

## La taza de té y la gravedad

“—¡Qué conveniente sería —observó riendo Lady Muriel, *á propos* de mi insistencia en ahorrarle las molestias de llevar una taza de té al otro lado de la habitación al Conde— si las tazas de té no tuviesen peso! ¡A lo mejor entonces se podría dejar a las señoras llevarlas a distancias cortas!

—Podemos imaginar fácilmente una situación —intervino Arthur— en que las cosas no tuviesen necesariamente peso, unas respecto de otras, aunque cada una tendría su peso propio, con respecto a sí misma.

—¡Una paradoja imposible! —exclamó el Conde—. Díganos cómo podría ser eso. No acierto a adivinarlo.

(...)

—Existe una idea más curiosa aún —me aventuré a decir—. Imagínese una cuerda amarrada a la casa, por debajo, y que tire alguien de ella desde el centro del planeta. Entonces, naturalmente, la casa va más deprisa que a su velocidad normal de caída; pero los muebles (y nuestras personas) seguirían cayendo a su antigua velocidad, y por lo tanto se quedarían atrás.

—En la práctica, subiríamos hasta el techo —intervino el Conde—. La consecuencia inevitable de ello sería una conmoción cerebral.

—Para evitarlo —continuó Arthur—, clavaríamos los muebles al suelo y nos ataríamos a las sillas. Así podríamos tomar el té tranquilamente.

—¡Pero hay un pequeño inconveniente! —le interrumpió Lady Muriel—. Tendríamos que tener bien sujetas las tazas, pero ¿qué haríamos con el té?

—Había olvidado el té —confesó Arthur—. ¡Sin duda, subiría al techo, a menos que lo bebiésemos por el camino!

—Lo cual me parece suficientemente absurdo —dijo el Conde—. ¿Qué noticias nos trae usted del gran mundo de Londres?

Lewis Carrol: *Silvia y Bruno*

Ritmo, intensidad, emoción, misterio y energía son conceptos sobre los que establece su discurso plástico Pamen Pereira; la importancia dada a las escalas, al fluir de las sensaciones y al lugar físico que ocupa quien realiza las obras, nos permiten seguir su evolución. En el recorrido, encontramos unas imágenes que recrean la confianza en poder explicar, desde el arte, una exigente fidelidad hacia la vida, defendiendo una actitud personal, alejada de los comportamientos generacionales.

Repasando su obra desde sus inicios, comprobamos que todo lo podemos interpretar como paisaje, pero no la imagen exterior, la última capa del paisaje sino su interior, su subsuelo, su ánimo, su permanente cambio, su flujo, su idea, su transformación. Paisajes en los que señala árboles y colinas, con la naturaleza siempre presente en sus formas de energía no en sus detalles limpios, decorativos. Paisajes vividos desde una no oculta pasión: en la búsqueda, en la contemplación, en el acercamiento, en el disfrute, en su

transformación. Los títulos de las obras mostradas en su primera exposición madrileña (su tercera individual, en la galería Víctor Martín, en 1989) reflejaban acciones, vivencias inaugurales, descubrimientos emocionales contados bajo un disfraz descriptivo, sólo en apariencia neutro: *Memorias del subsuelo, Primera materia, Fertilidad, abismo norte, El espíritu de la tierra, Situación...*

Dos décadas después, mantiene el escenario, defiende la actitud y refuerza el ánimo, ya que a las búsquedas de las primeras tentativas sucede el tono afirmativo de quien es consciente de haber entregado vida en el empeño. Porque la diferencia esencial entre las obras de entonces y las actuales radica en la convicción, en el *lugar* desde el que se plantean. En los años 80, acompañaba a sus obras, de escala generalmente reducida, con alusiones a un ideario centroeuropeo, desde Novalis y Hölderlin, el romanticismo alemán, o la forma de mirar y la actitud ante la naturaleza que desprenden las pinturas de Caspar David Friedrich, hasta la seducción que le ejercía Joseph Beuys en su intento por acercar arte y vida. Pasados los años, a esas devociones se le une un convencido acercamiento a formas de reflexión orientales desde una pasión, una entrega y, especialmente, una necesidad de mantener cercana la presencia de la energía, que la descubren europea.

