

La galaxia a mediodía Sobrevivir en la pintura



Francisco León

Antes de poner pies en polvorosa y largarme a Lanzarote, quería, por si acaso, poner en orden mis asuntos periodísticos, que se reducen a un par de analogías visuales, a un encuentro múltiple con los privilegios de la vista, como decía Paz. *Crisis? What crisis?* (TEA) me dejó un regusto incoloro en el paladar.

Para empezar no me dio el calette para entender el texto de los comisarios. Cuando suceden estas cosas un amigo de Icod dice: "Lo que pasa es que no sabes leer". Será eso. Pero la claridad es la cortesía del escritor, le respondo. En fin. Pasemos a dos artistas, o pintores, o creadores, o como sea, que no se han puesto a sí mismos, y menos aun dejado poner, al borde del vacío *postduchampiano*. Simular con veinte años de edad que, en arte, has llegado a las puertas de la nada no deja de ser en el fondo una de las poses más socorridas y demodé que hay. Se disculpa en veinteañeros. Otra cosa es resistir tanta candidez en quienes rozan los cuarenta. Supuestamente el papel lo aguanta todo. En el los bueyes de la teoría aran en un sentido, pero también en el otro. En cambio, la obra creativa, dirigida por los musculosos bueyes hasta los bordes mismos de la disolución, debe dar a última hora el paso final, sustanciarse y sostenerse por sí sola.

