

# Hartísimo entrevista a LUIS PALMERO y JOSE HERRERA

*La exposición DUAL de Luis Palmero y José Herrera supone una experiencia singular de pintura a dos manos o, mejor, a dos mentes, encabalgadas en una práctica cada vez más habitual de la pintura europea. La integración de los lenguajes y de los criterios estéticos en un trabajo colectivo, amplía las posibilidades de indagación y de desestructuración de la pintura, que se adentra por los caminos del anonimato a la búsqueda de esa pureza objetual originaria que la insertaba en el seno del misterio medular en torno al que crecían y se desarrollaban las comunidades primitivas. Del proceso de la obra dual, lleno de sugerencias y riesgos, nos hablan los pintores.*

**H.- ¿De donde surge la idea de hacer una experiencia de pintura conjunta?**

**L.P.-** Yo creo que surge a partir de un paralelismo a nivel de obra. A la hora de pintar se cuestiona un trabajo, es decir, aparece la posibilidad de hacer algo conjunto. Creo, también, que en este momento el trabajo colectivo es muy importante, hasta el punto de que está definiendo toda una vía pictórica en muchos sitios. Pienso que hoy el hecho de trabajar colectivamente, por lo menos para mí, es fundamental.

**J.H.-** Se podría añadir que hace mucho tiempo que estamos en contacto y que ya habíamos hablado con anterioridad de hacer cosas juntos, o sea que no ha surgido de la nada; hemos notado ese paralelismo y lo hemos utilizado.

**H.- ¿La iniciativa parte de la práctica que se está llevando a cabo a nivel internacional de colaboración o sale de la intimidad de las propias obras individuales?**

**L.P.-** Llevamos 6 ó 7 años muy en contacto y de los diálogos, afinidades, etc. ha surgido, o está surgiendo, un lenguaje concreto. Por supuesto que el hecho de que se trabaje colectivamente fuera es una cuestión importante para acoplarla, si no, es como quedarse descolgado. Siempre ha habido ofertas y hoy la del trabajo colectivo es una de las que tiene más interés.

**J.H.-** Pero, como apuntas en la pregunta, también surge de la misma obra, porque ha existido una conexión bastante prolongada, hemos estado separados pero la obra se puede conectar perfectamente. De todas formas, esta experiencia ha supuesto algo diferente, el lenguaje ha resultado más vivo a la hora de estar pintando juntos, porque ha habido un intercambio constante...

**L.P.-** También algo fundamental: la experiencia personal. Yo creo que la pintura ante todo debe ser una experiencia personal. Tampoco hay que darle demasiada estrategia al asunto. El hecho de estar los dos pintando en el estudio, hablando, comunicándonos, etc. es ya válido para enriquecer esa experiencia.

**H.- ¿Cómo nace la obra dual, cómo se hace?**

**L.P.-** Lo que nos hemos planteado es, a nivel teórico,

cuáles deberían ser las claves de una obra en conjunto, a partir de un diálogo que hemos sostenido y de sucesivas aclaraciones. Planteamos un esquema y empezamos a hacer la obra. El esquema debe ser sencillo y tenemos que procurar que el concepto de energía esté siempre por encima. En esta concreta experiencia hemos pretendido que se fusionen los dos lenguajes. Luego han ido surgiendo otra serie de proyectos, hacer obra conjunta pero en la que cada uno defina su lenguaje, etc.

**J.H.-** Queríamos, sí, fusionar la obra, intentar algo simple, pero muy elaborado. Nos hemos marcado pautas, hemos hecho esquemas y la experiencia ha sido positiva en cuanto al proceso del cuadro. En este proceso la conexión mutua ha ido aumentando, no solamente por el hecho de pintar juntos sino por el continuo intercambio de opiniones, donde hemos llegado a un nivel importante.

**L.P.-** En DUAL hay sólo una obra grande de los dos, pero hemos hecho muchas más que no se han expuesto, bocetos, dibujos, etc. La cuestión es ponerse ante un lienzo y empezar a pintar; digamos que eso sale de una manera muy espontánea, y nos interesa esa espontaneidad. Uno marca una pauta y vamos trabajando de una manera colectiva a partir de ella.