En este sentido, resulta aconsejable recordar el excelente texto que, a modo de nota de prensa, acompañaba, en unas hojas mecanografiadas, a un catálogo en el que el texto de Pamen Pereira era más duro y oscuro. Transcribo fragmentos de aquella nota (galería Víctor Martín, 1989), empezando por su forma de aclarar su punto de partida: “El trabajo que hago tiene cada vez más que ver con la filosofía, por ejemplo que con la pintura, con esa manera de ver, de crear imágenes de los pintores. Yo no creo imágenes, o al menos no es esa mi preocupación. Para mí es más importante el proceso de pensamiento que es el que las genera. Por eso me interesa más la filosofía que la pintura”. Imagino que su intención es situarse lejos de la visión pictórica entonces dominante. De inmediato, introduce una significativa mezcla de temas de interés, modos de tratarlos y –detalle especial– una clara defensa del proceso de acercamiento y resolución, que liga a su propia experiencia, a su vida: “Hay, en mi obra una serie de temas que con el tiempo se han ido haciendo recurrentes. La idea del agua como algo que disuelve, purifica, fertiliza, el agua

como un todo, un arquetipo de lo líquido. Además están los mapas como referencia física, pero siempre tratados con aceite o que tienen por encima un corazón, algo que le obliga a ser sólo físico, un elemento perfectamente sentimental y completamente orgánico que lo modifica. Porque una referencia física no existe sin otra orgánica. Además esos mapas no marcan referencia al azar, sino que han salido de viajes o indican territorios íntimos sobre una forma física". El cierre del texto insiste en su ánimo como artista: "Las obras una vez terminadas ya no me interesan, lo que quiero es seguir, seguir sintiendo los agujones que me obligan a continuar". Con los lógicos matices derivados del paso del tiempo, de la definición y fortaleza del lenguaje, de la multiplicación de las experiencias personales, el texto es aplicable a la actitud y las imágenes actuales de Pamen Pereira. La grasa, el fuego, el aire, el agua, como elementos de transformación, permanecen activos, aunque del exceso haya pasado a una cuidada precisión, no por empeño estético sino por convencimiento del poder concentrado en una parte, una de las enseñanzas de su contacto con el pensamiento oriental. Una obra expuesta entonces, *Yo soy el error* (1988-89, dos titones, lleno uno de vino, conteniendo el otro una planta) encierra las armas de su trabajo: una síntesis visual rápida, los argumentos de densidad y contradicción que hacen esenciales a los buenos poemas breves, y, especialmente, su capacidad para unir sueño y realidad ("Yerro y yo misma soy el error, anhelo, y yo misma soy el deseo; sufro y soy yo el fruto del sufrimiento" escribía en esa época).

En estos años, Pamen Pereira busca encontrar su debate y se sitúa voluntariamente en un entorno de afirmaciones conceptuales, generalmente con forma epigramática y aires crípticos. Quiere situarse en posiciones de riesgo y se asoma a aquello que le tienta. En ocasiones, sus palabras toman la delantera, dejando a las obras la condición de poéticas. Nunca poemas visuales, encuentros fortuitos, azarosos, sino búsquedas conscientes, afirmaciones de quien quiere seguir dando pasos hacia el misterio. En 1996, con motivo de sus exposiciones *Agua caliente para el té*, en la Kunstverein de Schaffhausen (Suiza) y en la galería madrileña Emilio Navarro, Manuel Calderón le pregunta por el momento de gracia de la creación y ella lo explica con una imagen gráfica, emocional, que entonces empezaba a ser algo más

