

Estancias esenciales y paisajes sutiles de Luis Palmero.

Fernando Castro Flórez.

"Todas las cosas -apunta Saint-John Perse- son conocidas por el pintor en el momento de su éxtasis, pero debe hacer abstracción de ellas, a fin de realizar en un solo trazo, en el fondo liso del lienzo, la suma verdadera de una tenue mancha de color. Mancha estampada como por un sello, que no es sin embargo ni sello ni cifra, que tampoco es signo ni símbolo, sino la cosa misma en su significación y su fatalidad -cosa viva en todo caso, apresada en lo más vivo de su tejido".

Arthur Danto ha señalado oportunamente que es necesario distinguir entre el fin de la historia del arte y la muerte de la pintura, basándose esta última en imperativos aparentemente derivados de una lógica incuestionable de la historia; pero cuando los "grandes relatos" (legitimadores del modernismo) se han abismado en el *descrédito*, no existe la posibilidad de establecer ese curso de la razón desplegándose en la contingencia histórica, al que lo real obedecería ciegamente. El cuestionamiento de las formas de la representación, esa pestilencia del imaginario, que Artaud encarnó ejemplarmente como *filo de lo imposible*, afecta a todo aquello que pretendería mantener su capacidad de "testificación histórica" frente al imperio de la multiplicación mediática. Por otro lado, las formas de la experiencia estética acaban encontrando un desvelamiento en ciertas investigaciones de su *dimensión institucional*, surgiendo la conciencia ácida de que en aquello que hemos reverenciado como memoria cultural está inscrita también una forma monumental del *fetichismo*. La pintura no ha permanecido ajena a este desmantelamiento de las "formas clásicas de

la mirada", sin que sea meramente el problema el de la decisión entre lo abstracto o las formas de la figuración, puesto que son muchas las derivas *contaminantes* que afectan a la superficie bidimensional. En cualquier caso, no parece razonable seguir la ya tópica interpretación de que la fotografía genere la "muerte de la pintura", dado que ni siquiera el estado de ésta práctica en la contemporaneidad, sometido así mismo a un desplazamiento hacia un "campo expandido", permiten mantener por más tiempo ese prejuicio.

Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al que se formula entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudo-concretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la *condición postmoderna*. Ya no podemos "legitimar" la práctica de la pintura desde el *drip* de Pollock como una manifestación de la energía que *debe* ser controlada. Detrás del cuadro *no hay nada más* y, por supuesto, no hay un modelo de la visión que sea algo así como la *Naturaleza*. En un entorno de *lucha voraz de las imágenes*, la pintura, es obvio, tiene que intentar *revitalizarse*, sin que eso suponga una fetichización del medio elegido. Hay que afrontar, desde la perspectiva de la producción artística, tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado. Pero también hay que evitar caer en un "cosmopolitismo snob" que magnifica todo lo foráneo por el mero hecho de serlo, mientras se desvaloriza, de forma demencial, lo propio como si fuera expresión de "lo folklórico" o carente de todo valor. En el momento de la *globalización imaginada* hay, sin ningún género de dudas, aprender a pensar en local sin perder la amplitud de miras de la actuación ni dejar de lado proyectos ambiciosos. Frente a la tendencia a reducir el arte a anecdotario cotidiano o literalismo sociológico, Luis

Palmero, a lo largo de toda su trayectoria, ha mantenido una impresionante pasión pictórica, transmitiendo a través de sus obras, como es evidente por ejemplo en las piezas que realizó a comienzos de los años ochenta, una suerte de reivindicación de la dimensión misteriosa del arte.

Vivimos en un mundo acelerado, “zarandeados entre el *kitsch* y el *shock*”. Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de patetismo*, los sujetos consumen, aceleradamente, *gatgets* y los artistas derivan hacia el *bricolage*; incluso algunos llegan a asumir el delirio del mundo de una *forma delirante*. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso ya es nulo: “Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia -la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido- es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”. Estamos en una época de *furia de las imágenes*, cuando distopías como las que contemplamos en la serie de televisión *Black Mirror* terminan por ser confirmadas por la realidad cotidiana. Frente al tsunami de la *banalidad viral*, más allá de la pornografía de las imágenes, Luis Palmero propone una estética que paradójicamente las alusiones al territorio insular y la abstracción más depurada, el aliento paisajista y la alegorización de la estancia habitable, el placer cromático y la sobriedad geométrica. Escribir sobre su obra supone entregarse tanto al “goce de lo simbólico” cuanto también realizar una *una puesta en escena de la significación*.

Aunque este ensayo, deliberadamente fragmentario y articulado a partir de afinidades electivo-hermenéuticas (citas y rastros de la fortuna crítica del artista, detalles textuales que sirven para sugerir posibles itinerarios más que para trazar una cartografía detallada), no pretende desarrollar una revisión historiográfica ni entregarse al modelo del catálogo razonado o proponer un elenco de influencias y vecindades estilísticas, ello no supone que abandones ciertas consideraciones comparativas con modalidades artísticas o sistemas estéticos. Es evidente, por ejemplo, que el imaginario depuradísimo de Luis Palmero podría comenzar a analizarse en contraste con la imponente herencia pictórica del informalismo y el expresionismo abstracto que se convirtieron en formas cuasi-hegemónicas de la pintura a mediados del siglo XX. Recordemos

que la estética informalista tenía como elemento vertebral la *expresión de la materia* y una relación esencial entre textura y estructura, desarrollado con una suerte de *inquietud metafísica*, en la que podría encontrarse la cifra de la incomunicabilidad o, mejor, la conciencia de la crisis europea; en el informalismo había un existencialismo difuso en el que, junto a la afirmación del sujeto y la consideración de la pintura como un acto, aparecería una defensa de la *verdad del gesto*. Es evidente que Luis Palmero no va a entregarse a esa pasión gestual, antes al contrario, su modo de comprender y desarrollar la pintura va estar marcado por lo que se podría calificar como una *contención poética*.

El expresionismo abstracto, como expusiera Robert Rosemblun, dilató la experiencia abismal del romanticismo para situarnos en "otra" playa inhabitada, allí donde ni siquiera podemos gozar como espectadores de un naufragio inminente. La fuerza de los cuadros de Rothko radica, al parecer, en que ya no se trata de "cuadros" ni tampoco de simples objetos de contemplación que se consideran como representaciones de algo, sino que forma parte del espacio en el que yo me encuentro, de forma que por decirlo así, me hallo en el propio cuadro, estoy integrado en él a la manera del monje de Friedrich. Pero no solamente se trataba de replantear la posición inquietante del sujeto que se *desfonda* en el sentimiento sublime, sino de comprender la accidentalidad de la pintura, la dinámica material y gestual que podía producirse, de acuerdo a la ideología greenbergiana de la *pintura pictórica*, en una superficie tensada como la piel de un tambor. "En un determinado momento -apunta Umberto Eco- la pintura, consumada la parábola del arte abstracto geométrico, intenta también, por otros caminos, la aventura del azar: la casualidad con que el color gotea sobre el lienzo, la casualidad con que la materia, puesta en evidencia, propone texturas para explorar, la casualidad de los suelos y los muros desconchados, de las maderas y de las telas de saco, la casualidad de los chafarrinones de yeso sobre aceras o paredes".

Clement Greenberg pensaba que la modernidad había mostrado que eran cada vez más convenciones de las pinturas que revelaban que eran prescindibles, esto es, no esenciales. "Pero ahora, parece que se ha establecido la idea de que la esencia irreductible del arte pictórico consiste en sólo dos convenciones o normas constituidas: lo plano y su delimitación; el mero

cumplimiento de estas dos normas es suficiente para crear un objeto que puede ser experimentado como cuadro: así, un lienzo extendido o clavado con tachuelas existe ya como cuadro –aunque no necesariamente como cuadro de éxito”. Michael Fried estableció algunas reservas a esas consideraciones previas: “Para empezar, no basta con decir que un lienzo desnudo colgado de la pared no es “necesariamente” un cuadro de éxito; creo que sería menos exagerado decir que *no es concebible* como tal. Se podría discutir el hecho de que en el futuro las circunstancias permitieran que fuera un cuadro de éxito; pero yo sostendría que para que esto ocurra el arte de pintar tendría que cambiar de una manera tan drástica que sólo quedaría el nombre (¡Sería preciso que se diera un cambio más importante que el acaecido desde Manet hasta Noland, Olitski y Stella!)”. Ambos teóricos manifiestan simultáneamente su escasa capacidad de anticipar lo que iba a suceder, pero sobre todo su ceguera para *ver* aquello que ya tenían ante sus propios ojos. No pueden negar que son “contemporáneos” de una ampliación de los límites de la pintura, de una deriva hacia la *impureza* que no era solamente la que ya estaba esbozada en la abstracción post-pictórica, sino que había sido radicalizada en la radicalización del minimalismo. Clement Greenberg pasó años anunciando el límite de la pintura, porque creyó que nunca se traspasaría, convirtiendo a la superficie (a la planitud) en algo semejante a un mito, pero también comenzó a sospechar que la catástrofe (el naufragio en la impureza) estaba cercana. El criterio greenbergiano para la pintura (autocrítica, autodefinición y autorreferencia) fue radicalizado o, mejor, asumido literalmente por el minimalismo y eso, por supuesto, no fue admitido por el crítico que pensó que se estaba ingresando, sencillamente, en el ámbito de un absurdo no-arte. “Los artistas minimalistas subvirtieron la teoría moderna, que en aquel momento los seguidores de Clement Greenberg exponían con gran habilidad, mediante el sencillo procedimiento de tomarla al pie de la letra. El arte moderno trataba de ocuparse de sus propias estructuras, así que los minimalistas hicieron objetos sin ninguna referencia más allá de su propia factura. Este extremismo absurdo funcionó porque dramatizó la situación, al tiempo que recuperaba un sentido de la distancia que posibilitaba, una vez más, el discurso crítico”. Ya en los años ochenta, Luis Palmero realizó un profundo *análisis pictórico* que tiene, en cierto sentido, que ver con el reduccionismo minimalizante. “Vinculado a uno de los lenguajes

contemporáneos fundamentales, el de la reducción formal, Palmero no busca la expresión mínima del concepto. En su pintura, lo mínimo se convierte en presencia radical, en materia que habla, por sí sola, de ella misma”.

Parece como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real: “resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal”. La *lógica paradójica*, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. La paradoja hace valer el elemento que no deja totalizar en un conjunto común, presentando la diferencia imposible de nivelar o anular en la dirección del buen sentido. En su ensayo “The End of Painting” encuentra Douglas Crimp en la obra de Daniel Buren formuladas una serie de cuestiones que suponen una crítica institucional del arte, especialmente desde el momento que se desestabiliza la idea de “cuadro” como algo evidente en sí mismo, más allá de cualquier tipo de condición epistemológica o fuera de estrategias de enunciación y dispositivos de visibilidad. Si la modernidad trata de expulsar del dominio del arte todo lo que le es impropio, la postmodernidad sería la intensificación *deconstructiva* de esa lógica moderna que apunta allí donde ambos extremos binarios se incluyen e implican: “estamos tentados de afirmar que la pintura ha llegado a su verdad, se ha apropiado de su terreno o problemática, excepto que esa problemática consiste precisamente en la impropiedad esencial de la pintura, su posibilidad esencial -y de gran dificultad- de perderse a sí misma”. Conviene recordar, siguiendo a Rosalind Krauss, que si el dominio del placer de la modernidad es el espacio autorreferencial, éste se transforma en posibilidad semiológica del símbolo pictórico como algo no-representacional y no-transparente, el significado se convierte así en condición redundante de un significado cosificado. Luis Palmero no se deja “deprimir” por los discursos (retorizados e inerciales) del (presunto) fin

de la pintura, ni tampoco se entrega meramente a la fascinación por lo monocromo, que sugiere el vacío. Sin duda, le interesa ese vínculo paradójico entre el colapso de lo narrativo y la emergencia de lo utópico en formalización plásticas de tipo reduccionista. De la misma forma que también prestó atención al ritmo mondrianesco que vendría a poner freno a lo trágico.

Vivimos en la era de la *museografía generalizada* y, sin embargo, no hay apenas memoria. Todo lo que se manifiestan son recuerdos banales, pequeñas anécdotas, travesuras con las que “matar el tiempo”. Es como si se hubiera perdido la capacidad para producir sucesos dotados de intensidad, cercados por un horizonte de tedio. La incredulidad ante los metarrelatos o la certeza de que la modernidad es un proyecto inconcluso han conducido a un tono emocional nostálgico o bien apocalíptico, acentuando los signos de la *post-historia*. La configuración monumental o anticuarria de la historia no han sido sustituidas por una perspectiva crítica capaz de introducir la experiencia artística como antídoto del olvido. El proceso del arte *postaurática*, esto es, el devenir massmediático del contexto estético, ha producido una deriva o implosión que, en bastantes ocasiones, es una búsqueda de salidas del laberinto. En las últimas décadas del siglo XX se produce a la confluencia de la *problematicidad de la pintura* con la emergencia del campo expandido escultórico, el repliegue conceptual (articulado también desde la retórica contextualista) o la aparición de la contracultura cibernética.

Podemos considerar al minimalismo, más que como una ruptura, como el cumplimiento del desarrollo del arte moderno, que coincidiría con el desarrollo de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en las que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia. La objetualidad sustituiría a una trascendencia de la obra de arte, pero al mismo tiempo reduciría el sentido a una deriva subjetiva. El minimalismo fue analizado por Wollheim como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, en el que elementos de decisión y desmontaje toman una nueva preeminencia,

junto al sentimiento de esterilidad o retórica de la devastación. Es evidente que algunos aspectos de la minimalización están asimilados, lúcidamente, por Luis Palmero que tiene conciencia de que las estructuras seriales supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como un “colapso de la historia del arte”, el rasgo de la *dislocación* que ha hecho que tengamos que plantearnos en este fin de siglo, una y otra vez, la pregunta por el *lugar de la obra de arte*.

En los procesos de minimalización se produce una *mise en abyme* del imaginario y, simultáneamente, una cristalización del proceso artístico en la disciplina reticular. En cierto sentido, se podría vincular estas formalizaciones minimalistas con la obsesión descriptivo-cartográfica que se desarrolló en el siglo XVII en los Países Bajos. La *compulsión minimalista* queda fijada en un arte no direccional, *sin puntos cardinales*, en un mapa que, a la manera borgiana, no termina por coincidir con el territorio. Si, como advertiera Eugenio Padorno en el “imaginario canario” hay una tendencia hacia el minimalismo y en la pintura en Canarias se puede advertir un riguroso despliegue del lenguaje abstracto desde los años setenta, también es importante subrayar que más que una “datidad ideal” o una tendencia matematizadora, lo que encontramos en la obra de Luis Palmero es siempre una calidez antitética con la frialdad característica de bastantes planteamientos minimalistas ortodoxos. “En los años 90 –advierte Luis Palmero- comencé a desengañarme de determinadas posturas abstractas relacionadas sobre todo con el minimalismo y empecé a considerar que debía iniciar una etapa en la que se reflejara lo aprendido hasta entonces pero esta vez con formas propias, no dada, ajenas a los amantes de la cosmética. Para ello mis cuadros necesitaban de una operación a vida o muerte. El nuevo cuadro que surge de este proceso es filtrado y vigilante. En él cabe más libertad y a la vez más rigor”.

Como advertiera Andrés Sánchez Robayna, profesor, poeta y teórico que aglutinó a escritores y artistas plásticos canarios en torno a la revista *Syntaxis*, en la obra de Luis Palmero hay siempre una voluntad constructiva que implica una experiencia de contemplación placentera. Este pintor juega, a la manera de Morandi, con los mínimos elementos y, en esas variaciones, consigue ofrecer una obra fascinante. A su manera, Palmero retoma la pintura, como propusiera Marcelin Pleynet, *desde su grado cero*. Según Lyotard lo que tendríamos que hacer es transformar la energía que se pone en juego en lo que se llama pintura, no en una especie de

licuefacción, en una producción aleatoria. Efectivamente no es el Deseo (así con mayúsculas) el que “pinta” sino que lo que acontece es un proceso en el que interviene el cuerpo y la superficie hasta conformar una *danza*; es la conexión entre el significante y el significado, de acuerdo con las teorías de Lacan, lo que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia del ser en la relación del objeto, sirviéndose del valor de la remisión de la significación convertir la falta que soporta en *deseo viviente*. “Arrancada de su escisión significante/significado, la lectura – escribe Pleyner- entra en una danza, decepcionadas sus esperanzas en lo que le prometía su código cultural, danza en la que, al dejarse prender en su primer paso, debe ya reconocer en el gesto siguiente el juego que ya no abandonará y que la arrastrará”.

Juan Manuel Bonet, con su habitual lucidez, calificó a la obra de Luis Palmero como un “miminal kleeiano”. Este artista disfruta con los pequeños formatos, consciente de que algunos de los grandes artistas de la modernidad han realizado obras impresionantes que tenían tamaños mínimos. No es infrecuente el desprecio hacia aquello que está en las antípodas del “gigantismo”, como si lo pequeño fuera sinónimo de lo insustancial. Palmero se rebela contra esa mirada prejuiciosa que es incapaz de atender a los detalles o de sentir que hay escalas menores que son, literalmente, apasionantes. “El pequeño formato –escribía Orlando Franco- pertenece a Luis Palmero como una segunda piel –o como un conjunto de pieles de las que se va desprendiendo una tras otra, como las sucesivas capas de una cebolla- pues siempre se ha proclamado como un artista que hace de la síntesis y de la brevedad bandera”. Palmero advierte que sus pequeñas obras son “fragmentos de algo” y también podríamos añadir que son materializaciones de la “inmensidad íntima” que Gastón Bachelard describiera en *La poética del espacio*. Las piezas mínimas de este artista dinamizan los espacios expositivos sin caer en el gigantismo de cierta museografía, exponen la relevancia de lo (pretendidamente) irrelevante. Junto a la reivindicación de la *escala menor* (algo que se podría vincular a las meditaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari sobre la “literatura menor” y las líneas de fuga) Palmero también ha buscado en el papel un espacio de liberación creativa, teniendo bastante claro que también las obras realizadas sobre ese material tan dúcil suelen considerarse como “trabajos secundarios”. Un artista que no solamente no teme a lo periférico, sino que se expresa desde la singularidad, no va a sentirse bloqueado por las penas des-

consideraciones hacia sus “pequeñeces”, especialmente cuando lo decisivo es cómo encarnar o “sacar los colores” en un tiempo desquiciado, cuando los fragmentos parecen definitivamente reducidos a la condición de ruina.

Tenemos que aceptar (valga la clave heideggeriana) la pérdida de la imagen del mundo o, en otros términos, hay que asumir (sin melancolía) que hemos olvidado la experiencia del "todo". Es fundamental recordar que la pintura es una catástrofe que, por lo menos, da cuenta *sintomatológicamente* de lo que nos pasa. Hegel exigía del *material sensible* de la pintura, en el punto extremo de su efecto coloreado, que casi hiciera "magia"; en el arte se presenta "lo encarnado, en un proceso que consistiría en "tratar todos los colores de tal modo que de ahí surja un juego de apariencias para sí carente de objeto (*objektloses*), que constituye la extrema cima descollante del colorido, una interpenetración de coloraciones (*ein Ineinander von Färbungen*), una apariencia de reflejos que aparezcan en otra apariencia y devengan tan finos, tan fugaces, tan anímicos, que comiencen a entrar en el dominio de la música". Esa musicalidad, sedimentada en sutilezas cromáticas, es clave en la estética de Luis Palmero.

Meditar sobre la pintura de Palmero implica desplazarse más allá del tópico discurso que opone abstracción y figuración, un dilema que este creador dejó atrás con plena conciencia. “Será todavía necesario repetir esto durante mucho tiempo: “Recordar que un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota- es esencialmente una superficie plana recubierta con colores agrupados con un cierto orden”. A decir verdad, los pintores de todos los tiempos lo saben, aunque el mérito de formularlo con claridad lo tuvo Maurice Denis en 1890. Lo que no impidió un debate meramente académico entre abstracción y figuración, que desde aquel entonces reaparece con mucha frecuencia, en nombre de una ideología o de una estética que enardece a los articulistas y a los charlatanes profesionales”. Sin duda, uno de los atractivos de la pintura de Palmero es la capacidad que tiene para situarse en un territorio a la vez abstracto y dotado de figuratividad. No cabe duda de que lo abstracto tiene algo de apertura imaginara y que, como advirtiera Eugenio Padorno, la geometrización de Palmero remite a “elementos reconocibles”. Contemplando las obras de Luis Palmero, pienso en la fascinación y perplejidad que produce mirar la pintura de Morandi que declaró que para él no hay nada

abstracto: “De hecho creo que nada es más surreal y más abstracto que la realidad”.

En toda la obra de Luis Palmero, como apunta Andrés Sánchez Robayna, hay un magnífico *diálogo entre lo estático y lo dinámico*. Se trata de una dialéctica de lo en apariencia antagónico, lo que alegoriza el movimiento o aquello que revela la solidez. En el texto que Serge Fauchereau escribió para la exposición *Abadía* (Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000) de Luis Palmero, citaba una anécdota de Kandinsky: “Ahora ya tengo las ideas claras: el objeto perjudica mis cuadros”. Nilo Palenzuela ha señalado que la obra de Luis Palmero es un “viaje hacia el interior del conocimiento”. Esa *indagación en lo interior* puede ponerse en relación con la concepción de la pintura que tenía Kandinski para el que, frente al arte como mimesis, habría que asumir el impulso radical de pintar lo invisible, con una inequívoca confianza en que, en sentido estricto, toda pintura es abstracta.

Luis Palmero emprendió hace años el camino pictórico hacia lo desconocido, realizando obras que no son consecuencia de la inercia de “lo ya sabido” sino que experimentan en modulaciones y registros radicales, arriesgando lejos de todo manierismo. En una conversación con Mariano de Santa Ana, señala José María Báez que comparte con Luis Palmero la *pasión por la geometría*: “La geometría es la medida y representación filosófica de lo conocido, pero el mundo permite también la paradoja pues todo fluye y nada permanece y por tanto no siempre lo racional es verdadero”. En la exposición que realizaron juntos en la galería Manuel Ojeda en el año 2000, era manifiesto que sus geometrías no son rígidas sino “cálidas y envolventes”, entendiendo que la disciplina de las formas no tiene que llevar necesariamente a la severidad sino a la intensidad. En el catálogo de la exposición *Sueños Geométricos* (Arteleku, San Sebastián, 1993), Luis Palmero recoge una cita de Eduardo Chillida en la que recuerda que “el mundo de la geometría ocurre en la mente”.

Palmero ha reconocido que la obra de Blinky Palermo fue decisiva en la configuración de su estética. Los juegos del cuadro con la pared, la fuga con respecto a las “lógicas evidentes” de la pintura que desarrollara el artista alemán están magistralmente asimiladas en las superficies intensivas de Luis Palmero, como era evidente en la exposición que tituló *Iridio o un pasillo de sol oriental* (Sala de Arte y Cultura de La Laguna, 1983). No ha sido Blinky Palermo el único

artista al que Palmero reconociera rendida admiración, también ha subrayado que le interesan mucho las obras de Günther Förg, Helmut Federle, Ernst Caramelle, Imi Knoebel o Peter Halley. Se podría incluso encontrar rastros de las composiciones diagramáticas de Knoebel en las estructuras simplificadas o incluso emblemáticas que mostrara en su diálogo con Herrera en la exposición *Dual* que montaron en el Ateneo de la Laguna en 1984. En esas obras era evidente la voluntad geométrica, el rigor analítico (en la estela tanto de la radicalidad de Malevich cuanto de la obsesión de la pintura en Reinhardt), la pasión por la pureza del color, así como una sugerencia o evocación de lo oriental. Nilo Palenzuela señaló que “la formalización del lenguaje muestra ciertamente la imposibilidad de anular toda referencia al sujeto; sin embargo, este diálogo múltiple de Palmero y Herrera muestra unas propuestas coherentes que saben elegir el lugar preciso de una tradición y las dificultades que encierra”.

“La pintura –escribe Luis Palmero- revela el vacío”. Esa declaración del artista canario lleva a Serge Fauchereau a subrayar que en su pintura hay “una especie de suspensión del tiempo y del espacio”. Palmero señala que lo importante es detectar y seleccionar los signos del lugar y darse cuenta de “cuáles de esas operaciones tienen dimensión universal y cuáles sólo un carácter local sin interés”. Algunos artistas modernos dialogaron con la concepción de la abstracción como grado cero o visión del fin; el cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezclados, como la soledad melancólica y la experiencia de la intensidad contemplativa. Ese vacío, cercado plásticamente y meditativamente por el artista, es una potencialidad o, mejor, la posibilidad de la *presencia*. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”. Hay una liberación de los lugares, una puesta en obra de la verdad que es, propiamente, un *espaciamiento* que Luis Palmero, consciente de que la ausencia puede llegar a ser una clase de narración, el vacío que potencialmente se llena en la pintura. “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 a lo real, en rotación interminable”. La noción budista de *sunyata* (ese “vacío” que es el principio creativo que hace sitio para que las cosas ocurran en él) puede aproximarse analógicamente a la concepción del espacio ilimitado o la sugerencia del infinito en la pintura clásica china, teniendo siempre presente que la abstracción, gozosamente entretejida, como he indicado, con las sugerencias figurativas, que desarrolla Luis Palmero no se desarrolla a partir de un “mito apocalíptico”. Lo abstracto que, en el caso de este artista, no nos aparta de lo concreto ni produce una separación de la realidad.

Michel Henry, en su interpretación de la estética de Kandinsky, indica que la abstracción expresa la profusión patética del Ser, la vida invisible en su incansable venida a sí misma; si se produce una desaparición del objeto, al mismo tiempo asistimos a una suerte de apertura de la Nada. Ahí es donde, paradójicamente, cuando aparente no hay “casi nada” se da mucho a ver o incluso se excita la visión. Lacan insistió mucho sobre la "elisión de la mirada en estado de vigilia": en ese estado de vigilia, la mirada se nos sustrae de manera perpetua, es puesta entre paréntesis. Si la pintura es materia de cosas para la mirada -y no solamente de cosas que hay que ver-, entonces hemos de reconocer una dificultad mayor, e incluso una aporía. Para mirar de verdad un cuadro, habría que poder mirarlo mientras dormimos... lo que por supuesto, es imposible. La tarea del arte puede ser *revelar lo diáfano*. El *color en potencia* no ha de entenderse de manera abstracta; lo diáfano es el *medio* de lo visible (entre el objeto y el ojo). Aristóteles va más lejos al decir que lo diáfano es también es *vehículo* de la visibilidad, su propia dinámica. Los cuerpos son susceptibles de ser coloreados precisamente en la medida en que son *atravesados* por lo diáfano, expandiendo la turbulencia del deseo. El color, escribe Aristóteles, es lo "sobre-visible por sí" (*to épi tón kath'auto oratón*): a la vez la superficie de lo visible y su recubrimiento, su relevo, incluso lo que viene después (su *après-coup*). Luis Palmero comparte, con la tradición estética, la convicción de que los colores transmiten la sensación de lo viviente.

Luis Palmero sabe de sobra que una pintura puede aún ser capaz de formular el enigma, esto es, de condensar infinidad de metáforas y dejar abierta la posibilidad para el despliegue libre de las interpretaciones. “Yo creo –afirma John Berger- que uno mira las pinturas con la esperanza de

descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto”. Desde hace décadas, Luis Palmero ha realizado una apasionada defensa de la pintura, “cartografiando”, a su manera, el mundo en el que vive, consciente de que necesitamos las imágenes o, recuperando la polémica iconoclasta, asumiendo que sin icono no hay nada. Las “figuras” de este pintor son mínimas sugerencias, leves alusiones, elementos tan sintéticos cuanto fascinantemente poéticos.

