

encierra posibilidades ilimitadas y puede constituir una eficaz estrategia en la que se entremezclan energía y experiencia para poner de relieve la importancia de los procesos —que mantienen su primacía sobre el resultado final— en la génesis y creación de la obra de arte. Es por tanto primordial en Oppenheim la carga conceptual, entendida como proceso de pensamiento. Lo importante no serán las propias obras, sino los procesos que empujan hacia ellas, las motivaciones que estimulan al artista a hacer y crear.

Uno de los aspectos más singulares de su obra, que también aparece reiteradamente en Nauman aunque con otras constantes, es la presencia de elementos perturbadores como resortes tanto de la ironía como del disparate. Con la intención de mostrar las contradicciones del orden lógico y natural tanto de la representación como de la realidad, lo perturbador actúa como perversidad y crueldad sin sentido ni justificaciones, como una rebelión permanente contra la idea de poder, las normas y el orden establecido sea el que sea. El medio de conseguirlo puede llegar a ser incluso el torpedeamiento interno de la obra, descuidando su acabado, mostrando las contradicciones del proceso manual y artesanal de creación. Para ello subraya la mala calidad de los materiales empleados y la torpeza en su manipulación como un signo de distinción, como significativo y contenido de una obra que no desea ser propiamente obra. La obra de arte al final parece serlo a pesar de las intenciones del artista y a pesar de la obra misma. No cabe desde luego un reto tan disparatado como impensable: la contra-

dicción es llevada a sus propios límites como imposibilidad, detención, angustia, vacío...

Las dificultades de una obra semejante son notables: no hay claves, no se ofrecen asideros estables que faciliten el acceso o la comprensión, no se establecen referencias de contexto sino que por el contrario se los desfondan cruelmente... Lo que queda es el sabor ácido de la perturbación, la crueldad, el sinsentido y el disparate: unos ingredientes adecuados para una reflexión sin cuartel aplicada a la provocación más exacerbada, sin respetos.

Santiago B. Olmo □

S E V I L L A

Luis Palmero

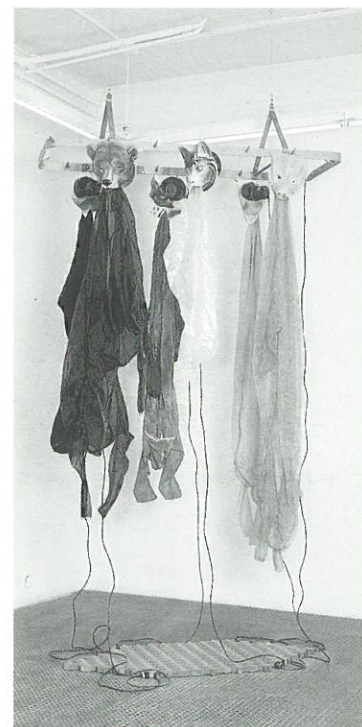
Galería Rafael Ortiz

Dado a conocer en la península no hace más de un par de años, el tinerfeño Luis Palmero (La Laguna, 1957) goza de un crédito que, aunque asociado a la novedad de su presencia en la escena artística española, se reduplica al comprobar la insolente frescura de su obra, que es capaz de sacar a flote las esperanzas puestas en la renovación de la abstracción geométrica española, con todo lo que ello implica para el sector, más amplio, de la pintura de los 90: la intensificación de los dispositivos normativos, racionales o de procedimiento, pero a través de una lectura personal, estrictamente subjetiva y por lo tanto interiorizada. El detonante para Palmero, al margen de sus exposiciones individuales, fue la exposición colectiva *Sueños geométricos*, comisariada por J.M. Bonet para Arteleku, en la

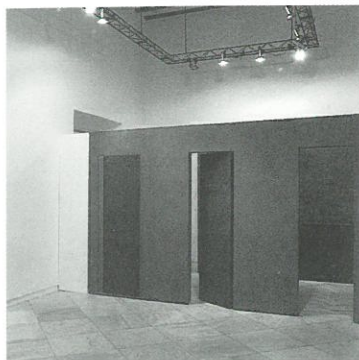
que se hacía hincapié en la actitud desinhibida de los artistas a la hora de encajar el método que el posible uso de la estilística geométrica les podría imprimir.

El punto de partida para Palmero se establece asociado a sus valores autóctonos, se ha comentado incluso —Ángel Sánchez en su texto para la galería Manuel Ojeda— su filiación criolla al ahondar en las tesis del pintor *indigenista* Jorge Oramas, pero si abrimos el arco contemplamos otros valores que apuntan a la consideración de la pintura geométrica como el postulado hermenéutico de acercamiento al medio, que nace de la necesidad interior de responder a las interrogantes que ese entorno le plantea al artista. Posiciones similares nos la brinda la reciente Historia del Arte y en cada caso la lectura sesgada de la tradición constructiva aporta matices y acentos que revierten en una concepción menos estructural, más orgánica, de la creación artística contemporánea.