que una metáfora: “Un momento de tensión en que si te cortan un dedo ni te enteras”. El paso dado resulta esencial: de representar el paisaje, la naturaleza, insistiendo en la actitud que quiere defender como artista (visible en los papeles plenos de huellas del proceso de trabajo, en su modo de transferir detalles vegetales o retratos de artistas y filósofos, y de recurrir al aceite, a la grasa, al alquitrán, a pequeños colages, a la introducción de objetos encontrados) a sentir que individualizaba su discurso. Ese cambio de actitud, ese giro que conlleva una decidida limpieza iconográfica (sin renunciadas teóricas) tiene que ver con una serie de fotografías de hojas vegetales (realizada en 1992-93), llevadas a gran formato e intervenidas precisamente por la síntesis de lo que habían sido sus argumentos estéticos hasta entonces: el calor, el fuego, el cuerno ligado a la vida, la casa. Sé que puede resultar un poco tópico, pero esas fotografías señalan el momento de entrar en la naturaleza, de fusionarse, liberándose al tiempo de su pequeña obsesión por dejar claras sus devociones. Esas fotografías, sobre las que se autorretrata son, también, su espejo: traspasado, Pamen Pereira se convierte en Alicia o, mejor aún, en Silvia y Bruno, los célebres personajes de Lewis Carroll, capaces de observar el mundo y descubrir las distintas realidades que en él se encierran, preguntándose por el sentido de las palabras, buscando el orden interno de las cosas. En el catálogo editado con motivo de su individual *Metafísica sin cielo*, celebrada en la Sala de exposiciones del Club Diario Levante, en 1993, incluye una conversación entre dos personajes, tal vez dos Pamen Pereira, que titula *Entreacto*. Contiene una cita explícita del *Fausto* de Goethe y algunas devociones asumidas, a modo de *afinidades electivas* por seguir con la terminología del alemán, dentro del interés que siente entonces la artista hacia la escritura epigramática, hacia los aforismos, hacia los juegos de lógica y razón. Transcribo unos fragmentos *delatores*:

“P1 Esto no es un jardín.

P2 Es un fragmento de infinito,  
voluntad de existir puesta en escena con dolor.

Vía crucis de una existencia desmesurada.

P1 Estás viendo el paisaje desde dentro;  
así sólo ves sus entrañas.

P2 Veo el infinito a través del fragmento:

en la hoja está el bosque.

P1 (*mirando entre los visillos*) ¡Arterias verdes!

(...)

P2 El autor es el principal escenario, inevitablemente.

P1 Y la obra nace de nuestra esencia y existencia.

P2 Sólo hay descanso cuando el escenario está vacío.

P1 El vacío es el lugar donde apoyarse.

P2 (*silencio*)

P2 En el silencio y en la soledad

tenemos licencia para no existir,

y son tan escasos y deliciosos esos momentos...

(...)

P2 Es grande el misterio.

P1 No es grande, es verde”.

Que el texto señala un cambio de actitud, un descubrimiento estético y emocional, lo prueba un detalle nada azaroso: se acompaña por una reproducción del célebre cuadro de Friedrich *Viajero junto al mar de niebla* y una fotografía de Pamen Pereira, de espaldas, mirando una habitación (la vida, el estudio). Ambas en blanco y negro y con escaso detalle, porque lo que importa es señalar la *actitud*: el misterio no es grande y el autor es el principal escenario...

Lo posterior será el paso de la búsqueda de la imagen, del hallazgo del objeto, a vivir y desarrollar una *situación artística*. Sin necesidad de provocarla: basta con observar y estar dispuesto a vivirla, a  *echar el resto*. Pamen Pereira entiende el arte como un proceso de investigación y el viaje como un modo de analizarse. Sus proyectos se vuelven más intencionados, pensados en relación al camino recorrido y a lo que debe venir. Las exposiciones tienen títulos a la vez poéticos y descriptivos: *Música del vacío*, *Agua caliente para el té*, *La casa sin sombras*, *Gabinete de trabajo* (con su versión síntesis, revisando lo previo: *Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra*), *Un solo sabor*, *This is a love story*... El conjunto traza el relato apasionado en el que toman forma acciones, situaciones, pensamientos. El entorno recreado es el del estudio y lo cotidiano:

los objetos vividos, el paisaje observado. Convertido todo en cuerpo, en sombra, en prolongación; jugando siempre con el debate entre contrarios. Una larga estancia en Japón termina por dar un sentido especial al disfrute de la acción, al ritual como modo de alcanzar las cosas, al ritmo, al tiempo.

*Agua caliente para el té*, aparte de ser el título de una de las obras esenciales de Pamen Pereira, da nombre a las dos exposiciones que marcan el primer balance de su trabajo, y abre el mundo de los dibujos con humo sobre papel, en los que evoca los objetos representando su aura, esos límites borrosos que deja la huella del humo. Si el escultor de objetos inmateriales de Giovanni Papini creaba obras efímeras moviendo humo, Pamen Pereira propone un mundo de *realidades* a partir de medios inmateriales. En una conversación publicada en el catálogo de la exposición *Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra*, celebrada en el CGAC de Santiago de Compostela en 2001, Pamen Pereira le dice a Alberto González-Alegre: “En muchas cosas, *Agua caliente para el té* fue una pieza primera. Fue la primera vez que vi que abarcaba el mundo, en la que fui capaz de no ser yo, sólo de ser testigo, testigo de todo, de lo que veo... y realmente, da una tranquilidad enorme cuando tienes esa sensación. Es una sensación como de mucha calma”.