Luis Palmero señala que tanto el análisis cuanto la emoción son un ingrediente esencial en el color de sus cuadros: “desde un punto de vista formal esto puede parecer una contradicción, pero lo que se pretende es precisamente estar dos veces en el mismo sitio. Así la operación de selección e interacción de los colores comparte código y sensibilidad”. Incluso en un mundo que afronta (en el cumplimiento del nihilismo) “la muerte de Dios”, se puede confiar, como hace este artista, en los colores que, en buena medida, están *inscritos en la carne*. Es evidente, como el propio Palmero manifiesta, que utiliza el color para articular los espacios y dar espacio a sus estados anímicos: “El color es un elemento privilegiado en la conformación de sus composiciones: le sirve para ensanchar o achicar el espacio; él es útil para añadir ese “toque de magia” que necesita su obra; con el color recorta las formas; hace vibrar los espacios; altera la luz hasta puntos insospechados; y, en resumen, transfigura y consolida la unidad compositiva. Los colores expresan estados de ánimos, humores. Dado que en Palmero el color estimula de un modo u otro los sentidos desde la imaginación hasta la selección final, el proceso no tiene otro fin que el motivar ese estado de ánimo, dar ese “toque de magia””. Los colores que emplea Luis Palmero no son, en el sentido goetheano, “patológicos” o fulgurantes, aunque podríamos postular que su *temperatura* es cálida. El color funciona como el detonante energético de sus cuadros y, tal vez este artista comparta con Delacroix aquel *deseo de pintor* que consistía en “extender sobre un lienzo pardo rojo un buen color”.

El color refleja, en cierto sentido, nuestro estado de ánimo, pudiendo tener el cuadro el carácter alegórico de un “espejo” en el que se hacen visibles aspectos nada evidentes de nuestro ser. La pintura se sostiene y se piensa a partir de un fondo de invisibilidad que es el punto mismo de

indivisibilidad, generándose un territorio que, paradójicamente, trata de ser *superficie profunda*. El azul, símbolo tanto del horizonte marino de este pintor insular, nos invita a adentrarnos en la *poética del agua*, a gozar con las ensoñaciones del elemento que no deja de fluir. El agua es, no cabe duda, un signo ambiguo, matriz de vida, pero también emblema de la carencia; asociada a un vano destino, como en las *Metamorfosis* de Ovidio, o a la movilidad heracliteana. Gastón Bachelard desplegó en *El agua y los sueños* un prodigioso análisis de la “imaginación material”, mostrando como ese fluido es verdaderamente crucial para entender al hombre. Para este pensador, el agua es el principio de la ensoñación, aquello que hace que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una exposición de imágenes, no hay imaginación”. La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios. El símbolo habla de lo perecedero, del dolor como cifra de la vida, de esa naturaleza en la que nuestros anhelos encuentran un *espejo* en el que contemplarse: la identidad se refleja y disuelve en el seno del agua, ámbito de sedimentación o inmersión de la belleza.

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas. Se alude por medio de ese elemento a lo transitorio, pero también a la finitud: el agua es la *profundidad transparente*, algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que esa sustancia cruza las imágenes. El ser consagrado al agua está marcado por el *vértigo* (recordemos la etimología griega de vértigo: *ilingós*, remolino de agua) y la melancolía. Si en las fuentes surge el narcisismo idealizadamente, también en lo acuático se localizan los complejos de Ofelia o Caronte: ahogada por amor y despecho, atravesando el territorio del olvido hacia la morada de los muertos. “Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir”, convertir en arte lo acuático es dar cuerpo vertical a la profundidad de la ensoñación. Jung señaló que el deseo del hombre es que las sombrías aguas de la muerte se

conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades.

Michel Serres ha indicado, con justicia, que solemos hablar de sólidos, no sabemos escribir si no es sobre ellos: la coherencia y cohesión de éstos prolonga la identidad a la que aspira el entendimiento. Acaso sea porque el líquido, los flujos, el agua, no ofrecen cimiento. La “liquidez” del lenguaje tiene que ayudarnos a descifrar ese mundo acuático en el que se mezcla la luz y la oscuridad. Recordemos que en el himno de la creación del *Rig Veda* se dice que la oscuridad estaba allí, “todo estaba rodeado de tinieblas, y todo era agua en demasía”, pero que en otras tradiciones el momento acuático es, propiamente, aquel en el que se produce la *iluminación*. La naturaleza dual del agua se manifiesta también en su deslizamiento entre la pureza y lo impuro o informe, eso que Bachelard, con enorme intensidad, describe como lo viscoso que bloquea el placer onírico.

El agua aparece por todas partes en la historia del arte y, por supuesto, en la modernidad, desde los *Nenúfares* de Monet a las bañistas de Cézanne. Instalaciones de creadores contemporáneos como Bill Viola, con esa casa de la que sale agua torrencialmente (*The Deluge*), Damían Hirst el tiburón metido dentro de una “pecera” minimalista (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*) y, por supuesto, en muchas obras de Luis Palmero, revelan que la fascinación de ese *elemento vital* no ha decrecido. Omar Calabrese ha realizado una aproximación ensayística a la cuestión del agua en el arte contemporáneo señalando una serie de polaridades cruciales: transparencia/opacidad, proyección/distorsión, reflejo/refracción, movimiento/inmovilidad. “La representación o la ostentación del agua en el arte contemporáneo supone un elemento de reflexión meta-teórica sobre la representación misma, que puede dedicarse a la investigación de sus propios límites, o traspasarlos decididamente, llegando de este modo a su cuestionamiento”.

Hemos escuchado, en bastantes ocasiones, esa frase que sugiere que navegar es necesario mientras que vivir no lo es. Para Friedrich el barco es símbolo por excelencia del nomadismo romántico, la encarnación de la *navigatio vitae*. El poeta inglés Young ha dejado escrito que “el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana”. Es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el campo ideal de pruebas para la fuga y el retorno propios de la

sensibilidad romántica. El mar que es símbolo del inconsciente, algo misterioso, prístino, insondable, es también ese dominio en el que todo es incierto, donde el retorno a casa se hace casi imposible. Las aguas dormidas, como el oleaje imponen, con frecuencia, una singular melancolía, un sentimiento de tristeza abismal. La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la conciencia a la afirmación de la vanidad de todas las cosas. Esa obsesión ante la caducidad y la desilusión que se apodera de uno en el mismo instante en que se ha alcanzado el objeto de nuestros deseos “se manifiesta precisamente en la aspiración a la soledad más perfecta y se muestra paradójicamente en el paisaje más idílicamente sereno”. Si lo acuático puede ser funesto, también es lo maternal, aquello que de lo que todo renace. Bachelard insiste, a pesar de la fertilidad asociada al agua, en mostrar un destino sombrío: “Toda agua viviente es agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. [...] Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir”.

El simbolismo del agua, la alusión al mar y a la navegación no tienen en la obra de Luis Palmero connotaciones trágicas. En muchas de sus obras aparece la silueta esquematizada del barco. El propio cuadro es *semejante* a un barco y también para este artista la poesía puede ser una embarcación. Recordemos que el barco puede tener condición heterotópica, siendo siempre una reserva de la imaginación. Nosotros nos hemos ido, en todos los sentidos, a pique, un naufragio patético que nos obliga a encontrar una vía de escape para la frustración: transformar la debacle en una indignación capaz de transformar la *vergonzosa (indi)gestión del presente*. Luis Palmero no se desliza, en ningún caso, hacia el literalismo sociologista ni asume la “retórica de las consignas” (transformada en fosilización de los posicionamientos políticos en las agotadoras guerras culturales), sin dejar de plantear la obra de arte como un espacio de resistencia frente al vértigo de la información.

Las imágenes acuáticas y de navegación de Luis Palmero tienen el carácter de sutiles sedimentaciones utópicas, territorialización insulares que evocan la esperanza en que pueda suceder algo hermoso en nuestro mundo, esto es, promesas de felicidad en un tiempo convulso. “La forma moderna de la Utopía –señala Massimo Cacciari en *El archipiélago*- aparece ciertamente como lo opuesto a la *atopía* del peregrino. Lo que ella imagina y piensa se refiere a

las “condiciones trascendentales” del Estado como soberanía efectual, y, por lo tanto, a la superación perfecta y plena de todo “nomadismo”. Y sin embargo la enemistad se revela una vez más como la relación esencial: sin la *decisión* de Ulises con respecto a la tierra firme, sin la indiferencia “soberana” de los grandes peregrinos por todo lugar que no sea indicación, signo, símbolo de meta, sin su manía superante, ni siquiera la efectualidad de la forma utópica sería concebible”. A pesar de la mentalidad funeraria (de esa inercia que lleva a “un cierto tono apocalíptico” tanto en la filosofía como en la historia, en la experiencia artística o en la realidad social), el pensamiento utópico ha sido capaz de sobrevivir a los entierros prematuros. Tenemos tanto la memoria, en clave freudiana, de una gratificación arcaica, cuanto el deseo de las que las cosas no sigan así, esto es, de mostrar que el desastre puede ser evitado. El mapa, valga la apelación borgiana, no es ni mucho menos el territorio. Necesitamos no tanto una brújula infalible, cuanto el coraje para desplegar relatos inevitablemente “delincuentes”.

Hay que saltar como ese hombre representado en el interior de un sarcófago de piedra descubierto en 1968 en Paestum o esperar a que zarpe algún velero para continuar el trayecto por el archipiélago que es la verdad del mar. “En las civilizaciones sin barcos –remataba Foucault su breve mediación sobre las heterotopías- los sueños se secan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios”. Sin las islas nos faltaría la posibilidad *radical* de pensar el trayecto hacia lo deseado, la utopía poética, el contrapunto urgente a un tiempo de indigencia. Luis Palmero no está, ni mucho, afectado por la *apodemialgia*, al contrario ha sabido encontrar el tono vital y creativo para gozar el sitio en el que vive sin dejar de abrir su imaginación a la “navegación”, permitiendo que los ritmos marinos sean una suerte de *basso ostinato* de sus hermosas obras.

En el díptico “informativo” de la exposición conjunta que realizó Palmero con Miguel Galano en la Galería Manuel Ojeda en el 2019 se incluye un texto de Andrés Sánchez Robayna en el que encontramos una “nave fija” que logra avanzar y, al mismo tiempo, estar inmóvil, entre el cielo y la tierra: “Es la nave, una nave que va a ninguna parte y parece buscar su puerto eternamente. No va a alcanzar el puerto, sin embargo. Su destino es cruzar, surcar sin fin las aguas extendidas”. Paradójicamente, en la pintura de Palmero, como no podría ser de otro modo, las embarcaciones

están quietas, suspendidas, como si la fijeza fuese su camino más cierto. Nave y puerto se buscan para siempre sobre el mar de las inevitables confluencias el mundo. La deriva de los barcos en un mar de color no ha marcado un “destino inevitable” aunque tampoco parece que fueran al paio (si bien no se representan las velas ni los remos, ausentes también detalles de motores), siendo su presencia verdaderamente misteriosa.

Los barcos coloreados por Palmero podrían estar subrayando una dimensión lúdica, siempre que entendamos el juego, en la clave schilleriana, como aquello que puede ser cifra de lo más serio y necesario en la existencia. Barcos que también están enlazados aludiendo a las *banderitas* festivas, en ocasiones mezclando sus dimensiones simbólicas como sucedía en las bellas obras que presentó en la exposición *Escalas del azar* (2003) en la madrileña galería de Elvira González. Sobre el azul acuático, las embarcaciones introducen acentos o contrapuntos, cambios del tono en clave de sinestesia pictórico-musical. El agua es tanto algo visible cuanto un *sonido*, como el de una gota que cae, esa *señal de realidad* que lleva al espectador hasta una atmósfera mágica, con un componente hipnótico. Para Paul Claudel el agua es la mirada de la tierra, “su aparato de mirar el tiempo”, pero también puede pensarse que ese correr sin pausa del agua tiene su propia forma de visión, una mirada de las cosas que es ligeramente dulce y, al mismo tiempo, extrañamente grave: “El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el *agua* sueña”.

No podemos temer al naufragio antes de habernos embarcado. Bastaría con que recordáramos lo que el agua nos proporciona, por ejemplo, la memoria de la piel húmeda, el placer singular de sentir la lluvia que cae lánguidamente sobre nosotros. Somos, como apuntó Bachelard, aquel *ser entregado al vértigo* que necesita vivir inmerso en los sueños del agua.

“El horizonte marino –dice Luis Palmero- es una diana a donde apunta la mirada y el pensamiento, una casa próxima a la nada, a la plenitud. Hace unos años conversaba con un galerista que no comprendía la aparición del barco en un determinado cuadro abstracto. Yo argumentaba que la obra no responde a cánones formales sino al rigor interno, que el cuadro está hecho de materia viva y que si aparece un horizonte en él es tan sólo cuestión de esperar para que de manera natural lo cruce un barco. Ante dudas similares recomiendo observar un cuadro de Malevich titulado *La caballería roja*”. En el catálogo de su exposición del 2006 en la galería

Estudio Artizar (La Laguna), Luis Palmero dispuso, como sedimentación poética de su pintura, los siguientes versos de Emilio Adolfo Westphalen: “Hacer como el mar –estrellarse jubiloso/ contra tu imagen de estatua inamovible”. El mar es un telón de fondo obsesivo en la obra de Luis Palmero. “Mi obra –escribe este artista- tiene mucho de batiente, que viene a ser como el mecanismo del mar, batiendo una y otra vez, produciendo el blanco de la espuma”.

En toda la estética de Luis Palmero es fundamental la territorialización *insular*, la necesidad, como advierte brillantemente Alejandro Rodríguez-Refojo, de hacer que emerja, del fondo de lo abstracto, ese dominio con las orillas marcadas por el movimiento marino. El vértigo de la tierra húmeda marca también la afirmación de la persistencia ante el bravo embate del mar. “Eso es la isla: volcán disparador de lámparas calientes más allá de los horizontes. Por eso es isla –escribió Eugenio Fernández Granell en su maravilloso libro *Isla Cofre Mítico*- el surrealismo rodeado –por todas partes- del agua de un mundo que hace aguas por infinitos agujeros imposibles de restañar. En medio del dramático hundimiento de la vida conocida, el surrealismo es la sola isla salvadora capaz de mantener a flote a quienes tengan fe y coraje para acercarse a ella”. La isla se convierte para Granell en el *único refugio*, la región en la que se puede producir la epifanía liberadora de la belleza.. Ese lugar hermoso, en el que se *comenzar de nuevo* a plantear una experiencia gozosa, existe y no es tanto el suelo que sostiene el cuerpo cuanto los deseos que se entregan a su lógica, acompañan la oscilación azarosa de la sangre y la respiración. El imaginario insular puede tener la virtud *terapéutica* de sacarnos de la “inercia polar”, aunque sea para llevarnos a parajes del naufragio. Importa poco el riesgo porque en el fondo de nuestros anhelos mantenemos el recuerdo de *La isla del tesoro*.

Sin duda, cuando pensamos el archipiélago canario tenemos que recordar cómo Agustín Espinosa literalmente *inventa una isla* en su magnífico libro *Lancelot 28°-7°*, haciendo que lo concreto sea sustituido por lo abstracto, sin perder en esa esquematización la cualidad material del mundo al que se refiere. La *modulación pictórica* de Luis Palmero, tiene puntos de contacto con Espinosa, especialmente en el modo de combinar el desbordamiento de la visión insular con la voluntad de hacer una pintura *concentrada* “a la manera” de una isla. El cuadro es como un espacio insular, “presencia de un cuerpo con borde”. Palmero sintetiza el *paisaje deseado*,

dotando de sublimidad a lo que para él es cotidiano. Sabemos que pintar un paisaje es seleccionar y que, como indicó Cézanne, “pintar la naturaleza no es copiar el objeto: es darse cuenta de las sensaciones”. Para el pintor obsesionado con el Mont Sant-Victoire los colores son ideas vivas algo que puede también afirmar Luis Palmero.

En la configuración del imaginario estético de Palmero es crucial el encuentro con la obra de Jorge Oramas. Recordemos que en el número 15 de la revista *Syntaxis* (publicado en 1987), Palmero ya escribió un texto sobre Oramas, sobre el que ha continuado meditando en ensayos como el que realizó para el catálogo de la retrospectiva que se hiciera en el Reina Sofía y que luego itineró al Centro Atlántico de Arte Moderno. Luis Palmero reivindica con entusiasmo a Oramas, destacando los juegos que éste hace con mínimos elementos (la casa, la pared, la puerta, la pitera) y también cómo consigue hacer una pintura, al mismo tiempo, enraizada y universal. En buena medida, aquí se está inventando-y-recuperando una tradición canaria. Lo que Ángel Sánchez califica como “una poética criolla” es una modulación de una modernidad condicionada por elementos geográfico-climáticos pero que también ofrece una hermosa iconografía.

Jorge Oramas ha sido caracterizado por Luis Palmero como el pintor de “las sombras llenas de luz”. Dota de cuerpo a la representación de la sombra. Como escribiera Octavio Paz “la luz palpa lo visible”, sin que lo sombrío deje de acechar como un contrapunto necesario. Los paisajes extraordinarios de Oramas parecen dotados de una enigmática levedad o, como Palmero sugiere, están a punto de emprender el “vuelo”, aunque sea durante un instante. Conviene tener claro que Palmero no sigue miméticamente a ese artista al que tanto admira, sino que abre territorios diferentes regresando incluso a los mismos sitios que Oramas pintara como es evidente en la hermosa pieza titulada *Casas del risco* (1991-1993).

Las obras de Luis Palmero nos ofrecen un *paisaje esencial*, un horizonte “poético” fascinante. Juan Manuel Bonet ha descrito esa pintura como “solar, de reverberación, exacta, marinera”. Una obra de arte no puede ser meramente un espacio vacío, sino que está siempre lleno de ruido, especialmente cuando aspira a conseguir, como es manifiesto en la estética de Luis Palmero, una singular *exactitud*. Para Italo Calvino, la *exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y

memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”. En buena medida, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo.

La obra de Luis Palmero se puede poner en relación con las *estéticas de la retracción* o, en otros términos, con lo que Menna calificara como *opción analítica en el arte moderno* a ese modo de la pintura que se repliega sobre sus condiciones esenciales. La idea de Malevitch de caminar en la dirección marcada por la supremacía de la sensibilidad pura es uno de los desafíos más importantes lanzados por las poéticas de vanguardia, un cauce en el cual el arte óptico explota la falibilidad del ojo, plantea interrogantes en el límite de la percepción. Frente a la demanda de Malevich de “formas que no tengan nada que ver con la naturaleza”, su anhelo de la “ruptura y violación de la cohesión”, en muchas pinturas de Luis Palmero hay un *resto* de “referencialidad”. Malevich señalaba en la primera página de su pequeño libro *Del cubismo y el futurismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico* (publicado en 1915 conjuntamente con la *Última Exposición de Pintura Futurista 0.10*), que había destruido el anillo del horizonte para salir “del círculo de los objetos”. El *cuadrado negro* fue el nuevo icono geométrico que también tenía algo de emblema del “arte de la desaparición”. Luis Palmero tiene absoluta veneración por Malevich, aunque está menos atrapado por su estética del no-objetivismo que fascinado por la manera que tuvo de encajar los personajes de sus cuadros en tramas geométricas, dotando al “país de los supremáticos” de unos colores fantásticos y de unas presencias figurativas misteriosas.

Las obras de Luis Palmero son precisamente *modos de detención contemplativa* de aquello que aceleradamente sucede, fragmentos y visiones del mundo, sometidos a una esquematización a un modelado. Aunque podríamos pensar que vivimos en el país de los lotófagos, también tendríamos que estar prevenidos contra el uso retorizado y, finalmente, banal de aquella “Historia” que acaso sea, tal y como Nietzsche apuntara en su segunda *Consideración intempestiva*, la fuente de una *enfermedad* que tiene en el cinismo uno de sus síntomas. Más allá del “delirio conmemorativo” podríamos comenzar a recordar de *otra manera*. Cuando el mundo entero se ha *museificado* sufrimos, paradójicamente, una crisis absoluta de la memoria y, precisamente por ello, tenemos que combatir la “política del olvido”. Para Luis Palmero lo *memorable* no es un acontecimiento concreto sino una *sensación material*, unos colores intensos y una mínima presencia emblemática pueden disparar nuestra pulsión evocativa. La realidad no se apoya en una fantasía sino en una *multitud inconsistente* de fantasías, en esta multiplicidad que crea el efecto de densidad impenetrable que sentimos como aquello que pasa y permanece.

Cuando miramos un cuadro, vemos un cúmulo de gestos, la superposición y organización de los materiales, el anhelo de lo inanimado por cobrar vida, *pero no vemos la mano misma*. La imagen es un inmenso poema sin palabras, en esa superficie están los acontecimientos a merced de la gravedad: “en cierta forma, cada pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas”. No hay otro punto, en este mundo de sombras y soledad, que el propio cuadro, el espectador tiene que adentrarse en su interior, verse a merced de los desplazamientos, sentir la atracción y la disonancia. Lo que está en cuestión en la modernidad no son, como muchas veces se ha indicado, las imágenes, sino los *gestos*: muchos se han perdido, otros se han vuelto definitivamente patéticos. “El ser del lenguaje - escribe Giorgio Agamben- es como un enorme lapsus de memoria, como una falta incurable de palabras”. El gesto es un medio puro, algo que puede comprenderse como poder de exhibición. En concreto, el gesto de pintar es un movimiento cargado de significación, desplazamiento libre que tiene algo de enigma, flecha, camino, indicación, trayecto que coincide con el destino de la mirada. Flusser apunta que el gesto de pintar es un momento de autoanálisis, es decir, de *conciencia de sí mismo*, en el que se entrelazan el tener significado con el dar significado, la posibilidad de cambiar el mundo y el *estar ahí para el otro*: “el cuadro que ha de pintarse se anticipa en el gesto, y el

cuadro pintado viene a ser el gesto fijado y solidificado”. Palmero no es, en ningún sentido, un pintor “gestualista”, aunque haya realizado cuadros en los que la materia cromática parezca estar sometida a un barrido y una densificación que va más allá del reduccionismo monocromático. Maestro, en sentido estricto, de una *digitación* que compone un "paisaje" tan físico cuando musical, Luis Palmero nos entrega una modulación del *phasma*, como si lo específico del arte fuera advertirnos de que en ese territorio puede acontecer lo inaudito. Si bien se podría realizar, a la manera de Henri Focillon, un “elogio de la mano” en torno al intenso proceder plástico de este artista, no habría que dejar de lado la certeza de que no se trata de un mero ejercicio de virtuosismo, sino de una manifestación de aquel verso de Dante en el que presenta al artista como alguien que tiene un hábito y también una mano *que tiembla*; lo decisivo no es la “perfección formal” sino la *conservación de la potencia en el acto*, la manifestación de la contingencia, la confianza en los accidentes que no son otra cosa que, a la manera aristotélica, aquello que revela la sustancia. Todo auténtico proceso creativo está íntima y emblemáticamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: impulso y resistencia, inspiración y crítica. Romántico y, al mismo tiempo, minimalista, Luis Palmero combina *entusiasmo y quietud*.

Mientras el afán de *Einfühlung* [empatía] como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, "el afán de abstracción -advierte Worringer- halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidad abstracta". Conocemos el poder creativo (generador de mundos de vida) y a la vez arbitrario de la imitación. La imitación generalizada tiene el poder de crear mundos perfectamente desconectados de lo real: a la vez ordenados, estables y totalmente ilusorios. "Es esta capacidad "mito-poética" la que la hace fascinante. Si hay en alguna parte verdades escondidas a descubrir, no hay que contar con las dinámicas miméticas para hacerlas a la luz". La acción imitativa es auto-realizadora, pone en marcha retroacciones positivas, aunque tiene una singular ambivalencia de fondo y puede conducir no tanto a la evidencia incontestable cuanto a la incertidumbre. Hay en la obra Luis Palmero una preocupación constante por la matización y el misterio, por lo que Tarabukin llamara la *factura* como un elemento estético primordial de la pintura, esto es, por generar una *sensación material*.

“A veces –indica Luis Palmero- voy en coche, cojo una curva o desvío la mirada, y tengo un cuadro que hay que pintarlo”. El viaje de este pintor por su *territorio insular* le ofrece lo que podríamos llamar “variaciones de lo mismo”, esto es, un diferenciarse maravilloso de aquello conocido: la emergencia de lo inaudito en el seno de lo cotidiano. La temporalidad privilegiada de la aventura y del viaje atraviesan lo conocido como un movimiento de atracción por lo infinito, recrean su lugar como un umbral en el que se trata de resolver el enigma de lo *posible*. "Para el hombre aventuroso la contemporaneidad del Haciéndose es casi tan póstuma como la retrospectividad de lo "Ya hecho". Más que a lo *contemporáneo*, la aventura está ligada a lo extemporáneo de la improvisación". Parece que la certeza del trayecto deja, en la aventura del viajero y en la experiencia del *desvío de la mirada* que relata Palmero, paso a lo imprevisto, tal vez por ello, toda aventura tiene el signo, tentador e irresistible, de lo excéntrico. Hay una vinculación profunda entre el aventurero, el viajero y el artista, por sus mezclas de azar y fragmentos, su forma de situarse de un modo peculiar ante la vida: "precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida, son una y otra análogas al conjunto de una vida misma, tal y como se nos presenta en el breve compendio y en el concentrado de la vivencia de los sueños". En un sentido profundo, toda aventura es *erótica*, todas postulan el *encuentro*, el momento en el que se desencadena la pasión, aun cuando tienen conciencia de lo precario y trágico que puede ser.

Sabemos que el deseo puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. “Por consiguiente –escribe Derrida-, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano”. Esa “curva” en la que encuentra algo *inesperado* Luis Palmero tiene algo de *incitación geométrica*, de impulso para que mantenga su trayecto estético. Lejos de la agitación de la experiencia turista, los “destinos” del artista no están agotados de antemano y no pueden ser atrapados en un mero *souvenir*. Los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad mensurable de movimiento, sino por el modo de espacialización, por la manera de relacionarse con los lugares. Toynbee sugiere que los nómadas lo

son a fuerza de no moverse, de no migrar, de mantenerse en el espacio liso que se niegan a abandonar. No pueden apelar a la sublimidad, esa miseria de la razón que se reconcilia en tener por lo menos la sensación de algo que el juicio no puede delimitar, el desierto es su territorio. El arte nómada está definido, según Deleuze y Guattari, por la visión próxima y el espacio háptico que se oponen, respectivamente, a la visión alejada y al espacio óptico, característicos del territorio estriado. En sus movimientos el nómada tiene que atenerse a las huellas, descartar las suyas, si las reconoce, evitar el camino circular: el suelo cambia constantemente de dirección. Los ojos tienen una cualidad táctil, “es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga dedo, incluso a través del ojo”.

Ese cuadro que “encuentra” Luis Palmero, a veces, cuando está circulando por la isla, forma parte de un proceso en el que no se encuentra ajeno el onirismo, esto es, de la ensoñación que eleva y aligera. Gaston Bachelard advirtió que ascenso y caída son inseparables; participan en un mismo proceso dos cualidades contrarias. El viaje puede ser una experiencia de inmovilidad o, mejor, de persistencia en el territorio. Luis Palmero *está en su sitio* componiendo obras que están en las antípodas de la *lógica de la desubicación*, de esa vivencia contemporánea es la del *no-lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. Hace tiempo que *la extranjería nos habita*, lo que no tiene que suponer la continua desgarradura, sino que puede llegar a la felicidad del desarraigo. Parece como si el viaje fuera ya casi imposible, una actividad de otro tiempo. A pesar de esa situación decepcionante de “movilización general”, Luis Palmero quiere, por medio de sus obras, *localizarse*, generar un territorio de afectos, sedimentando en sus cuadros deseos y lugares. Los regímenes escópicos de la modernidad, desde el perspectivismo cartesiano al arte de describir que floreció en los Países Bajos en el siglo XVII o el modelo barroco con su placentera extrañeza, están completamente asimilados y depurados en la estética de Luis Palmero que ha sido capaz de *poetizar el lugar* incluso cuando hay una completa ausencia de simbolismo.

