió en su línea artística cuando entró en el mundo zen? Porque el zen ha influido en su obra, ¿verdad?

**Pamen Pereira:** Lo que cambió no fueron las cosas que hacía, sino la manera de hacerlas. El zen me ayudó a serenarme, a domar al caballo desbocado que mencionó antes Dokushô y a llevarlo a donde yo quería, a reconciliarme con el mundo. Me ayudó también a respirar. En 1992 escribí un texto para el catálogo *Metafísica sin cielo* que decía: "Día tras día tropiezo con el mismo muro, la respiración". Había un estado de

ansiedad, de querer hacer, de querer ofrecer algo y abrir y no encontrar la llave, el mecanismo para poder producir esa onda expansiva que sabía que podía salir de mí... Una onda expansiva grande, con una forma coherente. Creo que me ayudó mucho a conseguir todo eso. Pero fíjate que conviven en esta exposición cosas de los noventa con cosas de 2016. Me gusta verlas juntas porque me doy cuenta de que, a pesar del tiempo transcurrido y la evolución de mi obra desde que se hicieron, están bien juntas. Hay un discurso que las une. Claro, sí, yo era artista antes de conocer el zen. El zen me dio claves para entender un poco mejor el mundo, para poder plantear esa onda y permitir que llegara más lejos.

**Dokushô Villalba:** Algo que me llama mucho la atención de tu obra es la referencia continua a la ingratidez. El hecho de que, de pronto, unos objetos sólidos, que habitualmente están apoyados en el suelo y se sostienen en el suelo por la ley de la gravedad, estén flotando en medio del espacio vacío. Y en esto veo, no una metáfora, sino una sensibilidad. Además, se corresponde mucho con la época en la que estamos viviendo, con el descubrimiento de la física cuántica, por ejemplo, y con la experiencia de la vacuidad de la que se habla tanto en el budismo y en el zen. Por ejemplo, todos creemos todavía que las cosas son sólidas. Lo seguimos creyendo. El sentido común nos dice que una mesa es sólida. De hecho, existe el dicho de "tocar madera", para decir: "Esto es real, esto es contundente". Lo que no sabemos es que la madera o cualquier materia –el hierro, el cinabrio, cualquier elemento material– está compuesto de un 99,99999% de vacío, y que la carga material es lo más ínfimo de lo que compone la realidad en la que vivimos. La materia flota literalmente en el vacío, aunque nosotros, desde nuestro punto de vista generalizado, desde el sentido común y la percepción convencional, no lo veamos

No hay orilla IV (2001)  
There Is No Shore IV (2001)  
Caparazón de tortuga, chocolate y  
cable de acero  
Turtle shell, chocolate and iron cord  
15 x 15 x 20 cm

así. El mero hecho de entrar en el espacio de la exposición y ver esos objetos sólidos flotando en el vacío me impresiona mucho y me libera de la pesadez y de la densidad de la materia. La física cuántica ha confirmado que vivimos en medio de un vacío. No solo que vivimos en medio de un vacío, sino *dentro* de un vacío. Pero, aunque ese vacío es el 99,99999% de lo que somos, solo nos identificarnos con el cuerpo sólido, con la materia densa, con la ley de la gravedad. Por eso, ver que todo eso asciende, se eleva, pierde peso y flota, es para mí un movimiento de liberación.

**Pamen Pereira:** Ahora bien, para que haya paradoja, también está la cama de piedra en el suelo. Y los cojines de piedra, que parecen justificar que todo lo demás vuele.

**Persona del público:** Hay una pieza en especial que me ha gustado muchísimo que es esa especie de cordillera hecha con grasa. Me recuerda un poco a la forma en que Beuys utilizaba la grasa. Es una obra que pasa ligeramente inadvertida dentro del conjunto porque es algo distinta a las demás. ¿Podría hablarnos un poco sobre esa obra?

**Pamen Pereira:** Es una obra hecha en 1998. Es el año en que nació mi hijo. Nació en abril y yo tenía una exposición en la Bienal de Pontevedra en agosto. Pues bien, en esos meses, yo le estaba dando de mamar al niño y tuve la enorme satisfacción de convertirme en comida. Y el niño crecía... Me pareció increíble la lactancia, una experiencia fascinante, más que el embarazo. Incluso pensé que me gustaría dedicarme a eso, sentarme en una mecedora y que me trajeran niños... Me gustaba esa idea... Si te das cuenta, la cordillera de grasa está dentro del cajón de una mesa, así que la mesa también está preñada de una cordillera. Esa grasa de cerdo es de mi aldea de Lugo; soy gallega y la familia de mi madre es de una pequeña aldea

gallega. Y el unto era el alimento básico para cocinar, no había aceite, el unto lo era todo. Todo eso ha pasado a la obra. Las montañas que son la madre, la tierra. Alguien cuidaba del bebé mientras yo tenía que amasar las montañas, así que yo iba de aquí para allá, de la mesa a amamantar al niño y vuelta a la mesa. Mi amigo Alberto González Alegre, que fue el comisario de la Bienal de Pontevedra ese año, la llamaba *Himalaya para un neno*. Es un nombre muy bonito para la pieza.

**Persona del público:** Veo un importante contraste entre esta muestra y otras exposiciones de arte contemporáneo y es el componente estético, casi de orfebre, que hay en muchas de tus obras. A lo mejor no te gusta lo que voy a decir, pero yo pondría tus obras en mi salón. Son piezas muy bonitas estéticamente.

**Pamen Pereira:** ¿Cómo no me va a gustar que te guste contemplar mis obras? Aunque es cierto que la estética en mi trabajo es un resultado de todo lo demás. Y sí, hay mucha atención al detalle. A veces soy la primera sorprendida del resultado. Y, por supuesto, me gusta encontrar la armonía. En ocasiones mi intervención es mínima, solo un pequeño gesto, pero preciso.

**Persona del público:** He percibido que hay dos obras que tienen un componente tecnológico: el sombrero y la pecera. ¿Puedes hablarnos de las dificultades que te encontraste a la hora de realizar estas obras?

**Pamen Pereira:** La obra de la pecera me llevó casi un año de trabajo desde que empecé a pensar en ella hasta que conseguí encontrar la forma de hacerla. Es una pieza realmente costosa de producir, hacerla fue una cuestión de confianza: tenía que hacerla. Es una simulación del mar realizada con un *software* de última generación que se llama RealFlow. Se ha

Vista de la exposición  
*Tampoco el mar duerme* en la Galería Artizar, La Laguna, Tenerife (2015)  
Exhibition view of  
*Neither Does the Sea Sleep* at Galería Artizar, La Laguna, Tenerife (2015)



utilizado en películas como *Titanic* o *Lo imposible*. No son grabaciones reales del mar, sino que son datos numéricos. Tuve la suerte de trabajar con Jorge Medina, posiblemente el mayor especialista del mundo, porque el RealFlow es un *software* español desarrollado por una empresa de Madrid llamada Next Limit Technologies con el que ganaron un Oscar en Hollywood. Todo era costoso no solo en cuestión de dinero, también en tiempo. Hubiera sido más fácil si hubiera utilizado una pecera cuadrada, pero cuando uno está hablando del todo... el todo no es cuadrado, el todo es redondo. Cuando decimos de algo que es perfecto, decimos que es redondo. Cuando hablamos de algo tan grande como el océano embravecido, hablamos del todo y el todo es redondo. Por más que me dijieran los técnicos: “¿Por qué no hacerla cuadrada? ¿Cómo vamos a poner la pantalla?” –dentro de la pecera hay una pantalla y mucha gente me pregunta ¿cómo la habéis puesto ahí? Pues no sé explicarle cómo–. El caso es que la metimos. La siguiente pregunta era: ¿y ahora cómo proyec-

tamos en esa pantalla? Los proyectores tienen una distancia de proyección y, para que las imágenes tuvieran el tamaño apropiado, necesitaba una distancia determinada. Como en la mesa no tenía suficiente distancia, hicimos un juego de reflexión de espejos. Así que, en esta obra, conviven un *software* de última tecnología y estructuras físicas de lo más analógico. Me gusta esa mezcla.

**Kristine Guzmán:** Creo que este es un buen momento para dar por concluida la conversación. Muchísimas gracias. De nuestras reflexiones sobre la obra de Pamen han surgido muchos temas sobre los que Dokushô ha podido hablarnos en profundidad. Me gustaría volver a expresar mi agradecimiento hacia nuestros invitados, Dokushô y Pamen, por haber compartido este tiempo con nosotros. Espero veros en otra ocasión en el museo.



*This conversation took place on May 27, 2016  
at MUSAC.*

**Kristine Guzmán:** We are happy to welcome two special guests this afternoon: Pamen Pereira and Dokushô Villalba, the first Spanish Zen Master in history. When Pamen and I were preparing this exhibition, Dokushô's name came up many times in our conversations. And the more I researched Pamen's work, the more I saw Dokushô's name pop up in texts by and about the artist. Pamen often talks about how meditation has changed her life. We see this very clearly in her work, which is almost like a meditative process.