En los años siguientes, iniciados con su larga estancia en Japón, revisa vivencias y define una forma de trabajar personal, que necesita de las experiencias propias, vividas con una gran intensidad pero sin dramatismo adicional, como si quisiera mantener el ánimo inaugural de quien descubre las cosas. Si su actitud se vuelve más observadora, no es menos cierto que se empeña en que las obras tengan su ritmo y respondan a procedimientos naturales. Simone Weil decía, con ironía y cierto desgarró, que quien vivía la vida del revolucionario no demostraba amar la revolución sino sentirse atraído por la vida del revolucionario; Pamen Pereira sabe qué imágenes y objetos quiere realizar pero se impone conocer los medios –incluso los ritos, los tiempos– para acercarse a ellos, para controlarlos. De ese modo, pierde velocidad al realizar las obras pero gana en densidad. Sus objetos, incluso cuando defienden la pequeña escala, no son herederos de los objetos poéticos surrealistas: son mágicos, plagados de vidas y sueños. No necesita recurrir a citas o introducir guiños a sus devociones (otros artistas, pensadores y

filósofos), quizá porque es consciente de tener más que contar y sabe que la reflexión es posterior. Las obras se relacionan entre sí, recrean un mundo que se va completando y abriendo al mismo tiempo. Un buen reflejo es su exposición en el CGAC en 2001, planteada como repaso selectivo, balance a partir de la metáfora del taller como espacio de creación y lugar de diálogo y misterio, y reflejo de la actitud y los intereses estéticos de la artista en ese momento.

Por el tono dado a las intervenciones posteriores, es probable que Pamen Pereira quisiese el reto del gran proyecto, de la dimensión amplia, de la gran escala. El espacio ofrecido en el CGAC le obligó a desarrollarla en horizontal, a plantearla como revisión de lo hecho, como relectura de su ideario. Del ejercicio salió fortalecida pero con ganas de resolver nuevos problemas, técnicos y estéticos.

Una intervención en el Centro Cultural Torrente Ballester de Ferrol y la individual en la Sala La Gallera de Valencia le permiten afrontar el reto de la exposición vertical, de las miradas múltiples y complementarias sobre una obra, de la necesidad de resolver el montaje teniendo en cuenta que el espectador va a ver las piezas desde abajo y desde arriba. Con el añadido de que en Ferrol el espacio era abierto, luminoso, y en Valencia diáfano pero cerrado.

Como sonido de fondo, en las obras de los años 80 rondaba Beuys como elección que implicaba el olvido del exceso expresivo que dominaba la pintura de entonces, junto a las afirmaciones de los más sonoros filósofos; en el arranque del nuevo siglo, las referencias explícitas son Bachelard y un pensamiento oriental que poco tiene que ver con el esteticismo del que mira desde Occidente. Sospecho que la reflexión de Pamen Pereira le lleva también hacia una literatura especial, de la que Lewis Carroll es paradigma y Edgar Allan Poe un referente.

Pocos escritores han sintetizado de un modo tan brillante la importancia que tiene la elección del lugar desde el que se observa como Edgar Allan Poe. En *Un descenso al Maelström*, nos cuenta una *historia extraordinaria*, que podemos ver como una metáfora del creador curioso, un rotundo elogio a la observación, al disfrute, al aprendizaje, a la entrega apasionada que debe acompañar cada acto. El argumento es conocido: un marinero de pelo blanco

relata con detalle el acontecimiento más importante de su vida; cada madrugada salía en barca con su hermano, evitando pasar a determinada hora por el lugar conocido como Maelström, donde se decía que el mar se abría devorando todo lo que encontraba en sus cercanías. Nadie había sobrevivido a esa visión. Un día, los dos hermanos se distraen y coinciden en el lugar y hora fatídicos. “Puede parecer extraño –recuerda el marinero–, pero ahora, cuando estábamos sumidos en las fauces del abismo, me sentí más tranquilo que cuando veníamos acercándonos a él. Decidido a no abrigar ya ninguna esperanza, me libré de una buena parte del terror que al principio me había privado de mis fuerzas. Creo que fue la desesperación lo que templó mis nervios. Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que le digo es la verdad: empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí *el deseo* de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería”.