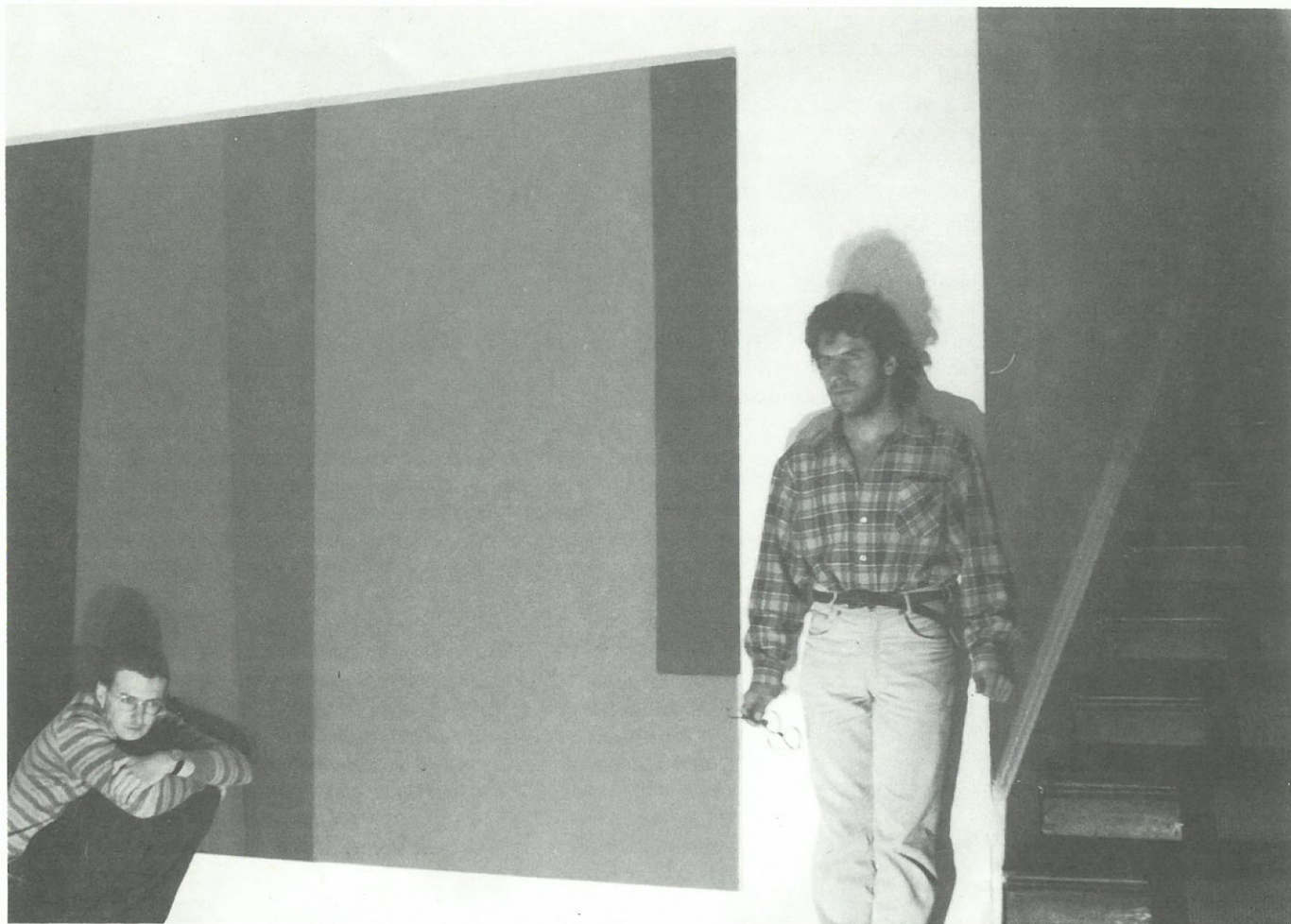
**J.H.-** Es un proceso laborioso en el que el cuadro, a medida que pasan los días, lo vamos cambiando. Seguimos una pauta, pero esa pauta también sufre variaciones, sin cambiar en lo esencial, para ir logrando un lenguaje cada vez más claro.