**Pamen Pereira:** The first thing I would like to say is that this is not a Zen exhibition. Zen is not an art, nor cosmetics, nor an interior design method ... the word "Zen" appears everywhere. It isn't a philosophy, either. The press often describes me as a "Zen artist" and my work as "Zen art." I am not a Zen artist. This is something I would like to make clear, because Zen has nothing to do with it. Zen may be related to a way of understanding life, of developing it, reconciling with it, breathing it, and being attentive to how things are done. Zen is something that cannot be

conceptualized. We put names on things for communication, but it should be made clear that Zen is not something concrete that you can see with your eyes. I understand it as a way of uniting matter and spirit: something comes up and becomes materialized. I don't usually speak publicly about my spiritual practice; it is something that only my friends know about and that I told Kristine about when we first met. It is something internal that helps me to become more comfortable in this world. Learning to meditate, to sit down, to feel, was something that helped me accept various situations and accept myself. The work that you see in this exhibition is a work that starts from within. It is first an internal work, things find me and I face them without looking for a rational logic. There is a part of chance that *may* be coincidence, may *not* be coincidence, that comes from paying attention; and when you are alert, things are scattered here and there, and your attention goes *whoop* and clings to one thing or the other, and you wake up to this unknown, unacknowledged law that we call chance. There are some works that appear as chance encounters but later become indispensable and produce wonder. Because paying attention leads you to unexpected things. I think that this is part of the magic of this exhibition. The other part is

Vista de la exposición  
*Agrupar\_Desagrupar* en el CGAC,  
Santiago de Compostela (2016)  
*Puertas del gabinete de trabajo*, réplica  
de las puertas de San Martiño Pinario,  
Santiago de Compostela (2001)  
Exhibition view of  
*Grouping\_Ungrouping* at CGAC,  
Santiago de Compostela (2016)  
*Doors of the Bureau*, replica of the  
doors of San Martiño Pinario,  
Santiago de Compostela (2001)

the energy and attention that is put into things that become latent—they do not disappear. You let go of something, and that thing remains, but it is not only the thing that remains but all the attention with which it was made.

My work starts from a vital experience; it is almost always a pure, vital experience; praxis. Notice that the exhibition has this pulse. Not only do you hear a pulse from the recording of my heartbeat, but I think that there is something alive in the exhibition.

**Dokushô Villalba:** I believe that it is not the objective of this conversation to explain the work of Pamen Pereira. The artistic work does not need to be explained intellectually or rationally; it must be felt and connected with from a place of profound intuition. This is not an explicative dialog about the work, but a dialog that is in a way part of the work.

I also have to say that I do not like the tag “Zen painting” or “Zen art.” It is nothing more than a tag, and in a way Pamen was already a creative genius before she discovered Zen. Pamen already showed creativity and good work as an artist before practicing Zen, because her art is part of her nature.

I remember when we first met twenty-three years ago, when she came to her first retreat. 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. It is significant that one of her works that is in the Luz Serena Monastery is a figure in meditation pose, a figure that is outlined by a flame, a meditating figure on fire. I think that this was what she felt, especially at the beginning when she would sit down to meditate and would come into contact with this internal flame, the flame of creativity. It is true that as the years passed, the practice of meditation has penetrated, impregnated, her own vital



process as a person—as a human being, as a mother, as a wife—and has contributed to her own maturity. I believe that the result of this process is what we see in this great exhibition. We can appreciate the silence in the background. This morning, before entering, I looked at the whole space, how it was constructed, the figures, the forms, but also how the works are placed in relation to each other and in relation to the emptiness of the halls. What touched me was the silence of the background behind each work. And this silence is something that one gets in touch with when meditation is practiced on a regular basis. In the beginning, one gets in touch with the mental and emotional activity itself like in a cricket box, with a lot of internal noise, many memories, many expectations, many plans for the future. But once one's respiration is controlled, one's mind starts to calm itself little by little, and one experiences a state that in the Buddhist tradition is called *samadhi*, a state of tranquility, a state of profound peace. I feel that this tranquility, this profound peace, is the background of the exhibition, the background of creation, of Pamen's dynamic, astonishing creation. And I like this

p. 180  
*El caballo blanco penetra la flor de la caña* (2012)  
*The White Horse Penetrates the Cane Flower* (2012)  
Asta de ciervo y flor de palmera seca  
Deer antler and dried palm flower



astonishment. When you have lived for many years, it seems that nothing in the world can astound you anymore, that you have seen and known everything. Pamen's work gives you back the childlike wonder, the wide open eyes, the glee that makes you say, "What is this?!" Her work cannot be understood rationally; for me, her work cuts through the rational discourse and forces you to face new realities such as a flock of swallows lifting a series of objects that are normally on the ground, or the perfect union of a palm flower with a deer's antlers. I also perceive the harmony of contrasts in these works, the harmony of opposites, of things that may seem illogical and desultory. The artist makes us see that these opposites maintain a profound and harmonious relationship.

The title Pamen chose for the exhibition is a line from one of the oldest works in the Zen (or *chan*, in its Chinese version) tradition called the *Hōkyō Zanmai* in Japanese. It is usually translated as *The Precious Mirror Samadhi*. It is one of the most important works and is studied in all the Zen monasteries around the world. The text refers to a state of meditation

when the mind is converted into a still mirror, like the surface of a calm lake that reflects reality as is. One of its verses goes,

When a wooden man breaks into song  
The stone woman gets up to dance

This is what we call a *kōan* in Zen tradition. A *kōan* is like an enigma, something that must be fathomed, something that must be penetrated, neither with the intellect nor through discursive-rational thinking but through intuitive comprehension. It requires you to open your mind, your heart, and your sensibility in order to pass into another dimension that is beyond pure reasoning. A wooden man that sings ... Can you imagine a wooden sculpture of a man singing? How can we hear that voice, that sound? And then the stone woman gets up to dance ... Imagine a sculpture of a sitting stone woman that gets up and dances. How can we see the movement of a stone woman who gets up and dances while listening to the voice of the wooden man singing? This is something that cannot be understood, it is illogical. It goes beyond our



Vista de la exposición  
*La mujer de agua sigue cantando*  
en la Galería Trinta,  
Santiago de Compostela (2015)  
Exhibition view of  
*The Water Woman Keeps on Singing*  
at Galería Trinta,  
Santiago de Compostela (2015)

everyday logic, and it is what we see in this exhibit. Each work seems to be contrary to logic, to our usual thinking, and it is precisely because of this that each of the works in the exhibition and many others that Pamen has created are like visual *kōans*. Something forces you to stop the usual rational discourse and to enter into a state of shock, a state of opening up to see what is before your eyes. And it is this exercise that Pamen has unconsciously internalized and that allows her to express what she expresses.

We can say many things, but we think that it is much better to give you the opportunity to participate, to state your points of view, your questions, your observations, so that all of us can create a richer dialog.

**Pamen Pereira:** Let me say something that might encourage you to ask questions ... When I chose the title *The Stone Woman Gets Up to*

*Dance*, I chose it because it was a phrase that gave me goose bumps each time I read it. I did not need to understand anything about it. I thought that it was an incredibly poetic image, and because I liked to play with these paradoxes and reconcile them, I used this phrase from the *Hōkyō Zanmai*, but taking it out of the text's context. It is interesting how this puzzle began to fall into place. At one point Kristine said it would be interesting to know where the title came from, and I said, "Yes, it would be interesting," but intuitively I just wanted it as a title regardless of what the *Hōkyō Zanmai* says. Whatever the *Hōkyō Zanmai* had intended with this phrase doesn't matter. Later I was happy to find out that the *Hōkyō Zanmai* wanted to say the same thing I wanted to say with this phrase. I think that in this moment of my life, at 52, there are many things that begin to settle ... It is a very important moment for me ... and there is an empowerment

of the feminine in this phrase. The stone is passive, apparently inert. In this phrase the stone not only gets up, and is therefore no longer passive, but even starts to dance. It is a call to a magical ritual. "When a wooden man breaks into song, the stone woman gets up to dance." Life arises from inanimate matter, so the stone can start to dance. Traditionally, the feminine is that which is receptive, the creative principle that which is masculine ... but here we have a mixture of the two things. The feminine becomes empowered, recuperates her power, and dances. From the origin of humanity, shamans—and not only shamans—have used a ritual invocation to attain something that is not within their reach, to fertilize the earth, to make it rain ... so that things may find their internal order. So, little by little, I realized that it was the perfect title, and I was thankful that Kristine insisted on relating it to the *Hōkyō Zanmai* because intuitively I was really reaching something very important with this poem.

