

Viene de la página anterior

figuración y prefiero transmitir conceptos a transmitir imágenes que remitan a una evidencia. Frente a una silla prefiero la idea de descanso. Cuando comencé a trabajar sobre La Alhambra, me salen carteles 'de Información y Turismo', porque hay unas imágenes demasiado fuertes que te arrastran, tanto si quieres como si no. Cuando quiero trabajar con el primer espacio, con la entrada, yo no quería hacer puertas, sino algo que te llevase, que te atrajese. No quiero, cuando estoy en el Patio de los Arrayanes, un arco que se refleje, ni pintar el agua, sino la sensación de doble imagen, de reflejo. Todo ello después de un proceso mental en el que tengo que destruir la imagen folclórica que el objeto puede tener, además de destruir la imagen real de la que yo parto.

—Su primera instalación tiene lugar a su regreso a España, donde Guillermo Eras le encarga, para la conmemoración del trescientos aniversario del Teatro Español de Madrid, que trabaje en un espacio, ¿cuál fue el resultado?

—Fue una cosa pequeña, aunque sí fue lo primero que hice. Guillermo Eras, que entonces era director de Nuevas Tendencias Escénicas, me pidió que le diese a una de las dependencias del teatro un ambiente muy aséptico, como de quirófano en el que se llevaría a cabo la presentación. Forré el espacio que tenía de blanco e hice una cuadrícula roja en el suelo, paredes y techo, y al fondo coloqué un espejo.

Lo primero verdaderamente importante que hice, fue algo que no tiene nada que ver con mi trabajo pictórico. Cuando vuelvo e intento exponer, nadie quiere arriesgarse conmigo. Ni siquiera Jorge Kreisler, una persona encantadora a la que respeto profundamente y que incluso me visitó en Estados Unidos. Era imposible. Se vivía un momento de una figuración tremenda, potente, profunda, rabiosa, de la mano de la transvanguardia. Y yo venía con una propuesta racional, con unos hilos y unas rayitas que no interesaban.

Entonces yo reacciono ante eso y se me ocurre la instalación hecha totalmente con claveles, 36.000 piezas, como una forma de protestar contra las modas, con un elemento que no pasará nunca.

—Uno de los temas más trabajados en su producción es el taurino, ¿por qué esa persistencia?

—Por muchas razones. Yo soy muy aficionada a los toros y he ido mucho a la plaza, desde pequeña incluso y me interesan cada vez más. Los fenómenos que allí ocurren, aunque la corrida no sea muy buena, cosa que sucede con relativa frecuencia, el comportamiento humano y animal que se sucede, me parece fascinante. Y me parece interesantísimo cómo se mantienen las tradiciones: cómo se pliegan y se despliegan los capotes, cómo se respetan las jerarquías, no por las jerarquías en sí, con las que yo nunca estoy de acuerdo, sino por el respeto a los conocimientos y a la sabiduría. Es decir, el maestro es el maestro y está allí como tal, pero tanto puede él ayudar a un peón, como el peón ayudarle a él...

Luego hay otro hecho importante: la muerte está allí presente, porque lo ves en el comportamiento. Todo el mundo que está en la plaza, en los burladeros,

todas las cuadrillas de los toreros, están absolutamente volcados y en tensión, y desde el momento en que el torero o el toro sale a la plaza hay un acuerdo de solidaridad absoluto y total. Eso me interesa muchísimo, al margen de que toda esa gente cuando salga a la calle ni se miren, pero durante las dos horas que dura la corrida, existe un pacto de solidaridad entre todos ellos.

Por otro lado, el paseíllo siempre es el mismo, el toro sale por el mismo lado siempre; en resumen, el ritual que se repite y se mantiene, me parece muy bonito, y más en un país como el nuestro, en el que se pierden las tradiciones. Me parece muy bien que se evolucione, siempre que esa evolución no suponga la destrucción de unos valores que se habían conseguido con el tiempo. Eso es lo que me molesta profundamente, lo que yo criticaría a nuestra sociedad.