El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de *perversiones ideológicas* en una fase que algunos han llamado poscrítica. Los artistas, tras el interludio estético postmoderno, tiene que aprender a jugar en la complejidad de las “esferas”

que conforman el mundo. Si la pintura tiene algún poder intrínseco, que ejerce en su propio territorio, ése es la capacidad de su práctica para exceder, como hace Palmero, las fijezas de la representación. Un sabotaje se produce entre la mirada y el vistazo, en un desplazamiento hacia el placer que aporta el cuerpo del pintor en la superficie bidimensional (suelo o territorio alzado): “el cuerpo puede estar eclipsado por sus propias representaciones; puede desaparecer como un dios, en la abundancia de sus atributos; pero es hacia afuera, desde su musculatura invisible, y no hacia dentro, desde su mirada ávida, donde fluyen las imágenes”. Lo que busca Luis Palmer es la *encarnación y territorialización en la pintura* y, de ese modo, su “testimonio” (esas visiones que pueden surgir cuando se toma una curva) de la realidad es un pretexto de la pura forma que responde a la voluntad de crear un espacio abarcante: una *morada* para la mirada.

“El pintor, en su soledad, sabe que lejos de ser capaz de controlar el cuadro desde fuera, tiene que habitarlo, dejar que éste lo cobije. Trabaja a tientas”. Lo que toca la pintura o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuración de la *ausencia*. Para un pintor como Luis Palmero que pinta de noche es fundamental mantener presente *el deseo* para hacer visibles sus *emplazamientos esenciales*. Cuando la oscuridad domina el afuera, este artista apasionado se siente iluminado por aquellos soles de la pintura de los que hablara Matisse. Todo buen cuadro termina por ser algo más que una “imagen simple” o, por decirlo de otro modo, se trata de una realidad que nunca entendemos del todo.

Las obras de Luis Palmero invitan a realizar de nuevo una lectura de lo sublime, partiendo de las convenciones románticas. La sublimidad puede ser tan sólo una forma moderna de nombrar el desencadenante trágico de la catarsis, aquel momento en el que la manifestación de lo terrible y la exaltación subjetiva del ánimo están fundidos. Tengamos presente que lo sublime romántico no era meramente el sentimiento de dolor por la impotencia del concepto y la conciencia de una finalidad sin fin en la que se revela “una ilimitada facultad del sujeto”, sino la posición de la mirada en *compañía de la soledad*, aunque sea para realizar un último intento de alcanzar lo absoluto. Pero también es importante recordar que la generación de los expresionistas abstractos norteamericanos

hablaron de la necesidad de rescatar lo místico en relación con la pintura, al mismo tiempo que trazaban (experiencialmente) la interpretación del concepto de lo sublime como plasmación de lo exaltado en Longino, el deleite “en lo negativo” tematizado por Burke y de la *terribilitá* que retomara Nietzsche, un fenómeno que transporta y maravilla, una búsqueda, en palabras de Barnett Newman, de las emociones absolutas.

Cuando Luis Palmero introduce en sus obras “manchas informes”, material cromáticamente denso, no lo hace para dar rienda suelta a lo escatológico, sino que más bien está desplegando una sublimidad posmoderna, en la que lo amorfo impulsa hacia una experiencia de enorme intensidad contemplativa. Tal vez sea en las piezas de formato más pequeño donde sea la impresionante la sensación de lo “inmenso”, como si estuviéramos penetrando en un espacio intermedio que no está ni demasiado cerca ni completamente lejos: lo descomunal de la naturaleza (un abismo originario) nos devuelve, constantemente, a la codificación racional. Schelling señaló que el fondo de toda vida y de toda existencia es lo pavoroso. El desquiciamiento de la vida y la visión (si tal cosa es posible) del abismo son idénticos a la intuición de que por debajo de todo late un monstruo, el resto no asimilable algo que no es humano a y a lo que apunta el arte: lo abisal. Si el sujeto es, en la experiencia de lo sublime, un testigo impotente, también puede, desde la dimensión artística, tratar de sacar a la luz algo que es puramente amorfo, algo semejante a la *chôra* del *Timeo*. El arte *empieza* como *tacto del deseo ausente*. Ese gesto que intenta atrapar la sombra (la mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su *Historia Natural* como origen mítico de la pintura) es testimonio de la ausencia, pero también deseo del retorno, confianza en que la pasión no puede perderse nunca. Foucault señalaba en *Las palabras y las cosas* que el pensamiento jamás se encuentra presente, disponible, para sí mismo, ese anhelo de una "representación en cuadro" no consigue hacer aparecer al hombre. Para la experiencia del hombre se da un cuerpo que es el fragmento de un espacio ambiguo, cuya espacialidad propia e irreductible está articulada, sin embargo, sobre el espacio de las cosas: conciencia de la finitud, final de la metafísica como despliegue infinito de concatenaciones causales. Puede sostenerse que el hombre y lo impensado son, en el nivel arqueológico, contemporáneos. Lo impensado no está alojado en el hombre como una naturaleza retorcida o una historia que se hubiera estratificado allí; es, en relación

con el hombre, lo Otro: lo otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso. El mismo Foucault puso en circulación la idea que el hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Si el repliegue del lenguaje conduce a que "actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido", también es evidente que se abre la posibilidad de *pensar de nuevo* las condiciones de producción del sujeto, la red microfísica en la que el saber, el deseo y la realidad se trenzan. "Tal vez el mayor problema sea que la vida, tal como la conocíamos, ha dejado de existir pero, aun así, nadie es capaz de asimilar lo que ha sobrevivido en su lugar". La sombra que late en la pintura, como aquella enigmática luz de mediodía que dominaba el imaginario de Oramas, puede ser el ondulante resultado de una vela encendida, la proyección de la *vanitas*. Palmero se pregunta retóricamente si la llama de una vela puede ser *la imagen de la pintura*.

Las sensaciones sedimentadas y proyectadas desde el cuadro vienen a producir, en todos los sentidos, el carácter de un *lugar*. Luis Palmero no cesa en su vocación de realizar una pintura de la *condensación*, llegando, por ejemplo, en la serie *Estrellarse*, a ofrecer una singular "carnalidad", en un desplazamiento desde una suerte de "reduccionismo metafísico" a una dimensión mucho más "enérgica" del cuadro. Diderot hablaba de la conmoción anímica que agita el gesto artístico, algo que no desconoce Luis Palmero que ha sabido combinar, a lo largo de toda su obra, una suerte de estética de lo sublime contemporáneo, sin vestigios de nostalgia de la tradición, con una materialización de "la belleza libre", en el sentido kantiano, esto es, con aquella *pulchritudo vaga* que lleva consigo directamente un sentimiento de impulso a la vida y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega. Andrés Sánchez Robayna señala que la pintura de Palmero es, en buena medida, una metafísica de fondo analítico, pero también podemos sugerir que en su obra la razón revela su "potencia" en el límite y la limitación, vale decir, encuentra su espacio y da lugar a sensaciones en una sublimidad que *da que pensar*.

La obra de Luis Palmero tiene, aunque parezca contradictorio, características tan esenciales cuanto ornamentales, depurada formalmente y, al mismo tiempo, con notas lúdicas, dominada por la geometría, pero abierta a los detalles "accidentales". Recordemos que Adolf Loos en su polémico

texto *Ornamento es delito* (1908) señaló que el ornamento es una epidemia que tiene a los humanos esclavizados, una trampa, por tanto, un signo de degradación estética y moral, en definitiva, un delito, "puesto que perjudica enormemente a los hombres atentando contra la salud, el patrimonio nacional y, por ello, la evolución cultural". Loos sostenía que la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento y, así, refiriéndose a la modernidad, añadió: "Lo que constituye la grandeza de de nuestra época es que esta es incapaz de realizar un ornamento nuevo". También Le Corbusier lanzó enfáticas diatribas contra la decoración. Los modernos tenían que buscar una pureza estética que obligaba a depurar tanto el "fachadismo" como todo aquello que, por analogía epidérmica, es mero tatuaje. Al pensar en el ornamento podemos sugerir que la efectividad del arte guarda relación con una cierta tendencia, como sucede en la estética de Luis Palmero, hacia la autorreferencialidad. Según Alfred Gell, las superficies de un objeto *se animan* cuando los motivos decorativos proceden a articular "una intrincada danza a la que nuestros ojos se muestran dispuestos a abandonarse". Los ornamentos no tienen otra razón de ser que la de captar la atención, pero ese es, como hemos indicado, el *deseo medúseo* de las imágenes. La ornamentación *aumenta a eficacia de los objetos*, impone una estética de la diferencia que revela, como apuntó Deleuze, un proceso dinámico de crecimiento de un motivo "constituido por zonas de intensidad variable".

Conviene tener presente que un objeto no es algo simple, ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: "un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad". Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante, no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución. Con todo, la constitución del objeto no es metafórica sino metonímica, se produce allí donde la historia se detiene: el velo manifiesta la dimensión de ausencia, la imagen es el indicador de un punto de represión pero también el lugar de sedimentación del goce.

Tenemos que asumir lúdica y lúdicamente que el sujeto está *dividido*, esto es, se ha tornado evidente que la “unificación del yo” está en falta. En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. “*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, a oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella”. El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso *localizada*, la pintura está *desquiciada*. “*The time is out of joint*. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud – ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. [...] Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a media que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: “*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*””. En este *(des)tiempo* la pintura que hemos llamado híbrido o interfaz es, aunque suene banal, un *objeto no identificado*. En definitiva, podemos pensar en la pintura como *aquello que no necesitamos*, una completa inutilidad que, sin embargo, como ejemplifica extraordinariamente la obra de Palmero, *ofrece sitios*. Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante. El pintor apenas *dispone de tiempo* en esa frontera: con su red atrapa la incertidumbre.

Luis Palmero sintió la necesidad de *construir su espacio pictórico* como “estancia” tridimensional. La verdad es concreta, tal y como le gustaba afirmar a Hegel, sin ningún ánimo edificante, cada individuo se orienta, de acuerdo con su posición, con el abismo que la visión y el pensamiento hayan podido abrir en su morada de certezas. En *La Recova* en el 2005, Luis Palmero

creó una hermosa instalación, una *casa de la pintura* que el mismo artista entendía como un único y singular *cuadro*. Palmero crea volúmenes esculto-arquitectónicos sin dejar de dar rienda suelta a su pasión pictórica, “con su “habitación” desarrolla un espacio claramente arquitectónico, reconocible tanto desde su interior como desde su exterior, produciendo con ello [...] la inversión del espacio pictórico, estableciéndose un forcejeo del espacio de la representación –al constituirse la habitación como un doble negativo- hacia lo real”.

Se nos emplaza frente a un terreno derivado (muchas veces por perversión o ironía o por una memoria falsamente nostálgica) de la *decoración doméstica* concentrada en un minucioso tratamiento de los objetos y sus detalles. “Como el rococó, la instalación es genuinamente un arte de salón, pero también, en general, un arte deconstrutor que modifica la estructura interior de los lugares, reduciendo o ampliando el tamaño de las estancias y sus componentes, otorgando una importancia máxima a los elementos contextuales (mobiliario, enseres, ornamentos, lugares transicionales, límites, aperturas, proposiciones proyectivas, huecos y otras inscripciones)”. Recordemos la idea de Perniola de la instalación como aquel espacio que siente al visitante, lo acoge, lo toca, lo palpa, “se extiende hacia él, le hace entrar en ella misma, lo penetra, lo posee, lo inunda. Ya no se va a las muestras para ver y gozar del arte, sino para ser vistos y gozados por el arte”. Un espacio o, en otros términos, un *escenario*, recurriendo a una denominación propia de lo teatral, en el que la ideología de la interactividad virtual queda desmontada por la interpasividad de aquello que es *presencia incontestable*. “La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio, de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)”. El territorio enrarecido del arte ofrece, ocasionalmente, *intimidación*, con objetos que remiten a lo cotidiano, en

una suerte de *reformulación del realismo* (entre lo documental, el activismo o la práctica relacional).

En el arte contemporáneo son frecuentes las obras que remiten al esquema de la casa, se hunden en lo arquetípico, en aquella imagen del espacio habitable que retorna como lo reprimido: “debemos creer en consecuencia que Adán, habiéndose hecho un techo con sus dos manos, considerando la necesidad de hacer una vivienda, reflexionó y se ejercitó para fabricarse alguna habitación que le defendiera de estas lluvias, así como del calor del sol”. Simón Marchan ha señalado cómo el motivo de la *cabaña primitiva*, tanto metáfora como esquematización, aparece en la crisis de identidad de la arquitectura, así como en la expansión (en el sentido de Rosalind Krauss) de la escultura. El esquema de la casa, ese dibujo primitivo-infantil, es tanto una huella-recuerdo cuanto una “metáfora de la propia arquitectura”. Las instalaciones-estancias de Luis Palmero plantean un fascinante juego entre interior frente al exterior, animándonos, en cierto sentido, a habitar en ese espacio contemplativo. Nos acoge, valga el juego de palabras, una “morada” esquemática que nos recuerda que el arte puede enseñarnos a *de-morar* el instante fatal.

Es indudable que en la contemporaneidad son muy intensas las relaciones entre la escultura y lo arquitectónico y múltiples las consideraciones que se han realizado, desde el ámbito del arte, sobre el sentido del habitar o la forma de generar un espacio. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”. Bachelard decía que la casa primera y oníricamente definida debe conservar su penumbra, siendo una suerte de recuerdo de la primitividad del refugio; pero más allá de las situaciones vividas, hay que descubrir los *acontecimientos soñados*: abrir una vez más el territorio de las imágenes primordiales, alcanzar el tiempo de la sensación en el que el ánimo queda en suspenso.

Andrés Sánchez Robayna ya señaló, a comienzos de los años ochenta, que había en la obra de Luis Palmero un impulso *arquitectónico*, así como un prodigioso modo de liberarse de la reticulación para llegar a ofrecer un espacio “desmarcado”: el objeto pictórico y la pared

dialogaban como “atmósfera y energías intercambiables”. La geometría de este artista ofrecía, literalmente, un horizonte que parecía invitar a que habitáramos el espacio. El crítico norteamericano Michael Fried advirtió hace medio siglo que el arte degenera “al acercarse a la condición de teatro”, cuando surge lo que calificó como un “arte sin objeto” o la experiencia estética fuera un mero estar confinado en una habitación. Luis Palmero no tiene miedo a *reducir* o sintetizar su estética en la forma constructiva de una “estancia”; en la exposición que tituló *Abadía* (2000) pintó las paredes de la sala para que fueran más cálidas, desplazándose más allá de la hegemonía del “cubo blanco”.

La “tridimensionalización” de la pintura que realiza Luis Palmero guarda relación con las *wall paintings* de Sol LeWitt. Esos trazados minimalistas que, como apuntó Palmero, expanden el universo pueden llegar a funcionar como una suerte de “liberación de cuadro”. Podemos añadir que, en un sentido pre-histórico, pintamos las paredes porque la vida quiere color. “La nostalgia del hábitat –dirá Derrida- es habitar en la nostalgia”. Tal vez las estancias (empleo esa palabra que tiene también una acepción poética) de Luis Palmero tengan algo de *retorno a vivencias esenciales*. Se nos invita a entrar físicamente en la pintura, a disfrutar de esos recintos en los que tienen un gran protagonismo las ventanas y las puertas. Eugenio Padorno prestó especial atención a los marcos de unas puertas de color verde en la exposición *Abadía* de Luis Palmero y no es casual que la primera escultura pública de este artista fuera precisamente una que tituló *La puerta* (2000).

“Una pared –escribe Luis Palmero-, dos puertas y una ventana abierta conforman el juego geométrico que necesitan mis cuadros”. Frente a sus obras surge la duda de a dónde conducen las puertas de las obras de este artista. Si advirtió que una puerta cerrada es un enigma, también es cierto que en sus composiciones lo que tenemos es, en sentido estricto, el dintel más que el elemento que clausura. Hay una alusión constante a la arquitectura popular canaria, sometida a una depuración geométrica, un afán de reinventar el esquema de la casa, en su gozosa simplicidad, tal y como hiciera Juan Ismael. Más que puertas, lo que Palmero “representa” son umbrales de la mirada. Frente a un confinar limitante que protege de la exterioridad o incluso la niega, tendríamos el umbral como punto de contacto con un espacio externo que no está tanto

vacío cuando lleno de posibilidades. “Importante es que la noción de “afuera” se exprese en las lenguas europeas con una palabra que significa “a las puertas” (*fores*, en latín, a la puerta de la casa, *thyrathen* en griego, equivale a “en el umbral”). El afuera no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra: su rostro, su *eidós*”. El umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es, por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el *ser-dentro* de un *afuera*. Luis Palmero define con su pintura el espacio, dota de temperatura “cordial” a los muros, abre puertas y ventanas, dejando el techo también abierto como si buscara convertir lo íntimo en algo que asume la exterioridad sin llevar a la sensación del desamparo. En una época de precarización en la que muchos individuos pueden carecer hasta de “hogar”, la expansión, en forma de estancias, de la pintura que realiza Palmero tiene algo de *propuesta utópica*. No solamente podemos admirar la abstracción de puertas y ventanas sino que podemos abrir nuestra imaginación, desde un espacio concreto, a una experiencia poética inaudita.

Bachelard subrayaba que la experiencia poética debe ser puesta bajo la dependencia de la experiencia onírica. “¿Qué es la poesía? Por suerte –afirma Adam Zagajewski-, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de modo analítico; ninguna definición (¡y las hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento “entre” –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba- y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. Necesitamos de la poesía igual que necesitamos la belleza (aunque dicen que en Europa hay países donde esta última palabra está terminantemente prohibida). La belleza no es para los estetas, la belleza es para todo aquel que busca un camino serio; es una llamada, una promesa, tal vez no de felicidad –como quería Stendhal- pero sí de un gran peregrinaje eterno”. La belleza surge en la obra de Luis Palmero, casi accidentalmente, en un toque pictórico o en un rasgo dibujístico de una ligereza indescriptible. Pensemos en el famoso cuadro de Friedrich *Monje frente al mar*, uno de los ejemplos más citados de sublimidad, la manifestación de un territorio en el que apenas somos capaces de adentrarnos. Lo sublime no

es solamente el terror o el naufragio del concepto, se trata de la chispa o el destello que supone el *advenimiento de poesía*. Ese un *escalofrío metafísico*, propio del sentimiento sublime, nos deja, en todos los sentidos, sin palabras: es la presencia, con su oscuridad, lujo y silencio lo que nos invita a detenernos. En una ocasión le preguntaron al escritor Vladimir Nabokov si en la vida le sorprendía algo, a lo que respondió que la maravilla de la conciencia, “esa ventana que repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser”. Luis Palmero abre, por medio de sus pinturas, esa *ventana* de lo maravilloso; frente al regodeo en lo repugnante impone, sin gesticulaciones ni brusquedad, sus composiciones de hermosas simetrías, traza espacios donde el encuentro nos encuentra, marca, alegóricamente, caminos que hacen que nos adentremos en lo que salva: la poesía. Mantenemos la mirada fija en lo bello mientras los sueños no cesan, intentando descifrar en el agua *lo que nos pasa*.

Tenemos que tener la mente abierta a todo, ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”, esto es, trabajar en la dirección de una *radical excitación del sueño*. Esa belleza que da la sensación que, como el agua, falta o está a punto de desaparecer puede volver a imponerse como un *sentimiento sublime*. Recordemos que Kant asociaba precisamente el sentimiento sublime al impetuoso despliegue de la potencia física del agua: “el océano sin límites, rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparados con su fuerza. Pero un aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos en lugar seguro, y llamamos justamente sublimes a los objetos que elevan las facultades del alma por encima de su nivel ordinario”. Lo tremendo o descomunal de la Naturaleza revela una potencia también inmensa en el sujeto. Acaso allí donde nos faltan, por la magnitud de la emoción, las palabras es donde comienza el imaginario a tejer sus fabulosas construcciones; es el vacío que permite la articulación del deseo, esto es, las sombras, los objetos parciales, imponen una mirada distorsionada, una aproximación, vale decir, un *gesto* tembloroso, emocionado, que intenta *rimar* con la intensidad (siempre en fuga) del sueño. La pintura de Luis Palmero nos ofrece *espacios para soñar*, demostrando ejemplarmente que el arte no ha renunciado en absoluto a la belleza, sin que eso suponga que olvidemos el sufrimiento (histórico y subjetivo) acumulado.

La modulación de la belleza, en la obra de Luis Palmero, tiene que ver tanto con el deseo de ofrecer algo que nos deleita cuando con una atención también a aquello que se ausenta o pertenece al resto sombrío. “La sombra de una figura blanca –apunta Luis Palmero- se ve en azul intenso. Luz aún en la sombra. Este estado realmente me impresiona como pintor”. Este pintor no puede apartarse, ni quiere hacerlo, de la potencia luminosa insular. Andrés Sánchez Robayna sugiere que las obras de Luis Palmero tienen algo de “teoría de las sombras” y que recuerdan algunos aspectos de la pintura clásica china. Su estética podría ponerse en relación con la tradición del haikú sobre la que Octavio Paz escribiera con lucidez. Alejandro Rodríguez-Refojo compara piezas como las *Escalas* de Luis Palmero con la escritura de Bashó. El mismo artista ha declarado su admiración por lo tibetano y, sin duda, le fascina la estética japonesa y su imaginación está en sintonía con esos lugares, recorridos meditativamente por Tanizaki, en los que la arquitectura se convierte en ritual y juego de sombras y luz: “el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable”.

Encuentro en todas las obras de Luis Palmero una llamada de atención sobre la realidad que se hace imperceptible cuando ya no lanzamos sobre ella otra mirada que la de agotada por las rutinas. El propósito estético de este artista se asemeja al de Paul Klee para el que lo decisivo era transmitir una impresión: todo está ya ahí, y sin duda no se la puede recibir sin transmitirla, sin restituirla, puesto que no hay visibilidad sin visión. El artista puede ser un filósofo sin saberlo y su pasión está siempre tensada en pos de lo invisible, haciendo que el silencio se torne resonante, sin dejar de lado lo misterioso. Recordemos la caracterización que Marshall Berman hacia de la modernidad: "Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos". Costaría mucho trabajo definir la tarea histórica actual de la pintura, suponiendo que le fuera asignada una. Ya apuntaba Pontormo, en su carta a Benedetto Carchi que “la pintura no es nada más que una pieza de algodón tejida por el infierno, que dura poco y es de un precio reducido: se retira la delgada película [*quello ricciolino*] que la recubre, ya nadie la tiene en cuenta”. Sin

embargo, por más que esté *sometida a cuestionamiento*, la pintura no deja de ser uno de los “sueños” más intensos del arte, en esa “superficie” se han fijado toda clase de obsesiones y ese lujo visual, por efecto de una especie de retro-proyección da forma o rige un *destino*, singular o colectivo. "Toda existencia -el hecho de existir, o que haya existencia- es el recuerdo de eso de lo que, por definición, no hay ningún recuerdo: el nacimiento".

La pregunta de *qué quieren las imágenes*, puede llevarnos al "efecto Medusa". Aunque, tal vez, podamos responder con una grosera simplificación: las imágenes quieren aparecer, desean *singularidad*. "Sin duda -apunta Jacques Derrida-, hablar de estrategia significa tener en cuenta un "ahora irreductible. Hacerse cargo de la singularidad de este "ahora" no forzosamente quiere decir renunciar a lo que decía de la disyunción, y de lo inactual. Hay un "ahora" de lo inactual, hay una singularidad: la de la disyunción del presente". El relato (en la clave "órfica" de Blanchot) no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar en donde este ésta llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir. La relación del arte con la verdad tendrá que ser indirecta, más allá de los mimetismos e, insisto, de la comodidad que lleva a hacer exclusivamente lo "correcto", esto es, lo mediocre. Es preciso reiterar que la estética de Palmero trata de preservar el misterio, aproximándose a la “metafísica”, en la clave de Giorgio de Chirico, sedimentando en las obras de arte extraños momentos. Combinando lo abstracto y lo metafísico, este creador canario nos hace cobrar conciencia de que lo inquietante puede encontrarse en lo más sencillo.

Como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, disponiendo los materiales en una situación territorial equivalente a la de la escena de un crimen; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del “mundo”, aparecen numerosas prácticas veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, *lapsus*, gérmenes, catástrofes-, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón de ese mundo artificial”. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda

articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto”. Luis Palmero no encubre la realidad sino tratar de intensificar la experiencia temporal por medio del arte. No importa que la “mano del arte” no agarre nada, porque su “cacería” lo que hace es revelar el fondo, el muro que nos permite habitar.

Pocos artistas son capaces de superar la narcolepsia del *espectáculo* para proponer, como hace Luis Palmero, una tonalidad o un horizonte con intensidad suficiente como para llevarnos también a nosotros *fuera de nosotros mismos*, al borde de eso que el buen sentido califica como demencia. Lo extraordinario ha quedado reducido a patéticos fetiches o, en su envés, formulaciones deconstructivas que revelan otra cosa que la fijación en la *interpretosis*. “No parece que el hombre esté dotado de una facultad de asombro infinita. De lo contrario no haría sino empezar a asombrarse por sus modos más comunes de pensar. “El pan está en la mesa”, diría tanto para anunciar que acaba de ponerlo ahí como para ilustrar las gramáticas, sin oír lo que produce en sus propias palabras un sonido tan extraño y lejano. Y si todo lo que es así extraordinariamente ordinario encuentra por azar a alguien que sienta lo insólito, lo paralizante insólito, se tomará a ese alguien por enfermo, los médicos llamados murmurarán *psicoastenia* y la voz que hablaba retomará su “decía que el pan está en la mesa”. Los galos tenían sin embargo miedo de que el cielo se les cayera en la cabeza, y es una suerte poder de cuando en cuando tener callado a un crío insoportable hablándole del Ogro con gran ruido de quijadas. Del mismo modo los poetas cansados del desprecio habitual blanden de repente los truenos de la estupefacción. Lo maravilloso se levanta allí donde la risa se extingue. No, el pan no está ya en la mesa, y ciertamente no es pan”. Es necesario recuperar, como ha hecho Luis Palmero, la capacidad para encarnar los símbolos (como hace en su esquematización de la casa, el barco, la puerta o la ventana), dando rienda suelta a sus deseos, consciente de que, al *interpretar los sueños*, sencillamente, termina uno por destruirlos.

En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia; tras la completa

interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente. “La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su “todo está permitido” y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, re-escenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer”. El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el *abismo* de lo sublime-descomunal, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la *matriz*. Ahí hay una *honda verdad*; el mismo Platón realizó una defensa de la *experiencia del sueño*, frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual.

Cuando la estrategia fosilizadora ha impuesto lo que Baudrillard denomina *trans-estética de la banalidad* y las obras son, literalmente, objetos supersticiosos y los procesos creativos semejantes a la elección vertiginosa del *souvenir*, conviene revisar el sentido del arte, como un viaje al encuentro de sí mismo, algo que finalmente viene a ser una línea de resistencia contra la estetización difusa de la espectacularización hegemónica. Luis Palmero *resiste* frente a las derivas epocales que, tras el nihilismo que prefería la nada a no querer, camuflan su impotencia en una suerte de *ironía* que tiene tanto de pose cínica cuanto de máscara de abismal desencanto; ajena al “ascetismo estético”, no reprime la *urgencia del placer* como lo específico del arte, si bien no quiere suprimir la potencia (fantástica) de lo “desconocido”. El artista no puede desvelar la verdad sobre el arte sin ocultarla convirtiendo ese desvelamiento en una manifestación artística. De la *Verneinung*, en un deliberado proceso de *desbanalización* (lo que los formalistas rusos llamaron “ostranenia”), surge la potencia de *illusio*. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dicción

artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados. El pathos de lo oculto está conectado con la concepción surrealista del imaginario como un plano (mesa de disección) donde se encuentra lo radicalmente heterogéneo. Efectivamente, como la imagen surrealista “a lo Lautremont”, la chispa de la imagen surge, también en el proceso creativo de Luis Palmero, provocando una *metaforicidad expandida*. Nuestra mente puede entenderse como un *wunderblock*, ese lugar donde queda la huella de todo lo que, en algún momento, fue trazado. “¿Qué es el arte –pregunta Marina Tsvietaieva- sino el encuentro de las cosas perdidas, la perpetuación de las pérdidas?”. Ese *sincero esfuerzo hacia lo imposible* surge, una y otra vez en las obras de Luis Palmero que no se entrega meramente a las “novedades” sino que en sus pinturas sedimenta sus *sueños y deseos*.