**Kristine Guzmán:** I think that if one thing was clear, it was that we needed a *kōan* as a title for the exhibition, because almost all of Pamen's works have a *kōan* as a title: *The Whole World is Medicine*, *The White Horse Penetrates the Cane Flower*, and so on. Initially, I wanted to use the whole verse for the title, but I think it was correct to just focus on this phrase, because it includes everything we wanted to say about the exhibition: the reference to the woman, the reference to matter, and the reference to the mirror, like a reflection of Pamen in all her works. And in this short title, we have all our references.

**Pamen Pereira:** Dokushō, wouldn't you agree that the mirror covering the window in the hall can be viewed as the *Precious Mirror Samadhi*—the mirror, always still, reflecting the silence of the exhibition?

When we walk through the exhibition, we see ourselves reflected in it like in a calm lake that reflects the sky. Like our thoughts in our head, our mental flow interacting within this space, in this lake.

**Dokushō Villalba:** It can be seen that way. Where there is a mirror, there is a reflection. What the mirror does is reflect. The work itself is reflected.

**Pamen Pereira:** And moreover, inverted, so you have two views of the exhibition.

**Dokushō Villalba:** This might be a good cue to let the audience have the floor. We can then continue our dialog from your questions and observations.

**Audience member:** I would like to bridge a gap, if I may. Your work reminds me of the spirit of Magritte ... Since the East is very far, I would like to know if you approached the translation of objects almost like a spiritual exercise the way Magritte did at one point with objects that were very Western, with a Western attitude of transgression.

**Pamen Pereira:** It is good that you ask this because the idea of mixing realities, of combining different objects, of playing with a paradox and reconciling it ... is not exclusive to the East. I have used references to alchemy and Central European mysticism many times; they have always fascinated me. I don't think that the idea of an internal process that combines different ideas and concepts is exclusive to Eastern thought. In fact, alchemical symbolism, the spiritual processes of this alchemical transformation that is actually very similar to a meditative process in all its phases, has nurtured me a lot and keeps on nurturing me. I find Magritte marvelous as

well as many other things here ... In this sense there is no "Eastern" inspiration at all. My inspiration is in the streets, I don't need to go to China. What happens is that sometimes one connects with these things and realizes that, in fact, the origin is the same in everything.

**Dokushô Villalba:** Yes, everything has the same origin; we are all one.

**Pamen Pereira:** We are accustomed to things being separate. I mean, I am here and the world is there. Only it's not really like that, is it? I am the world; I am the same as you. I mean, there is no difference between me and you and what is there.

The same happens with our relationship with nature. The other day I was asked in an interview, "You use nature a lot, so what is your relationship with nature? Do you use it only as an aesthetic resource, or is there also an implication of responsibility?" Let's see: I am nature. The mistake we humans continue to make is that we think nature is there and we are here, different from it, and so we are free to manipulate it: now we fix it, now we don't ... for our benefit or for purely personal interests. When we realize that we are nature, will there be a compromise? By simply saying, "I am nature," I am already implying compromise. I rarely use anything as an aesthetic resource. The forms are the result of a process; if the forms turn out to be more beautiful or if they have a more harmonious shape than the original material, then all the better, but the form is only the result of an internal process.

**Dokushô Villalba:** For me, one of the things I like about Pamen's works is that each does not reference anything else; they are all in themselves a reality; they create a reality; it is not as if they refer to another reality. And here I see a parallel to Magritte, to one of Magritte's

works, the famous pipe below which he writes, "Ceci n'est pas une pipe" ("This is not a pipe"). When people see the work—they ask if it is a joke. If this is not a pipe, what is it? Well, it is not a pipe. It is the representation of a pipe. In Zen practice, it is important to realize that our thoughts—the mental representations we create of reality—are *not* reality. What we think is reality, is *not* reality; it is a mental representation. But we often confuse our mental representations with reality, and we get angry when that reality does not coincide with the mental representations we have of it instead of adapting or engaging in a continuous dialog between our mental representations and reality. When I see a fishbowl with an ocean inside, for example, it is not a reference to the ocean. It is not a reference to a fishbowl. It is not a reference to anything. It is not a representation of anything. It is what it is. It is that and nothing more than that. And I like that because all of a sudden you become free of mental representations.

And one asks, "What is this?" Well, it is that. It is true that you can create a narrative. One can explain a work, for example the sweater with its inside coated with gold leaf. One can say that this is like this or like that, that the inspiration was this or that, that the sweater belonged to Pamen's grandfather ... okay.

Behind each work there is always a narrative. But when you see that that is there, that is all that is there, just as it appears before you. It is a complete work in itself and does not need to be referred to as once belonging to Pamen's grandfather or anyone's grandfather. It is what it is, here and now.

Or when we look at the desk that is lifted in the air by swallows as if it were weightless, and we ask ourselves, "What does this refer to?"—or "What is it trying to say, what is the reality beyond it?"—it is because there is no other reality beyond it. That is the reality. Reality is

*Baobab* (1999)  
Humo sobre papel  
Smoke on paper  
140 x 255 cm  
Colección Caja de Burgos - La Caixa  
Caja de Burgos - La Caixa Collection



what you feel when you contemplate the work. So in this sense I think the exhibition and many works of Pamen function as a *kōan* because they short-circuit our representations of reality and force us to see what is there, exactly what is there just the way it is.

**Audience member:** I and maybe others here as well are unaware of what Zen is. You said it is not a philosophy. But then the word seems to be misused a lot. Could you go into a little more detail about what Zen is? And my second question relates to the vision of things. I am reminded of a passage in Saint-Exupéry's *The Little Prince*, in which he doesn't know what he sees, if it's a hat, a boa, an elephant ... Does this have anything to do with Zen or is it related to the artist's vision in her work?

**Dokushô Villalba:** Zen is one of the main schools of the Buddhist tradition. It has its origin in the teachings of Buddha, the historic Buddha, who lived in the sixth century BCE in the north of India. We call the teachings of Buddha, which in the West are known as Buddhism, Dharma Buddha. Dharma is the way of Buddha, it spread throughout India, throughout Southeast Asia,

and in the first century CE, it reached China, where it evolved and fused with the Chinese sensibility. In the fifth century, China's own Buddhist school emerged, the Chan School, which we all know by its Japanese name, Zen. The Zen school is one of the oldest and preeminent schools of Buddhism. It is mainly characterized by a devotion to the meditative practice following the teachings of Buddha, applying them to the internal cultivation of attention, self-observation through a very delicate, developed psycho-corporeal method that normally leads to a continuous state of awakening, in which we become increasingly conscious of ourselves and the world. Zen is not a philosophy, because it doesn't resort to speculative thought. Neither is it a religion, because it is not a system based on dogmas of faith. We call it "a way of awakening." In the twelfth century it was passed from China to Japan. In the twentieth century it came to Europe and America, where the practice of meditation continues to be explored and expanded. As it spread to different cultural fields, Zen generated a cultural influence. In Japan it has influenced traditional Japanese art, and in the

West it is creating its own creative dynamics beyond any control or intentionality. If a plumber practices Zen, his practice will be reflected in his way of practicing plumbing. Similarly, an artist who practices Zen will naturally reflect the practice of meditation in the artworks.

In answer to your second question, there is a very old story that is told in Zen that comes from India.