Además yo elijo los capotes y las muletas como elementos significativos dentro de lo que me interesa realmente de los toros, porque me parecen los elementos más livianos y más simples. Es como una filosofía ante la vida. Como se le hace frente a un enemigo a base de recursos diplomáticos y sutiles y no por la fuerza: yo, un yo inteligente, te hago frente a ti, que tienes la fuerza, con un trazo que es la mínima expresión de defensa.

—¿Le preocupa la fugacidad en el tiempo y en el espacio de sus instalaciones?

—No, no me preocupa en absoluto, incluso me gusta. Este rasgo de las instalaciones me parece un valor añadido, porque es como una falta de pretensiones. ¿Por qué tenemos que estar haciendo siempre cosas que tengan que ser eternas? La instalación está ahí, se ve y luego pasa, pero no por eso debe renunciar a su magnificencia como obra de arte, porque les ocurre lo mismo a las flores o a las puestas de sol y a tantas cosas maravillosas que hay en la naturaleza y en la vida. Además ayudan a desmitificar la importancia de la obra de arte y del artista. Me parece muy interesante ese aspecto humilde y humano de que una cosa sea perecedera.

—¿Cuál es su concepción de una instalación?

—Yo no concibo las instalaciones como una serie de objetos que yo fabrico y que coloco después en el espacio. A mí me gusta invadirlo, apoderarme de él, lo mismo que lo hace al sonido o la luz o los olores. Y de hecho, yo tengo que ver el espacio primero, antes de pensar en lo que voy a hacer, al margen de que tenga ideas previas. Por ejemplo, ahora tengo un proyecto con Manolo Ojeda y sé los elementos que voy a utilizar, pero luego adapto la idea general que yo tengo al espacio que me dan.

—Sin ninguna duda, el elemento base de sus instalaciones es la luz, ¿qué lugar ocupa en su escala de valores artísticos?

—Uno muy importante. La luz es importantísima incluso en mi vida. Cuando estaba en Boston, no podía soportar aquella ciudad y era en gran parte por la luz: fría, gélida, tristonera. Me deprimía y no podía soportarla, y cuando voy a un sitio que tiene una luz que me gusta, me siento feliz.

—¿Qué le parece la luz de estas islas?

—Me encanta —dice con una franca sonrisa—. Cuando estoy en sitios como estos, se me llena la piel de ojos.

ARTE

Purificando la síntesis para el misterio

Mercedes Machado

Viejas casas de la costa. Paredes blancas. Franjas añiles, verdes y ocre. Ventanas abiertas para el anaranjado sol. Horizonte atlántico contrapuesto a la infantil estatura del que lo observa. Todo esto y más parece adivinarse en la muestra que Luis Palmero nos ofrece estos días en la sala de Artizar de La Laguna. Él nos habla en esta entrevista del proceso de pasiones y sentimientos tal como se refleja a través de su particular concepción plástica.

—¿Cómo podríamos historizar tu recorrido pictórico a través de estos cuadros?

—Mi pretensión no es definir lo insular desde posiciones historicistas sino situar directamente mi obra en ese espacio de radicalidad insular que los vanguardistas canarios practicaron con tanta lucidez. Serían los casos de Ernesto Pestan y su claridad crítica o Lorenzo-Cáceres y su forma de nombrar; también la gracia juvenil de López Torres o las pinturas con tensión poética de Oramas, por decir sólo unos ejemplos de esa fuerte modernidad canaria. Imagínate un barco que navega con rumbo constante y que se deja ver cada cierto tiempo en puerto después de largos periodos de navegación. Así definiría yo esta tradición insular y está claro que en ese barco existe una especie de intemporalidad muy atractiva. En resumen, ¿podríamos desde aquí plantear un proyecto pictórico que entronque con espacios heredados? Mi respuesta es sí y además caracterizado por una rabiosa actualidad. Sólo es cuestión de captar ciertas señales y pensar que el pensamiento y el tiempo son inconclusos.

—¿Podrías referirnos tus ejes de influencias que te han llevado a ese arte auto-reflexivo?