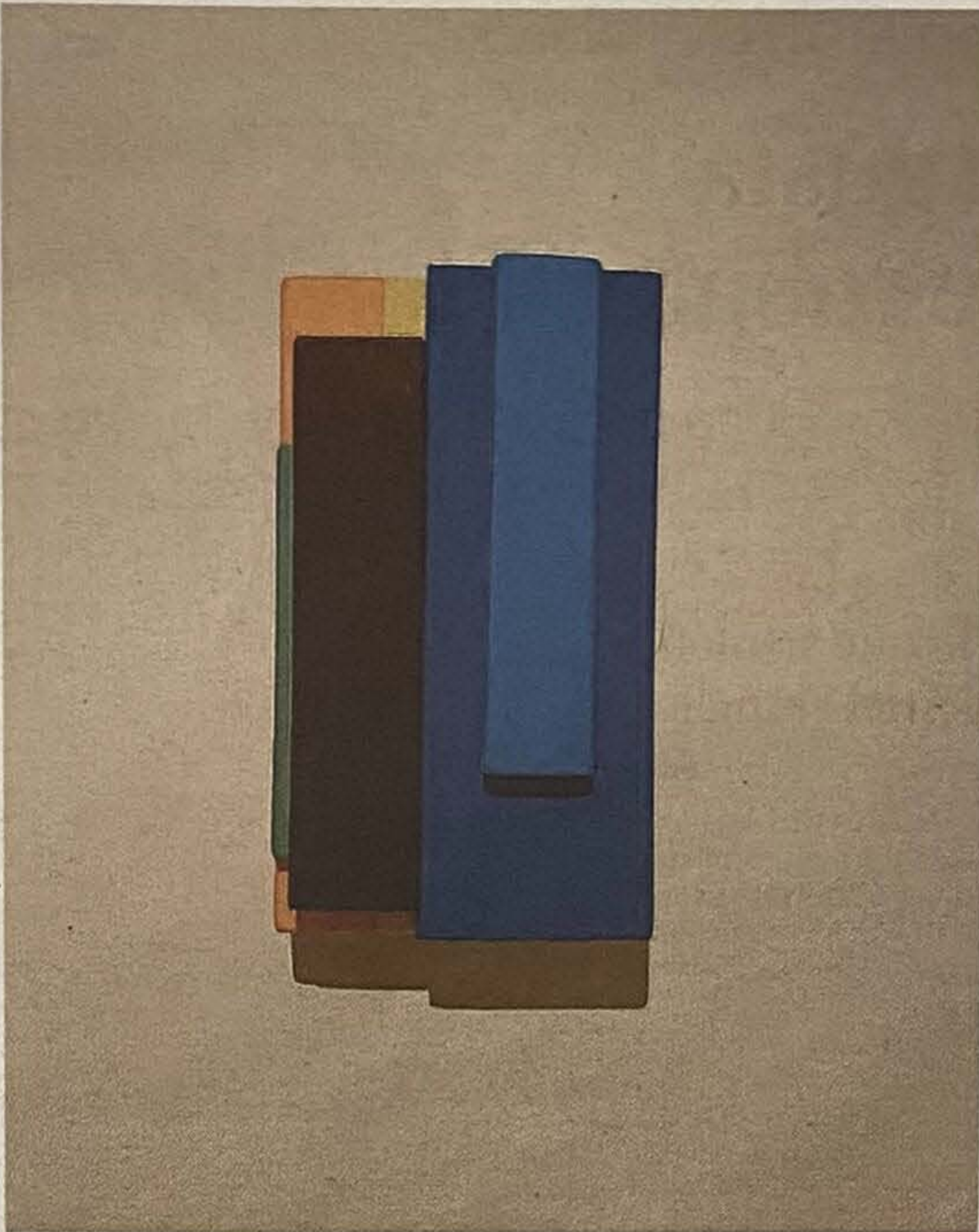
La obra no lo aguanta todo. De hecho la obra es la demostración de que la teoría se queda corta. En el mundo del que vengo hay una máxima sagrada que dice: la poesía se venga de quienes la mutilan. (Vale para toda forma de creación, me parece). Dos de los artistas de *Crisis? What Crisis?* sobre los que no caerá, espero, la venganza del arte son Laura González y Ubay Murillo. Sigamos con otra cosa. El pintor al que voy a referirme enseguida escribió una vez: "La pintura es un problema de contención". El autor de este fino axioma no podía ser otro que Luis Palmero. Ahí donde lo ven (camisa rojo piméntón, traje negro, aire de muchacho despistado), Palmero nos ha provisto de uno de los iconos más determinantes de estas latitudes atlánticas. Y no era tarea fácil. Me refiero a la casa-cubo y sus derivaciones. El tema asoma en José Jorge Oramas, desde luego, pero Palmero tiene la habilidad de aislarlo, reinterpretarlo y elevarlo. Es decir: de hacer pintura metafísica. El poeta Melchor López lo considera el primero en explorar con seriedad, tras el Oramas inaugural, una línea o corriente de pintores metafísicos canarios de cámara que llegaría hasta Ángel Padrón.

Estoy de acuerdo con López. Un destello de los procesos plásticos de Luis Palmero puede verse estos días en *Tinnitus* (Bibli, C/ de la Rosa, 79, Santa Cruz), donde comparte espacio con José Herrera. La pintura es un problema de

contención, no solo es una llamada a la moderación motora y emocional del pintor. En realidad también es una llamada a la vigilancia de los artilugios teórico-mentales que manipulan el pincel. Significa que no nos pasemos de la raya y no caigamos con tanto estuporismo ni en la auto-desintegración sustancial ni, en el otro extremo, en la vacua opulencia. ¿Si no soportamos las ensaladas coloristas de Alejandro Tosco, por ejemplo, por qué habríamos de tolerar el esoterismo de los tacos de fijación y los tornillos de quince embutidos al buen tuntún en una pared blanca?

No sé: la desintegración adquirida suena a intelectualismo presuntuoso. Precisamente las casas de Palmero son, sobre todo, una demostración posible del equilibrio y la sobriedad intelectuales que deben guiar al creador, pero también de generosidad. El mayor testimonio del genio de un artista como Palmero lo constituye la develación pública y sería de su intimidad germinativa. ¿Está por ello Palmero fuera del tiempo, fuera de la rabiosa actualidad artística, al margen de las previsiones críticas y teóricas del mundo posmoderno? Lo ignoro, pero ¿qué más da? "La patria del vidente es el desierto", dice Ernst Jünger. Palmero está en su propio centro, ha fundado su campo ultrasensible, todo está a la vista, la teoría es la pintura y la pintura teoría, y no hay nada que ocultar ni simular ni teorizar. ¿No es la emoción de ese encuentro solitario, la obra desnuda de artificios especulativos, lo que pedimos al creador?