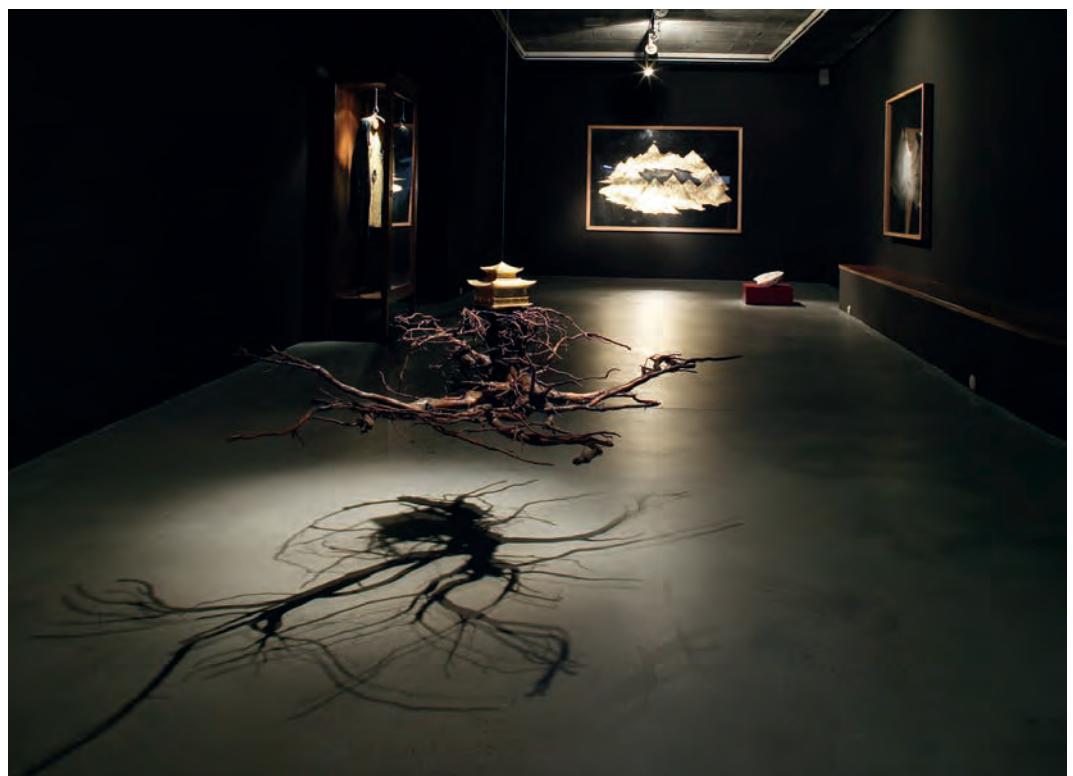
There was once a faraway kingdom where no one had ever seen an elephant. No one knew what an elephant looked like, but the king had heard that such an exotic animal called an elephant existed. So, he sent all his wise men to go look for an elephant. These wise men all had a common trait: they were blind. They went to a country in the south and they were shown an elephant. But because they were blind they could only touch it. When they came back to the kingdom, the king asked them, "Tell me, what does an elephant look like?" One said, "It is like a very large, fat, fleshy hose." The other said, "No, it is like a column, very solid,

very heavy." The third protested, "No, you are both wrong. An elephant is like a giant fan that moves back and forth and creates air waves." Here in the West, you could say: each one tells the story in his own way. Each one perceives what he wants to perceive, believes that what he perceives is reality, and doesn't realize that *that* is not the reality, but only one way of perceiving reality reality. The same thing happens with the Little Prince: The bulge of the snake looks like a hat, or a box, and so forth ... Every time I talk about this, the same question arises: If each one of us sees our own version of reality, what is reality? Is there a "real" reality? The truth is that we have no idea; no one has any idea. Kant spoke about *noumenon*, the real essence of things, and *phenomenon*, which is how these things appear in the conscience of each person, or how each one perceives reality. Kant said that we cannot come to know *noumenon*, that the human being cannot know the essence of things. We can only come to know how we perceive, can only know our perception. This is important, because it gives us



*Ni bosque ni viento  
ni luna, la noche espesa* (1996)  
*Nor forest nor wind nor moon,  
the thick night* (1996)  
Humo sobre papel  
Smoke on paper  
112 x 120 cm  
Colección Galería Moriarty  
Galería Moriarty Collection

Vista de la exposición  
*El curso circular de la luz*  
en la Galería Trinta,  
Santiago de Compostela (2005)  
Exhibition view of  
*The Circular Course of Light* at  
Galería Trinta,  
Santiago de Compostela (2005)



the humility of realizing that, in the end, our way of perceiving things is nothing more than a subjective way and not the absolute truth. Imagine what our human coexistence would be like if we all accepted that no one had the absolute truth but only relative, partial, and subjective truths. Our relationship would be much more harmonious and easy, because many times in interpersonal, or even intrapersonal or international conflicts, you hear people say, "I am right, things are exactly how I see them, and if you see it in another way, you are wrong." Thus more conflict is created. We need not look any further than any argument among couples, but it exists everywhere.

**Audience member:** Pamen, do you spend a lot of time thinking or doing Zen meditation before you create a work, or can you start on the spot, in any moment, in any mental state?

**Pamen Pereira:** I can start working in any moment but not in any mental state. It doesn't

mean that I have to practice zazen to think about what I'm going to do, because, after all, in Zen meditation you have to try not to think about anything. I mean, I don't say, "I'm going to sit and see what I'm going to do." Of course there is a mental state that favors creation, but there has to be a moment of tension. A previous state of tension is essential in order to create. It is impossible to create from balance and stability. There has to be a spark, there has to be something that moves in order to find a different balance. It is in the search for these balances from the initial chaos that I feel the creative force, from the point of view of turning chaos into order. I feel that I have turned chaos into order each time I finish something. However, the ideas tend to arise in a moment when I am not searching for anything. There is a moment of calm, perhaps when I'm strolling through a park, walking the dog, or whatever—in an instant something arises, and that something generates movement, an imbalance that makes me move too, a moment of great

tension until it finds balance again and I proceed to give it form. And at any moment, chaos surges again. I like taking risks, that state of tension ... I'm always restless. As soon as that chaos is resolved and balance is restored, I start looking for ways to break it again in order to start something new. To create you have to get out of your comfort zone, because in your comfort zone you will never find anything new.

**Kristine Guzmán:** What you've just said, Pamen, is interesting, because this whole process that you described of finding balance, of trying to turn chaos into order, is what I have experienced when we were setting up the exhibition. I'm sure you remember that we started with twelve floor plans, and we knew exactly where each work would go, and when it came time to install the works in the hall, not everything turned out the way we had planned it. But things just started to fit in, like a puzzle; one circumstance led to another until everything fit.

**Pamen Pereira:** Everything found its place. However, all the floor plans we made were interesting. Although we changed everything around in the hall, all the planning we had done before was useful, because it gave us confidence. I like to improvise. I like it when people trust me and say, "Go ahead, go and create ..." and boom! Thank you! I like that. If you give me your trust, I think I will not betray it. My life is in each of these projects, and, moreover, each of these installations were created on the spot even if I had thought about it a thousand times. Yes, it is true that I have to prepare, but when I install an exhibition, I look around at the given conditions, and ultimately, everything is created on the spot. That is why the collaboration with the installation team, their involvement, is so important. This was a beautiful installation, even if it took us twelve

days of high tension and close attention. It was certainly like a masterclass in mindfulness.

**Kristine Guzmán:** It was an exercise in total scrutiny and discipline, and the energy that Pamen mentioned, all that positive energy in the form of attention that we put into the work stays there and is transmitted to the visitors. If it weren't for this energy, the exhibition wouldn't be the same.

**Pamen Pereira:** The installation without the team's involvement is impossible. I can't hang 900 birds all by myself, or the bones, or the bread. The people who work with me need to trust me, and I am infinitely grateful when they understand my work. The birds that were hung didn't matter. What mattered was to know how to hang each thread, how to place our hands and the scissors amongst the thousands of threads to cut the leftover thread. This was really an exercise of concentration and understanding the work.

**Dokushô Villalba:** In this context, I think what you said earlier about your art being like a transformation of chaos into order is very interesting. This is important, because all our perceptions are mental constructions. They are necessarily artificial, and sooner or later they are deconstructed. In other words, they go back to chaos. Living is a continuous exercise in transforming chaos into order, and sometimes order ceases to be and is transformed into chaos again, and from this chaos new order must be created. And each day is like that: When we wake up each morning, we come out of our unconscious chaos and we have to reconstruct the world, our world, our mental categories, our perceptions, our mental constructions. We do this every day, without even realizing it. This is important. When one sits down to meditate in Zen, the mental constructions are seen as what



*El cuerpo de luz* (2014)  
*The Body of Light* (2014)  
Video instalación, proyección  
en un vaso de agua  
Video installation, projection  
on a glass of water  
40 x 40 x 40 cm  
Colección CGAC Centro Galego  
de Arte Contemporánea  
CGAC Centro Galego de Arte  
Contemporánea Collection



they are: mental constructions. We make ourselves conscious of them, and we let them dissolve naturally. In this way we can come back to the zero point, the point that we call a state of non-thought. The mental quieting has its source in this state of non-thought, and from this state, thought or mental constructions emerge again, organizing everything. This is the continuous cycle of life. We see the construction of great buildings, countries, empires, families, companies that are deconstructed sooner or later. Because everything that is born will end up dead. And this is an unsparing, unchangeable law of existence. In a way the artist feels this restlessness that leads to chaos and then transforms this chaos into new order, and so on, continuously in the creation of each work. As such 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. To create again. Because the strength is in the zero point. The original strength is in deconstruction. And from there emerges construction.