“Sabemos –apunta Kandinsky en la “Conferencia de Colonia” de 1914- *lo que* queremos con más frecuencia que la que descubrimos *cómo* realizarlo”. El punto de partida de la pintura es una emoción y, en el caso de la pintura de Luis Palmero, la realidad física está atravesada o convocada por el enigma. Es evidente que esta concepción del arte es radicalmente *intempestiva*. En el artículo “Estética anestésica” escribe Susan Buck-Morss: “*El mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”. A pesar del desastre de nuestro mundo, los artistas sacan, como es manifiesto en el caso de Luis Palmero, literalmente fuerzas de flaqueza.

Estamos saturados de lo que Clark llamó *práctica de la negación*, entendida tanto como una defensa tanto de la torpeza (consciente) cuanto como una celebración de la insignificancia. Los pretextos, las excusas y las más tibias legitimaciones han terminado por erosionarse y tan solo permanece la sensación que Virilio caracterizó como *picnolepsia* (esto ya lo he visto antes). En

relación con esta cuestión se encuentra sin duda la manifiesta ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula.

“Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica”. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, “sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación”. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada.

Cuando toda creación cultural parece pensada para el generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implícita en la democratización del arte y, en última instancia, a una falta de reconocimiento de la *excelencia*. Insisto en que estamos atrapados en la estrategia paródica, fascinados por la comodidad del

manierismo, incapaces para afrontar el riesgo de una poética a la intemperie. Es en este *panorama sombrío* en el que cobran relevancia la obra de artistas como Luis Palmero, ajenos a la dinámica de las tendencias del curatorismo (ese marasmo mediático-banal que he definido en otras ocasiones recurriendo la noción, acuñada por Susan Sontag, de lo *camp*), capaces de encontrar, todavía, en la pintura un cauce expresivo de enorme intensidad. Luis Palmero pone freno a la urgencia de los acontecimientos (propia de la cultura del espectáculo), cuando nos agarramos, en medio del naufragio, literalmente a nada. La resistencia primordial del arte, en la clave de la imaginación dialéctica, obliga a superar la deriva superficial de la "mirada distraída". El objeto del siglo ya no es la ruina sino la ausencia de rastros, la incapacidad para trenzar un relato en el que intervengan memoria y olvido. Los restos hablan, ambivalentemente, tanto de lo que sobra como de lo que falta. El deseo tiende siempre a salirse siempre de la cuestión y a desviarse. Una y otra vez vuelve la imagen, nietzscheana, del *desierto que crece*, ese desastre "gracias" al cual puede surgir *otra forma de la poesía*.

"Lo sensible –según indica Jean-Luc Nancy- moviliza las diferencias". No cabe duda de que los cuadros, espacios cromáticos y estancias de Luis Palmero son ámbitos de rigurosa y también sensual *meditación*; en ellos, podemos decir que se respira serenidad. Heidegger señala que un aspecto del mundo se hace visible en sintonía con un ritmo vital que no puede explicarse, desbordando el cerco de la representación, en un abandono semejante al que Heidegger denominó *serenidad*. Pero no es sólo un abandono de la voluntad, sino que la serenidad supone un retorno a la morada, es decir, a la esencia de las cosas. "Bajo la forma del dolor, del gozo o de un "dejar ser" (la *geläzenheit* de Eckhart), un ab-soluto (un desligado) habita en el suplicio, el éxtasis o el sacrificio del lenguaje que indefinidamente no puede *decirlo* sino borrándose". Aquí se encuentra la exigencia mística de reencontrar en el lugar del olvido, "en la pupila misma adentro", por emplear términos de María Zambrano, la Nada primigenia más allá de la nada, una exigencia en la que toda razón queda sin razón alguna, mientras la verdad se le acerca como prometida o, mejor, como una palpitación. Conviene tener presente que la serenidad no pertenece al dominio de la voluntad, aunque así todavía sucediera con el maestro Eckhart, del que Heidegger dice que "hay mucho que aprender". Hay que rebasar el horizonte de los objetos

haciendo, por supuesto, la experiencia de él mismo, pero, con más propiedad, atreverse a un retorno a la morada, vale decir a lo esencial. Las huellas del querer parece que se extinguen en la Serenidad aunque nunca deja de latir el anhelo místico de la figura, aquellos ojos deseados que están dibujados en las entrañas que cantara, con la máxima hermosura, San Juan de la Cruz. La serenidad que busca Luis Palmero no es ni la de la composición de la matemática ni la ascensión hacia lo divino de la mística, él quiere generar, valgan los términos de Bachelard, una poética del espacio *materialista* en la que lo humano y lo ético no estén ni subordinados a lo religioso ni a lo metafísico.

Este artista trenza sus visiones con serenidad, recurriendo al simbolismo del umbral o de la escalera, aludiendo, por ejemplo, a la semejanza de ascenso y descenso, a la incertidumbre de la vida y a la conciencia del límite. Aunque remite, de forma continua, a la finitud no deja por ello de ser una afirmación del ser y de la vida; sus cuadros e instalaciones transmiten paz interior y armonía. La sutil y honesta obra de Luis Palmero trata, sustancialmente, de la hermosura que encontramos incluso en la fugacidad. Sus obras tienen algo de estancias oníricas que tienen la “densidad abismal” del instante, con el drama que comporta el discurrir (incontenible) del tiempo.

Nuestro tiempo es, en todos los sentidos, *turbulento* y sentimos que nuestras casas se tornan siniestras (lo familiar devenido, en el sentido freudiano, extraño como resultado de una represión), la ideología *depresora* parece impedir el despliegue de la imaginación utópica. Aquel diagnóstico pasoliniano sobre el final del juego dialéctico de la mirada y la imaginación puede que no se haya cumplido totalmente. El arte pugna, como es evidente en el caso de Luis Palmero, por salir de la contemporánea “desposesión de la experiencia”, necesita posicionarse cuando el desierto del nihilismo ha impuesto una lógica planetaria de los no-lugares. El arte es una suerte de “fuerza diagonal”, un poder que no necesita de las consignas, más allá de lo obvio y lo obtuso, destina a hacer aparecer el deseo indestructible. El origen del arte, apuntó Hegel, es el gesto de un niño que hace olas para transformar la superficie del agua, la de las apariencias naturales, y volverla una zona de manifestación de su sola voluntad. Más allá del equívoco “reconocimiento” y frustración narcisista, en eso que fluye encontramos una metáfora especular pero también un

desafío que queríamos sortear aunque fuera con una piedra rampando sobre un medio que solo promete el hundimiento. El hermoso cuadro *Estanques* (1998) de Luis Palmero (en cierto sentido una “anomalía iconológica” en su producción) nos regala tanto una escena de serenidad en la que nadie aparece cuanto la sensación de que ahí podría producirse esas ondas en el agua con la inmersión del otro, la gozosa mutación de la realidad.

“Saberse tranquilo en la pintura” es una aspiración confesada de Luis Palmero. Según Ángel Sánchez, la pintura de este artista transmite felicidad mental o “alegría reflexiva”. Esa *alegría contenida* surge en la búsqueda de un espacio estético que permita la apertura al afuera. El mismo artista explicaba en el año 2003 que los cambios que había ido realizando en su obra tienen que ver con su deseo de encontrar *un lugar más abierto* para la pintura. Los cambios que ha realizado a lo largo de su trayectoria creativa tienen siempre que ver con esa necesidad de escapar de las inercias, esto es, de conseguir un imaginario dinámico. Incluso en los procesos de serialización que ha emprendido, desde los años ochenta hasta la actualidad, surge una voluntad de producir lo diferente. Acaso las obsesiones son la materia sobre la que el artista trabaja. Deleuze ha señalado que la *repetición* es la potencia del lenguaje, implicando una idea de creación siempre *excesiva*. Acaso la tarea esencial del arte sea hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su divergencia y su descentramiento: “pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada aparece nuestra vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apegarse a ella y arrancarle la pequeña diferencia que actúa en otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte, juntando así el retablo de la crueldad con el de la imbecilidad”. Luis Palmero no tiene miedo a repetir, consciente de que pintar es, esencialmente, modular. Todo artista tiene que *volver a empezar*, una y otra vez, acumulando formas y objetos, venciendo la batalla a la frustración. A Luis Palmero siempre la ha interesado más la coherencia conceptual de la pintura que la consecución de un “estilo unitario”. La suya es una trayectoria meditativa que no merece la pena considerar de acuerdo al esquema habitual de “etapas”, siendo más importante los rasgos de

continuidad estética. Su obra es, como declara el mismo artista, una *corriente detenida*. “A lo largo de todo mi trabajo pictórico –dice Luis Palmero- existe una doble preocupación que aborda, por un lado, una concentración permanente cuyo objetivo es acabar adecuadamente cada uno de los cuadros que he pintado. Para ello he intentado hacer objetos que contengan vida propia, que sean independientes. Por otro lado, pretendo que la obra en su conjunto sea el resultado de un sonido determinado muy querido, por ejemplo, como un armónico”. Hay una insistencia en los ritmos vitales, así como una conciencia de que, literalmente, la pintura *le quita un peso de encima*. Palmero realiza numerosos bocetos para genera sus obras de extraordinaria levedad, asumiendo la tarea de “ordenar el caos”, cumpliendo el destino material de la pintura “pronunciada” en alemán: *malerie*. El pintor nos regla, literalmente, *manchas* que, en el caso del artista canario, están “sujetas” en una geometría que más que tener carácter rígido, sirve como acotación espacial.

El pensamiento-en-cuerpo de la pintura es rítmico, espaciamiento, latido e incluso se puede materializar como *estancia*. Recordemos aquella caracterización que Freud hizo del artista, a partir de su análisis de Miguel Ángel, como un hombre que evita la realidad porque no puede familiarizarse con la renuncia a la satisfacción de las pulsiones, un ser que no esconde sus fantasmas, les da forma en objetos reales y además la presentación que hace de ellos es una fuente de *placer estético*: esa es la recompensa de la seducción, ese gozar de las obsesiones sin vergüenza ni reproches. La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra. “Y otro nombre para el color locas es la *carnación*. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la *encarnación*, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia”. Cuando nuestro goce más íntimo es revelado públicamente nos ruborizamos y querríamos que nos tragara la tierra, esto es (forzando lo enunciado), la carnación excesiva del rostro es contemporánea con el deseo de profundizar en el abismo matricial, tal vez lo que el artista busque, en medio de los acontecimientos corporales metamórficos, sea un espacio en el que el deseo, aunque sea un puro desplomarse, no tenga que ser ocultado. Hay que estar preparado para escuchar lo *inaudito*, pero también hay que intentar tocar el cuerpo con la

incorporalidad del sentido o, como hace Luis Palmero, con la *carnación* de la pintura. Acaso el sentido es un toque, algo que reconoce el *porte* de la figura, que muestra que goce tiene que ver, sobre todo, con el tacto, algo que se puede hacer, por supuesto, con la mirada y con el pensamiento. “Tocar la interrupción del sentido –dice Jean-Luc Nancy-, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo”. Gracias, entre otras cosas a la pintura, vemos los cuerpos como un consentimiento de lo visible mismo: el cuadro es afuera, piel, apariencia. “El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido de que lo intocable no es nada que esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca. También se puede emplear otra palabra para decir esto: lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la emoción”.

El artista tiene que construir, como hace Luis Palmero, un espacio o mejor ser *fiel al lugar*. Hay que dejar hablar, en su propia lengua, al delirio, no importa que de los sueños solo quede una vaga geometría, la marca de unos desplazamientos en espiral, la memoria borrosa del laberinto; nuestras pasiones se reencarnan en desechos, los fragmentos no remiten a ninguna totalidad o absoluto donde se produzcan las reconciliaciones (abstractas, intelectuales, fósiles). Esa banalidad en la que el territorio subjetivo ha terminado por transformarse en completa oscilación, encuentra todavía una *resistencia* en algunos planteamientos creativos como los de Luis Palmero que se niegan a aceptar el *status quo*, esto es, la mediocridad circundante, el flujo demencial de las imágenes, el asentimiento ante lo peor porque nosotros estamos, de momento, protegidos. “Es posible –escribe Bergman- mostrar rascacielos en llamas y monos gigantes: cuesta dinero y muchos esfuerzos, pero es factible. Más, ¿cómo dar vida a una serie de acontecimientos de orden espiritual? ¿Cuándo se ha terminado el juego, cuándo hemos perdido la fe en las imágenes? ¿Cuándo llega el miedo a paralizar, viscosamente, nuestra necesidad de dar realidad a los sueños sin extraordinarios juegos de manos y sin objetivos velados? ¿Dónde se ocultan los sueños, por qué no se dejan materializar mediante una maquinaria que ha sido hecha para captar los giros más imperceptibles de pensamientos y sentimientos? ¿Acaso la cinematografía –mágica, inverosímil- ha sido suprimida de una vez por todas y no sigue una vida de sombra humillada más que entre los hippies semi-amateurs, semi-profesionales del cine?”. Cuesta muchísimo

respirar la pestilencia del *literalismo*, esa casposidad pseudo-intelectual que es aplaudida por complejas estrategias de *marketing*, cuando ha retornado, patéticamente, el *camp*, aquel esteticismo que reciclaba, permanentemente, lo kitsch, así como la defensa, sin complejos aparentes, de lo banal mezclado con lo horrible. Lejos de la imagen acelerada se encuentra la pasión contemplativa, la detención ante el cuadro: “La pintura es el *punctum fluxionis*, la reflexión en la que Tierra se articula en Mundo”. Si algunos procesos del arte contemporáneo son una mezcla de lo decorativo y lo escatológico, otros intentan responder, sin miedo ni camuflajes, a la complejidad *desquiciada* del presente. La pintura, el dibujo o mejor la pincelada y el trazo suponen también una espera de ese puro porvenir sin contenido, un proceso por el que se busca *otra temperatura emocional*. El ejercicio del arte puede dar miedo, no se puede evitar lo peor, es necesario acercarse a la vida, pero pasando previamente por la destrucción. Entre el presente y la muerte se abre un *abismo*, en el que confluyen la alteridad y el misterio: "la relación con los demás es la ausencia de lo otro". Como pensara Blanchot sólo se vive matando al infans dentro de uno mismo, la mano y las sombras nos dejan en suspenso, la pintura establece una gozosa *demora*, es una reclamación de una singular intensidad de la vida.

En nuestra época todo debe ser comercializado y sujeto a competencia, vale decir: todo debe ser identificado como una “marca”. La estética es, aceleradamente, promovida más allá de toda medida y, valga la paradoja, reducida, sin embargo, a nada. “La producción estética actual – apuntó Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*- se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética”. La estetización ubicua queda sedimentada (comercialmente) en *styling*. El estilo de vida se ha desarrollado intensivamente como un punto fundamental del marketing de los bienes de consumo: más que globalización una homogeneización (planificada) del mundo.

Sufrimos-y-gozamos en medio de una incitación al “exceso” estético que, al mismo tiempo,

supone una “sujeción” (una construcción de subjetividad) neoliberal. En la era de la “globalización” digitalizada, las proximidades física y social se separan cada vez más: aquellos que están socialmente cerca de nosotros ya no tienen que estar cerca físicamente, y viceversa. Una vez más tenemos que recordar shakesperianamente que “el tiempo está desquiciado” y que tendremos que generar nuevos procesos de subjetivación. Acaso el arte tenga que tensar su tarea en función de emociones o afectos que desconocemos, pero también, como hace ejemplarmente Luis Palmero, sedimentar las visiones y los deseos, localizándonos en un territorio familiar que se torna enigmático.

La *Triebenergie* (energía pulsional) que puede surgir “a través” del arte tal vez nos pueda liberar de la *subordinación* que se produce con el despliegue de las tecnologías de la información y con la economía automatizada. Las emociones o afectos aparecen como encarnación subjetiva o gestual que acaso puedan intensificarse desde una filosofía de la “afirmación pura” que vendría a replantear la pregunta sobre lo que puede un cuerpo. En su *Ethica more geometrico*, Spinoza subrayaba que “toda potencia entraña el poder de ser afectado”. Puede que tengamos que “apresurarnos despacio” para *incorporar el arte*, aunque sea para dar cuenta del pasar de las cosas que nos pasan. Tenemos, más que saber lo que podemos, activar nuestras potencialidades antes de que se produzca el colapso definitivo, poniendo freno o fracturando la “invocación hiperstacional” que solamente nos destina a lo peor. El espectáculo ha colonizado todas las parcelas de nuestra vida, produciendo una singular mezcla de anestesia y asombro, en una *bipolaridad emocional* que a la postre no nos lleva a ninguna parte.

En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: “Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia

viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana”. Aquella “agorafobia espiritual” de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza*, queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como *crisis de la memoria*, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora.

En *Mas allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, “de ese desmembramiento -escribe Trías en *La memoria perdida de las cosas*- surge la presencia de una reminiscencia”. El arte sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad. Como advirtiera Malevich “las cosas han desaparecido como humo” y el mundo que volvemos a ver *tras el eclipse* (a través de las grietas del *Cuadrado Negro*) puede tener no solamente tierra baldía, desierto del nihilismo, también cabría la posibilidad (la esperanza así lo quiere) de que ocurra algo hermoso, como sucede con el esplendor y la prodigiosa levedad de los paisajes que Palmero nos ofrece.

En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay casi nada que propiamente sea digno de memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolage, siendo el material con el que producir la “obra” una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*. “Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una “colección de *souvenirs*” de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el *fin del mundo del arte*. Tenemos una tremenda *resaca* en un ánimo posmoderno-desencantado que repite inercialmente un discurso apocalíptico, informando (incluso con cinismo epigónico) de que nada puede hacerse en este tiempo desquiciado.

La pictórica de Luis Palmero es una suerte de *contra-información* que, como señaló Gilles Deleuze, sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. “¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. [...] Tiene cierta relación con la información y la comunicación en tanto acto de resistencia. ¿Qué misterioso lazo puede existir entre una obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé. [...] No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es”. Una obra resiste si sabe ver “en lo que sucede” el acontecimiento, si es capaz de “dislocar” la visión, esto es, *implicarla* como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto. En cierta medida, la información e incluso el arte, servirían para escenificar fantasmas que están radicalmente desubjetivados, que nunca podrían ser asumidos por el sujeto. “Esto nos lleva a un problema crucial: si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces *la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*. En la oposición entre sueño y realidad, el fantasma queda del lado de la realidad, y es en los sueños donde nos encontramos con lo real traumático. No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en sus) sueños”.

Debemos recordar que la magia es una forma de arte en la que el éxito consiste en ocultar lo difícil, y en que la dificultad es un engaño, es, entre otras cosas, una interrogación sobre la mirada y sus misterios. La verdadera magia es la ilusión de que pueda existir algo llamado verdadera magia. El singular “paisajismo” de Luis Palmero tiene algo de *visión mágica* que nos hace recordar que el gran arte tiene que inevitablemente adentrarse en la sombra. El misterio que este artista nos regala a partir de lo sencillo y cotidiano nos aparta, dichosamente, de la ortodoxia de la banalidad postmoderna. En medio del griterío de un tiempo desquiciado, cuando la depresión es

hegemónica y la realidad adquiere el tono patético de un *show* televisivo, Palmero es el maestro rotundo que indica el trayecto meditativo hacia paisajes y experiencias de contemplación donde la palabrería está de más. Sus composiciones tienen tanto de búsqueda de lo esencial y la pureza cuanto de ornamentos hiperbólicos en los que late el misterio. Contemplamos las obras de este artista y nos damos cuenta de que estamos allí donde el arte nos sitúa, metafóricamente, “fuera del tiempo”: en una suspensión poética.

La experiencia moderna ha sido particularmente sensible a la *inminencia del silencio* (Hoffmansthal, Webern o Cage), la *potencia del vacío* (Beckett o Sartre) o la *mística del vacío* (Smithson o Ryman). Tras esa *visión de la ausencia*, el pensamiento parecería que no tuviera, a la manera de Hoffmansthal en *La carta de Lord Chandos*, otro destino que el silencio que es, junto a la luz y la música, una de los tropos limitativos del lenguaje, pero también una señal de su trascendencia, esto es, la designación de ese cerco en el que comienza la simbolización. Para Luis Palmero el arte es *un refugio*; disfruta creando rodeado por el silencio. “Palmero con su obra parece estar plenamente convencido de que la VIDA sólo puede hallar refugio en la soledad creadora”. Las visiones despojadas de este artista llevan a pensar en una suerte de *silencio adensado*. La tarea y el placer de la mirada continua cuando la escritura concluye; el delicioso momento de la soledad contemplativa en *silencio* permite, valga la sinestesia, que veamos lo inaudito. Luis Palmero tiene, sin ningún género de dudas, *sensibilidad de poeta* y ha mantenido un hondo diálogo estético con poetas como Andrés Sánchez Robayna; ambos comparten interés por el silencio en la poesía y el espacio en blanco de la pintura.

Malevich insistía en que, más allá de la representación, por ejemplo de un rostro, ha nacido una superficie *viva*. En lo mínimo o, mejor, cuando nos dirigimos a lo esencial, puede surgir la *imagen seminal*, el latido apenas perceptible que comienza a sugerir ritmos. Carlos E. Pinto indica que, más que silencio, lo que surge en la obra de Luis Palmero es una “algarabía sutil”. “Luis Palmero –escribe con lucidez Juan Manuel Bonet– construye pequeños cuadros que tienen algo de pianístico –las puertas y ventanas, a veces, parecen teclas–, de *impromptus*. Variaciones sobre un mismo tema. Ponerlos en relación, por ejemplo, con las *Gymnopédies* satiescas, inmortales formas breves. El por su parte, a propósito de los pájaros, en un tendido

eléctrico, ha traído a colación el nombre de John Cage”. Este artista vincula, explícitamente, a sus cuadros con sonidos, manifestando su pasión musical. En el catálogo de la exposición colectiva *Contítulo* (Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura, 2005), Luis Palmero confrontó a dos piezas de su *Serie Verticales* (1995) la siguiente cita de Arnold Schoenberg: “Todo tiene que producir el efecto (no de un sueño) de un acorde. Como música. Nunca debe aparecer como un símbolo o como un sentido, como una idea, sino simplemente como un juego con la aparición de colores y formas”.

En Luis Palmero hay una peculiar *poética del silencio* en la que, para mi oído obsesivo, resuena una *tonalidad de fondo*, una música más acá de toda melodía, semejante a aquel sonido que, según María Zambrano comenzaba continuamente: una música que se incorpora al sentir de aquel que la escucha, casi como si fuera una oración o una revelación instantánea. Lo que se revela, lo que hace que la visión se encienda, es la belleza “que es vida y visión, la vida de la visión”. Paradójicamente, es la misma belleza la que crea el vacío, pero bien entendido que ese vacío es plenitud. El *rumor interior* de las obras de Palmero puede ponerse en relación con la confirmación que Cage hizo de la *imposibilidad* del silencio. Este creador canario, calificado por Orlando Franco como “gran poeta del vacío”, ha realizado un obra leve y vehemente, contenida y, al mismo tiempo, apasionada, dotada de un sutil humor o, mejor, un imaginario que puede suscitar una *sonrisa*.

El ritmo visual de las obras de Luis Palmero me lleva a evocar de nuevo la poética de las aguas, la memoria y presencia del océano que no deja de generar una “música” que apenas advertimos. La dimensión sensual del sueño está unida al agua seminal, esto es, a aquella humedad que viene de las ninfas y que penetra en nuestro inconsciente. Las aguas remiten a la maternidad y también al hueco del ser, convocan a Narciso, naturalizan nuestra imagen, balanceándonos entre la identidad y la alteridad. Tiene el agua la virtud de dulcificar el dolor, aunque puede reflejar nuestra desesperanza. “Crédulo, ¿para qué intentas –escribe Ovidio en las *metamorfosis*- en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte”. El reflejo puede llevar tanto a un

proceso de interiorización cuanto a una apertura a la idea de infinitud. La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz, diciendo que el espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: “el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios”. Pero, en realidad, el espejo, *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él.

El pintor –afirmó categóricamente Merleau-Ponty-, cualquier que sea, *mientras pinta* practica una teoría mágica de la visión: las cosas pasan directamente al espíritu y éste sale por los ojos para irse a pasear a lo concreto. El *elogio de lo visible* parece desafiar a todos los que pretenden cercar el mundo con palabras. “Pintar, o también escribir, hacer obra, sea cual fuere la vía, si bien todavía es posible, aquí y ahora, en la acepción plena del acto, no puede atestiguarlo más que el *deseo desnudo*, sin razones, rechazado e insistente, cuya perseverancia exige que se sea sordo y ciego a todo lo que lo rodea, lo desalienta, lo escarnece, lo apremia a renegarse”. Sabemos que ver es tener a distancia y la pintura extiende es caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella. Luis Palmero es un ejemplo de esa “visión devorante” que va más allá de los “hechos visibles”, se abre a “una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa”. Hay que recordar la etimología del verbo *ver* que, tal y como advierte de Varrón, se refiere a la fuerza (*vis*) y por tanto a la violencia. La pintura de Luis Palmero es auténticamente *fulgurante*, “materia de cosas para la mirada” que abre un territorio de ensoñación que es intensamente *material*.

Encuentro en muchos cuadros de Luis Palmero un singular resplandor, una pasión de la luz que

está articulada en juegos geométricos en claves de simetría compositiva que permiten evocar la estética medieval. El cuadro conserva siempre su misterio, a pesar de que estamos arrastrados por la viralización “reticular” (el magma de la obscenidad del yo saturado mezclándose con el *postruismo*, esa dinámica que socaba, aparentemente, cualquier criterio de verdad) y la bio-reproductividad algorítmica vuelve todo “líquido” (incluso pareciera que *liquidara* la posibilidad de cualquier toma de posición en una ubicuidad de los “no lugares”), buscamos en ciertas obras de arte una *experiencia singular*, un instante de intensidad, una revelación de aquella “promesa de felicidad” que no puede ser olvidada. No podemos olvidar el impulso sensorial, la pasión visual, que desencadena la pintura. Nunca cesan, por aludir a Vicente Carducho, los *diálogos de la pintura*, no podemos dejar de pensar en ese pincel (velazqueño o replegado en toda la historia del arte) que está a punto de rozar el lienzo en blanco. Seguimos gozando de esa *tabla rasa* en la que el tacto, la mano inquieta, puede sensibilizar, como hace Luis Palmero, la materia.

La pintura es un mapa (siempre tengamos claro, a la manera borgiana, su diferencia con el territorio) que no nos lleva al tesoro, sino que dibuja curvas o incluso garabatos en torno a lo Real. Como apuntó Alfred Gell, el intrincado diseño de una alfombra oriental puede ser, para su poseedor, el espejo para ver trenzada "una imagen de su propia existencia inconclusa". El cuadro define el espacio; a partir de él, tal y como ha sucedido en el imaginario de Luis Palmero, se edifican *estancias de serenidad*. “Ahora entiendo –dice Palmero en los años ochenta- la utilidad de una escalera en posición vertical. Esta sirve para subir a través de sus líneas y ver un único paisaje”. En la revista *Blanco y Negro*, en un número de 1993, aparece una fotografía de una escalera de mano de madera con pequeños cuadros de Luis Palmero colocados en los peldaños. De pronto a tomado protagonismo esa escalera que, según cuenta este artista, aparece “al terminar la obra”, como si a la manera descrita por Wittgenstein en el *Tractatus* nos hubiéramos librado de los pseudo-problemas metafísicos. Ascendemos o descendemos para conseguir *visiones distintas del mundo*.