**H.- ¿La intervención de ambos en el espacio pictórico es en la totalidad del cuadro o cada uno pinta una o varias partes que luego se acoplan?**

**J.H.-** Bueno, ya planteado lo que vamos a hacer en el cuadro, intervenimos indistintamente el uno o el otro...

**L.P.-** Por ejemplo, Pepe hacía una forma y yo la anulaba con la mía; era una sucesión de encuentros hasta lograr una síntesis, pero no íbamos con normas preestablecidas a hacer un puzzle que resultara bien.

**J.H.-** A veces te metías mucho en el cuadro, poníamos el lienzo en el suelo, íbamos pintando alrededor,



sin controlarlo demasiado, cambiando yo lo que Luis había hecho y viceversa, alterando incluso los colores; levantábamos el lienzo, lo presentábamos, discutíamos, lo volvíamos a bajar y seguíamos trabajando.

L.P.- Yo creo que para hacer una obra conjuntamente tiene que haber una transparencia especial, una transparencia del uno al otro y un total desinterés. Porque si uno pone una mancha y el otro va a intentar imponer la suya, la cosa no funciona. Es un problema de comunicación fluida e, insisto, de desinterés.

J.H.- En medio de él el cuadro se va formando.

H.- ¿Piensan que esa forma de obrar independiza mucho más la obra, en cuanto a sus propios dictados? Por ejemplo, en el cuadro *dual* hay dos partes que quizá delimitan, por la relación con las demás piezas del contexto, una zona de Pepe y otra de Luis, ¿puede ser así?

L.P.- Nuestra intención también es confundir el lenguaje. DUAL es como un juego, un juego que proponemos, y así hay personas que al entrar en la sala dicen, bueno, esta es una exposición de una sola persona. Y es que hay una intervención doble, sin que prevalezca ninguno de los dos.

H.- Sin embargo hay un buen número de referencias en los cuadros individuales.

L.P.- Quizá el resultado se pueda superar, pero la intervención en el cuadro no obedece a un reparto. Cuando hablaba de juego no quería referirme a una actitud juguetona, sino seria, pero al mismo tiempo abierta, todo esto tiene que ser muy abierto.

H.- Querría insistir en la diferencia entre los cuadros de uno y otro, los de Pepe son más matéricos, con texturas, y los de Luis no tanto. Con ello no pretendo minimizar la experiencia sino delimitar el espacio donde la experiencia se desarrolla.

L.P.- En ese cuadro yo estaba trabajando la parte derecha, pero aparecen también formas de Pepe.

J.H.- Si vamos a ver qué parte es de quién, yo te diría que ni una es de uno ni la otra de otro, porque incluso el pigmento que ha hecho Luis yo lo he tocado y él lo mismo, y yo otra vez. Creo que no se puede separar. Quizá la parte izquierda es más matérica y la derecha más lisa y próxima a la pintura de Luis, pero se debe a un problema de elaboración que no debería indicar dependencia.

L.P.- Antes de iniciar la experiencia nos planteábamos que esto tenía que ser muy claro, muy transparente, un lenguaje sencillo, en fin... no te podría concretar el asunto.

H.- ¿No creen que esta comunidad de lenguajes o ese intento de un lenguaje único puede debilitar la fuerza de una obra de lenguajes encontrados?

J.H.- Yo pienso que no la debilita; por supuesto que esos lenguajes se conectan, pero ello no quiere decir que se debiliten en el encuentro, si acaso lo que hacen es reforzarse. Lo que si está claro es que en esa obra en conjunto hemos fusionado los lenguajes, pero no los hemos utilizado dialécticamente, esa experiencia aún no la hemos hecho.