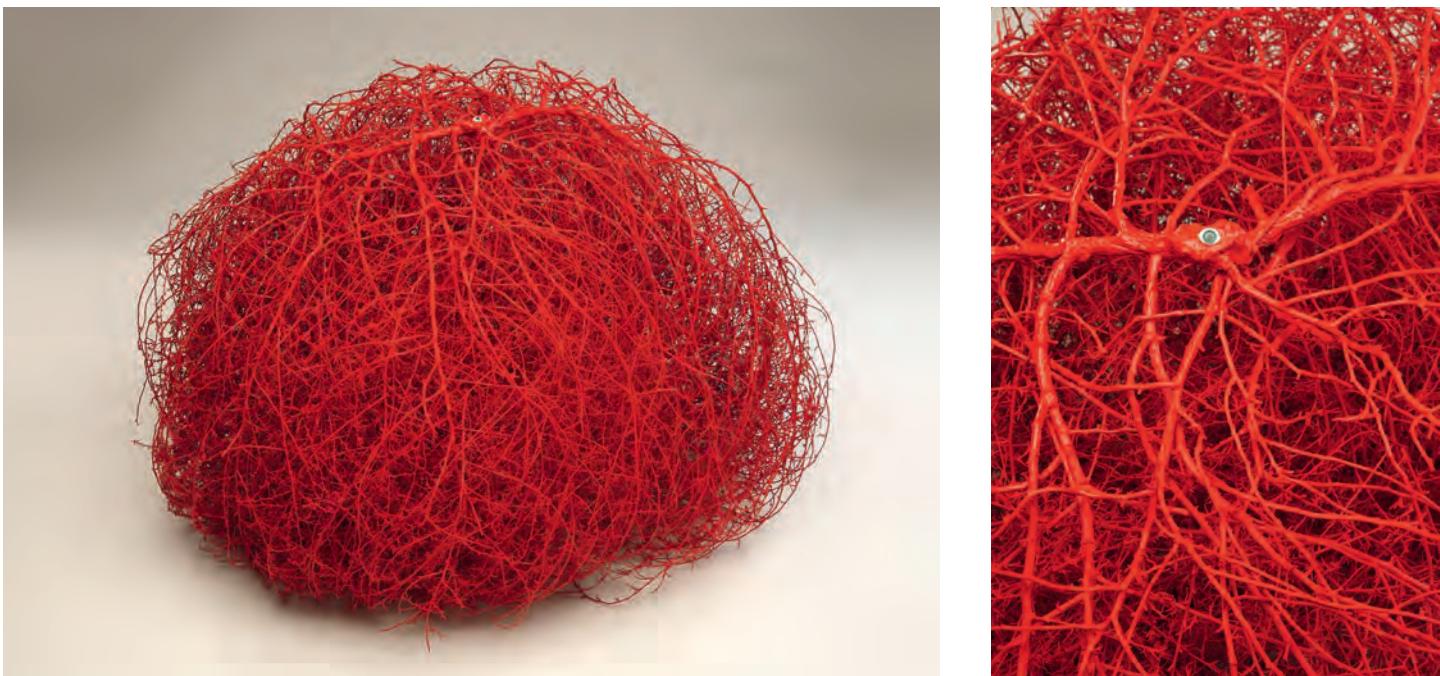
Pamen loves to compare her artistic activity to those of shamans. Shamans are priests of the

primordial religion of humanity that have existed in all cultures. Wise men and women, creators of bridges, pontiffs between different dimensions of reality. One of their main functions has been to heal. Sickness is an imbalance; something is being deconstructed in sickness. Sickness supposes chaos in the organism, so the shaman must feel, must prevent the chaos, must understand its origin, where it comes from, and through his healing practice, he must create a new order in the person that suffers from the sickness, especially in his mind, in his spirit and in his conscience; and once new order has been established in the sick person's mind or consciousness, his body obeys the order of the mind and consequently is put in order again. This was how shamans cured sickness in ancient times. This is in relation to the process of the construction or creation of order and deconstruction and return to chaos. Right now our bodies are more or less in order; we are well-fitted organisms. We may have problems, but in general we are alive and continue to be alive. Sooner or later this order, this harmony will collapse, the organism will break, and what follows is the deconstruction of the "I" and individuality. It is the process of death through which individuality fuses with totality again. It is the process of life.

**Pamen Pereira:** On this note, I think that the exhibition constantly refers to the ephemeral, to death, always coming back to the paradox, to that apparent confrontation of opposites. Take the ossuary of bone-shaped bread: The loaves of bread are very appetizing, but with their shape, what usually nourishes life references death ...

**Dokushô Villalba:** Attraction–repulsion

**Pamen Pereira:** Children enter the exhibit and say, "bread, bread ..." They do not mind that



the bread is shaped like bones. But death is not only in the bones; the swallows that carry objects from my studio—the desk is a desk from my studio, the chair as well, the objects that are there are objects from my studio—there is a detachment in that. It references ephemerality, the presence of death, that which was there but is longer there. Once one is able to accept that, I think one has really learned how to live life fully—when one is conscious of that fleeting moment: that we are here for a while and then gone.

**Kristine Guzmán:** This is about contrasts, because a reference to death does not make sense if there is no reference to life. In the same way that the bones made of bread are the nourishment of life but remind us of death, the bed also represents life and death: We sleep in it because we dream, but at the same time it is a tomb. So the contrasts are always present in the exhibition.

**Pamen Pereira:** It is the reconciliation of paradoxes. Everything flows and ebbs.

**Kristine Guzmán:** Attachment and rejection can be seen in the hat, yin and yang, ...

**Pamen Pereira:** The piece with the hat is entitled *Equanimity*. Dokushô's and my friend Mar gave me the idea for it. She visited my studio while I was working on the piece and we spoke about equanimity, and I realized that *that* was the title of the work, because there is a magnetic field that generates a tension made up of the forces of attraction and repulsion just at the right time so that everything remains in an equilibrium. It might be a good metaphor for attachment and rejection, how to find the balance between attraction and rejection.

**Dokushô Villalba:** It is not a metaphor, it is reality.

**Pamen Pereira:** Yes, it is reality. Moreover, the hat has a lit candle on its crown. A lit candle also has a significance. The verticality of the candle and its flame are a clear reference to a state of permanent alert. After making the piece I found out that the old yogis used to put

*Naturaleza revelada* (2010)  
*Nature Revealed* (2010)  
 Planta seca y ojo de cristal  
 Dried plant and glass eye  
 Colección DKV  
 DKV Collection

a light on their head that helped them to measure time and to remain in a vertical position. I thought, “Look at how many things there are in a hat that I never imagined!” I began to learn or realize these things little by little; I had not thought of all this before. There is an impulse of doing, and I follow it, and while I am following it, I begin to discover, and in this discovery, there is this tension that we talked about before. Imagination creates; reason does not create. It is the imagination that creates and reason helps imagination to turn what was projected into reality. So we must always put reason at the service of imagination, not the other way around. I think this is also important when it comes to living.

**Audience member:** At the beginning of your conversation, you wanted to make clear that this was not going to be a Zen exhibition, but what I glean from all the explanations is that a lot of thought and meditation goes into your work. I would like to know if you had been an artist twenty-three years ago, when you became interested in Zen, or did you become an artist later? What changed in your artistic work when you entered into the world of Zen? Surely, Zen life has had an impact on your work.

**Pamen Pereira:** What changed was not the things that I did but the way of doing them. Zen helped me to become serene, to dominate the runaway horse Dokushô mentioned before, and to lead it where I wanted, to reconcile myself with the world. It also helped me to breathe. In 1992 I wrote a text for the catalog *Metafísica sin cielo* [Metaphysics Without Heaven] that said, “day by day I stumble on the same stone, breathing.” There was a state of anxiety, of wanting to do something, of wanting to offer something and open up, but not finding the key, the mechanism to be able to produce the big wave that I knew could come out of me

—a huge wave with a coherent form. I think it helped me with all this. But just look at how works from the 1990s co-exist in this exhibition with works from 2016! I like to see them together, because I can see how, even with the passing of time and their evolution since they were completed, they look good together. There is a discourse that binds them together. Yes, of course I was an artist before discovering Zen. Zen gave me clues to understand the world a little bit better, to be able to raise that wave and let it go further.

**Dokushô Villalba:** What calls my attention in your works is the continuous allusion to weightlessness. The fact that suddenly all the objects that seemed solid, that are usually on the ground and are held on the ground by the law of gravity, start to float in the middle of an empty space. And here I don’t see a metaphor but a sensibility. Moreover, it corresponds with the period in which we live, with the discovery of quantum physics, for example, and with the experience of vacuity that is taught in Buddhism and in Zen. For example, we still believe that things are solid. We still believe it. Common sense tells us that a table is solid. In fact, the saying “knock on wood” means we hope for something to become real, because we take wood to be real. What we don’t know is that 99.99999% of wood or any matter—iron, quicksilver, any material thing—is composed of emptiness, and the physical load is the least of what makes up the reality in which we live. Matter literally floats in emptiness, although from our common point of view, from common sense and conventional perception, we do not see it like that. Just entering the exhibition space and seeing the solid objects floating in emptiness has a great effect on me and liberates me from the weight and density of matter. Quantum physics already confirmed that we live amongst emptiness.