Luis Palmero regala, a través de sus obras, una esperanza, la de sentir en un territorio su desplazamiento, la sombra en el volcán, el mar en un trozo de papel, la estrella. Símbolos particulares, de una dicha creciente, en el filo de lo que puede enunciarse; sentimos, como

escribiera Rilke, “la emoción que casi nos abrume cuando cae algo feliz”. Los procesos simbólicos elementales de Palmero no derivan en alegorías; enuncia el sentido como una virtualidad de la imagen, “fuerza y potencia activa dentro de la imagen, que escapa sin embargo a toda explicitación en la que pudiera desaparecer la presencia de la imagen y triunfar un discurso del que la imagen no fuera más que el equivalente visual”.

En la estética de Luis Palmero hay algo de esa *metoikesis*, un “apartamiento del mundo” para entregarse a (personales) ejercicios de iluminación contemplativa. No se trata de una *fuga* sino de un diálogo con lo propio, en una modulación lúcida de la tradición pictórica que le interesa. Como bien advirtiera Andrés Sánchez Robayna, la pintura de Luis Palmero “somete a un análisis continuo el paso de la imagen en estado de pensamiento a su concreción petrificada, a su estado de reposo”

En las *Elegías de Duino* Rilke indicó que estamos aquí para conmemorar, para transformar lo invisible en visible en el recuerdo: abismo en el cual el nombre solo corresponde a lo que marca la distancia entre intemperie e interioridad, la costumbre y lo abierto. Luis Palmero anota “una estructura invisible”, pugnando, en todo momento, por ir más allá de la *nihilización*. Llevamos más de medio siglo viviendo en la Era del Entretenimiento, con una cultura que solo cree en las ocurrencias. Parece como si legiones de artistas no pudiera ofrecer otra cosa que rastros epigónicos de la *epidemia del ready made*, esto es, no son ni el resultado de la “anestesia del gusto” ni plantean una meditación sobre el contexto (pedestalizante o enmarcador) del arte, manifestando tan solo la estupefacta condición de la *soltería intransitiva*. Palmero planta cara a la estética de la *indiferencia*, convencido de que lo fundamental es realizar composiciones poéticas, entendiendo el arte como "suspensión" o, en otros términos, como latencia.

La cuestión estética se refiere al estatus del detalle. *Der liebe Gott steck im Detail* es el “lema” de Warburg que sigue interpelándonos, aunque ya no existe “el buen dios”. Las obras de Luis Palmero se *re-activan* en los detalles, son huellas de la emoción que encarnan lo más difícil: la aparente sencillez de complejo. "Son más bien imágenes que imponen a la distancia óptica un síntoma cualquiera de adherencia, para que podamos sentir *tocar nuestro ver*. O que imponen el contacto físico el alejamiento -cortante e infrafino- de una distanciamiento organizada para que

podamos sentir *ver nuestro tocar*". El "tacto visual" de Palmero tiene algo de sonido que se reinicia, de ritmo acuático que muta en un hermoso *clinamen*.

"Pintar –apunta Luis Palmero- es airear la pintura". Entregarse al arte supone asumir que la noche no cesa de crecer. La obra de este artista es, como he indicado diáfana, y, sin embargo, pone serias dificultades a la interpretación, hace que no podamos dejar de pensar en si estamos asumiendo el texto de acuerdo con lo que Barthes llamaba lo *scriptible*. Estas *imágenes (pese a todo)* no dejan de seducirnos, asumiendo que esta pintura pone a la escritura en un estado de "suspensión".

Este creador persiste en su voluntad de rechazar las "imágenes simplistas", desplegando su estética con un despojamiento radical, completando una poética de la desnudez. Luis Palmero es un artista lacónico, incluso podríamos caracterizarle como un tímido, que *nos deja sitio*. Estas obras *delicadas* nos ofrecen un horizonte o incluso una estancia para completar la experiencia estética. "He superado lo imposible –escribe Malevich en la última página de su libro *Del cubismo y el futurismo al suprematismo-* y he hecho abismos con mi respiración. Vosotros estáis atrapados en las redes del horizonte, como peces". No hay ninguna figuración verídica, entre otras cosas porque el arte tiene que atravesar los datos visibles, ofreciendo otra dimensión de experiencia. En última instancia es la mirada del espectador la que *proyecta el horizonte* en las obras de Luis Palmero.

"Conozco un pueblo –anota Luis Palmero- que ya no es marinero pero vive de la música del mar. Lugar desde donde niño, felizmente tragué mar, aún hoy. Esta realidad inflama mis cuadros, mi material tierno. La respiración de los callejones buscando mar, son también mi respiración. Bajamar, lugar y centro de un sistema nervioso. Metafísica y mares". Ser de mar feliz. Ofrecer visiones del lugar deseado, manteniendo el placer de la *indeterminación*, allí donde se funden en el paisaje cielo, tierra y mar, en una estética de lo abierto. Palmero no pierde nunca de vista la poesía, consiguiendo que la geometría sea un factor compositivo en la aproximación al simbolismo marino. La poesía está siempre de regreso a Ítaca, en el camino de retorno a la isla-hogar; en la memoria del corazón sigue latiendo lo inolvidable. La pintura, como bien ha indicado Luis Palmero, *es un problema de contención*; para este artista, que a veces se juega "la

vida” en unos pocos centímetros, la estancia íntima puede encontrarse en una inmensidad mínima. ¿Qué es la pintura –preguntaba Leon Battista Alberti- sino el acto de besar, por medio del arte, la superficie del estanque? En la última curva de este texto vuelvo a ver paisajes esenciales, horizontes poéticos, visiones de una sutileza admirable, estancias de Luis Palmero.

Agradecimientos:

Tendré que estar siempre agradecido a Luis Palmero por pensar en mí para escribir este libro sobre su obra y también a su galerista y amigo Manuel Ojeda que no dejó de animarme para que me pusiera manos a la obra. He escrito durante el “confinamiento” de la pandemia de la covid-19 y, de verdad, pude abrir mi imaginación a un horizonte *feliz* gracias a las hermosas y serenas obras de Palmero. Introduzco en estas páginas centenares de referencias a textos de teóricos que han pensado y apoyado a este artista desde hace décadas, destacando las interpretaciones, siempre lúcidas, de Andrés Sánchez Robayna y Juan Manuel Bonet. Todos mis libros están dedicados a Manuela que hace que en mi existencia la esperanza sea algo concreto.

Saint-John Perse: "Oiseaux" en *Pájaros y otros poemas*, Ed. Visor, Madrid, 1997, p. 165.

Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 19-21.

"El momento presente de la pintura es el momento culminante de la autonomía absoluta, en el que la pintura ya no se supedita a las exigencias de la realidad externa, como en la tradición, ni a las del material, como en la modernidad. La historia de la pintura ha sido una historia de lo que Kant llama *heteronomía*, donde la voluntad se somete a condicionamientos externos" (Arthur Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad" en *Nuevas Abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 22).

Cfr. Douglas Crimp: "The End of Painting" en *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, p. 92.

He planteado algunas consideraciones preliminares sobre ese *campo expandido fotográfico* (pictoricismo, hibridaciones con lo escultórico, etc.) en Fernando Castro Flórez: "Foto (fija) del olvido. Aproximación al arte del

index" en *Huéspedes del porvenir*, Ed. Cruce, Madrid, 1997, pp. 205-218.

"A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo" (Arthur C. Danto: "Abstracción" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

"Los *drips* son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los *drips* afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control" (Arthur C. Danto: "Pollock y el *drip*" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391). Una aproximación a la "expansión teórica" de la pintura se podría plantear leyendo el texto de 1958 de Allan Kaprow sobre "El legado de Jackson Pollock" (incluido en *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52) y dos ensayos de Rosalind Krauss dedicados a Pollock: "Una lectura abstracta de Jackson Pollock" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 237-258) y la parte seis del libro *El inconsciente óptico* (Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 257-326).

"En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo *ante* el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte" (John Berger: "Una manera de compartir" en *Siempre bienvenidos*, Ed. Hueriga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

"A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado" (Barry Schwabsky: "Pintar ahora" en *ExitExpress*, n° 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 11). "Si bien es verdad que actualmente la proliferación de medios tecnológicos es muy abundante, también diré que la pintura goza de muy buena salud" (Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 32).

"La construcción del cuadro como una superposición de conceptos de lenguajes pictóricos diferentes (que está ya en su serie "aerocintas") enriquece por un lado las lecturas del mismo (cuadro como estructura de pensamiento) pero también concede a esas lecturas cierto grado de misterio y descubrimiento" (Carmelo Vega: "José Herrera/Luis Palmero" en *Límites de expresión plástica en Canarias*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 60). Carmelo Vega también señala que en algunas obras realizadas por Palmero a mediados de los años ochenta se recuperan ciertas ideas de Baselitz (las superposiciones de diversos planos pictóricos y la mezcla de historias) o incluso recuerda la técnica de los chorreados de Sam Francis.

Antón Patiño: *Todas las pantallas encendidas*, Ed. Fórcola, Madrid, 2017, p. 11.

Cfr. Jean Baudrillard: "Shadowing the world" en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.

Jean Baudrillard: "El complot del arte" en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

"Los textos –apunta Barthes– buscan construir una *semiosis*, es decir, una puesta en escena de la *significación*. El texto de vanguardia [...] pone en escena el saber de los signos". Ahora ya no es una *mathesis* ni una *mimesis*, con su metalenguaje correlativo: "reflejo", el texto se convierte en una *semiosis*, una puesta en escena "no de un contenido sino de unos rodeos, de unos retornos, en resumen, del goce de lo simbólico" (Roland Barthes: *Le Grain de la voix: Entretiens, 1962-1980*, Ed. du Seuil, París, 1980, p. 225).

"Los descubrimientos del informalismo son: poder emergente de la materia en extensión (mancha); de la materia en profundidad y relieve (textura); modificación del espacio sobre el que tales texturas se produce; y disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, conduciendo, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura" (Juan Eduardo Cirlot: *El arte otro*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1957, pp. 10-11).

"Lo *informal* no es una corriente y mucho menos una moda. Es una situación de crisis, y precisamente de la crisis del arte como "ciencia europea", un momento de una más amplia "crisis de las ciencias europeas" que Husserl

describe como la caída de la finalidad o del “telos innato en la humanidad europea desde el nacimiento de la filosofía griega y que consiste en la voluntad de ser una humanidad basada en la razón filosófica” (Giulio Carlo Argan: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991, p. 495).

Cfr. Valeriano Bozal: “La poética del informalismo” en *Arte del siglo XX. Pintura y escultura 1939-1990*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 377.

Cfr. Robert Rosenblum: *La pintura moderna y tradición del romanticismo del nórdico. De Friedrich a Rothko*, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

“La contemplación de un cuadro [de Rothko] muy grande -apunta Werner Haftmann- me llevó al recuerdo la pintura de C.D. Friedrich titulada *Monje junto al mar*. Ahora, el monje era yo mismo, que veía en la gran anchura un espacio gigantesco, atronador y sobreimpresionado por una luz oscura. El hombre -aquel monje- habíase salido del cuadro y, retrocediendo, contemplaba la esencia del espacio y su trasfondo nouménico por vía directa y sin intervención de lo psicológico o simbólico. Allí donde C.D. Friedrich había colocado el monje -como figura simbólica útil, con la que el propio observador podía identificarse- estaba ahora el mismo pintor. Su cuadro, respuesta a la vivencia del espacio, se convertía en objeto de meditación, como producto de una contemplación pura, y ellos visto desde el espectador”.

Según Greenberg, si la pintura pudiera alcanzar un efecto sublime, sería a condición de que se prescindiera de su potencialidad para referirse a realidades ajenas y procediera a prestar, en cambio, una especial atención a las cualidades formales que son inherentes a su medio, tal y como son la superficialidad, la forma, el soporte o bien las cualidades del pigmento. Cfr. Clement Greenberg: “Towards a Newer Laocoon” en *The Collected Essays and Criticism. The Perceptions and Judgement, 1939-1944*, The University of Chicago Press, 1986.

Umberto Eco: “Fotos de paredes” en Guido Indij y Ana Silva: *Clic! Fotografía y Estética*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 2017, p. 106.

Clement Greenberg: “After Abstract Expressionism” en *Art International*, Vol. VI, n° 8, octubre de 1962, p. 30.

Michael Fried: “Arte y objetualidad” en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 65.

“Como el horizonte para un naufrago -y eso era-, siempre presente pero nunca alcanzado, la pintura podría mantenerse con el puro plano de la tela una distancia tal vez infinitesimal, pero constante. En ello, en continuar ahí - en su balsa- como pintura radicaba su heroísmo después del heroísmo. O tal vez, simplemente, su instinto de conservación, desplegado en el esfuerzo por mantener ocupada esa lámina casi imperceptible a que se veía reducida ahora la dimensión del mito” (Juan José Lahuerta: “El espacio de la pintura” en *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 52).

“La pintura, incluso cuando es ilusionista, según Greenberg, sólo utiliza el arte para ocultar el arte. Por eso no es sencillamente pintura sino, de forma característica, abstracción: puramente pictórica, esencialmente óptica, singularmente plana y capaz de completa auto-referencia. En “Modernist Painting”, Greenberg afirmaba que “las artes plásticas deberían restringirse a lo dado en la experiencia visual y no hacer referencia a ningún otro orden de experiencia”. Pero cuando los cánones de la autocrítica, la autodefinición y la autorreferencia se aplicaron rigurosamente en lo que se llamó “arte minimalista”, Greenberg rechazó sus implicaciones. La estética de la “absoluta monotonía” había ido demasiado lejos; rayaba en una especie de yacija existencial que señalaba hacia la condición de “no-arte” (Mary Kelly: “Contribuciones a una revisión de la crítica moderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 92).

Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 155.

“En la obra de Luis Palmero la síntesis analítica se centraba fundamentalmente en los problemas de las formas; las soluciones (recordemos su exposición “IRIDIO o Un pasillo de sol oriental”) no se hallaban exentas de una cierta radicalidad, lo que nos habla de un interés en la configuración de una obra de choque; tonalidades de colores más vibrantes, disposición de colores planos, impacto por el formato, reduccionismo máximo; todo ello pudiera hacernos pensar en las tesis de la “pintura pura” de Greenberg o de Barbara Rose, aunque la obra de Palmero no se desligaba totalmente de connotaciones simbólicas paralelas, aspecto este que Rose niega en su rechazo a “todo lo que no sea pictórico”. Pero de esta atracción por la forma se deduce también un interés por las relaciones de esas formas en un espacio. La idea del cuadro como anécdota de un proyecto espacial más general así lo confirma. La obra entendida como un “corte en el espacio” (Carl André) supone tanto la valoración de ese espacio como la capacidad de la obra para transformarlo y lograr el equilibrio deseado” (Carmelo Vega: “José Herrera/Luis Palmero” en *Límites de expresión plástica en Canarias*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 59).

Orlando Franco: “Sin título. 2005” en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 8.

Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” en *Letra internacional*, n° 39, Madrid, 1995, p. 17.

“What makes it possible to see a painting? What makes it possible to see a painting as a painting? And, under such

conditions of its presentation, to what end painting?” (Douglas Crimp: “The End of Painting” en *On the Museum’s Ruins*, The MIT Press, Massachusetts, 1993, p. 87).

Stephen Melville: *Philosophy Besides Itself: On deconstruction and Modernism*, Manchester University Press, 1986, p. 87.

“El símbolo no-representacional de la pintura moderna siempre representa algo, aunque sólo sea el deseo de no-representación. Puede tratarse de una versión del siglo XX del pintoresquismo decimonónico, la abstracción pura siempre es, hasta cierto punto, imagen o copia del ideal de no-referencialidad. Así se trata de un símbolo que se pone en relación con otros símbolos en relaciones de reduplicación y repetición” (Steven Connor: *Cultura postmoderna*, Ed. Akal, Madrid, 1996, p. 72).

“El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal –el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco” (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 166).

“El cuadro monocromo es el icono más misterioso del arte moderno. [...] No hay tema, ni drama, ni narración, ni presencia pictórica, ni toque. [...] Y, sin embargo, aquí se encuentran los más profundos significados del arte moderno occidental: sus aspiraciones espirituales más elevadas, su sueño de un futuro utópico, su demencia, su locura” (Thomas McEvilley: “A la búsqueda de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo” en *De la ruptura al “cul de sac”*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 37).

“El ritmo es sucesión ordenada de elementos *bien contruidos*, pero éstos están bien contruidos en la medida en que aparecen como *funciones* de aquel ritmo que simboliza el infinito. También Mondrian interpreta en clave anti-trágica la idea de equilibrio que domina su composición. La “nueva plástica” que persigue la *abolición* de lo trágico expresaría así “la finalidad de la vida”, la composición equilibrada quiere expresar “la completa libertad de lo trágico”, o, por lo menos, reducirlo al mínimo necesario. [...] Las disonancias, los claroscuros, las “profundidades” que la nostalgia, el deseo, la espera producen continuamente en el tiempo de la vida solamente dis-currente, no serán nunca completamente eliminados, pero sí *dominados* en la construcción plástica completamente equilibrada” (Massimo Cacciari: *Íconos de la ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 287)

Rosalind E. Krauss ha señalado que la escultura era una especie de “ausencia ontológica”, algo que no es arquitectura ni paisaje, pasando a transformarse con las ciertas prácticas de finales de los sesenta y comienzo de los sesenta para dejar de ser término medio privilegiado entre dos cosas en las que consiste: “La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente” (Rosalind E. Krauss: “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 68). En este ensayo referencial, propondrá un diagrama en el que sitúa nociones como las de “emplazamientos señalizados”, “estructuras axiomáticas”, construcciones relacionadas dialécticamente con el lugar o esculturas de tipo tradicional.

Cfr. Hal Foster: “Lo esencial del minimalismo” en *Minimal Art*, Ed. Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 99-121. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4-5. Sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994.

Cfr. Richard Wollheim: “Minimal Art” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.

Ese es el eje problemático de la importante conversación entre Catherine David y Paul Virilio, cfr. *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.

Martin Jay pone en relación las cuadrículas minimalistas con las geometrías cartográficas que se manifestaron, en palabras de Svetlana Alpers (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University Press, 1983), como una “superficie de trabajo plana” (Martin Jay: “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 233).

“Lo que llamó la atención Lawrence Alloway en su análisis de comienzos de los sesenta, y más particularmente dentro del espacio definido por lo minimalista, fue su *carácter no direccional, sin puntos cardinales*. El espacio del arte mínimo se construye por las alternativas que condena. Y el espacio del *pop-art* no indica sino el laberinto brillante e irreal de la circulación mediática. ¿Nos acordamos de las brujas de Goya, cuya caída interminable transcurre dentro de esas tinieblas circulares donde, por primera vez, el hombre no puede ya reconocerse? Nuestra época ha encontrado tal vez sus propias tinieblas al perder lo real, ahondando pacientemente en ese laberinto donde las voces y los tiempos han perdido sus orígenes convertidas en imágenes sin motivo, y voces privadas de cuerpo. Buscándose, acoplándose para reencontrar una coherencia, todos esos muñones dislocados, los fragmentos dispersos de estilos perdidos, no llegan más que a construir seres híbridos, esfinges, minotauros pictóricos” (Nicolas Bourriaud: “La herencia de la indiferencia” en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 129).

“En uno de sus textos sobre lo canario en poesía, titulado “imagen poética y despojamiento”, y recogida en *Memoria poética* (1998) Eugenio Padorno apunta que “lo canario es una proclividad al minimalismo” (Juan

Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 3).

“La búsqueda de la autonomía del lenguaje pictórico en los años 70 abrió una nueva concepción del lenguaje abstracto en Canarias. Nuevas premisas compositivas y espaciales aparecen: si en los años 60 la abstracción obedecía a una fuerza pulsional (abstracción expresionista, lírica, variantes del informalismo...), ahora responde a rigurosos principios constructivos: la filiación modernista, fría y racional, se hace patente en los herederos del lenguaje de los grandes maestros americanos Newman, Rothko, Noland... Así, en esta línea se van a significar esencialmente dos tendencias: la aplicación de técnicas como el hard-edge y las concepciones estéticas caracterizadas por la reflexión cromática como instrumento para la conformación de una nueva modulación espacial” (Orlando Franco: “Ineludibles encuentros” en *Ineludible encuentro. Herrera, Medina Mesa, Palmero*, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 7).

Victoria Combalía precisamente subraya, en la obra de Luis Palmero, esa cualidad de un minimalismo “siempre teñido de calidez” (Victoria Combalía: “Insulares del mundo” en *Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna*, Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna, 1997, p. 11).

Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

“SYNTAXIS no es un grupo. Es una confluencia. Es, ante todo, una revista, un lugar de encuentro. Una revista de literatura, arte y crítica que nació en 1983 como consecuencia de preocupaciones diversas de algunos escritores y artistas de Canarias. [...] Sus objetivos fundamentales pueden reducirse a tres: la definición de la modernidad, la búsqueda de un espacio crítico para la creación literaria y artísticas y la reflexión sobre la insularidad” (Texto publicado en *Confluencias: Syntaxis*, Casa de Cultura Benito Pérez Armas, Yaiza, 1988, p. 7). Esta revista, verdaderamente referencial, fue dirigida por Andrés Sánchez Robayna, desarrollando tareas de secretario de redacción Miguel Marino y siendo los primeros miembros del comité de colaboración Ferdinand Arnold, Fernando Castro Borrego, José Herrera, Nilo Palenzuela, Luis Palmero y Pedro Tayó.

“Situada del lado de los proyectos y realizaciones modernas del pensamiento objetivo, otra tradición, definida por la investigación de lo imaginario-constructivo (el “placer” será aquí la “alegría” de lo constructivo). Partiendo de la “historia”, pero llevados ahora, además por una suerte de voluntad “intertextual”, trabajan en una síntesis de lo moderno y de una “misse en relief” de lo analítico partiendo de la “nueva ley de forma” de Cézanne. La geometría pensada, meditada, del constructivismo, la linealidad matemática interrumpida constantemente por el ascetismo del color, el suprematismo “soñado”, dejan en un sector de la pintura de nuestro tiempo una estela apasionante de nuevas búsquedas” (Andrés Sánchez Robayna: texto en *Elección y proyecto. Tres pintores: Luis Palmero, J.L. Medina Mesa y F. Aznar*, Galería Leyendeker, Santa Cruz de Tenerife, 1981).

“Yo de hecho lo que pretendo un poco en la obra mía es eso, jugar con mínimos elementos, hay variaciones, pero siempre son mínimos elementos” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 21).

“Retomar la pintura desde su grado cero, [...] practicar una crítica radical de la imagen, [...] hacer y deshacer la autoridad de la firma del artista, [...] y reproducir al infinito una imagen por repetición” (Marcelin Pleynet entrevistado por Eric Chassey en *Los años Supports/Surfaces en las Colecciones del Centro Georges Pompidou*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998, p. 12).

Cfr. Jean-François Lyotard: *Dispositivos pulsionales*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 282 y ss.

Marcelin Pleynet: “La poesía debe tener por objeto...” en TEL QUEL: *Teoría de conjuntos*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1971, p. 131.

“Respecto del minimal por ejemplo a mí me llama la atención en tu trabajo que eres un minimal de formatos pequeños, esa especie de contradicción en relación a lo que sería el minimal ortodoxo entre comillas, sería un minimal kleeiano, por decirlo de alguna manera” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 30).

“Elogio del pequeño formato. Algunos de los creadores más *grandes* del siglo XX eligieron conscientemente el pequeño formato, como un programa de inelocuencia, de concentración, de introspección, de hondura. Es el caso, en pintura, de Klee, de Malevich, de Mondrian, de Sima, de Meret Oppenheim, y entre los españoles de Luis Fernández. (Recordar también, en poesía y en prosa, el fulgor de tantos fragmentos. Por no hablar de la música. Por no hablar del arte y la cultura de Extremo Oriente, tan decisivos en su día para Luis Palmero)” (Juan Manuel Bonet: “Mínimas notas para Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).

“El pequeño formato está totalmente desprestigiado. Recuerdo que hacer algunos años en ARCO tenía unos cuadros pequeños y vino alguien de una colección diciendo “¿pero Luis Palmero no tiene cuadros mayores? Es que esto tan pequeño no lo podemos comprar”. A mí esto me enfadó muchísimo, ¡pero bueno! ¿es que hay que vender los cuadros por metros?” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed.

Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 31).

Orlando Franco: “Los ojos de la pasión” en *Lugares y percepciones. Juan Gopar, Luis Palmero, Adrián Alemán, José Herrera*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 14.

“Mis cuadros son pequeños porque son fragmentos de algo” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 34).

“En la tradición de un Richard Tuttle, Palmero hace de lo pequeño un cosmos, y su colocación en el espacio de la galería supone un reto, por no decir una afrenta, al monumentalismo que invade la museografía contemporánea” (Victoria Combalá: “Insulares del mundo” en *Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna*, Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna, 1997, p. 14). “Cuando tenía un estudio pequeño pintaba cuadros grandes. Desde hace algunos años realizo obra pequeña en un taller amplio” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 74). “Cada día me atraen más los grandes espacios donde exponer las obras, pues en éstos, siento manifestar mejor mi condición de artista silencioso” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 100).

“Relevancia de lo irrelevante. Irrelevancia de lo relevante. Paisaje anotado: un barco, una casa, el sol... otra vez” (Melchor López: “Leyendo *Notas de Luis Palmero*” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 18).

“Afirmar que la obra sobre papel es el soporte donde se consigue el mayor nivel de liberación, está más que demostrado, no tenemos sino que ver los grandes ejemplos heredados” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 72).

Cfr. el capítulo “Imágenes del mundo. La globalización y la cultura visual” de W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, pp. 93-106.

“Si, con todo, la experiencia del mundo es destruida por tal cantidad de partículas dispersas, por fragmentos y por particularidades, la idea de la totalidad resulta ideológicamente sospechosa (como hizo Theodor W. Adorno, aunque por motivos, en relación con la teoría norteamericana de la Ciencia): entonces el hombre queda prácticamente sin mundo, como sacrificio de aquella división del trabajo que no le deja más que una mirada sobre el detalle no aprehensible aunque funcionalmente dominante, y le fuerza a perder la experiencia de un todo” (Hans Heinz Holz: *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 142).

“De modo que la tarea del pintor, el acto de pintar, comienza por la lucha contra la forma intencional. Si hubiera una dialéctica en la pintura, se parecería a esto: no puedo realizar la forma intencional, es decir la forma que tengo la intención de producir, más que luchando precisamente contra el *cliché* que necesariamente la acompaña, es decir, removiéndola, haciéndola pasar por una catástrofe. A esa catástrofe, a ese caos-germen lo llamo el lugar de fuerzas o diagrama” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 76).

Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617.

“Abstracción y figuración. Este es un dilema superado hace ya mucho tiempo. Es muy interesante comprobar como el gran artista americano Ellsworth Kelly ha desarrollado, paralelamente a toda su refinada obra abstracta, otra obra figurativa que dialoga con sus abstracciones. También podemos citar aquí al artista inglés Gary Hume, que cada vez asume con mayor energía cuadros abstractos junto a otros figurativos” (Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 40).

Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 9.

“Sí, hay quien dice que es figurativo, quien dice que es abstracto. De eso hay una anécdota curiosa de Serge Fauchereau en un texto que me hizo una vez. Decía que él visitó un estudio de un artista japonés y Serge le decía: “ahí hay unos caballos representados”, y el artista le dice: “no, son manchas”. Serge decía: “me ha dado una lección”. El arte mío se plantea en ese sentido, yo creo que no es ni una cosa ni otra” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 34).