L.P.- A partir de ahora seguiremos trabajando y por supuesto se irán decantando las ideas. Yo creo que

los lenguajes, todavía, mantienen su paralelismo, sin fundirse del todo. En un proceso en el que interviene intensamente la espontaneidad, hay un crecimiento, el lenguaje va creciendo. A mi me interesa mucho lo que vayamos a hacer ahora, porque va a ser mucho más radical.

H.- Ambos han expuesto individualmente esta temporada y da la impresión de que para llegar a ese lenguaje común se han visto llamados a abandonar las premisas individuales y crear un nuevo modo de recurrir a formas más o menos preestablecidas, distintas de las obras respectivas, incluso se diría que recurren a formas tópicas, tradicionales, sin excesiva complicación.

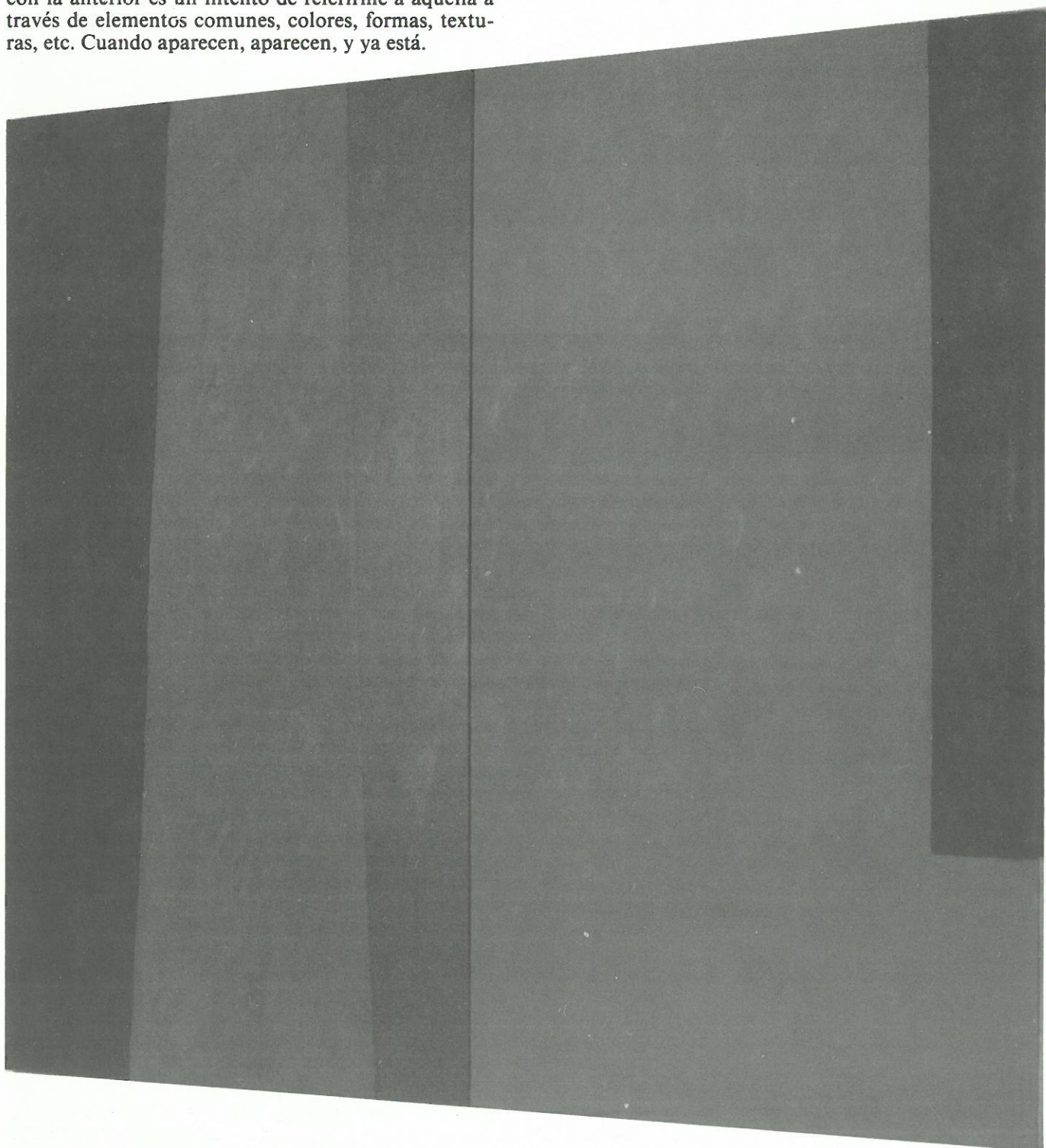
J.H.- Con respecto a mi exposición en la Ermita, pues sí, ha habido un cambio bastante grande, pero ese paso digamos que viene a ser consecuencia de una evolución. La conexión que esta obra pueda tener con la anterior es un intento de referirme a aquella a través de elementos comunes, colores, formas, texturas, etc. Cuando aparecen, aparecen, y ya está.