Not only that we live amongst emptiness but *in* emptiness. And that emptiness is 99.99999% of what we are, though we usually identify ourselves with a solid body, with dense matter, with the law of gravity. So seeing everything go up, be elevated, lose weight, and float, is like a movement of liberation for me.

**Pamen Pereira:** However, in order to have a paradox, there is this bed on the ground. And the cushions of stone that seem to counterbalance everything else taking flight.

**Audience member:** There is one piece in particular that I liked a lot; it is a kind of mountain range made of grease. It reminded me a little of the way Beuys used fat in his works. Your work goes a little unnoticed in the whole set, because it is a little different from the others. Perhaps you can speak about this work a bit?

**Pamen Pereira:** This is a work I made in 1998. It was a year my son was born. He was born in April, and I had an exhibition at the Pontevedra Biennale in August. So I breastfed the baby, and I had the enormous satisfaction of converting myself into food. And the baby grew ... I thought it was incredible, nursing was a fascinating experience, more so than the pregnancy. I wanted to sit on a rocking chair and just have babies brought to me ... I liked that thought ... These mountain ranges are inside the drawer of a table with another mountain range on top. So the table is also pregnant with the mountain range. The grease is from my village in the province of Lugo in Galicia, where my mother's family is from. Grease was the basic ingredient in cooking. There was no oil; grease was used in everything. So I transferred this into this work: The tabletop mountains that are the mother, the earth. Someone took care of my baby while I was molding the mountains, and so I would go

back and forth, from the table to nursing the baby. My friend Alberto González Alegre, who was the curator of the Pontevedra Biennale that year, called this work *Himalaya for a Baby*. It is a very beautiful title for the piece.

**Audience member:** I see an important contrast to other exhibitions of contemporary art, the aesthetic component, like a goldsmith's, in many of your works. Maybe you won't like what I'm about to say, but I would put your works in my living room. They are aesthetically beautiful pieces.

**Pamen Pereira:** How could I not like that you like looking at my works? It is true that the aesthetics of my works are a result of everything else. Yes, there is attention to detail. Sometimes I am the first person surprised by the result. And, of course, I like to find the harmony. Sometimes, my intervention is minimal, just a small but precise gesture.

**Audience member:** I noticed that two works have a technological component: the hat and the fishbowl. Can you tell us about the difficulties in making these works?

**Pamen Pereira:** The fishbowl took me almost a year to make, from the idea to finding a way to make it. It is really a costly piece in terms of production. Doing it was a question of trust. I had to do it. It is the simulation of an ocean made by a state-of-the-art software called RealFlow. It was what was used in movies like *Titanic* or *The Impossible*. They are not real recordings of the sea, but numeric data generating waves. I had the good fortune of working with Jorge Medina, a specialist, perhaps the best in the world. RealFlow is a Spanish software developed by a company in Madrid called Next Limit Technologies, and they won an Oscar. Everything was expensive,



Vista de la exposición  
*La mujer de piedra se levanta y baila*  
en el MUSAC, León  
Exhibition view of  
*The Stone Woman Gets Up to Dance*  
at MUSAC, León

not only in terms of money but also time. It would've been easier had the fishbowl been rectangular, but when one speaks of the Whole, the Whole is not square, the Whole is round. When we say that everything is perfect, we say it is complete. When we are talking about something as big as the raging sea, we are talking about the Whole, and the Whole is round. The technicians kept asking me, "Why not make it square? How are we going to put in the screen?"—there is a screen inside the fishbowl, and many people have asked me how we were able to put it there. Well, I don't know how we managed to put it there. The important thing is that we did. And now, how do we project it onto the screen? The projectors have a projection distance and for the images to have the right size, we needed a

specific distance. The table did not have the right distance, and so we played around with mirror reflections. So, this state-of-the-art software coexists with some more analog physical structures. I like this mixture.

**Kristine Guzmán:** I think this is a good moment to wrap up our conversation. Thank you very much. Our discussion of Pamen's work broached many subjects that Dokushô was able to expand on. We thank you all for coming. We thank our guests, Dokushô and Pamen, for having shared this time with us, and I hope to see you on another occasion here at the MUSAC.

## PAMEN PEREIRA

Nace en Ferrol (A Coruña) en 1963  
<http://www.pamenpereira.com>

### PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2016** *La mujer de piedra se levanta y baila II.* Sala Amós Salvador. Logroño.  
*La mujer de piedra se levanta y baila, I.* MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), León.
- 2015** *La mujer de agua sigue cantando.* Galería Trinta, Santiago de Compostela.  
*Tampoco el mar duerme (II).* Galería Estudio Artizar, La Laguna (Tenerife).  
*Tampoco el mar duerme (I).* Galería Astarté, Madrid.
- 2014** *Flying garden.* Instalación en la sede de DKV Seguros en Zaragoza.  
*One thousand and one love stories.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès. Dubai Mall, Hermes Store, Dubai.
- 2013** *The visible world is just an excuse III.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès. Euro Street, Hangzhou, China.  
*The visible world is just an excuse II.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès. Lee Garden, Hong Kong.  
*The visible world is just an excuse I.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès, Greenwich (Connecticut, USA).
- 2012** *El don del tiempo, el tiempo suspendido II.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès. Kaohsiung, Taiwán.  
*El don del tiempo, el tiempo suspendido I.* Colaboración "Carte Blanche" con Hermès. Barcelona, Passeig de Gràcia.  
*El mundo entero es medicina III.* Galería Estudio Artizar, La Laguna (Tenerife).
- 2011** *Jardín Vertical, Torres a la Templanza. En memoria de John Hejduk.* Intervención artística "site specific" en las Torres Hejduk de la Cidade da Cultura de Galicia, dentro del proyecto *Inside*. (Catálogo)  
*El mundo entero es medicina II.* Galería Rafael Ortiz, Sevilla  
*El mundo entero es medicina I.* Galería Trinta, Santiago de Compostela.
- 2009** *This is a love story.* CAB (Centro de Arte Caja de Burgos), Burgos. (Catálogo).
- 2007** *Ice Blink.* Galería Antonio de Barnola, Barcelona.  
*ADN Los órdenes del amor, instalación en el hospital público de Denia, Alicante.*
- 2005** *El curso circular de la luz.* Galería Trinta, Santiago de Compostela.
- 2004** *Casa, palacio, templo, tumba.* Galería Altzerri, San Sebastián.  
FORO SUR. Stand individual. Galería Trinta, Santiago de Compostela. Cáceres.
- 2003** *XIV MUESTRA DE ARTE.* Sajazarra (La Rioja). (Catálogo).  
*Un solo sabor IV.* Centro Cultural Torrente Ballester, Ferrol. (Catálogo).  
*Un solo sabor III.* Galería María Martín, Madrid.
- 2002** *Un solo sabor II.* La Gallera, Consorci de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia. (Catálogo).  
*Un solo sabor I.* Galería Trinta, Santiago de Compostela.
- 2001** *Pamen Pereira, obra reciente.* Galería Altzerri, San Sebastián.  
*Un solo sabor.* Barg Gallery, Teherán (Irán).  
*Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra.* CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea), Santiago de Compostela. (Catálogo).
- 2000** *Testigo inmóvil.* Ermita Nuestra Señora de Lomos de Orio, Parque de esculturas, Villoslada de Cameros (La Rioja).  
*Un solo sabor.* Galería María Martín, Madrid.
- 1999** *Gabinete de trabajo.* Galería Càinem, Castellón.  
*Gabinete de trabajo.* ARCO'99. Stand Galería Trinta. Madrid.
- 1998** *No hay orilla.* Galería Trinta, Santiago de Compostela.  
Becados Unión Fenosa. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña. (Catálogo).
- 1997** *La casa sin sombras.* Galería Antonio de Barnola, Barcelona.  
*Tenwa Mu de aru (Heaven is void).* Recent Gallery, Sapporo, Japón.

