



Uno de los óleos sobre lienzo y madera de Luis Palmero, 1991.

LUIS PALMERO: LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

ESTAMOS seguros de que estas imágenes son paisajes, son muros, son casas —amarillas, rojas, verdes—, son diques contra un imperturbable mar azul? Sabemos —o mejor: vemos—, que son eso. De lo que no estamos tan seguros es de que sean *solamente* eso. La realidad física que pinta Palmero es una realidad que convoca el enigma, lo desconocido, lo no visto —a partir de lo visto, lo conocido, lo real. Ver lo desconocido en lo real, lo enigmático en lo visible, es aquí el punto de partida, pero también el punto de llegada. Quiero decir: acceder al origen, conquistarlo, es tarea en la que un artista puede consumir largos años, y hasta toda una vida. El origen lo es todo. *En mi principio está mi fin*, dijo Eliot. Punto vertiginoso. Lo naciente es la aparición. Por ejemplo: la aparición de lo visible.

¿Cómo llegar hasta el origen? ¿Cómo conquistar el principio? Cada pintor lo posee de un modo diferente, y sólo él conoce el proceso de conocimiento, el camino de retorno a la raíz germinante. A nosotros solamente nos es dado adivinarlo o sospecharlo: vemos pinturas, no procesos. En Palmero nos es dado saber que el acceso al origen es el resultado de una extrema economía sensible, de un radical despojamiento. De una poética de la desnudez y de la sustantividad. Casas, muros, diques, horizontes. Es decir: médulas, esencias, estructuras. Pero eso es sólo lo visible exterior. Hay, también, lo invisible interior: la transparencia, el aire, la desnudez. Aquí reside, a mi juicio, la visión del enigma que estas pinturas nos proponen. En lo real de estas pinturas se esconden otro mundo. Un mundo claro y raro.

Hace algunos años me serví, para hablar de la pintura de Palmero, de dos conceptos de la vieja estética taoísta: *kuchia* y *shanshui*, esto es, «hueso-armazón» y «colina-agua». En aquella época dominaba en Pal-

Luis Palmero expone actualmente en Cádiz, después de su éxito en ARCO, la galería Elba Benítez y el Círculo de Bellas Artes de Madrid

ANDRES SANCHEZ ROBAYNA

mero un concepto sobre el otro: le interesaba más la estructura que lo real visible. Hoy descubre lo uno en lo otro. Mejor dicho: hoy sabe que son la misma cosa.

Pero ya desde esos años, la pintura, para Palmero, «revela el vacío», según escribió en las notas con que gusta acompañar sus exposiciones. Este vacío no es hoy en estos cuadros, sin embargo, el *sunyata*, la «vaciedad vacía», sino el espacio vacante, el solo espacio del muro, de la casa, del mar: del signo-muro, del signo-casa, del signo-mar; un espacio que va de lo real al signo, del signo o lo real, en rotación interminable. Lo que nos gana en esa rotación es una suerte de paradoja: esa rotación, que indica movimiento, no es, en verdad, rotación: es estatismo. Ningún movimiento, en efecto. Todo está fijo: el muro, el mar, el dique, el horizonte. ¿Cómo hablar, pues, de rotación? ¿Cómo hablar de una casa o de un mar o de un muro que no son, en esta pintura, solamente eso, es decir, cómo hablar de

un movimiento entre lo real y su enigma, entre lo conocido y lo desconocido? Sólo cabe la paradoja: es una rotación estática, un movimiento inmóvil.

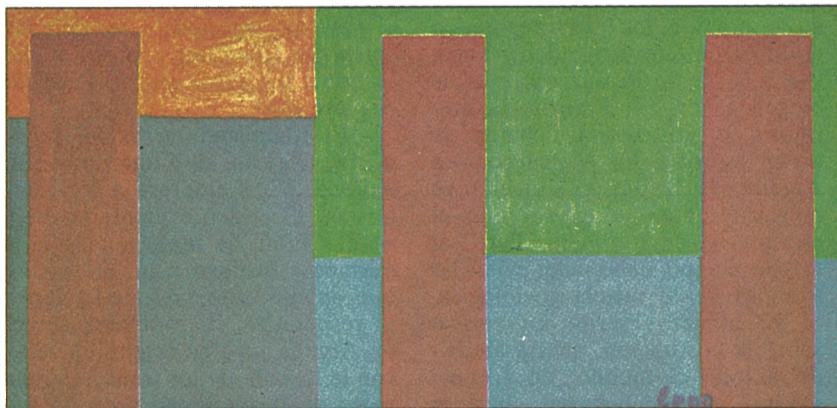
Apenas diríamos nada si habláramos aquí de *pintura metafísica*. Desde Chirico y sus plazas bajo la luz lunar, metafísica es, ciertamente, la pintura de Rothko y la Sima, la de Broto y la de Reverón, la de Luis Fernández y la de Salvo. Estos ejemplos demuestran la necesidad de distinguir distintas acepciones o visiones de lo metafísico: aún con ese denominador común, son, todos ellos, pintores muy diferentes entre sí.

¿Cuál es la acepción de lo metafísico en Palmero? Se trata de una metafísica de fondo analítico, en la herencia de algunos pintores rusos de comienzos de siglo y de algunos constructivistas centroeuropeos, en la tradición que llega hasta Blinky Palermo. Aclaro en seguida que hablo de una herencia, de una filiación, no de una dependencia. Pal-

mero, en efecto, busca estructuras en lo visible, y encuentra en ellas el misterio de lo invisible.

A propósito de un pintor muy querido por Palmero —José Jorge Oramas— ha escrito él que en Oramas «hay luz hasta en la sombra». Creo que Palmero hablaba también, aquí, de sí mismo. En Oramas, la sombra recorta lo visible. Pero Oramas, al contrario que Palmero, es un paisajista puro, mientras que nuestro pintor parte del paisaje para llegar a una realidad en que no existe frontera entre abstracción y figuración. Cuando Salvo —otro de los pintores que he citado— hace paisaje, está trabajando también con un espíritu analítico, como Oramas, pero se advierte la frontera aludida; lo prueba el hecho de que las pinturas abstractas de Salvo lo son en el sentido más estricto de la palabra. Luis Palmero, equidistante de estos pintores, reitera un motivo plástico —muros, sombras, mares, horizontes— y lo lleva hasta un plano en que se nos hace difícil distinguir qué cosa es abstracción y qué realidad figurada. El milagro, se diría —el milagro plástico—, reside en estas pinturas, a mi juicio, en que estamos ante una unidad de pensamiento y visión, de intelección y sentimiento.

Ha dicho J. M. Bonet que esta pintura «nos hace señales». Yo añadiría que nos las hace desde el *otro lado*, desde lo invisible. Nilo Palenzuela, por su parte, escribió hace poco, a propósito de Imi Knoebel, que «las palabras y las imágenes... tejen la representación primordial y la postrera, y se alzan sobre su misma materialidad en busca de la trascendencia: su sobrenaturaleza». Es éste el caso de Luis Palmero: no hay en estas pinturas naturaleza, sino sobrenaturaleza que busca —y encuentra— las «señales» de la trascendencia. Hallazgos, sí, de lo visible y de lo invisible, conquista del origen, mostración de lo Otro, delante y detrás de estos diques, muros, sombras, casas contra un imperturbable mar azul.



Otra de las obras de Palmero.