Solo se me ocurre una cosa más estéril que tratar de corregir los vicios de la sociedad a través de la creación: tratar de corregir la sociedad a través de los discursos metacreativos. La pregunta sobre la rabiosa actualidad y la respuesta oblicua que me he dado, esa referencia al desierto, me llevan directamente al caso de otro pintor. Bajo un título que ya querría yo para mí, *Regresando de noche* (Ateneo de La Laguna), Javier Eloy ha presentado una serie de piezas que, a pesar de sus humildes formatos, o tal vez por ello, posee la particularidad de arrastrarnos a un sur mítico soñado bajo las constelaciones nocturnas. Las piezas de Eloy guardan no poca correspondencia, por cierto, con ciertos puntos de fuga de la obra palmeriana. En primer lugar, el rechazo rotundo a la auto-aniquilación sustancial. Tanto es así que, veinte años después de su exposición en la misma sala, Eloy regresa con unas pinturas y porcelanas que rozan motivos similares a los del pasado. Las primeras pinturas de Eloy que tuve la suerte de ver, representaban una colina, una casa escueta sobre ella y un coche rojo aparcado en el frente. Recuerdo la cabellera roja y amarilla de un incendio agitando sobre la casa. "A favor de su gran expresividad habla el hecho de que se me haya conservado con tanta nitidez en la memoria". (Perdonen que cite de