<b>1996</b>	<i>Agua caliente para el té.</i> Galería Emilio Navarro, Madrid. <i>Heisses wasser für den tee.</i> Museum zu Allerheiligen, Kunstverein. Schaffhausen (Suiza). (Catálogo)
<b>1995</b>	<i>Música do baleiro.</i> Galería Sargadelos, Ferrol.
<b>1994</b>	<i>Música del vacío.</i> Galería Paral.lel 39, Valencia.
<b>1993</b>	Galería Abel Lepina, Vigo. <i>Metafísica sin cielo.</i> Club diario Levante, Valencia . (Catálogo)
<b>1992</b>	Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Galería Trinta, Santiago de Compostela.
<b>1991</b>	Galerie Heuwiese, Seite-Wartau, Suiza. Galería Paral.lel 39, Valencia.
<b>1990</b>	Galería Esse, Orense.
<b>1989</b>	Galería Víctor Martín, Madrid. (Catálogo)

#### PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

<b>2016</b>	<i>Agrupar_Desagrupar. Rupturas de la representación.</i> CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. <i>Tradición, cambio e innovación.</i> Colección de Arte ABANCA. Sede de Afundación, A Coruña.
<b>2015</b>	<i>Estampa Contemporary Art Fair.</i> Stand Galería Astarté. Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea. <i>Made in Spain.</i> Fundación Luciano Benetton. Venecia, Italia. <i>Tradición, cambio e innovación.</i> Colección de arte ABANCA. Sede Afundación ABANCA, Vigo. <i>Reflexións.</i> Colección CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. <i>En cuerpo y alma. Creadoras de los siglos XX y XXI.</i> Sala Kubo-Kutxa Aretoa. Donostia / San Sebastián. <i>En (re)torno a paisaxe.</i> Iglesia de la Universidad, Santiago de Compostela <i>Made in Spain. Periplo por el arte español de hoy.</i> CAC Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. <i>ESTE ARTE International Contemporary Art Fair.</i> Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Punta del Este Polo & Country Club, Uruguay.
<b>2014</b>	<i>Colección DKV Dibujos.</i> DA2 (DOMUS ARTIUM 2002) Salamanca. <i>Tradición, cambio e innovación.</i> Colección ABANCA. Centro ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela. <i>Realidad y símbolo.</i> Colecciones DKV y Banco Sabadell Herrero. Sala Sabadell Herrero, Oviedo. <i>COL.</i> Últimas adquisiciones de la Colección CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela. <i>ARCOmadrid 2014. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.</i> Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid. (Catálogo). <i>ARTIFARITI 014,</i> Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).
<b>2013</b>	<i>93. 20º Aniversario del CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea).</i> Santiago de Compostela. <i>Arquitectura inadvertida.</i> Colecciones de arte de Caja Mediterráneo y DKV Seguros. MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante), Alicante. <i>Diálogos.</i> Colección DKV. Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid. <i>Identidad femenina en la colección del IVAM.</i> Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.
<b>2012</b>	<i>A obra elexida.</i> Museo de Lugo. <i>INSIDE</i> Proyecto "site specific" Torres de Hejduk. Cidade da Cultura de Galicia. (Catálogo). <i>A contraluz,</i> Museo Centro del Carmen Valencia. Edita Consorcio de Museo de la Comunidad Valenciana 2012. (Catálogo). <i>GALLAECIA PETREA,</i> Museo de la Cultura de Galicia. Cidade da Cultura de Galicia. Edita Fundación Cidade da Cultura de Galicia 2012. (Catálogo). <i>Artistas de la Colección DKV,</i> Museo Centro del Carmen, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. <i>ARTIFARITI 012,</i> Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).
<b>2011</b>	<i>ARCO 011.</i> Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid. (Catálogo). <i>Art-Madrid.</i> Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Pabellón de Cristal Casa de Campo Madrid. <i>Espacio Atlántico,</i> Vigo. Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. <i>ARTIFARITI 011,</i> Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).

- 2010** *Le fôret du mon revè.* Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône Aix-en-Provence. Marsella, Francia. (Catálogo).  
*Espacio Atlántico.* Vigo, Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela.  
*Art Madrid.* Stand Galería Trinta (Santiago de Compostela).  
*ARTIFARITI 10.* Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).
- 2009** *Sur Polar. Arte en la Antártida.* Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, México DF. (Catálogo).  
*ARTE MADRID 09.* Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela.  
*ARCO '09.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid (Catálogo).  
*ARTIFARITI 09.* Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).
- 2008** *11 Cairo Biennale.* Palacio de las Artes, Palacio de la Ópera, Cairo, Egipto.  
*ARTIFARITI 08.* Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).  
*Destilando territorios comunes.* Artistas miembros de una comunidad mundial.  
Museo de Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena. (Catálogo).  
*Marxes e Mapas.* Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. (Catálogo).  
*The Biblioteca Alexandrina Third International Biennale for the artist's Book 2008.* Biblioteca Alexandrina Arts Center. Alejandría, Egipto. (Catálogo)  
*Sur Polar. Arte en Antártida.* Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina  
*Arte galega do século XXI, Art Galician.* Colección Caixa Nova. Instituto Cervantes, París.  
*Sobre o espazo infinito, a creación ao redor do mar.* Concellería de Cultura.
- 2007** *ARTIFARITI 07,* Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara occidental. Tifariti, RASD. (Catálogo).  
*Peregrinatio, La mirada interior.* Arte en las Ermitas de Sagunto 2007. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana.  
*ART Chicago '07.* Galería Trinta, EEUU.  
*Colonia Art Fair 07.* Galería Altzerri, Alemania.  
*ARCO'07.* Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Stand Galería Altzerri, San Sebastián.  
Stand Galería Antonio de Barnola, Barcelona. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid (Catálogo).
- 2006** *40 th International Fair for Modern and Contemporary Art, Cologne Art Fair.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Colonia, Alemania. (Catálogo).  
*I Bienal del Fuego.* Caracas, Venezuela.  
*Naturalmente Artificial.* Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. (Catálogo).  
*Sen Xeración.* Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. (Catálogo).  
*ART Chicago '06.* Chicago, EEUU.  
*ARCO '06.* Stand Galería Trinta. Stand Galería Antonio de Barnola. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid (Catálogo).
- 2005** *Intervenciones, Arte en la Tierra.* Santa Lucía de Ocón, La Rioja. (Catálogo).  
*ARCO' 05.* Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Madrid. (Catálogo).
- 2004** *A Arañeira.* A Colección. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. (Catálogo).  
*ART Chicago '04.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Chicago, EEUU.  
*ARCO '04.* Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Stand Galería María Martín, Madrid. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid.  
*Punto de Encuentro.* La Colección. CAB, Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos. (Catálogo).
- 2003** *Colonia Art Fair' 03.* Galería Altzerri, San Sebastián. (Catálogo).  
*ART Chicago '03.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián.  
*La distancia y otros mundos.* Galería Rafael Ortiz, Sevilla.  
*ARCO '03.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Stand Galería María Martín, Madrid. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid. (Catálogo).
- 2002** *Plural. El arte español en el siglo XXI.* Palacio del Senado, Madrid. (Catálogo).  
*Galicia Es Cultura: 20 escultores no 2002.* Centro Cultural Torrente Ballester, Concellería de Cultura do Concello de Ferrol. (Catálogo).  
*Otras Naturalezas.* Monasterio Santa María de Prado, Valladolid. Junta de Castilla y León. (Catálogo).  
*ARCO '02.* Stand Galería Altzerri, San Sebastián. Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid
- 2001** *La Noche. Imágenes de la noche en el arte español 1981-2001.* Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. (Catálogo).  
*Colección para una oficina.* Galería Càñem, Castellón.