“Rebelándose contra la negatividad de las nociones estándares de la abstracción, Deleuze y Guattari niegan –como suelen hacer estos filósofos post-68- la lógica negativa y la oposición binaria que esta entraña. La abstracción, según ellos, no se opone a la figuración, más bien, imaginándola a lo largo de un eje con lógica temporal, la *precede*. Más que moverse adentro, hacia una concentración del medio, se mueve afuera; explorando y produciendo nuevas posibilidades. Y, más que basarse en el rechazo y la negación, promuevo el “y” de la acumulación. Antes que el trabajo regulativo de la linealidad, esta abstracción pone en suspenso dicho orden y permanece en el caos; el caos de la complejidad y la catástrofe, no como incidente trágico sino como potencial infinito de incalculables probabilidades. Para Deleuze (y Guattari), en el corazón de la abstracción se encuentra cierto afán y apertura” (Mieke Bal: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Ed. Akal, Madrid, 2016, p. 175).

“Y esto quiere decir que el *juego* de esta pintura consiste en la posibilidad de ser comprendida como una abstracción geométrica o bien como una organización de planos y colores que evoca una reflexión reconocible: el

espejo en que se hace visible el lugar de la experiencia del artista” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 18).

“La primera pregunta que se te plantea cuando miras un cuadro de Morandi, que también podría ser la última, es: “¿Qué estoy mirando exactamente?”. Esa pregunta da pie a otras: “¿Cómo debería mirarlo?” y “¿Dónde debería mirar?”” (Siri Hustvedt: “Giorgio Morandi: Más que simples botellas” en *Los misterios del rectángulo*, Ed. Circe, Barcelona, 2007, p. 188). En su hermoso libro sobre Oramas, Andrés Sánchez Robayna hace una aproximación interpretativa a la fascinante pintura de Morandi, concretamente al paisaje titulado *En las cercanías de la ciudad* (1941), una obra que también podría resonar poéticamente en el imaginario pictórico de Palmero. Cfr. Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 141.

“La elección de este diálogo entre lo dinámico y lo estático parece ser el punto de partida de una reflexión sobre la propia práctica de la pintura, pero va más allá. Es la de Palmero también una reflexión que, incorporando el lenguaje analítico, aspira a convertirse en un riguroso estudio, un milimétrico trabajo de *traducción* de lo visible a un lenguaje o código de formas que nos devuelve lo real purificado. No lo visible en movimiento, sino en reposo (y el tránsito vertiginoso de una a otra fase). Lo informe llamaba el destino de la realidad de la pintura: la realidad en una *capa glacial*” (Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983).

“Esta relación dialéctica se convierte en el postulado central de toda su pintura: lo dinámico se manifiesta en la medida en que también se hace presente lo sólido, rígido y estático” (Fernando Castro Borrego: texto en *1983 en Canarias*, Galería Leyendeker, ARCO, Madrid, 1983).

Kandinsky citado por Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 9.

“De manera que la extraordinaria revolución pensada y realizada por Kandinsky podrá formularse así: no sólo el contenido de la pintura, lo que en última instancia es “representado” o, por decirlo mejor, expresado por ella, no pertenece ya al mundo como uno de sus elementos o una de sus partes –fenómeno natural o acontecimiento humano–, sino que los propios medios que permiten la expresión del contenido invisible que constituye el nuevo tema del arte deben ser comprendidos ahora como “interiores” en su significado y, en definitiva, en su realidad verdadera, como “invisibles”” (Michel Henry: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 22).

Michel Henry titula uno de sus capítulos del libro que acabamos de mencionar sobre Kandinsky “Toda pintura es abstracta” (en Michel Henry: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, pp. 149-156). Por su parte Gilles Deleuze señala que “es evidente que toda pintura es abstracta” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 108).

“El arte –dijo Mark Rothko– es un viaje a un mundo ignoto. Lo pueden aprender aquellos que no temen arriesgarse”.

José María Báez entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Cita de Eduardo Chillida en Luis Palmero: “Trece notas”, Arteleku, San Sebastián, 1993, reproducido en *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 98.

“En los años 60 y 70, Blinky Palermo sometió esa diferencia a un intercambio fabuloso de angularidad y muro, de vano blanco y superficie iridiscente. El ángulo muerto de Mondrian fue allí llevado a una revolución que comprometía igualmente nuestra manera de habitar espacios, de vivir puertas, ventanas, bajo el triángulo mágico situado sobre el listón superior de las puertas, conjurando el espacio de la respiración y del hábito cotidiano” (Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983). En una obra del 2001, Luis Palmero rinde explícito homenaje a Blinky Palermo.

“En “Iridio o un pasillo de sol oriental”, salas de la Caja de Ahorros de La Laguna, 1983, se establece también una relación sutil entre el leve espesor de la madera forrada de la pared con una teoría de variantes de superficies. Como dato sugerente es notoria la influencia ejercida por Blinky Palermo [...] en sus trabajos sobre el intercambio que se establece entre angularidad y muro, entre vano blanco y superficie iridiscente” (Orlando Franco: “Ineludibles encuentros” en *Ineludible encuentro. Herrera, Medina Mesa, Palmero*, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 13).

“Yo creo que Palermo le impresionó a Palmero por una serie de razones. En primer lugar, la caprichosa coincidencia que se formula a partir de la combinación de letras que componen los apellidos de ambos; otra de ella fue, a buen seguro, la extraordinaria fragilidad de las obras de Palermo como construcciones formales, aspecto éste que posiblemente sólo los artistas aprecian, pues es una cualidad no de la teoría sino de la habilidad práctica. En esto Palermo difiere profundamente de sus contemporáneos como Richter o Knoebel. Frente a éstos, artistas de

superficies densas y robustas que construyen composiciones abstractas y formas estables, Palermo define un lenguaje donde un cuadrado no es un cuadrado, un triángulo no es un triángulo, en definitiva, su mundo de formas contiene varios significados y prácticamente obvia la referencia visual inmediata” (Orlando Franco: “Sin título. 2005” en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 11).

Cfr. Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, pp. 26-27.

Me permito remitir a mi ensayo sobre Knoebel, cfr Fernando Castro Flórez: “Omnis Enim color omnino mutatur in omnis. [Una meditación en torno al sentimiento cromático de Knoebel]” en *Imi Knoebel*, Fundación Bancaja, Valencia, 2008, pp. 14-29. Tal vez las obras en las que encuentro mayor relación entre Palmero y Knoebel será en las que presentara en la exposición *Ineludible encuentro* (Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988), especialmente en la titulada *Lanzarote* (1987) y en la piezas de carácter cuasi-escultórico compuesta por cuatro superficies cuadrangulares de madera, pintadas de rojo y colocadas sobre unos soportes metálicos que las mantenían en una posición horizontal aunque con una leve inclinación.

“Sin renunciar a la pintura de caballete, sus respectivos lenguajes se fundamentan en estructuras extremadamente simplificadas y emblemáticas. Abundan en el terreno de la composición geométrica concebida desde una óptica analítica, aunque tampoco ortodoxa. Prima en ellos también la idea de la energía condensada en el proceso creador” (Orlando Franco: “Ineludibles encuentros” en *Ineludible encuentro*. Herrera, Medina Mesa, Palmero, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 12).

Nilo Palenzuela: “Ensayo dual para una exposición” en *Jornada Literaria*, 16 de Marzo de 1985.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 10.

“En 1983 se podía leer en unas diez líneas de una de sus escasas declaraciones públicas: “La pintura revela el vacío”. Estas palabras dan a entender muy bien su método muy interiorizado. Lo que quiere mostrar casi siempre no es visible ni siquiera se puede definir. Es una especie de suspensión el tiempo y del espacio, como una espera sin angustia de no sabemos qué” (Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 11).

Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Martin Heidegger: “El arte y el espacio” incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

“La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman, en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué es lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “La pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción” (Thomas McEvilley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95).

Andrés Sánchez Robayna: “Luis Palmero: lo visible y lo invisible” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 23.

“El espacio no era para ellos [los pintores chinos de las dinastías T’ang y Sung] un volumen cúbico que pudiera ser geoméricamente construido, era algo ilimitable e incalculable que hasta cierto punto podía ser sugerido por la relación de las formas y los valores tonales, pero que siempre se extendía más allá de toda indicación material y comportaba una sugerencia de lo infinito. [...] Cuando se daba plenamente desarrollado como en las composiciones de los pintores Ch’an, donde las formas con frecuencia se reducen a un mínimo en proporción al vacío circundante, el espacio envolvente se convierte en algo así como un eco o una reflexión del Gran Vacío, que es la verdadera esencia de la mente intuitiva del pintor” (Olvald Siren: *The Chinese on the Art of Painting*, Ed. Schocken, Nueva York, 1971, pp. 95-97). “En términos de la historia del arte occidental en el siglo XX, la idea de espacio ilimitable en cuanto símbolo del Gran Vacío que es la esencia (no-esencia) del yo apunta directamente e inequívocamente al monocromo, la pintura sin rasgos o casi sin rasgos que lleva a su apoteosis al espacio vacío” (Thomas McEvilley: “A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo” en *De la ruptura al “cul de sac”*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 68).

Yves-Alain Bois ha observado que “toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede considerarse su emblema, no podría haber prosperado sin un mito apocalíptico” (Yves-Alain Bois: “Painting: the task of mourning” en *Endgame*, Museo de Boston, 1990, p. 30. Bois se refiere a la creencia de que la abstracción era la reducción final de la pintura a su esencia, después de lo cual ya no podía hacerse nada más.

“La desaparición del objeto en la abstracción geométrica no es, por tanto, más que la salida a la luz de su esencia, de aquello que permite a todo objeto ser un ob-jeto: lo que está colocado ahí delante, en ese espacio de luz que es el mundo. Es la eclosión del mundo, el primer surgimiento del Afuera en el que vendrán a reagruparse todos los objetos, es la abertura del horizonte sobre cuya pantalla se perfilarán todos los fenómenos exteriores; es la visibilidad de lo visible lo que quieren darnos a ver, como pueden, todas esas investigaciones “abstractas”, las más exigentes de las cuales no encontrarán el término de su recorrido más que el vacío de ese medio puro. La pintura no lo poblaba hasta ese momento con una infinidad de proyecciones venidas de otra parte; ahora quiere pensarlo en su presencia desnuda, en su Nada” (Michel Henry: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 27).

"Ludovico Dolce resumía el problema de la siguiente manera: contra los pitagóricos que creían que el color no es más que una calidad de superficie y contra Platón que creía que el color se resume en una pura cualidad luminosa, Aristóteles, de manera más pertinente, intentó dialectizar esta noción de colorido. Se le asigna a algo que llama en griego *to diaphanés*, y Dolce traduce en italiano: *la lucidezza*. Exigir la pintura más "lúcida" posible equivale pues, ya, a pensarla según su fondo de invisibilidad. El punto crucial de la hipótesis aristotélica -y que esté "caduca" con respecto a la física no supone mengua alguna: precisamente, es interesante hoy en el campo pictórico porque es pre-newtoniana, rechaza la distinción del color-pigmento y del color "natural", por ejemplo-, este punto crucial consiste en distinguir la *potencia* y el *acto* del color. "Cada uno de esos términos se emplea en dos sentidos: como actual y como potencial", escribe Aristóteles. "Diáfano" es el nombre del color en potencia. Es pura *dynamis*. "En los cuerpos transparentes en potencia se da la oscuridad". Lo diáfano sería la condición, invisible como tal de la aparición de lo visible. "Lo que recibe el color es lo incoloro, lo que recibe el sonido es lo insonoro". Sin embargo, ese "receptáculo" es pensado como una naturaleza mixta del aire y del agua: lo atmosférico y lo acuoso, los dos elementos que constituyen el ojo. Lo diáfano sería elevado por el acto por la potencia del fuego que le es inmanente: su actualización es luz. El acontecimiento coloreado constituirá su determinación singular, según los cuerpos, según que contengan más o menos fuego o tierra, elemento brillante o elemento oscuro. "La luz es como el color de lo transparente", pero el color como tal es lo diáfano (no la luz) actualizado en su paso por un cuerpo singular" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 108-109).

Tanto en la conciencia común como en la tradición de la estética europea, desde los escritos de los Padres de la Iglesia hasta Diderot, Hegel o Matisse, el color fue siempre percibido y teorizado como la afirmación de la sensualidad, como el medio privilegiado de la sensación de lo viviente.

John Berger: “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 59.

Recordemos uno de los argumentos más importantes utilizados en el mundo bizantino para combatir la iconoclasia: “No es Cristo –advirtió Nicéforo- sino el universo entero que desaparece si no hay más circunscripción ni ícono”. Por otro lado, en 1939, el politólogo francés Anatole de Monzie dijo que “más que nunca, los hombres tienen necesidad de imágenes. Les hace falta para orientar su curiosidad, aprovisionar sus memorias, sostener sus entusiasmos y sus aprobaciones”.

Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000

“Quizá la emergencia de la sexualidad en nuestra cultura es un acontecimiento de valor múltiple; está ligada a la muerte de Dios y al vacío ontológico que ésta ha dejado en los límites de nuestro pensamiento; está ligada también a la aparición, todavía sorda y titubeante, de una forma de pensamiento donde la interrogación acerca del límite sustituye a la búsqueda de la totalidad y donde el gesto de transgresión reemplaza al movimiento de las contradicciones” (Michel Foucault: “Prefacio a la transgresión” en *De lenguaje y literatura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 140).

“El color sería la inscripción en la carne, fruto de una ternura cuya fuente sufriente sería la luz. En aquello que nace, se intercambia y muere en lo más profundo de la epidermis –esa profundidad de la piel de la que hablaba el poeta-, ¿quién puede comprender el enigma de esas cavidades, aberturas, orificios del cuerpo, cuyas propiedades y sensaciones se intercambian, y las pasiones y placeres, en un cuerpo que se vuelve histórico? “El alma humana está contenida en los nervios del cuerpo”, había escrito el presidente Schreber, quien creía que los rayos del sol le salían de las entrañas. La psiquiatría moderna ha ido más allá que los místicos cartujos: no sólo el ojo es solar, también puede serlo el ano” (Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 142).

Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 13.

Al final de un análisis sobre lo que llama “colores patológicos”, Goethe apunta menciona “que las naciones salvajes, la gente inculta y los niños sienten una especial predilección por los colores vivos; que los animales se excitan hasta la ira por ciertos colores; que la gente refinada evita los colores brillantes en sus atuendos y en los

objetos que les rodean, y parece inclinarse a desterrarlos por completo de su presencia”. Cfr. al respecto David Batchelor: *Cromofobia*, Ed. Síntesis, Madrid, 2001, p. 138. Y, sin embargo, el mismo Goethe defenderá, en su *Teoría de los colores*, los juegos que llevan a la contemplación plena de la fantasía: “las pompas de jabón, los juegos con el té, el evanescente cromatismo de la linterna mágica, el dibujo de tinta china, las figuras animadas. En todos estos casos el color se libera, aéreo sobre las cosas. Porque su encanto no se basa sobre la cosa coloreada o sobre la sola tinta muerta, sino sobre la apariencia, el esplendor y el fulgor cromáticos”.

“En 1803, Goethe continuó elaborando la teoría de Newton con una teoría de color de su propia cosecha. Tratando de entender y acotar los efectos preceptuales del color, ideó toda una terminología para estos efectos: un lenguaje del color. [...] Desde Goethe, ha abundado la especulación sobre el impacto, el movimiento, la direccionalidad y la temperatura de los colores. En el arte abstracto, el color se convirtió en el asunto principal” (Mieke Bal: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Ed. Akal, Madrid, 2016, p. 275).

“El color en estado puro es para muchos artistas una base fundamental en su trabajo. Personalmente siempre me ha atraído con fuerza las obras de estos artistas. En mi pintura el color siempre ha sido el detonante que abre la gracia de los cuadros” (Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 40).

Delacroix hablaba de la pintura como “descanso del intelecto”, algo que satisface esa necesidad de desconocimiento que es también la necesidad de la “alegre suciedad” que anima el deseo de pintar del pintor y le da ganas de “extender sobre un lienzo pardo o rojo un buen color graso y espeso” (Delacroix, nota en el diario del 11 de abril de 1824). Cfr. Daniel Arasse: *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Ed. Abada, Madrid, 2008, pp. 380-381.

“La superficie del cuadro nos hace ver el verdadero color que llevamos dentro” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 56).

"Pero ¿en qué consiste semejante invisibilidad (es prueba de fondo)? La cuestión se vincula en principio a la problemática de un *lugar* de la pintura. "Queda la cuestión contemporánea del verdadero lugar. De esa cuestión, desde hace un siglo, la pintura cierra, en diferentes momentos, de maneras diferentes, la ficción de su origen: que la pintura tendría un fondo y que ese fondo se llamará "superficie". Ese fondo en el que rebota todo lo que se le quiera arrojar, cuando la intención siempre ha sido reventarlo o al menos ver su envés, en la hipótesis (nos la permitimos) de que "será su verdadero lugar"" (C. Bonnefoi: "A propos de la destruction de l'entite de surface" en *Macule*, n° 3-4, 1978, p. 163).

“Los sentidos del “agua” contiene en su enunciado la complejidad y ambigüedad propias del agua (“un cuerpo formado por la combinación de un volumen de oxígeno y dos de hidrógeno, líquido, incoloro y verdoso en grandes masas, que refracta la luz, disuelve muchas sustancias, se solidifica en frío, se evapora por el calor y, más o menos puro, forma la lluvia, las fuentes, los ríos y los mares”). Ya en la misma definición del signo “agua” (el signo se comporta como una ola, Hjelmslev), se percibe como un elemento proteico: no en vano Proteo, dios del mar, asumía distintas formas; incluso la del “agua que en el agua se perdía” (Borges), multiforme (sólido, líquido y gaseoso) e informe, capaz de adoptar la forma de aquello que lo contiene” (Jorge Lozano: “Los sentidos del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre, 2006, pp. 9-10).

En la actualidad hay más de mil doscientos millones de personas sin acceso a agua potable no contaminada y otros dos mil cuatrocientos millones que carecen de instalaciones sanitarias adecuadas.

“La movilidad heracliteana es una filosofía *concreta*, una filosofía *total*. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica fundamental entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 15).

Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

“El autor de *El agua y los sueños* buen filósofo iconoclasta, emprende un proyecto con el que se propone “aislar todos los sufijos de la belleza, hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante”” (Aldo Trione: *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, p. 36).

Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 77.

Cfr. Michel Serres: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1994, p. 224.

“La liquidez es el principio del lenguaje; el lenguaje debe estar henchido de agua. Desde que sabemos hablar, como dice Tristan Tzara, “una nube de ríos impetuosos llenan la árida boca”” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 286-287).

Cfr. Ivan Illich: *H2O y las aguas del olvido*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 54-57.

“A veces la viscosidad es también el rastro de una fatiga onírica que impide al sueño avanzar. Vivimos entonces

sueños pegajosos en un medio viscoso. El caleidoscopio del sueño está lleno de objetos redondos, lentos. Si pudiéramos estudiar sistemáticamente esos sueños blandos nos llevarían al conocimiento de una imaginación intermediaria entre la imaginación formal y la imaginación material. Los objetos del sueño mesomorfo sólo difícilmente toman su forma y luego la pierden, hundiéndose como una pasta. Al objeto pegajoso, blando, perezoso, fosforescente a veces –y no luminoso– corresponde, según creemos, la densidad ontológica más fuerte de la vida onírica. Esos sueños que son sueños de masa son, ya una lucha, ya una derrota para crear, para formar, para deformar, para modelar. Como dice Victor Hugo: “Todo se deforma, hasta lo informe” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 163).

Omar Calabrese: “La forma del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 219.

Remo Bodei: *Una geometría de las pasiones*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1995, p. 166.

“Al estar fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el *elemento melancolizante*” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 141).

“En su obra *Símbolos de transformación*, Carl Gustav Jung señala que los griegos arcaicos representaban el cuerpo materno bajo la forma de un cofre, tonel o cesto que flotaba sobre las aguas, en analogía con el curso del sol, que es inmortal, porque todos los días flota sobre el mar y se sumerge al anochecer en las aguas maternas para renacer al día siguiente” (Félix Duque: “El fondo del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 99). Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 77.

“Pensando en una serie de pinturas suyas en la que aparece la silueta de un barco en el horizonte, me viene a la mente una cita de Rosalind Krauss que dice que el mar “es un medio privilegiado para el modernismo, por su aislamiento perfecto, su separación de lo social, su efecto de repliegue sobre sí mismo y, por encima de todo, su apertura a una plenitud visual que es en cierto modo elevada y pura, a una uniformidad ilimitada que se pierde en la nada, en el no-espacio de la privación visual” (Mariano de Santa Ana en la entrevista con Luis Palmero en *Conjugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000).

“Un cuadro y un barco tienen más relación de la que parece” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 13). En el documental “Encuentros con Luis Palmero” (2019), dirigido por Carlos Marrero Expósito, el artista subraya que sus barcos están quietos y que si se mueven será en la mente. En un acrílico sobre papel de la serie *Follow I (seguir a)* (2002) vemos como esquemas de barcos multicolores ocupan y casi parece que danzan sobre el espacio bicolor del fondo. Podrían ser también “banderitas” de fiestas, elementos en cualquier caso a los que *seguir* con la imaginación.

“El cuadro como un barco. El poema como otro barco. Cuerpos estrellados que se tocan en sus puntas y producen reflejos sumergidos” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 21).

“Prostíbulos y colonias son dos tipos extremos de la heterotopía, y si se piensa, después de todo, que el barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de derrotero en derrotero, de prostíbulo en prostíbulo, va hasta las colonias a buscar lo que ellas encubren de más precioso en sus jardines, comprenderán por qué el barco fue hasta nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no sólo, por supuesto, el mayor instrumento de desarrollo económico, sino la mayor reserva de la imaginación” (Michel Foucault: “Espacios diferentes” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 81).

“Necesitamos una palabra más noble que la de *frustración* para evocar la dimensión del deseo utópico, que se mantiene insatisfecho, y del que no puede sentirse que se ha cumplido sin caer en el mundo y convertirse en otro acto de consumo degradado. [...] El deseo llamado utopía debe ser concreto y continuado, sin ser derrotista ni incapacitante; tal vez fuese mejor, por lo tanto, seguir un paradigma estético y asegurar que no sólo la producción de la contradicción irresoluble es el proceso fundamental, sino que debemos imaginar una forma de gratificación inherente a este enfrentamiento con el pesimismo y lo imposible” (Fredric Jameson: *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 111). Luis Palmero titula una serie de cuadros del 2002 *Aftermath* en la que los esquemas de embarcaciones se inclinan sobre la superficie del cuadro y a veces parece que estuvieran cayendo los unos sobre los otros, en unas “secuelas” que podrían ser catastróficas pero que están, en cierto sentido, dulcificadas.

En una conferencia en París en marzo de 1987, Gilles Deleuze definía el acto de creación como un “acto de resistencia. Ante todo, resistencia a la muerte, pero también resistencia al paradigma de la información. (Vid. Gilles Deleuze: “¿Qué es el acto de creación?” en *Revista Fermentario*, n° 6, Montevideo, 2012). En su *Abecedario*, agrega que resistir siempre significa liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida. Giorgio Agamben: “¿Qué es el acto de creación?” en *Creación y anarquía*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 27-47.

Massimo Cacciari: *El archipiélago*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 76.

“Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el estado, el relato es delincuente” (Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 142).

“O bien ese hombre que salta es un hombre joven que es empujado por la multitud desde la piedra de la acrópolis de Poseidonia, con la cabeza por delante, el sexo colgando bajo el vientre, sin excitación, los brazos extendidos al frente, volando todavía en el aire blanco antes de tocar el agua de la mar hacia la que la multitud le ha proyectado. O bien ese hombre que salta es no importan qué muerto desde el instante en el que llegado a los confines del mundo de los vivos, tomando su impulso con los pies colocados sobre las columnas de Hércules, salta en el mundo de los muertos representado por el agua verdosa del Océano y el árbol de las hojas del Olvido” (Pascal Quignard: *Butes*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2011, pp. 65-66).

“Del mar no nacen ni vides ni olivos, pero sí las islas, que dan sus raíces. Este mar no está, entonces abstractamente separado de la Tierra. Aquí los elementos se reclaman, tienen nostalgia uno del otro. Y el Mar por excelencia, el *archi-pélagos*, la *verdad* del Mar, en un cierto sentido, se manifestará, entonces, allí donde él es el lugar de la relación, del diálogo, de la confrontación entre las múltiples islas que lo habitan: todas distintas del Mar y todas entrelazadas en el Mar, todas nutridas por el mar y todas arriesgadas en el Mar” (Massimo Cacciari: *El Archipiélago. Figuras del otro en Occidente*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 23).

Michel Foucault: “Espacios diferentes” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 81.

Andrés Sánchez Robayna: “La nave fija” en Miguel Galano-Luis Palmero. “*De mar a mar*”, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2019.

“En las obras más recientes, la imagen sigue moviéndose, girando en torno a su estructura, literalmente como un barco que navegara lentamente a la deriva en un mar de color” (Orlando Franco: “Sin título. 2005” en Luis Palmero. *Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 17).

Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 54.

Cfr. Susann Waldmann: “Diluvios, naufragios y aguas mansas” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, pp. 172-186.

“La ciudad es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él sólo porciones selectas, pulidas y acotadas. Pero... llueve y el agua tiene un poder mágico de unir las cosas. La piel húmeda siente más el contacto de los objetos –por eso los mandarines, voluptuosamente, humedecen los dedos para gozarse en palpar bolas de jade. Al salir de casa, el chubasco repugnante nos vuelve a pegar el paisaje, y un vago estremecimiento, residuo tal vez de experiencias milenarias, nos recuerda la vida en los pantanos, la hora torva y sucia de la amistad con la serpiente y el sapo” (José Ortega y Gasset: “Soportales y lluvia” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 286)

Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Palmero señala que Westphalen es un poeta capital, “es un poeta que reúne una hondura y a la vez una gracia, que es lo que a mí siempre me ha apasionado mucho de la poesía y de la pintura” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 40).

Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en Luis Palmero. *Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 3.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 18.

“La obra pictórica de Luis Palmero se deja insertar entre aquellas que nos llevan de la mano a ese espacio de la visión del que hablo. ¿Ignora alguien que ese lugar al que nos conduce su pintura no es otro que las Islas, que el viaje que realizan nuestros ojos, en la barca de su mirada breve, no es otro que el Instante de la visión de sus orillas? En efecto el espacio insular puede entreverse casi siempre en sus cuadros y dibujos. Y si bien es cierto que esta obra se inicia dentro de los cánones de la abstracción geométrica, podría afirmarse que, a medida que este lenguaje adoptado se transforma y evoluciona, la isla va emergiendo, como si ascendiera del fondo de lo abstracto mismo, sin dejar nunca de pertenecer a ese lenguaje” (Alejandro Rodríguez-Refojo: “Luis Palmero” en Luis Palmero, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 4).

Eugenio Fernández Granell: *Isla Cofre Mítico*, Ed. Caribe, Puerto Rico, 1951, p. 20.

“Así es la isla el único refugio. Al cual, según Breton, sólo conduce un camino “espiritual”. Libertad y belleza se identifican.: “La belleza es [...] el gran refugio” (Breton)” (Eugenio Fernández Granell: *Isla Cofre Mítico*, Ed. Caribe, Puerto Rico, 1951, p. 60).

Podemos recordar las islas literarias de Alcina (*Orlando furioso* de Ariosto), Armida (*Jerusalén liberada* de

Torcuato Tasso) y Auristela (*Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes). “En estas tres islas paradisíacas se desarrolla un drama en tres actos en el que el sujeto, tras haber caído en el engaño de los sentidos y estando a punto de naufragar en el océano de las apariencias, asciende a través de la escala del desengaño, a la transparente cima de la verdad y el autoconocimiento” (Ignacio Gómez de Liaño: *Paisajes del placer y de la culpa*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 41).

“Lo interesante de Espinosa es que inventa una isla, una isla que es muy diferente a los tópicos que tiene la isla hoy en día, y un poco eso hay que reivindicarlo” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 37).

“Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde por el módulo. Lo entero por lo íntegro. El objeto por el esquema” (Agustín Espinosa: *Lancelot 28°-7°*, Ed. Interinsular Canaria, 1988, p. 10). Alejandro Rodríguez-Refojo cita precisamente ese pasaje de Espinosa para ponerlo en relación con la obra de Luis Palmero en “Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 5.