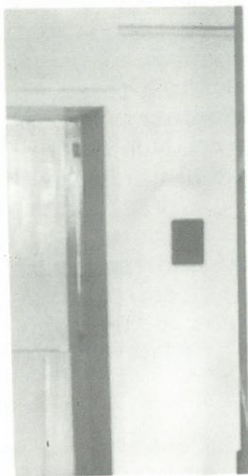
L.P.- Lo que yo me he planteado a nivel de lenguaje es un campo de libertad, un margen donde la obra pueda variar, pero en la que el contenido sea siempre bastante lineal. El contenido de mi obra lo veo como un problema de energía y me preocupa más esa energía que el trabajar en un formato tradicional. Me preocupa el funcionamiento de la obra.

J.H.- Que haya esa libertad de trabajo, que puedas hacer distintas obras pero que vayas a parar al mismo punto. El cambio estaría en función de un enriquecimiento del lenguaje.

L.P.- El campo de un pintor debería ser más amplio y dinámico, cierta vitalidad en el momento de plantearse un cuadro.

J.H.- Lo otro, para mi, supondría un aburrimiento.





L.P.- La obra no se hace sólo con la pintura, un pincel y el lienzo; para mí se hace a partir de una experiencia interior. De ella nace un planteamiento pictórico, y no a la inversa. Esta pulsión constante interior es lo que más me interesa.

H.- En la actual muestra recurren, sin embargo, a una serie de elementos plásticos bastante estables en la pintura contemporánea, elementos que aparecen formulados y hasta consumidos por la abstracción post-pictórica, de Ad Reinhart, por ejemplo. ¿Esa recurrencia no debilita el mensaje? Elementos que, en última instancia, no parecen conectables con las respectivas muestras individuales.

L.P.- Sí, hay claras referencias culturales a la pintura, a la abstracción. Este es uno de nuestros caballos de batalla para próximas experiencias. El mercado genera interés y nosotros estamos fuera de ese interés. Nos planteamos que tenemos que hacer una obra que funcione ahora, una abstracción que sea de ahora...

H.- Por lo monográfica que resulta la obra, ¿Puede ser como un análisis de esa obra histórica?

L.P.- No, ha sido algo más espontáneo que eso.

J.H.- No, no nos hemos planteado hacer un análisis histórico de la abstracción geométrica, ni mucho menos. Lo que sí nos hemos planteado, y ha estado muy presente, es el problema de la energía de la obra, de la energía acumulada, de la energía que debe encerrar cada acto pictórico, y esa energía ahora se transforma en una obra geométrica, que igual en otro momento será figurativa. Ahora es así. Es un problema de proyecto, algo energético que se traduce en una obra geométrica.