- Otras naturalezas.* Sala "las Verónicas", Consejería de Cultura de Murcia. (Catálogo) *Papeles*. Galería María Martín, Madrid.
- 2000** *Parque de Esculturas. Tierras altas, lomas de oro. Villoslada de Cameros* (La Rioja). (Catálogo). *Tránsito 2000*, Feria de Arte Contemporáneo. Stand Víctor Segrelles - Paral-lel 39 (Gabinete Colectivo), Toledo.
- ARCO '00.* Stand Galería María Martín, Madrid. Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid.
- 1999** *IV Foro Atlántico de Arte Contemporánea.* Stand Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Pazo de Cultura de Pontevedra. (Catálogo)
- ARCO '99.* Stand Colección "Unión Fenosa", Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid.
- Ende-neu.* Recent Museum of Contemporary Art, Sapporo, Japón.
- 1998** *Fisuras na percepción.* 25 Bienal de Arte de Pontevedra. Pazo de Congresos e Exposiciones de Pontevedra. (Catálogo).
- Femenino Plural.* Consorci de Museus (Generalitat Valenciana). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo nacional de Artes Visuales, Montevideo; Museo de la Ciudad, Querétaro, México. (Catálogo).
- ARCO '98.* Stand Galería Trinta, Santiago de Compostela. Stand Galería Antonio de Barnola, Barcelona. Stand Colección Caixa Galicia, La Coruña, Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid. (Catálogo).
- 1997** *Paysage Contemporain.* Galerie du C.A.U.E., Limoges, Francia. (Catálogo).
- Femenino Plural, Doce Artistas Valencianas.* Agencia Española de Cooperación Iberoamericana y Consorci de Museus (Generalitat Valencia). Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, México. (Catálogo).
- Liste '97.* Stand Galería Emilio Navarro, Madrid. Basel, Suiza.
- The Gramercy Art Fair.* Stand Galería Emilio Navarro, Madrid. Gramercy Park, NY, EEUU.
- Nagoya Contemporary Art Fair.* Stand Recent Gallery, Sapporo. Nagoya, Japón.
- 1996** *Las jaulas del espíritu.* Galería Moriarty, Madrid.
- Femminile Plurale.* Generalitat Valencia. Palazzo Pinucci, Galería Vía Larga y Sala de Exposiciones de la Biblioteca de Bagno a Ripoli, Florencia, Italia. (Catálogo).
- 1995** *A Arte inexistence. Artistas galegas do século XX.* Xunta de Galicia. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. (Catálogo).
- Foro Atlántico Internacional de Arte Contemporáneo.* Palacio de Congresos, Santiago de Compostela. (Catálogo).
- Entre Parentesis.* Galería Paral-lel 39, Valencia.
- 1994** *ARCO' 94.* Stand Club Diario Levante, Generalitat Valenciana. (Catálogo). Stand Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Madrid.
- Dibujos.* Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 1993** *XIII Salón de los 16.* Palacio de Velázquez, Madrid y Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. (Catálogo).
- Trazos e Caminos,* Plan Cultural Xacobeo'93 (Xunta de Galicia). Centro Cultural do Ferrol, Casa das Artes do Concello de Vigo, Museo Provincial de Orense, Teatro Principal de Pontevedra. (Catálogo).
- VIII Premio de Pintura L'Oréal.* Arts & Dialogues Européens. Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc (Francia). (Catálogo).
- 1992** *Semellanzas e Contrastes. Visións da Arte peninsular da última década a través de tres colecciones.* Pazo Provincial, Deputación de Pontevedra.
- XXII Bienal de Arte de Pontevedra.* (Catálogo)
- Nomes propios. Images do desexo.* Xunta de Galicia, Salas del Arenal. EXPO'92. Sevilla. Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela. (Catálogo).
- XIX Premio Bancaixa de Pintura y Escultura (Accésit).* Centre Cultural Bancaixa, Valencia. (Catálogo).
- 1991** *II Mostra Unión Fenosa.* Estación Marítima, La Coruña. (Catálogo).
- A tres bandas.* Galería Ángels de la Mota, Barcelona. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Galería Paral-lel 39, Valencia. (Catálogo).
- 1989** *El papel de los 90.* Galería Víctor Martín, Madrid.
- De Galicia.* Novos creadores galegos. Xunta de Galicia. Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid, Casa de la Parra, Santiago de Compostela. (Catálogo).
- Cinco Voces.* Casa Museo Benlliure, Valencia. (Catálogo).
- 1988** *Aktuelle Spanische Kunst.* Amthaus. Kaiserstuhl, Suiza.
- 4 Künstler aus Spanien.* Kulturzentrum Kammgarn. Schaffhausen, Suiza.
- Interarte'88.* Stand Galería Paral-lel 39, Valencia.
- Punto'88.* Centro Cultural de la Villa, Madrid. (Catálogo).
- 1987** *ARCO'87.* Stand Galería Val i 30, Valencia. IFEMA, Madrid.

## CULTURAL RIOJA

**Consejera de Desarrollo Económico, Innovación y Cultura del Gobierno de La Rioja**  
Leonor González Menorca

**Alcaldesa de Logroño**  
Concepción Gamarra Ruiz-Clavijo

**Director General de Cultura del Gobierno de la Rioja**  
Eduardo Rodríguez Osés

**Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Logroño**  
Pilar Montes Lasheras

**Coordinador**  
Francisco Gestal Tofé

**Coordinador Regional**  
Gabriel Santos Ruiz

**Administración**  
Maite Echeverría Cámara

## EXPOSICIÓN

**Comisaria**  
Kristine Guzmán

**Coordinación**  
Francisco Gestal

**Gestión Administración**  
Maite Echeverría Cámara

**Montaje**  
Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Logroño  
Félix Pérez Vidarte  
Raúl Simón  
Susana Baldor  
Roberto "Pájaro" Pajares  
David González  
Carlos Sánchez  
Pamen Pereira

**Servicios Pedagógicos**  
Álvaro Juaneda

**Seguros**  
Aon XL Insurance Company S.E.

## CULTURAL RIOJA

Avda. de la Paz, 11 26071 Logroño  
Tel. 941.207688 Fax 941277080  
culturalrioja@logro-o.org  
www.culturalrioja.org

## MUSAC

**Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León**

**Consejera de Cultura y Turismo**  
María Josefa García Cirac

**Secretario General**  
José Rodríguez Sanz-Pastor

**Directora General de Políticas Culturales**  
Mar Sancho Sanz

**Director General de la Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León**  
Vicente Cuadrillero Martín

**Director**  
Manuel Olveira

**Coordinadora General**  
Kristine Guzmán

**Coordinación**  
Eneas Bernal  
Helena López Camacho  
Carlos Ordás

**Registro**  
Koré Escobar  
Raquel Álvarez (Dalser, S.L.)

**Comunicación y Prensa**  
Izaskun Sebastián

**Educación y Acción Cultural**  
Belén Sola  
Julia Ruth Gallego

## EXPOSICIÓN

**Comisaria**  
Kristine Guzmán

**Coordinación**  
Raquel Álvarez

**Montaje**  
Vinílica S.L.  
Carlos Sánchez  
Pamen Pereira  
Mariano Javier Román

**Transporte**  
Ordax S.L.

**Seguro**  
Aon XL Insurance Company S.E.  
Generali España, S.A.

**MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León**  
Avda. Reyes Leoneses, 24  
24008 León (España)  
Tel. +34 987 09 00 00 Fax + 34 987 09 11 11  
www.musac.es

## PUBLICACIÓN

### Editada por

Sala Amós Salvador / MUSAC / Nocapaper

### Textos

Albert Esteve  
Francisco Gestal Tofé  
Kristine Guzmán  
Pamen Pereira  
Karlotti Valle  
Dokushô Villalba

### Traducción

Kristine Guzmán  
Josephine Watson

### Edición y corrección de textos

Georg Bauer  
Teresa Martín

### Diseño

Teresa Saiz (Limonarte, S.L.)

### Fotografías

Toni Blanco p. 31  
Pepe Caparrós pp. 16, 18, 19, 21, 27, 35, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 78, 80, 83, 84, 86, 88, 92, 98-99, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 117, 119, 122, 123, 124-125, 128, 131, 140-141, 144, 146, 148, 153, 166, 168, 169, 171, 172, 180, 185, 186, 190  
José Díaz p. 51  
Peio García p. 22  
David Gohner pp. 15, 181  
Hilario González pp. 16, 27, 120, 147, 170, 175, 189  
Efrain Pintos p. 74  
Mark Ritchie pp. 81, 178  
Teresa Rodríguez pp. 8, 24, 36-37, 39, 40-41, 42-43, 45, 46-47, 49, 52, 55, 56, 77, 91, 104-105, 115, 121, 133, 136, 137, 150, 151  
Dokushô Villalba pp. 32, 165, 193  
Cortesía Afundación p. 97  
Cortesía MUSAC p. 128-129  
Cortesía Galería Artizar p. 177  
Cortesía aSZ arquitectos, Antonio Sanmartín p. 156  
Cortesía Galería Trinta pp. 182, 187

### Videos

Toni Blanco QR p. 31  
David Gohner QR p. 50  
UkeMotion QR pp. 114, 122, 189, 199a, 199b  
Desarrollo 3D Real Flow: Jorge Medina Alix p. 50,  
Luis Miguel Mora, Next Límits Technologies p. 120  
FX Vicen Bretones p. 189

### Producción



### NOCA (Not Only Contemporary Art) Paper

Paseo Menéndez Pelayo, 10  
39006 Santander (España)  
noca@nocapaper.com  
www.nocapaper.com

## Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a las entidades y particulares sin cuya colaboración estas dos exposiciones y este libro no hubieran sido posibles:

Afundación; CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea;  
MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante;  
Fundación Cidade da Cultura de Galicia, Santiago de Compostela;  
UPV, Universidad Politécnica de Valencia; Galería Trinta,  
Galería Artizar, Pepe Amoedo, Raquel Álvarez, Pere Beltrán,  
Miguel P. Dieste, Albert Esteve de Quesada, David Gohner,  
Beatriz González Loroño, Carlos Lara Coira, Jose Luis Mora,  
Tom Nuñez Sal, Miguel Olavarrieta, María Pereira Otero,  
Carlos Miguel Sánchez, Izaskun Sebastián.

Next Límits Technologies, UkeMotion, Horno Bonavista de Rocafort, Valencia.

A Asunta Rodríguez, Pablo Tomé y a mi familia, mi marido Hilario González y mi hijo León González por su solidaridad.

Todos los derechos reservados  
© de la edición, Sala Amós Salvador /MUSAC  
© de los textos, sus autores  
© de las imágenes, sus autores

ISBN 978-84-94542-53-4  
D.L.: SA 619-2016

Exposición en el  
**MUSAC,**  
León



Exposición en la  
**Sala Amós Salvador,**  
Logroño







**MUSAC** Museo de  
Arte Contemporáneo  
de Castilla y León

CULTURAL RIOJA