Una de las piezas que se exponen en Bibli. | LOT

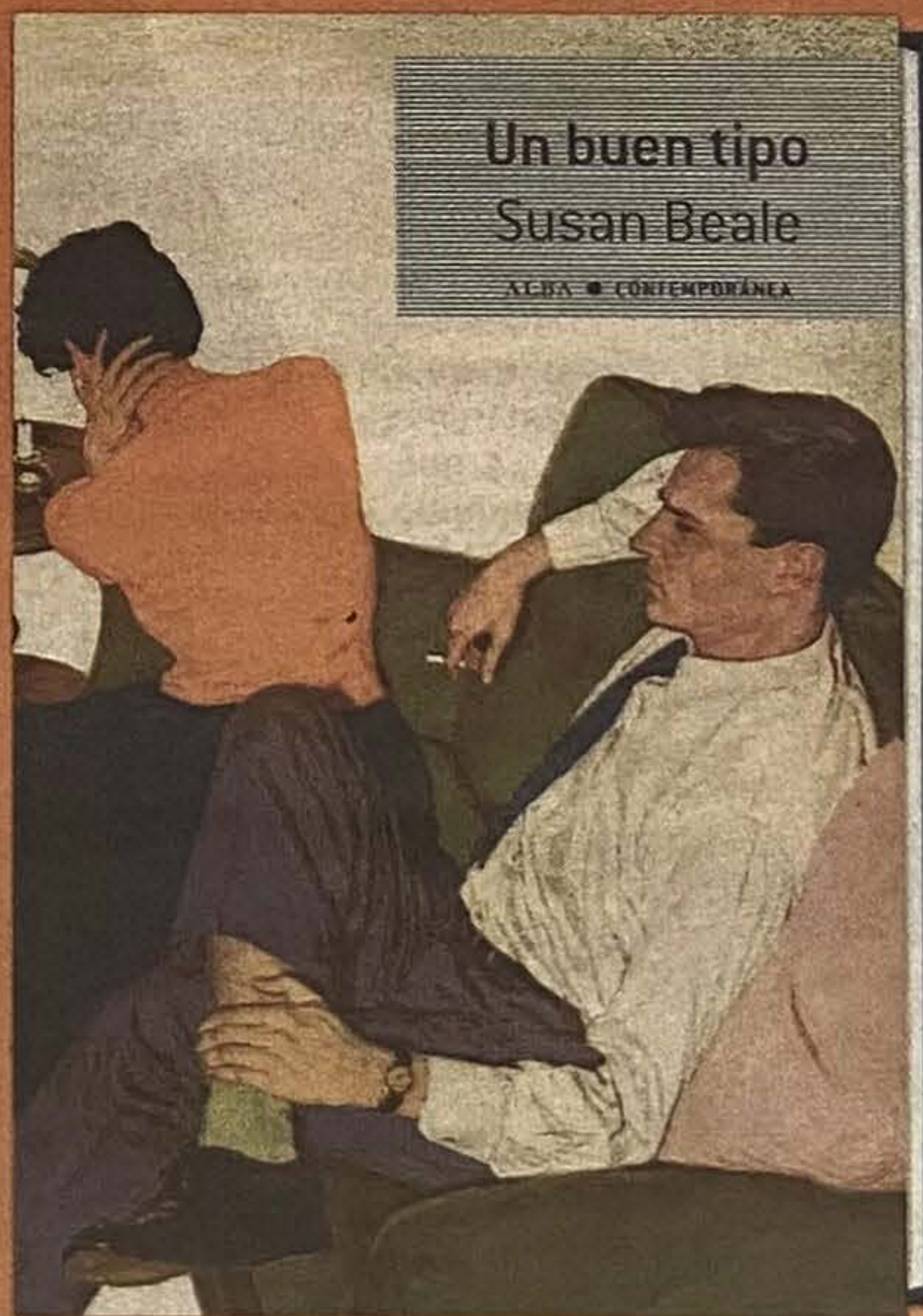
nuevo a Jünger). La casa-cubo de raíz creacionista, pero aislada en una colina con forma de mandorla espiritual, vuelve a ser el eje de un universo sureño polvoriento, inquietante y opaco narrado con

seriedad y convicción. La fuerza evocadora de las piezas de Eloy nos sitúa, como en el caso de Palmero, en un espacio imaginario propio, inequívoco, desarrollado sin desfondamientos ni fases ma-

níacas, al margen de las veleidades depresivas que imponen muchas veces los sanedrines teóricos, los mercados especulativos y las estructuras sociológicas de la cultura. Obviamente, el emblema palmeriano es de tipo solar. Salvo contadas excepciones, sus obras son la representación de un mundo diurno inundado por la luz. Las superficies iluminadas o la proximidad de un mar ardiente son presencias fijas en sus trabajos.

La violencia de los colores, la manera en que se ensamblan las placas, la casi ausencia de sombras, la negación de los volúmenes, la arquitectura cuadrangular, de bordes precisos, todo hace pensar, o soñar, en un territorio imaginario donde la luz no cae a 45°, luz típica del Mediterráneo, según Gaudí, sino a unos aterradoros 90°. Es la diferencia más relevante entre la pintura metafísica italiana histórica y la corriente de cámara (como decía Melchor López) de la pintura metafísica atlántica. La representación de esa refulgencia cenital suscita en el observador la impresión de un mediodía cegador en una pueblo marino en el que el tiempo se ha parado. Cierta luz, un silencio, la detención del tiempo. Estos son los extremos que permiten al hombre sobrevivir en la pintura, en el arte: la entrega de un lugar habitable, así sea una ficción. No es más la pintura.

Una brillante primera novela de fondo autobiográfico sobre el matrimonio, el amor y el autoengaño



"Beale ha construido un retrato impresionante de la vida doméstica femenina de una época explorando con mucha astucia los múltiples modos en los que pueden llegar a coexistir la distancia y la cercanía entre los seres humanos."

Times Literary Supplement

ALBA

albaeditorial.es