L.P.- Volviendo a las referencias culturales, yo no creo que sea negativo. Si alguien ve un azul Klein en un cuadro mío, pues por qué no, esa referencia cultural; si a ello se le añade tu historia, eso es positivo, es muy dinámico. Cuando Baselitz empezó a pintar estaba lleno de referencias culturales y la preocupación estaba en la obra de su propia aportación y las diferencias que establecía con las demás obras. A mí me interesa la abstracción como un hecho interior, me interesa ese vacío, todas las aportaciones orientales, todo ese tipo de experiencias que puedo vivir.

H.- Hemos utilizado mucho la palabra energía, ¿qué es eso?

L.P.- Yo lo traduciría como un problema de vibración. ¿Y qué es vibración?, es difícil... Hacer un cuadro y que quede plasmada esa vibración. Ya sé que

no todo el mundo entra en una obra de estas, sé que no les interesa. Hay que tener una predisposición, pero para mí es un problema de, otra palabra, incandescencia, esa incandescencia vuelve otra vez a ser dinamismo, o luminosidad, o... es difícil.

J.H.- Yo pienso que la energía es vibración y al mismo tiempo equilibrio; tendemos hacia el equilibrio en todos los sentidos. Por supuesto que cuando un cuadro no te llega sabes que hay algo que no funciona demasiado bien, quizá sea esa falta de vibración, falta de descargar toda esa energía en algo que luego va a ser percibido por otra persona. Vibración y equilibrio, o desequilibrio dentro de un desorden que tal vez pueda ser equilibrio, pero siempre como algo que marca una pauta. En un color plano, p.ej., hay algo, intraducible, que es energético, una imagen que percibes y una conexión entre ese color, esa imagen y tu, que se acercan mutuamente y... ahí está la energía ya.

H.- ¿Piensas que esa energía es más fácilmente transmitible a través de la abstracción?

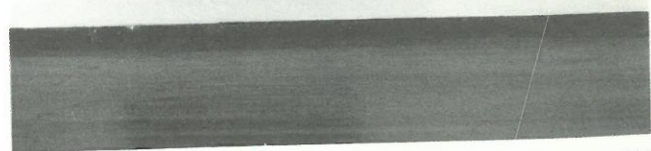
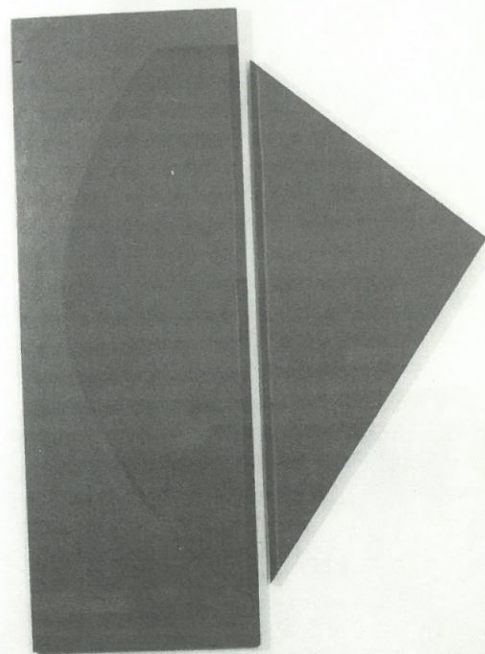
J.H.- Pienso que igual.

L.P.- En eso estoy de acuerdo, pero...

J.H.- Según qué tipo de energía.

L.P.- Vamos a ver, a mí me interesa funcionar a partir del vacío, de donde no haya un elemento referencial; es como Mallarmé cuando trabaja a partir del blanco de la página... La figuración puede dar concretamente esa energía, pero ya hay referencias.

J.H.- Por eso digo que hay diferentes energías, la abstracción remite a una y la figuración a otra. Cuando tú dices que partes de un vacío, partes al mismo tiempo de un vacío y un lleno. No es vacío de «nada». Es una carga, que es vacío y lleno.



L.P.- Eso es cierto, por supuesto. Pero en una abstracción plana es más difícil transmitir esa vibración o ese «mensaje» que tiene la figuración. Ahí está el problema.