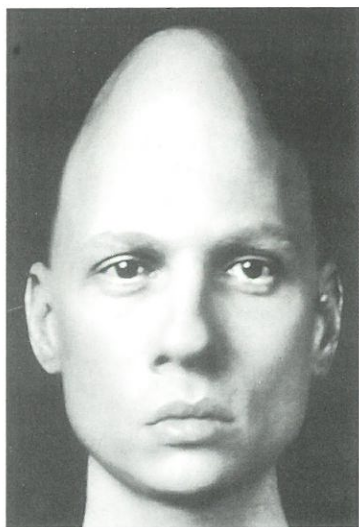
Palmero suele encontrarse muy a gusto en los pequeños formatos que funcionan casi como ilustraciones; leves fognazos impresionistas de una topografía soñada, mejor dicho idealizada. Pero esta realidad interior se construye mediante la referencia de la arquitectura de su entorno (puertas, ventanas, etc...), que se ilumina con una paleta que ahonda en el cromatismo isleño autóctono, bañado como es de suponer por superficies reflectantes de una intensidad que, sin aspirar a las vibraciones fauvistas, las evoca poseyendo una similar temperatura cromática, un encendido fulgor que se aplanan y distribuye entre los diferentes planos solapados



"Above the wall of Electrocosión", de Dennis Oppenheim, 1989.



"Abadía", de Luis Palmero, 1994.



"Sin título", de Nancy Burson.

que construyen el entramado espacial y que a su vez nos podrían remitir a una configuración minimalista de la composición, si no supiésemos de la disposición de su autor a ahondar en la simbología de lo primordial.

No sólo puertas y ventanas son los referentes arquitectónicos, también están algunas construcciones efímeras que evocan la escenografía metafísica de De Chirico, pero transida de luminosidad y vibración cromáticas. No hay tensión, no hay preludio de drama, en todo caso la certeza de estar arribando a un puerto (presencia de barcos en la línea de horizonte) en el que se detiene el tiempo —expandiéndose— y aflora el ocio, la plenitud y la luz. La ortogonalidad de la composición, que no suele permitir el concurso de la curva, no llega a imprimir monotonía a la obra, pues ésta respira con suma facilidad, tanto por el diálogo contrastado de los diferentes planos monocromáticos, como por la disposición de éstos en la representación de la escena.

Además de las obras de pequeño formato se exhibe una pieza —diríamos que casi una instalación al adecuarse al espacio de la galería— que se pudo contemplar en su anterior exposición en la Galería Manuel Ojeda y que posiblemente volverá a mostrarse en la próxima convocatoria de ARCO. *Abadía* funciona como una suerte de trampantojo que simula y prefigura un frontis con tres puertas, de las que una está representada, otra entreabierta y una tercera horadada y a través de la que se aprecia el plano de fondo. Aquí la vibración del color se hace háptica y la experiencia física de habitar el espacio del cuadro, transitado por el espectador, brinda una

posibilidad mucho más metafísica que experiencial de vivir la escenografía de sus obras, la soledad de sus espacios, la reciedumbre de los planos y la sobriedad de un ensimismamiento que prende la llama poética del espacio soñado.

Angel L. Pérez Villén □

V I G O

VI Fotobienal

Casa das Artes Centro Cultural Caixavigo

En la sexta edición de la veterana Fotobienal de Vigo, dirigida por Manuel Sendón y X. L. Suárez Canal, cinco exposiciones han contribuido a dinamizar la fotografía gallega actual, recuperar sus archivos históricos y dar a conocer a los fotógrafos más importantes del panorama internacional. *Real como unha foto*, *Vigovisións*, *Arquivo Sarabia*, *Bolsas* (en la Casa das Artes) y *Colección del Ivam* (en el Centro Cultural Caixavigo) permiten, asimismo, recorrer las distintas tendencias de la fotografía actual, a lo que han contribuido conferencias y mesas redondas en torno a la fotografía.

En *Real como unha foto*, la serie de Anna Fox *Fuego amistoso* muestra a modo de reportaje los juegos de guerra de fin de semana en Gran Bretaña, donde los participantes, pertrechados para la ocasión, se disparan bolas de pintura. Carente de ironía, el resultado ofrece tan poco interés como esta escaramuza ficticia.

Tomy Ceballos muestra varias obras realizadas sin cámara fotográfica, haciendo del papel emulsionado el soporte de una realidad inquietante donde objetos, perso-

nas y animales (así, *Can*) se someten a una mirada íntima que las sumerge en atmósferas fantasmales, mostrando el lado oscuro de lo que nos rodea. También Nancy Burson rompe el tratamiento convencional de la fotografía, creando, con digitalización monocroma, formas mutantes (como los cuatro retratos que son síntesis de artistas y políticos, o los rostros que nos enfrentan a una futurible transformación genética). En la obra de la pareja Aziz+Cucher, nuevamente a través de la digitalización —esta vez en color—, se nos muestra la desaparición de la identidad personal en una alegoría de caras sin rasgos faciales y cuerpos sin órganos sexuales. Por otro lado, obras como las de Cindy Sherman confirman la vigencia de medios tradicionales, como la serie *Fotograma de película sin título*. Lo mágico de la fotografía se recupera en el uso que de la técnica antigua de la fotografía hace Ruth Torne-Tomsen, logrando efectos imposibles con las nuevas tecnologías. John Hilliard nos acerca desde la fotografía a la perspectiva pictórica. El dúo formado por Patrick Nagatani y Andree Tracey muestra distintas fotografías de la más reciente historia del arte, donde un hilo conductor catrastofista (la explosión nuclear) se muestra sin dramatismo. Karen Knorr (único ejemplo alemán de la exposición) presenta la serie *Connoisseurs*, cuya exposición académica de interiores palaciegos parodia ideas burguesas de belleza. Concluye esta muestra con una selección de obras de autores anónimos que bien podrían ser de los grandes del género. Un guiño, pues, que cuestiona el concepto de autor.