Convencido de su próxima e inevitable muerte, el narrador se dedica a observar el fenómeno nunca descrito y lo que ve le parece admirable. Dramático pero sublime. De la *observación emocionada*, sin embargo, nace la salvación, la salida, al darse cuenta de que los objetos cilíndricos o esféricos dan vueltas en el primer círculo del abismo, mientras los demás se precipitan y estallan en su interior. En vano advierte a su hermano, al que ve desaparecer, entrar en el caos. Finalmente, el mar se calma. Y el narrador concluye su relato: "Un bote me recogió, exhausto de fatiga, y, ahora, que el peligro había pasado, fui incapaz de hablar a causa del recuerdo de aquellos horrores. Quienes me subieron a bordo eran mis viejos camaradas y compañeros cotidianos, pero no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus. Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como lo ve usted ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado. Les conté mi historia... y no me creyeron. Se la cuento

ahora a usted, sin mayor esperanza de que le dé más crédito del que le concedieron los alegres pescadores de Lofoden".

La cita es larga, pero describe un escenario, un comportamiento al que no es ajena Pamen Pereira, empeñada en conocer cada cosa en su lugar, cada pensamiento en su territorio, cada proceso en su manera de realización. De su implicación y sus consecuencias son buen ejemplo sus estancias en Japón, la Antártida y las intervenciones en el Sahara Occidental, tras las que queda un compromiso humano que traduce en sutiles acciones sobre el paisaje. Ese empeño le lleva a interesarse por procesos de trabajo tradicionales (algunos en desuso), que retrasan la aparición de la obra pero la dotan de un sentido personal, sólido, único, vivido. Alejada voluntariamente de los sistemas que no valoran la implicación personal (aunque busque con frecuencia la intervención colectiva, reuniendo objetos cargados de su propia memoria o invitando a que los espectadores participen en la realización de la obra), proclive a entender el sentido de lo ritual, su obra refleja una sensación de intemporalidad y misterio que termina convirtiéndose en un salto mayor cuando transmite los sueños con el lenguaje de la realidad, tal como hace en *This is a love story*.

Al acceder el espacio, el visitante se ve envuelto por una obra que se desarrolla a su alrededor. No puede contemplarla en su totalidad sin desplazarse, y de inmediato siente que está ante una obra global pero también ante muchos fragmentos que reclaman su grado de independencia. En contra de lo que pudiera parecer, no se persigue un efecto barroco, direccional, turbador: se crea un escenario en el que se desarrolla el efecto de un sueño convertido en realidad tridimensional. La obra no representa, no simboliza: es, manifiesta, se *ofrece*, dialoga. La sensación de estar ante un sueño se transmite en la manera de dejar los objetos suspendidos. No caen y tampoco se elevan: levitan. El ritmo de la obra nos lleva de un lugar a otro, descubriendo en cada ocasión un matiz, un detalle, una relación.

Pocas cosas dependen del azar en Pamen Pereira mientras define sus intervenciones, incluso cuando, como es el caso de *This is a love story*, sabe que el resultado depende mucho de los problemas técnicos que surjan durante un montaje que se intuye tenso. Lo decía días antes de iniciarlo: "*This is a love story* hace referencia a mi relación con mi trabajo y de éste con la vida, que

realmente es la obra de arte más importante, tal vez a la única que merece a pena dedicar todo". La intención quedaba tan clara como el origen: "La pieza que ocupará el espacio central de la sala, *Al otro lado del espejo*, es una ola de ingravidez hecha de objetos cotidianos (cama, armarios, mesas, sillas, tazas de te, mesa camilla, lámparas, mueblecillos y miles de objetos diversos, alfombra voladora incluida), en una necesidad de soltar lastre hablando el idioma de los sueños. He recorrido algunos desvanes en Ferrol, sobre todo el de mis padres: los objetos que encontré no son especiales, es el conjunto de todos lo que inventa una historia, no mía concretamente, mezcla de las de todos. Y como al menos para mí, el arte reside en las entrañas y no en la cabeza, voy a seguir a esa voz que dice 'por aquí...por aquí...". Existe, por tanto, una idea inicial, un boceto de intenciones previo a la intervención. Lo posterior es, quizá, la parte más drástica: la búsqueda de los materiales, que en este caso son en su mayoría objetos que rescata de su memoria particular y de la de seres próximos. Cada objeto, cada fragmento, tiene su propia historia, una historia particular que en un momento coincidió con la de Pamen Pereira. Los materiales, por tanto, están cargados de connotaciones, de recuerdos, de vida. Pamen Pereira no pretende transmitírnoslos sino evocar sensaciones de proximidad, de ahí que proponga una "ola de ingravidez" que, de inmediato, nos traslada al mundo de los recuerdos, del sueño, pero utilizando fragmentos de realidad.