“Tan excesivo puede ser el desbordamiento de la visión insular que es preciso acotar, delimitar la mirada: poner puertas al horizonte” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 18).

“Sé lo que representa la fiebre, las ruinas del hombre, o el trotar de los caballos negros y su jadeo. Pero nada de eso me interesa”. Cómo entiendo al Luis Palmero que escribió esta frase. La pintura, esta pintura concentrada e intensa, como isla luminosa, habitable” (Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 5). La frase de Luis Palmero está recogida en *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 105.

“Las Islas se me revelan como un rumor, visión de todas ellas en una sola. Presencia de un cuerpo con borde. La pintura” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 31).

“El término “paisaje” indica una relación humanizada con la naturaleza, ya sea esta relación de dominio, de autoafirmación a través de la conquista de la naturaleza o, por el contrario, un deseo de trascender y borrar el yo frente a la naturaleza, como ocurre en lo que desde Kant llamamos “lo sublime”. Ante actitudes surgen de un descontento fundamental con las limitaciones de la encarnación de la existencia humana. Los intentos de separar las dos apariencias del paisaje –como afuera y como representación– están imbricados en tales concepciones, ya sea en la actitud que acabamos de mencionar o en la paradoja de su coexistencia” (Mieke Bal: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Ed. Akal, Madrid, 2016, pp. 164-165).

“Pintar un paisaje significaría ante todo, así pues, llevar a cabo un trabajo de selección, configuración y expresión de determinados elementos de la Naturaleza con el fin de establecer una nueva realidad. Ya desde finales del siglo XV, con las acuarelas y gouaches juveniles de Durero y, enseguida, con Patinir y su ampliación o dilatación de la *vedutta*, la “nueva realidad” que suponía una pintura de paisaje fue imponiéndose en el arte occidental, un paisaje asimismo influido (antes y después) por la literatura, empezando por la poesía, “pintura que habla” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, pp. 19-20).

“Quisiera –dice Cézanne– pintar el espacio y el tiempo para que devengan las formas de la sensibilidad de los colores, porque a veces imagino los colores como grandes entidades monumentales, ideas vivas, seres de razón pura” (Paul Cézanne en conversación con Joachin Gaschet, citado en Hajo Düchting: *Paul Cézanne*, Ed. Taschen, Colonia, 1990, p. 214).

“Del encuentro con la obra de Jorge Oramas supimos en 1991, cuando expuso sus primeros lienzos con entidad objetual en las galerías Estudio Artizar y Manuel Ojeda” (Carlos E. Pinto: “Cuenta hasta diez para estrellarse” en *Estrellarse. Luis Palmero*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2006). Es fundamental la lectura que poética que este artista canario hace Andrés Sánchez Robayna en *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.

“Luis Palmero alivió a la pintura canaria de su invalidez, de su desconfianza y del contumaz olvido de su pequeña pero esencial historia, con una actitud que lo proclama heredero de la luz de Jorge Oramas al deducir de ella el camino extraviado de la ciencia pictórica insular, esa “poética” tan escurridiza, veleidosa e incrédula de sus verdaderos hallazgos” (Carlos E. Pinto: texto sobre Luis Palmero en *Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna*, Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna, 1997, p. 175).

“Tal ocurre en ese tratamiento de superficie de color [en la obra de Jorge Oramas] que no es suprematista, ni *fauve*, ni *naïf* sino un conglomerado de todo y de nada definible. De invención criolla autónoma, resultado como es el entorno de influencias bereberes, andaluzas, portuguesas, genovesas o caribeñas... Basta recordar el tratamiento que recibe algún panel de las casas decididamente azules que pintó –siendo o no el color coartada de la sombra– para que evoquemos el efecto inercial de una poética criolla” (Ángel Sánchez: “Palmero abriendo brecha de alegría reflexiva” en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).

“Que no había que ir mucho más lejos de nosotros mismos para buscar inspiración estética; para nombrar que

nuestra modernidad hace nido, planta mojón, levanta acta fundacional desde el momento en que la pasión de nombrar se ejercita en la propia geografía, que ya reconocíamos analítica en los muros añiles y almágres de Oramas –precedente esencial de poética criolla-, después de tanto haber emotivamente jurado su santo nombre en vano” (Ángel Sánchez: “Palmero abriendo brecha de alegría reflexiva” en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).

“Si analizas bien a Oramas te das cuenta de cómo las sombras están llenas de luz, de esa intensidad del medio. Yo también considero que Oramas es un pintor del mediodía, además de un mediodía de un sol a plomo. De hecho tú comentabas [Juan Manuel Bonet] que sólo habías descubierto una nube en Oramas, de eso no me había dado cuenta yo” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 24). “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 la 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” (Andrés Sánchez Robayna: “Luis Palmero: lo visible y lo invisible” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 24).

“Una buena parte de los elementos lumínicos de la pintura de Oramas vienen dados por la sombra. Hay luz en esta pintura porque, ante todo, hay sombra. La sombra es en estos lienzos, se diría, la que da cuerpo a la luz. Porque en Oramas, en efecto la luz se corporiza” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 103).

En el catálogo de la exposición *Confluencias: Sintaxis* (1988), Luis Palmero coloca la siguiente dedicatoria: “Los dibujos que siguen están dedicados a los artistas que intentaron como José Oramas, volar aunque fuera un instante” (Luis Palmero en: *Confluencias: Sintaxis*, Casa de Cultura Benito Pérez Armas, Yaiza, 1988, p. 17). También Andrés Sánchez Robayna subraya cualidad poéticamente leve de la pintura de Oramas: “Flotación: suspensión. Ante un cuadro de Oramas sentimos el efecto de un tiempo milagrosamente suspendido en un punto preciso del espacio, en una de sus concreciones, siendo el tiempo mismo un *aquí* preciso, una concreción repentina” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 148).

“El caso del español Luis Palmero (nacido en 1957) es singular: no sólo puede verse su obra –especialmente la de los decenios de 1980 y 1990- como directamente heredera del legado de Oramas, ha querido “desarrollar una obra de germen figurativo, pero con clara vocación abstracta, donde el color, la luz, la geometría, el concepto del mediodía perpetuo y los signos de la insularidad soñada se hicieran realidad de nuevo y en el ahora”; véase *Casas del Risco*. Los “puros y exigentes planos geométricos” que, a su juicio, hubieran hecho a Oramas a la abstracción si no hubiera fallecido tan tempranamente, han conocido en su obra insólitos, radicales, apasionados desarrollos: una obra aún abierta que todavía ha de ofrecer nuevas zonas de exploración, de expresión y de conocimiento” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, pp. 153-154).

“Luis Palmero, de formación geométrica y minimalística, sí, y redactor que fuera en su día de la revista *Syntaxis* – Sánchez Robayna ha hablado de su “poética de la desnudez y de la sustantividad”- siempre ha sabido hacerle un hueco, en su pintura, al temblor de lo real: un horizonte marino, barcas y barcos surcándolo, banderitas –con algo de las *banderinhas* del pintor paulista Alfredo Volpi- bailando en el aire como si fueran farolillos japoneses, *Banderitas o barcas*, casas en lo alto del cerro, luces en la noche insular, puertas y ventanas abiertas al mar, peces, el sol... Con estas pocas cosas, y en formatos por lo general reducidos, compone un paisaje esencial, un archipiélago reducido a sus mínimos elementos” (Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 3).

“Deliberadamente anti-énfasis, deliberadamente pequeño formato, deliberadamente humilde, pobre incluso, con la orgullosa pobreza de los canarios, en cuanto a los medios plásticos en juego” (Juan Manuel Bonet: texto en *Sueños geométricos*, Arteleku, San Sebastián, 1993).

“Pero el ruido primordial, el último recordatorio del Big Bang, es *constitutivo del espacio mismo*: no es un ruido “en” el espacio, sino un ruido que mantiene el espacio abierto como tal. Por lo tanto, si elimináramos este ruido, no obtendríamos el “espacio vacío” que era llenado por el ruido: el espacio mismo, el receptáculo para toda “criatura del mundo”, se desvanecería. Este ruido es, por lo tanto, en cierto sentido el mismísimo “sonido del silencio”” (Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 205).

Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

Andrés Sánchez Robayna remite explícitamente a *La opción analítica en el arte moderno de Filiberto Menna*, especialmente a la apertura de una episteme basada en la discontinuidad y la diferencia para comentar la obra de Luis Palmero su texto titulado “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983. También Orlando Franco remite a Menna para contextualizar a la pintura canaria analítico-post-pictórica que, por

ejemplo, desplegó Palmero: cfr. Orlando Franco: “Ineludibles encuentros” en *Ineludible encuentro*. Herrera, Medina Mesa, Palmero, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 8.

La característica principal de la “pintura esencial es la de ser “una pintura que no tiene ninguna relación –ni aun lejana- con un mundo exterior al cuadro; es una pintura que se muestra a sí misma de forma tautológica, y que congruentemente reflexiona sobre la pintura (como actividad y como objeto producido) en el propio trabajo artístico. En los artistas “late un afán de autorreflexión crítica, la cual consiste en hacer arte (más exactamente, pintar) [...] Pintar es aquí esencialmente dejar al mismo tiempo una afirmación en la pintura y ser consciente de una manera metalingüística de los instrumentos utilizados” (Filiberto Menna)” (Johannes Meinhardt: “Pintura analítica” en Hubertus Butin (ed.): *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 181).

Kasimir Malevich: *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism in Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* Viking Press, Nueva York, 1976, p. 127.

“Lo que tenemos ante nosotros ya no es el futurismo sino el nuevo icono de lo cuadrado. Todo lo que teníamos por bendito y sagrado, cuando amábamos y nos daba una razón para vivir, ha desaparecido” (Aleksandr Benois: en *Rech'*, 9 de enero de 1916).

“Realmente mi gran pasión con el arte abstracto bien, por supuesto, de todos los grandes abstractos de principios de siglo, sobre todo Malevich” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 16).

“De hecho, en el no-objetivismo (*bespredmetnost*) de Malevich y su círculo es donde encontramos lo que tal vez sea la versión más radical de su tiempo de la ruptura del pacto mimético entre el artista y el público, una ruptura que manifestó, paradójicamente, en una nueva síntesis de lo verbal y lo visual” (Marjorie Perloff: *El momento futurista*, Ed. Pretextos, Valencia, 2009, p. 252).

“Por lo que parece, un museo es inaugurado a diario en Europa, y actividades que antes tuvieron carácter utilitario han sido convertidas ahora en objeto de contemplación: se habla de museo de la crêpe en Bretaña, de un museo del oro en Berry... No pasa un mes sin que se conmemore algún hecho destacable, hasta el punto de que cabe preguntarse si quedan bastantes días disponibles para que se produzcan nuevos acontecimientos... que se conmemoren en el siglo XXI” (Tzvetan Todorov: *Los abusos de la memoria*, Ed. Paidós, Barcelona, 2008, p. 87). En una pieza de la serie *Los museos* (2001) de Luis Palmero vemos, sobre una pared azul, unas formas verdes monocromas con cercos de un azul más claro que acaso sean el resultado de la iluminación; la sensación de “monotonía” del conjunto se rompe en el lateral con el esquema de una puerta que de colores luminosos, como si hubiera una promesa de más belleza en el afuera.

Un año antes del acceso de los nazis al poder, Ernst Jünger observaba que vivimos en un mundo que de un lado se parece totalmente a una construcción y del otro totalmente a un museo: “Hemos llegado a una suerte de fetichismo histórico que se encuentra en relación directa con la falsa fuerza creadora. También es un pensamiento consolador que, como consecuencia del desarrollo de grandiosos medios de destrucción, una especie de correspondencia secreta acompaña la acumulación y la conservación de lo que se llama el patrimonio cultural”.

Paul Auster: “Negro sobre blanco” en *El arte del hambre*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1992, p. 52.

Yve-Alain Bois ha considerado la experiencia de *gravedad* (desplazamiento hacia la horizontalidad) que se ha producido desde Cézanne hasta Serra o Morris, cfr. “The Pandora’s Box Gravity” en *Gravity. Axis of Contemporary Art*, The National Museum of Art, Osaka, 1997, pp. 194-199.

Giorgio Agamben: “Teoría del gesto” en *La modernidad como estética*, Ed. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p. 106.

Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 96.

“De *phasma*, sin duda, que significa a la vez la aparición, el signo de los dioses, el fenómeno prodigioso, monstruoso incluso; el simulacro, también; finalmente, el presagio” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, pp. 20-21).

“La mano es acción: toma, crea, y a veces se diría que piensa. En reposo, no es una herramienta sin alma, abandonada sobre la mesa o pendiente a lo largo del cuerpo: el hábito, el instinto y la voluntad de acción meditan en ella y no hace falta una detenida observación para adivinar el esto que irá a hacer” (Henri Focillon: *Elogio de la mano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 16).

“La maestría, contrariamente, a un equívoco largamente difundido, no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario, la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección de la forma perfecta” (Giorgio Agamben: *El fuego y el relato*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2016, p. 41).

Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pp. 18-19.

Jean-Pierre Dupuy: *Le sacrifice et l'envie. Le libéralisme aux prises avec justice social*, Ed. Calman-Lévy, París, 1992, p. 269.

“En lo que respecta al color hemos visto que el pintor moderno se distingue por la especial reverencia que profesa a

sus materiales, hasta el punto de que cuando está trabajando con colores procura producir con ellos una sensación material al mismo tiempo que la propia sensación cromática” (Tarabukin: *El último cuadro*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 133).

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 69.

Vladimir Jankélévitch: *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 13.

George Simmel: *Sobre la aventura*, Ed. Península, Barcelona, 1988, p. 13.

Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

Gilles Deleuze y Felix Guattari: *Mil Mesetas*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 500.

Cfr. Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 322-323.

“La extraña felicidad del extranjero consiste en mantener esta eternidad fugaz o esta transitoriedad perpetua” (Julia Kristeva: *Extranjeros para nosotros mismos*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1991, p. 13).

“El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos nombres, que habría podido abrirnos al espacio de nuevos encuentros” (Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 15).

Martin Jay a presentado una descripción sintética de esta cuestión en su ensayo “Regímenes escópicos de la modernidad” publicado en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 221-251.

“No se trata para él de ir al lugar donde se halla el motivo para copiar de manera verista las casas y los campos en las laderas de los montes, un Puerto de mar, unos estanques o unas fábricas, para luego abstraerlos con algunas líneas y con algunos colores decorativos. Es lo contrario: Palmero recubre su soporte (en estos últimos tiempos) de pequeño formato) con líneas y planos coloreados, en perfecto equilibrio, de manera sobria eludiendo cualquier amaneramiento, cualquier simbolismo” (Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 11).

Cfr. Thomas McEvelley: *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, 1993.

“La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de “limitación” a otro de “i-limitación”, en lo que supone de inauguración de una *fase poscrítica*, caracterizada por su condición distendida y expandida” (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

“A la pregunta de inspiración gnóstica *¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?* es posible darle una respuesta actual competente. Estamos en un exterior que sustenta mundos interiores. Con la tesis de la prioridad del exterior ante los ojos ya no hace falta proseguir con las ingenuas indagaciones acerca del posicionamiento del hombre en el cosmos. Es demasiado tarde para volvernos a soñar en un lugar bajo los caparazones celestes, en cuyo interior fueron permitidos sentimientos de orden hogareño. Para los iniciados ha desaparecido el sentimiento de seguridad dentro del círculo máximo y, con él, el viejo cosmos mismo, acogedor e inmunizante. Quien quisiera todavía dirigir su vista afuera y hacia arriba se internaría en un ámbito deshabitado y alejado de la tierra para el que no hay contornos relevantes. También en lo más pequeño de la materia se han descubierto complejidades en las que somos nosotros los excluidos, los alejados. Por eso tiene hoy más sentido que nunca la indagación de nuestro “dónde”, puesto que dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son. Ese lugar recibe aquí el nombre de *esfera*, en recuerdo de una antigua y venerable tradición. La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos. Esferas son creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior” (Peter Sloterdijk: *Esferas I*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 37)

Norman Bryson: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, p. 177.

“La contingencia tardomodernista, entonces, es precisamente ese proceso y constituye la experiencia del fracaso de la autonomía en ir hasta el final y realizar su programa estético” (Fredric Jameson: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2004, p. 174).

John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 37.

“Lo que toca toda pintura verdadera es una ausencia, una ausencia de la que, de no ser por la pintura, no seríamos conscientes. Y eso sería lo que perderíamos. Lo que el pintor busca sin cesar es un lugar para recibir la ausencia. Si lo encuentra, lo dispone, lo ordena, y reza por que aparezca la cara de la ausencia” (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38).

“Pinto de noche porque es cuando hay más luz” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 75).

“Nosotros los pintores –dice Matisse-, rezamos cuando pintamos. El alma se nos va por nuestros pinceles. En la vida hay dos soles: el que brilla fuera de nosotros en la altura del cielo. Y el que brilla en nosotros, secretamente en nuestro interior. Cuando, por culpa de los años, se nos va oscureciendo el sol de fuera, es cuando más refulgentemente brillan los rayos del sol que llevamos en el alma”.

“Sólo sé que nunca me ha fascinado un cuadro que entiendo del todo. Necesito tener la sensación de que se me escapa algo para profesarle mi amor. Esa cualidad de exceso críptico tal vez explique el lenguaje que emplea la gente al ver una obra de arte, como si un objeto inanimado estuviera dotado de un poder elusivo, casi sagrado. En una cultura inundada por imágenes simplistas que se suceden a toda velocidad por una pantalla, que nos miran furtivamente desde las revistas o se alzan sobre nosotros por las calles de una ciudad, imágenes tan cifradas, tan fáciles de interpretar que no requieren de nosotros más que dinero, mirar prolongada y detenidamente un cuadro puede permitirnos adentrarnos en el enigma de la contemplación, porque debemos esforzarnos por dar sentido a la imagen que tenemos ante nosotros” (Siri Hustvedt: “Los placeres del desconcierto” en *Los misterios del rectángulo*, Ed. Circe, Barcelona, 2007, p. 33).

Pero también lo sublime *now* es la maravilla de que suceda algo y no más bien la nada, ese deleite (delight) que es una intensificación: “el choque por excelencia es que *suceda* (algo) en lugar de nada, la privación suspendida” (Jean-François Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 105).

Kant: *Crítica del juicio*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 161.

La revista *Tiger's Eye* publicó en el número 15 de Diciembre de 1948 el simposio sobre la naturaleza de lo sublime en el que participaron Kurt Seligman, Robert Motherwell, Barnett Newman, David Silvestre, Nicolas Calas y John Stephan, cfr. Dore Ashton: *La escuela de Nueva York*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 254-255.

Lo sublime es entonces definido por Burke como aquello que produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir: esto es, cuando aun teniendo una idea precisa del dolor y del peligro, no se tiene con ellos un contacto directo y se los controla haciendo que los sentimientos se planteen la auto-conservación del sujeto como fin. “Llama *asombro* a la pasión causada por aquello que es grande y sublime en la naturaleza “aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”: es un estado que absorbe completamente al sujeto y que previene o rechaza todo razonamiento, que se une al dolor del mismo modo que lo bello está conectado con el placer, al amor, conformando lo que Burke llama “sociedad de los sentidos”. El dolor se presenta así en situaciones naturales que indican al parecer de Burke, un estado de “privación” como, por ejemplo, lo infinito, el vacío, la oscuridad, la soledad o el silencio. Pero precisamente porque, a través del sentimiento de lo sublime, tales situaciones son controladas, su presencia pasional suscita un sentimiento ambiguo, en el que la ausencia de un peligro “real” genera un placer “negativo” que Burke llama “deleite” (*delight*). [...] Se culmina así una suerte de “fenomenología” de lo negativo y lo oscuro, que “clasifica” la situación sublime en todas las articulaciones “naturales” que el arte y específicamente la poesía, puede reproducir, aun sin que se produzca una confrontación mimética directa con la imagen negativa. En lo sublime, no obstante, no hay una colaboración entre naturaleza y arte: la grandeza sublime que se capta en las manifestaciones naturales no puede ser mostrada, así como su descripción no conduce a reglas pragmáticas, poéticas, operativas precisas” (Elio Franzini: *La estética del siglo XVIII*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000, pp. 121-122).

Cfr. Massimo Carboni: “La inversión de lo sublime” en *Creación*, n° 4, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Enero de 1992, pp. 23-33 y Gianni Carchia: *Retórica de lo sublime*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, pp. 111-120. “Estamos afirmando el deseo del hombre natural por lo exaltado, por la preocupación de nuestra relación con las emociones absolutas” (Barnett Newman: “Actualidad de lo sublime” en *Kalías*, n° 10, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993, p. 88).

“Aunque con frecuencia lo sublime se identifica más con el romanticismo o el posmodernismo que con el alto modernismo, uno de los defensores de su importancia tan destacado como Jean-François Lyotard ha sostenido que “en la estética de lo sublime es donde el arte moderno (incluyendo la literatura) encuentra su ímpetu y la lógica de las vanguardias encuentra sus axiomas”. Los pintores, desde Malevich a Barnett Newman, afirma, son un ejemplo de lo que Burke, Kant y otros teóricos quisieron decir cuando pusieron el acento en los esfuerzos de lo sublime por presentar lo impresentable, en su fidelidad al mandato hebraico contra los ídolos. “Hacer visible que hay algo que puede concebirse y no puede ni verse ni hacerse visible es lo que está en juego en la pintura moderna. Pero, ¿cómo hacer visible que hay algo que no puede ser visto? El mismo Kant muestra el camino cuando nombra el “amorfismo de la ausencia de forma”, como un índice posible de lo impresentable” (Jean-François Lyotard)” (Martin Jay: “El modernismo y el abandono de la forma” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 285-286).

“El buen lugar, el *topos* ideal para la experiencia de lo sublime, para la inadecuación entre la presentación y lo impresentable, será un lugar intermedio, un lugar medio del cuerpo que proporciona un máximo estético sin perderse en el infinito matemático. Debe haber allí un cuerpo a cuerpo: el cuerpo “sublime” (el que provoca el sentimiento de lo sublime) debe estar lo bastante lejos para que el tamaño máximo aparezca y permanezca sensible, lo bastante cerca para ser visto y “comprendido”, para no perderse en lo indefinido matemático. A-lejamiento regulado, medido, *entre* un demasiado cerca y un demasiado lejos” (Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149).

“El “mar de fondo” de lo lógico debe pues asentarse en un resquebrajado y más originario abismo, que sólo sale a luz a través de lo monstruoso y descomunal, como ya percibiera el buen Kant con su “Analítica de lo sublime” de la tercera *Crítica*, por más que se regalara (él sí, coherentemente) con su dualismo de base y afirmara –en el fondo muy cristianamente– que tales sacudidas telúricas no eran sino “pruebas” enviadas por la madrastra Naturaleza para que reconociéramos que nuestro reino de verdad “no es de este mundo”, sino que pertenecemos al de los seres racionales, autónomos y morales” (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 103).

“Esta posición de “testigo impotente” también es un componente crucial de la experiencia de lo sublime: esta experiencia se produce cuando nos enfrentamos a algún hecho horroroso cuya comprensión excede nuestra capacidad de representación; es tan apabullante que no podemos hacer otra cosa que mirar con horror. Sin embargo, al mismo tiempo, este acontecimiento no plantea una amenaza inmediata para nuestro bienestar físico, de manera que podemos mantener la distancia segura de un observador. Kant confina la experiencia de lo sublime a ejemplos de la naturaleza (el mar embravecido, los precipicios de montaña...), pasando por alto el hecho de que un acto *humano* también puede disipar tal experiencia: el acto de tortura y *asesinato* sólo puede observarse con horror” (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 121).

Cfr. Víctor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999.

Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Ed. Orbis, Barcelona, 1985, p. 333.

Paul Auster: *El país de las últimas cosas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 31.

“Sí, yo creo que sí, eso alude un poco a la pintura como condensación, es decir, la pintura como una forma de condensar la imagen y aquietarla. La llama de la vela se mueve muy lentamente, está casi fija. Ahora estaba recordando, hay una serie del pintor alemán Gerhard Richter, que son series de fotografías de velas” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, 2004, p. 12). “¿Puede ser la llama de una vela la imagen de la pintura?” (Luis Palmero: “Siete notas” en *Ineludible encuentro*, San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, reproducido en *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 56).

“El cuadro convertido en sensación, en sonido, en olor, en gusto..., es una vieja aspiración de la aventura del arte. Una imagen que no cuenta otra cosa que su presencia y que sólo en tanto presencia induce igual a los sentidos como a lo imaginado, es una imagen ritualizada, dispuesta a ser lugar de compañía y esperanza, algo así como un *lar*. Ese *lugar* es en Luis Palmero el objeto pictórico, el fulgor entrevisto de su “estrellarse jubiloso” (Carlos E. Pinto: “Cuenta hasta diez para estrellarse” en *Luis Palmero. Estrellarse*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2006).

“Casi podría decirse que el estanque metafísico de Palmero de pronto se ha visto alterado por un latido vitalista. Se percibe en la pasta o carnalidad del color de las series “sabores” y “nubes”, en el registro antropomórfico que viene interviniendo en su obra de un tiempo para acá y que aquí tiene una importante presencia, y también lo vemos en el gestualismo vibrante de ciertas piezas (serie “dentro del cuadro”) que atemperan el canon constructivo que ha marcado su obra pictórica durante más de una década” (Carlos E. Pinto: “Cuenta hasta diez para estrellarse” en *Luis Palmero. Estrellarse*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2006).

“¿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 lleva hasta Blinky Palermo” (Andrés Sánchez Robayna: “Luis Palmero: lo visible y lo invisible” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 23).

“La experiencia sublime se produce en el momento en que uno se enfrenta con el poder de la naturaleza –corriendo el peligro de sentirse abrumado– y saliendo victorioso gracias a la racionalidad. Si tenemos en cuenta la versión de Kant, la mayor emoción de la experiencia sublime es la experiencia de que la razón vence. Como Gayatri Spivak ha señalado en un agudo análisis sobre un pasaje de transición en la *Crítica del juicio* de Kant, el argumento de Kant necesita el firme establecimiento de un límite entre el ser humano racional y los seres humanos que Kant considera casos límite de la humanidad. También necesita un instante, aquel en el que el hombre se cierne sobre el abismo” (Mieke Bal: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Ed. Akal, Madrid, 2016, p. 166).

"El *décor* es de orden sensorial y primario como color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y a los salvajes. La armonía y la proporción solicitan el intelecto, llaman la atención del hombre culto" (Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1977, p. 122).

Alfred Gell: "Sobre el arte ornamental" en *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen*, nº 7, Valencia, 2016, p. 57.

Thomas Golsenne entiende que el ornamento no es parte del embellecimiento externo y accesorio de un cuerpo, "sino que es la expresión de una fuerza de diferenciación. [...] El ornamento constituye la vitalidad misma de la cosa a la que confiere su potencia" (Thomas Golsenne: "Armas y joyas. Sobre la potencia de la ornamentación en el Renacimiento" en *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen*, nº 7, Valencia, 2016, pp. 43-53).

Jacques Lacan: "Ensayo de una lógica de caucho" en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.

"Toda creación de un nuevo sentido en la cultura humana es esencialmente metafórica. Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiempo eso que sustituye. En la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética" (Jacques Lacan: "Ensayo de una lógica de caucho" en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).

Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

Jacques Derrida: "Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)" en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

Lytotard señalaba que la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad de que el mundo industrial y postindustrial tecno-científico, ha tenido de la fotografía, "al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura" (Jean-François Lyotard: "Presenting the unrepresentable: the sublime" en *Artforum*, Nueva York, abril de 1982, p. 67).

"¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula*, *blástula*, *gastrulla*, gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarran, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan" (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

Orlando Franco: "Sin título. 2005" en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 18.

Alberto Ruiz de Samaniego: "Especies de espacios" en *ABC Cultural*, Madrid, 5 de Agosto del 2000, p. 20.

Mario Perniola: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, p. 138.

Marc Augé: "Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?" en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126.