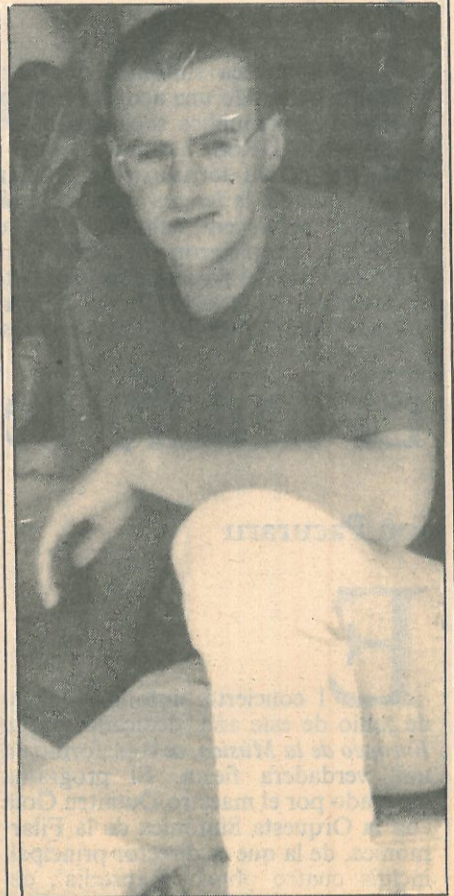
—Sin lugar a duda, ciertos pintores como Klee, Malevic o Beuys. También algunas posiciones frente a la poesía y la prosa como son los casos de Butor, Foix o Brossa, por citar sólo algunos de los que cristalizan espacios de transcendencia a través de su obra. También me entusiasma el tiempo en la música ya que materializa vacíos y los transforma en sonidos.

—¿Es la visualización inmediata una de las condiciones obligatorias para observar esta obra que expone en Artizar?

—Por supuesto, siempre me ha preocupado tanto la fragmentación de cada obra como la visualización general del espacio donde se encuadra. El cuadro y la pared forman un diálogo muy interesante donde el mismo espacio, presencia de la obra, silencio y mirada crean las condiciones necesarias para intimizar la propuesta de dicha creación artística y su ritmo interior.

—Experiencia perceptual y experiencia visual parecen definir tu status como artista. ¿Qué analogías crees que se derivan de esta postura?

—Creo que en poesía es fundamental ver el poema sobre la página antes de leerlo. Situarlo con la mirada, percibir su forma, su tejido como escritura, su brevedad o complejidad, si se produce estiramiento vertical, etc. En pintura ocurre exactamente lo mismo; hay un proceso para identificar el formato y el espa-



Luis Palmero.

cio, las distancias entre la obra, la concentración, etc. Creo que siempre se reconoce algo del cuadro o del poema con la primera mirada instintiva, nerviosa y entusiasta.

—Tu arte niega lo figurativo y la representación claramente definible. ¿Sigues esa línea iniciada por Ad Reinhardt quien especificaba, después de una serie de negaciones, que no estaba interesado en nada que no pertenezca a la esencia?

—Reinhardt y sus compañeros hablaban de algo muy interesante y a la vez nuevo. Veían al cuadro como un objeto dotado de vida propia, la obra como vehículo de lenguaje humano y eso, por supuesto, afecta en algo a mis cuadros. Toda esa vibración que va desde Rothko a Franz Marc cristalizan esos intentos de espiritualizar la realidad y crear un grado de contención. Hay un pintor que simplifica magistralmente toda esa visión con una suerte de gracia, este artista es Palermo del que he aprendido cómo se puede articular un lenguaje desde la simplicidad y la pasión. Una vez apprehendido esto, el acto de pintar se convierte en un problema medular, de esencias y aromas, donde cualquier decisión es trascendente y el pintor plantea su propia búsqueda. Una especie de ejercicio y cruce de caminos mentales.

—Plano, pureza de color, variación en la forma parecen ser elementos sustanciales a tu experiencia plástica, ¿cómo es tu acercamiento a esos elementos?

—Forma y color en pintura nos llevan a un problema de lenguaje, no sólo plástico sino poético y constructivo. Toda mi obra plantea problemas de brevedad que se llegan a materializar en el cuadro. Éste se construye y organiza desde la propia pintura a través de ella, reduciéndola a operaciones y descubrimientos donde el conocimiento es la materia prima. Así entramos en el mundo de la observación a través del movimiento del cuadro y su presencia como objeto o señal de algo que sucede sólo al mirarlo.