J.H.- A la abstracción es muy difícil penetrar. Trabajas con algo imperceptible, un sentido.

L.P.- Yo me planteo la abstracción a nivel de vivencias personales, mandalas, etc. Me interesa sentir el mandala dentro. Siempre esa abstracción, esa forma geométrica, y eso se traduce a nivel de sensaciones, de percepciones, de vivencias, etc. Me interesa el sentido de abstracción total.

J.H.- Sí, pero tampoco de una abstracción fría, sino mucho más dinámica, abierta, que acepte una obra de un color plano, puro, y otra más actuada. No perder ese punto.

L.P.- Es importante ese discurso. Volver a la incandescencia, la otra abstracción no me interesa para nada, me interesa el campo vital.

J.H.- Hacer una abstracción de hoy.

H.- ¿Las continuas referencias a un tipo de pintura vitalista, que están practicando, no rodea a esa pintura de una serie de elementos en exceso sutiles para el contexto estético actual?

J.H.- Pero eso es importante. Este es nuestro lenguaje y no tenemos por qué adaptarlo. No tengo por qué estar haciendo otra obra. Esta puede ganar en dinamismo a medida que evoluciona.

L.P.- Yo hago una serie de cuadros en los que aparece ese grado de sutileza que es muy complicado de comunicar, pero también hago una obra en la que se rompe ese hermetismo. Me gusta llamarla «obra relámpago» y suele dar luz a la obra en conjunto por su ruptura, por su transgresión de la misma obra total. Ese tipo de obras me interesan mucho.

J.H.- Obra no encerrada en la sola sutileza, sino con sentido de apertura.

L.P.- La cuestión se reduce al problema plástico. En última instancia yo sólo estoy pintando.

J.H.- El lenguaje llega a un punto en que se agota, entonces hay que transformarlo, y esto sólo puede hacerse desde una obra abierta.

L.P.- Yo creo que en este momento el sentido dramático del pintor ha acabado, ha acabado el pintor encerrado en un bunker. La pintura tiene actualmente una sensación festiva, de gran fiesta, la llamaría yo.

J.H.- Se puede hacer una obra seria y divertida, en el buen sentido.

H.- ¿Creen que se hace necesario un aval teórico o literario para acceder a esa obra que están realizando?

L.P.- Yo veo la crítica, el recurrir a otro lenguaje, como una necesidad de clarificar. Para mí la crítica debe tener ese sentido: clarificar la obra, iluminar la obra, a lo otro no le veo sentido.

J.H.- A mí me interesa siempre y cuando vaya a la par de creativo con la obra, que ambas cosas sean creativas, no que se recurra a la literatura para aproximarte por medio de la palabra escrita a la obra; puede hacerse, pero quizá sea más acertado hacer un texto conforme a la meditación que tú has hecho de esa obra.

L.P.- A mí me interesa la teoría como experiencia personal mía, pero no como experiencia hacia la obra. Para mí la obra, la pintura, no debe tener ninguna teoría...

J.H.- Son dos lenguajes diferentes...

L.P.- Pero trabajan con las mismas imágenes.

J.H.- Sí, pero no se pueden unir; solo pueden aproximarse.

Continuamos hablando, y hablaremos, de una experiencia en marcha, de un conflicto plástico que nace en el seno mismo de la pintura, de su funcionalidad en el campo del conocimiento y del conocimiento de los medios para hacer del conflicto un modo de entender la inteligencia plástica. Y aunque nos diferencien los sentidos, las interpretaciones, los deseos, sólo uno es el camino de la pintura, por más que nos engañen sus bifurcaciones, y sólo uno, también, el fin del viaje, pues en ese final estará siempre la recova del infierno de Dante, con sus castillos de pureza, muerte por agua, el holocausto de los campos de concentración, el ángel de Rilke, el destino y la nada de occidente aguardándonos.



## CUADROS TORRES

Enmarcado y venta de cuadros.

Calle Tizón, nº 6, esquina Manuel de Ossuna.

Tfno.: 25 96 18

La Laguna