En el magma se integran obras anteriores: "El jersey de lana llevado por las golondrinas, que ya ha estado en alguna exposición anterior, ha cobrado nueva vida, más aérea, y estará con su pequeña nube de golondrinas flotando en esa onda que recorre la sala; también la alfombra voladora traída de Irán sobre la que levita la bandeja de bronce y las frutas, los pasteles... y las flores que se han salido de todos los cestos, jarrones y floreros, y las llaves, que todavía estoy buscando, ya que necesito que me armen un buen grupo: todo entre muebles, mesas, tazas de té, jarras de plata... y libros volando, suspendidos alrededor de la cama, el armario y las sillas, espejos, relojes de pared y jarritas de plata... Y el baúl de los nómadas, al que le habían salido raíces. Hay muchos cuentos ahí metidos, no míos, de todos...".

Cada pieza tiene su razón de ser y un motivo claro por el que está incluida.

Argumentos que tienen que ver con la memoria, con la vida, que son personales pero que percibimos como una historia anónima, colectiva: “Estará también *El sol es una estrella*: la chaqueta está rota y con grandes agujeros; perteneció a mi abuelo y yo pasé gran parte de mi más tierna infancia entre sus brazos. La chaqueta se fue a la aldea y allí la encontré muchos años más tarde, como el que encuentra su gran tesoro. Ahora está dorada por el interior: pan de oro fino cubre la parte que tocaba el cuerpo de su dueño”.

Junto a la visión *tras* el espejo, con su aire de ensoñación, de material memoria, dos obras tienen el título de la exposición, y un tono más hermético, concentrado: “Una es la de la camisa de un soldado de la II Guerra Mundial, que compré en Alemania hace 20 años y que utilizo desde entonces para trabajar: está rota y remendada desde que la compré y en esos remiendos yo imaginaba ya una historia, ahora estará con todos los rastros de sus dos batallas (la segunda fue conmigo), pulcramente doblada en un soporte que la mantiene ligeramente inclinada como un atril, mientras una proyección de video permite que pajarillos luminosos blancos salgan del cuello de la camisa y mueven toda la vida allí guardada... algunos se escapan por la pared. La camisa lleva bordadas las letras “*this is a love story*” en hilo plateado. La otra obra es la de las botas altas, muy altas, femeninas pero como las de el gato con botas: son unas botas negras que estaban llenas de ausencia, como vivas pero sin nadie; dos cascadas de mariposas blancas salen de ellas como de dos cañones, las mariposas se sujetan del techo como un móvil con un hilo tan fino como una tela de araña. Imagino la pieza iluminada con luz negra dentro de la misma sala oscura”.

Pamen Pereira se refiere a sus obras casi como si fueran personajes, y les reconoce una vida intensa, múltiple, transversal. En alguna ocasión ha dicho que le interesan durante el proceso y que una vez terminadas la relación se enfría, lo que no debe entenderse como un dogma. Con mucha frecuencia, recurre a piezas anteriores, les da nueva vida, las convierte en protagonistas de una nueva situación. En *This is a love story* toma el arranque, algunas ideas y muchos objetos de su participación en la Bienal de El Cairo, y son frecuentes los guiños hacia trabajos anteriores. La explicación es sencilla: las obras son para Pamen Pereira las palabras de un relato autobiográfico inacabable porque

su argumento es la relación entre arte y vida. Como aquel filósofo chino del cuento de Salvador Elizondo, *La historia según Pao Cheng*, Pamen Pereira está atrapada en su relato, obligada a prolongarlo como único modo de prolongar su vida. Habla de tazas de té y de la gravedad, de historias personales, casi anónimas, aunque a otros les interese tener noticias “del gran mundo de Londres”.

Miguel Fernández-Cid