Cfr. Martí Perán: "Arquitecturas para el acontecimiento. (Sobre lo real posible)" en *Arquitecturas para el acontecimiento*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002, pp. 17-33. La situación del arte actual puede ser entendida desde una arqueología del objeto moderno, en la que el *objet trouvé* (la poesía de lo azaroso) o el *ready-made* (la óptica de la indiferencia) dieron paso a la fenomenología de lo elemental en el minimalismo o a la estetización de lo banal en las propuestas del llamado apropiacionismo.

J. Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 146.

Simón Marchán Fiz: "La deconstrucción moderna de la "cabaña primitiva"" en *La casa su idea*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1997, p. 33.

En una investigación filosófico-visual sobre la utilización de la metáfora de la casa por parte de Derrida, Mark Wigley escribe: "La casa siempre se entiende en primer lugar como dibujo, más primitivo de una línea que contrapone un interior frente a un exterior, una línea que actúa como un mecanismo de domesticación" (Mark Wigley: "The Domestication of the House" en Peter Brunette y David Wills (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 213).

"*Demeure* es un verbo francés de una multiplicidad extrema. Originariamente, *demeurer* significa "posponer para más adelante", designa lo diferido, la demora determinada, también en términos de derecho. La cuestión del retraso siempre me ha tenido ocupado y no opondré el sobrevivir a la muerte. He llegado incluso a definir el sobrevivir como una posibilidad diferente o ajena tanto a la muerte como a la vida, como un concepto original. [...] Jamás pude pensar el pensamiento de la muerte o la atención a la muerte, incluso a la espera o la angustia de la muerte como algo distinto de la afirmación de la vida. Se trata de dos movimientos que, para mí, son inseparables: una

atención en todo momento a la inminencia de la muerte no es necesariamente triste, negativa o mortífera, sino por el contrario, para mí, la vida misma, la mayor intensidad de la vida” (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41).

Cfr. Javier Maderuelo: “Mitos y metáforas de la arquitectura” en *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, Barcelona, 1990, pp. 259-291.

Martin Heidegger: *El arte y el espacio* incluido en *Husserl, Heidegger, Chillida*, Ed. Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

“Pero hay algo en Palmero que, aun sin participar en aquella visión de la “geometría cotidiana”, parece estar siempre presente en el trabajo. Es la derivación escultórica en el tratamiento de los materiales; piezas que, por tanto, implican una *arquitectura*, una respiración del espacio. La pieza provoca una distensión de su entorno físico, alarga, saca del ojo el espacio que la rodea: espacio participante. Hacia arriba y hacia abajo: la mirada que propone siempre un *horizonte*, es objeto aquí de una contrapropuesta obsesiva: la verticalidad de la pieza interrumpe constantemente la lección del ojo, y entramos en el ritmo del árbol” (Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983).

Como afirma Michael Fried en su ensayo “Arte y objetividad” (1967), donde ataca, en nombre del arte óptico o la pintura de campos de color, el minimalismo y el conceptual, “el arte degenera al acercarse a la condición de teatro”; de hecho, “el éxito, incluso la supervivencia de las artes, depende cada vez más de su capacidad de derrotar al teatro”.

“Es como si la autopista, las pistas de aterrizaje o la explanada de maniobras revelaran el carácter teatral del arte literario, pero sin el objeto, es decir, *sin el arte mismo* –como si el objeto fuera sólo necesario dentro de los límites de una *habitación* (o tal vez, en cualquier circunstancia menos extrema que éstas)” (Michael Fried: “Arte y objetividad” en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 71).

“Transformar las blancas y frías paredes de las salas en blancas y cálidas paredes coloristas” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 101).

Es crucial el libro, publicado originalmente en 1986, de Brian O’Doherty: *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*, Ed. Cendeac, Murcia, 2011. Cfr. Olga Fernández López: *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*, Ed. Cátedra, Madrid, 2020, pp. 23-29.

“Arquitecturas, a veces: de las *wall paintings*, en la línea de cierto Sol LeWitt o de cierto Caramelle, a la tentación – por ejemplo en su exposición de 2000 en La Regenta-, las Palmas [...] de construir en tres dimensiones, de convertirse en pintor –tan amigo de las arquitecturas populares de su tierra, y también de las kasbahs- en albañil, que eleva muros, arcos, recintos” (Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 5).

“En el museo, al realizar un movimiento de giro con la cabeza, la visión se me clavó en el hueco de una de las puertas que daba a la sala contigua: en el contorno de la misma había estallado un fragmento de un Sol LeWitt – junto a cuadros de factura barroca- que crecía y crecía a medida que me acercaba a él. En ese instante noté como la respiración se me hacía cada vez más pequeña y el universo cada vez más grande” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 111).

“Su trabajo es indudablemente siempre pintura. A pesar de que algunas veces [...] se transforma en piezas tridimensionales y proyectadas en el espacio, no hay duda de que la problemática que ocupa toda su obra, ya sea cuando trata de la ocupación de ambientes o cuando incorpora materiales nuevos a sus trabajos, son siempre problemas pictóricos. El color y la forma están detrás de todas y cada una de sus obras, aún en las ocasiones en las que reduce drásticamente el color, en sus dibujos o en sus piezas con volumen. Para Palmero el color y las formas básicas poseen tal fuerza que se bastan por si mismas para ofrecer modos y posibilidades artísticas, casi sin limitación alguna. No hace falta el pincel y pintura, ni siquiera es imprescindible el cuadro para hacer pintura” (Orlando Franco: “Sin título. 2005” en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 18).

“En cierta ocasión publiqué un breve texto titulado “¿Por qué pintamos las paredes?”. No es para que aguanten en pie, aunque indudablemente así se protegen los materiales de construcción. Sin embargo, la búsqueda del color, la idea del fresco, la de todas las clases de decoración (¡y pensar que haya sido posible afirmar que “el ornamento es delito”...!) y todo lo que abarca el vestuario y el cuerpo maquillado o tatuado, toda esa tintura, toda es impregnación que revela las superficies en tanto que presencias de una profundidad, todo eso manifiesta una necesidad mayor, una demanda, una apelación. Las flores, las plumas, las escamas, las hierbas y los frutos, las piedras y los mares, nuestra propia piel y nuestro cabello, nuestros pelos, nuestros labios y nuestros ojos nos han enseñado desde siempre una lección que, más adelante redescubrirá la biología: la vida quiere color” (Jean-Luc Nancy en conversación con Jérôme Lèbre: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, pp. 114-115).

“De las varias habitaciones y esculturas que he realizado en estos últimos años, en todas, ha habido un intento de entrar físicamente no solo en la pintura, sino también en el espacio que las rodea o habita” (Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 36).

“En la exposición que más arriba he mencionado [*Abadía* de Luis Palmero], lo que me llamó inmediatamente la atención como espectador fueron varios cuadros de grandes dimensiones; se trataba de fondos azules –pintados directamente sobre las paredes de la sala-, de gamas azul y celeste, antes los que se alzaban los marcos de unas puertas de color verde” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 17).

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 59.

“A la última obra de Luis Palmero parece recorrerla un viento surrealista. Ni el mismo pintor sabe qué puerta, ni de cuál de sus cuadros, ha dejado pasar ese aire antiguo que cristaliza en la mirada y que pone a existir las formas sobre sus espacios de color. Él se asombra también de estas presencias cuyo significado se confunde con su extraño resplandor material; sabe que proceden de la descomposición de la casa, de su deconstrucción paulatina, del repentino salto de esas ruinas al espacio de la memoria y su concreción en ella como formas sin referencia y sin historia. ¿Pero a dónde conducen?, se pregunta el pintor, y sólo halla respuesta en cada nuevo cuadro” (Carlos E. Pinto: texto en *Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna*, Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna, 1997,

“Una puerta cerrada es un enigma. Una abierta, el resplandor o la miseria” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 104).

“Los cuadros recientes de Luis Palmero se fundamentan, como viene siendo norma en él, en la geometría. Esa geometría es cada vez menos abstracta: pronto caemos en la cuenta de que la mayoría de los elementos plásticos que los configuran proceden directamente de la arquitectura popular canaria, de sus edificaciones a menudo de una planta, de sus juegos de luces y de sombras, de sus alineaciones de puertas o ventanas, alienaciones unas veces repetitivas, *minimalists*, y otras por el contrario caprichosas y complejas. Justo a todo eso, en la pintura de Luis Palmero hacen acto de presencia, por lo demás, otros elementos reales, ellos también convertidos en elementos plásticos: pitas, praderas, colinas, rocas, cielos sin nubes. Y el mar” (Juan Manuel Bonet: “Mínimas notas para Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).

“Una casa simple con una pequeña ventana, una puerta dando contra azules –colores alegres contra otros felices-diálogo de arquitecturas –hilo directo con Juan Ismael” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 89).

Giorgio Agamben: *La comunidad que viene*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 43.

“La pintura dibuja las formas del espacio real de la sala. Las compone en una unidad sobria y vacía. El arco, a su vez, se transforma en portal solar desde el cual podemos ver el mar enfrente, el muelle, la próxima llegada del barco, la arena, o la sola pintura sobria y vacía” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 102).

“Si un hogar era un lugar donde fundar un mundo (Mircea Eliade), en la actualidad nos encontramos ante una situación donde hay que fundar un mundo entre el desamparo y la precariedad de los sucesivos alojamientos, porque como apunta John Berger: “el hogar ha dejado de ser una vivienda para ser el cuento no contado de una vida que está siendo vivida. En el sentido más crudo, el hogar es tan sólo el nombre de uno, cuando la mayoría de las personas no tienen nombre”” (José Carlos Cataño: “Entre bastidores” en *Escenarios diferentes*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994).

“El tema de la ventana es algo extraño. Hay un artículo muy bello, muy maravilloso de Virilio sobre lo audiovisual, que acaba de aparecer en los *Cahiers du Cinéma* [Paul Virilio: “La troisième fenêtre” en *Cahiers du Cinéma*, nº 322, abril de 1981]. [...] Dice que hay dos momentos, dos invenciones fundamentales ligadas a la casa. Lo primero es la puerta-ventana, todo ha comenzado por la puerta-ventana como pieza fundamental de la casa: entro y salgo y la luz entra y sale. Pero él dice admirar la abstracción de la ventana. Pues aún cuando físicamente se pueda –no sin esfuerzo-, no se supone que uno entre o salga por la ventana. La ventana es un orificio para que el aire y la luz entren y salgan. Su abstracción es por tanto una abstracción demente. Tener la idea de hacer ventanas que no sean puertas-ventanas es un grado de abstracción muy grande. Se trata, según dice Virilio de su muy brillante texto, de la primera gran abstracción antro-po-cósmica. A saber: el aislamiento de la luz” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 94).

Adam Zagajewski: “En defensa del fervor” en *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 26-27.

“Cabe decir que hoy debemos entender lo sublime de otra manera; hay que despojar a esta noción de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una

sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística)” (Adam Zagajewski: “Observaciones acerca del estilo sublime” en *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 43-44).

““La presencia es constantemente un *ahora*”, escribe el poeta y filósofo Ramo Xirau en su ensayo *De la presencia*. Y también un *aquí*, diríamos, indisolublemente” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 41).

“Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdiera su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaré entonces a Nabokov: contestaría que lo bello *es* sublime “en plena noche del no ser”. Kant pone en juego estas consideraciones en la formulación antes señalada: “Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos”. Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor” (Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 223).

“Seguimos teniendo, como herederos de los griegos que somos, “la mirada fija en lo bello”, como decía Plotino; y de esta pregunta abierta nació el desnudo: si no hemos dejado de estar pendientes de él, poniéndolo sobre un pedestal, es porque no hemos dejado de buscar en él, a través de él, estudiando sin fin sus variaciones, explorando sin descanso sus posibilidades, la respuesta a la pregunta que, una vez planteada, no nos abandona. El desnudo concentró en él –y concretó- esta búsqueda abstracta de la Belleza” (François Jullien: *De la esencia o del desnudo*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 168).

“Freud propuso [para sondear los pensamientos latentes e interpretar los sueños] el método del “libre fantaseo” (*freie Einfälle*) o “asociación libre” (*freie Assoziation*) sobre las imágenes manifiestas del sueño que se examina. *Es preciso darle vía libre a la psique y distender todas las facultades restrictivas y críticas de la conciencia*; hay que permitir que todo llegue a la mente, incluso los pensamientos e imágenes más estrafalarios que aparentemente no tienen ninguna pertinencia para el sueño analizado; uno debe ser totalmente *pasivo* y permitir el libre acceso a todo lo que llegue a la conciencia, aunque parezca carecer de sentido, de significado, y no tener ninguna vinculación con la cuestión de la que se trata; sólo hay que esforzarse en prestar atención a lo que surja *involuntariamente* en la psique” (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).

““La belleza [apunta Schiller] no consiste en la exclusión de ciertas realidades, sino en la inclusión absoluta de todas”. El agua, en efecto, participa por dentro de todas las realidades, las anuncia y antecede, las refleja y multiplica... [...] Se podría, en consecuencia, afirmar también que la degradación del agua, hasta convertirla en generalizadamente opaca, es el primer paso de un mundo al que se le está extirpando la belleza a gran velocidad y con enorme contundencia” (Joaquín Araujo: “Las fuentes de la sed” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 159).

“El vacío llenado por la ficción simbólica creativa es el objeto *a*, el objeto causa del deseo, el marco vacío que proporciona el espacio para la articulación del deseo. Cuando este vacío está saturado, la distancia que separa *a* de la realidad se pierde: *a* entra en la realidad. Sin embargo, la realidad misma está constituida por medio del retiro del objeto *a*: podemos relacionarnos con la realidad “normal” sólo en la medida en que el goce sea evacuado de ella, en la medida en que el objeto-causa del deseo está ausente” (Slavoj Žizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124).

“Es una pintura que sabe de intimidad tanto como de emoción pictórica, que crea espacios para soñar, que orienta el ánimo a través de algo tan elemental como el color y que hace un juego de escalas –lo grande hecho pequeño y viceversa- capaz de reafirmar una escenografía para que los silencios desprendan parte de su misterio. Porque posiblemente ése sea el secreto deseo de Palmero, diseñar un escenario aparentemente aséptico, pero inmerso en su carga poética y, por tanto, apropiado para que nuestros recuerdos o nuestra imaginación puedan volar libremente” (José Ramón Danvila: “Las arquitecturas de Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, pp. 20-21).

““Más valdría que el arte desapareciera por completo a olvidar el sufrimiento del que surge”, leemos en la *Teoría estética* [de Theodor W. Adorno]. O bien podemos adoptar una vía completamente inversa [...] en la que el placer estético es ante todo goce carnal, ese goce que se expone en gestos creadores, dado que la intención creadora (el propósito) se manifiesta en la forma (el diseño). De todo ello resulta que el arte no ha renunciado en absoluto a la belleza. [...] La belleza está más allá de lo placentero [...] es una forma deseada pero no alcanzada, una forma hacia la que tendemos. Es el destello sensible de la verdad” (Jérôme Lèbre en conversación con Jean-Luc Nancy: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 55).

“Su proceso creativo se constituye como fundamento para un arte que motive y estimule: la belleza que está en relación con el hombre es la que viene a deleitar por los sentidos y la intuición” (Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 13).

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 47.

“En estas tierras la luz es tan intensa que uno se trastorna y pinta” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 90).

“Teoría de esas sombras, como en el paisaje: *shanshui* (colina y agua) en *kuchia* (hueso y armazón). Las meditaciones visuales de Luis Palmero tienen, sin embargo, y acaso por encima de todo, un claro enlace con algunos componentes de la pintura china clásica. El título de esta exposición [*Iridio o Un pasillo de sol oriental*] remite claramente a ella; de ahí toma Palmero no un “estilo de composición” sino una “resonancia de espíritu”, una energía y una economía” (Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983).

“Luis Palmero construye cuadros intensos que tienen, también, algo de pequeños poemas: tal vez *haikús*” (Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 4).

Octavio Paz, en su hermoso ensayo sobre el “La tradición del haikú”, retoma unas consideraciones de Donald Keene sobre la indeterminación (rasgo constante del arte japonés y también presente en los haikús de Basho), advirtiendo que si la Capilla Sixtina se presenta como algo acabado y perfecto (al reclamar nuestra atención, nos mantiene a distancia), el jardín de Ryoanji, realizado con piedras irregulares sobre un espacio monocromo nos invita a rehacerlo (abre las puertas de la participación). “Los poetas y los pintores japonés podrían decir con Yves Bonnefoy: *la imperfección es la cima*. Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes –porque son solo un instante- de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad” (Octavio Paz: “La tradición del haikú” en *El signo y el garabato*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973, pp. 16-117).

Cfr. Alejandro Rodríguez-Refojo: “Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 5.

“Todo lo tibetano es una cosa que siempre me ha apasionado” (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 43).

Tanizaki: *Elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 49.

“Tal vez sea filósofo sin saberlo, y si considera, como los optimistas, que este mundo es el mejor de los mundos posibles, pero no quiere afirmar que lo que nos rodea es demasiado malo para tomarlo como modelo, se dice lo siguiente: el único mundo posible no se encuentra en esta forma recibida. El artista escruta entonces con mirada penetrante las formas que la naturaleza le ha colocado, perfectamente formadas, ante los ojos. Su mirada se sumerge más lejos y su horizonte se distancia más del presente para abarcar el pasado... Se permite pensar entonces que la creación apenas puede estar acabada en estos momentos, y lleva hacia el futuro los límites de esa obra de creación del mundo” (Paul Klee: *Théorie d'art moderne*, Ed. Denoël, París, 1985, p. 28).

“El silencio está aquí asociado siempre al misterio, a lo abierto, a lo real en toda su extensión. Lo real no se constriñe a lo visible, no se limita: es una dimensión más vasta. Detrás de lo visible, en efecto, está lo invisible, no menos real. “Lo visible es sólo un ejemplo de lo real”, había escrito Paul Klee” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 44). “El asunto de la pintura no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pinta cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. [...] Todo el mundo conoce la palabra de Klee sobre la pintura. Él dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*. Sobrentendido: volver visible lo invisible, algo invisible” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 69). La última declaración que hace Luis Palmero, en el documental que sobre él hizo Carlos Marrero Expósito, es una reivindicación del componente misterioso del arte y así indica que captamos el aura del paisaje y todo tiene un aura, se trata, concluye el artista, de “mantener vivo ese mundo invisible que está alrededor de todas las cosas”.

Marshall Berman: *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.

“En *La interpretación de los sueños*, Freud para describir las vías y procedimientos del sueño, arriesga una comparación (en adelante machacada) con la pintura, cuyo esquema de hecho está tomado del texto de Vasari: en su “Vida de Cimabue” éste evoca cómo la pintura, tras haber recurrido por un largo tiempo a inscripciones o a las filacterias para transmitir el mensaje que supuestamente se debía vehiculizar, supo desarrollar, con Cimabue y

todavía más con Giotto, sus propios medios de expresión, los cuales, en lo que tienen de específico ya nada deben al lenguaje articulado” (Hubert Damisch: *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 2008, p. 162).

Philippe Lacoue-Labarthe: *Agonía terminada, agonía interminable*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2014, p. 91.

“El historiador del arte y crítico Michael Fried resume la "convención primordial" de las imágenes precisamente en estos términos: "una pintura [...] primero tenía que atraer al espectador, después apresarlo y finalmente fascinar al espectador, es decir, una pintura tenía que llamar a alguien, atraerlo, para detenerlo enfrente de ella y retenerlo allí como si estuviera encantado y fuera incapaz de moverse". El deseo de las pinturas, en resumen, es cambiar su lugar con el espectador, subyugar o paralizar al espectador, convirtiéndolo a él o a ella en una imagen para la mirada de la pintura, en lo que puede ser denominado "el efecto Medusa"” (W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes?*, Ed. Sans Soleil, Vitoria, 2017, p. 62).

Jacques Derrida y Maurizio Ferraris: *El gusto del secreto*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, p. 28.

“El artista no tiene poder, pero mantiene alguna relación con la verdad; su obra, siempre alegórica cuando es una gran obra, la toma oblicuamente; su mundo es lo Indirecto de la verdad” (Roland Barthes: "Querido Antonioni..." en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 180).

“El arte: esos extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombres. De Chirico manía” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 87).

“Mirando unos pequeños cuadros muy recientes de Luis Palmero en enero pasado, Denise René manifestaba: es extraño, parece una pintura abstracta de los años cincuenta y al mismo tiempo tiene una atmósfera a lo de Chirico” (Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 10). En el 2002 Luis Palmero pintará una serie titulada *Madame Denise René* en la que rendirá homenaje a esa “mítica” galerista” con obras en las que aparecen esos esquemas “barcos-banderitas” que transmiten una sensación de felicidad, aparentemente agitados por el viento, imponiendo sus vibrantes colores.

“En la obra de Palmero descubrimos en lo esencial de sus formas, aspectos inquietantes que proceden del propio proceso constructivo; relaciona la posibilidad de descubrir lo misterioso en las cosas comunes: es evidente [...] la simpatía que Palmero desvela, buscando filiaciones posibles, hacia De Chirico: su especial inclinación por el manejo del color, asegura a la vez un meticuloso estudio del sustento ideológico de esta metafísica” (Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 12).

Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

Jacques Lacan: “La función del velo” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

Es la intensificación del proceso temporal lo que da mayor dignidad a la pintura. Mientras el oído, escribió Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*, “transmite a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas con la mayor confusión y demora”, el ojo en cambio “comunica con presura y verdad máximas las cabales figuras de lo que delante se le aparece” (Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1979, p. 57).

“El papel del arte consiste siempre, desde esa prehistórica mano en negativo que no agarra nada, en interrumpir la producción en producto inacabado que nos dice dónde estamos en nuestra doble relación con una naturaleza que jamás ha sido y con una producción técnica que ha sido, es y será: así como trabaja el fondo de esa producción de forma, como lo que hace emerger hasta la superficie, y su única belleza, natural y artificial, es la revelación de ese fondo” (Jérôme Lèbre en conversación con Jean-Luc Nancy: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 88).

Louis Aragon: “El desafío de la pintura” en *Los colages*, Ed. Síntesis, Madrid, 2001, pp. 33-34.

“Son imprevisibles los daños que pueden causar los sueños interpretados. Esta destrucción permanece oculta, pero ¡cuan sensible es un sueño! No se ve sangre alguna en el hacha del matarife cuando arremete contra la tela de araña, pero ¡lo que ha destruido!... y jamás vuelve a tejerse lo mismo. Muy pocos sospechan el carácter único e irrepetible de todo sueño, de qué otra manera si no podrían desnudarlo y convertirlo en lugar común...” (Elias Canetti: *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 226).

“Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

“El *Teeteto* (157E y sigs.) argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el

soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

“En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

Cfr. Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

“Placer ascético, placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer, el placer puro está predispuesto para devenir un símbolo de excelencia moral, y la obra de arte una prueba de superioridad ética, una medida indiscutible de la capacidad de sublimación que define al hombre *verdaderamente humano*: la apuesta del discurso estético, y de la imposición de una *definición de lo propiamente humano* que apunta a realizar, no es otra cosa en definitiva que el *monopolio de la humanidad*” (Pierre Bourdieu: *La distinción*, Ed. Taurus, Madrid, 1988, pp. 501-502).

“El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

“*Double bind*, doble banda de papel: “capacidad de recepción ilimitada y conservación de huellas duraderas [afirma Freud] parecen pues excluirse en los dispositivos mediante los cuales proveemos a nuestra memoria de un sustituto. Es preciso o bien renovar la superficie receptora, o bien aniquilar los signos registrados”. Entonces, en el mercado, el modelo técnico del *Wunderblock* permitiría, según Freud, superar ese doble estreñimiento y resolver esa contradicción, pero con la condición de relativizar, por así decirlo, y de dividir en sí misma la función del papel propiamente dicho. Sólo entonces “ese pequeño instrumento promete hacer más que una hoja de papel o la tablilla de pizarra”. Porque el bloc mágico no es un bloc de papel sino una tablilla de resina o de cera de castaño oscuro. Sólo está *bordeado* de papel” (Jacques Derrida: *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pp. 217-218).

Marina Tsvietáieva: *Locuciones de la Sibila*, Ed. Ellago, Castellón, 2008, p. 57

Laporte destaca que la experiencia del arte va al encuentro de lo desconocido, de la vida salvaje y el artista así se expone a ser destruido: “un sincero esfuerzo –dice Bram van Velde- hacia lo imposible”. “Bram van Velde, en efecto, declara una y otra vez: *Pintar es acercarme a la nada, al vacío// El artista es el portador de la vida*. No trato de superar esta paradoja ni de hallar la explicación del enigma, pero me confirmaría si, a mi manera, lograrse repetir estas palabras de Bram van Velde: *El artista vive un secreto que tiene que manifestar*” (Roger Laporte: *Bram van Velde o esa pequeña cosa que fascina*, Ed. Asphodel, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, p. 18).

“Demasiadas novedades –apunta Regis Debray- trivializan lo nuevo en el mundo en que el rechazo de la tradición ha pasado a ser la única tradición, la celebración automática de lo nuevo se destruye a sí misma. [...] La fobia de lo repetitivo y el miedo de aburrir terminan provocando aburrimiento y reiteración. La oleada de actualidad, ese “mar siempre renovado” en el que cada ola se deshace en otra que en el fondo es la misma, recuerda una nauseabunda eternidad. [...] Liberarse de la fascinación del presente para recuperar el orden de las causas y el sentido probable del presente es ante todo liberarse de la fascinación de las imágenes transmitidas a la velocidad de la luz”.

“El punto de partida de la pintura [señala Kandinsky] es una emoción, un modo más intenso de la vida. El contenido del arte se desarrolla íntegramente en la vida, es el propio movimiento de la vida, su movimiento de crecimiento, de experimentación de sí misma con una fuerza mayor” (Michel Henry: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 32).

“¿Estamos seguros de que estas imágenes son paisajes, son muros, son casas –amarillas, rojas, verdes-, son diques contra una 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 Palermo es una realidad que convoca el enigma, lo desconocido, lo no visto –a partir de lo visto, lo conocido, lo real” (Andrés Sánchez Robayna: “Luis Palmero: lo visible y lo invisible” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 22).

Clark se refería a la *práctica de negación* como una forma de innovación decisiva en el método, en los materiales o en la iconografía, “donde una serie de habilidades o marco de referencia previamente establecidos –habilidades y

referencias que hasta entonces se habían considerado fundamentales en la realización artística de cualquier arte serio- son deliberadamente evitadas o travestidas, de un modo que implica que sólo por esa incompetencia u oscuridad puede realizarse una pintura auténtica. [...] Las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de los géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

Judith Butler: “El marxismo y lo meramente cultural” en *New Left Review*, nº 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

“También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más” (Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

“La transformación de las grandes exposiciones en *luna park*, el carácter, a la vez, violento y efímero de las operaciones artísticas transgresoras, el predominio de la cantidad sobre la calidad, la tomadura de pelo al público, la reducción de la profesionalidad a tejemanejes de marchantes, la utilización cínica de los artistas y de los críticos, la homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario en torno a las *stars*, la desaparición de la capacidad de crítica, la merma de las condiciones para un crecimiento y un desarrollo originales y el desconocimiento de la excelencia” (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 12).

"Hay un tipo particular de fenómenos, que yo llamo "el eco de los agujeros negros", que empuja a la gente a aferrarse a cualquier precio a territorialidades, objetos, rituales y comportamientos compensatorios, de los más ridículos a los más catastróficos" (Félix Guattari: *La revolución molecular*, Ed. Errata Naturae, Madrid, 2017, p. 355).

“Hay, en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Resistir, del latín *sisto*, etimológicamente significa “detener, mantener firme” o “detenerse”. Ese poder que mantiene y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto es la impotencia, la potencia-de-no. La potencia es, pues, un ser ambiguo, que no sólo puede tanto una cosa como su contrario, sino que contiene en sí mismo una íntima e irreductible resistencia” (Giorgio Agamben: *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2019, p. 33).

“Para un tiempo que inventó la destrucción sin ruina, hay que pensar de otra manera, otra cosa, concebir otro objeto. El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y el olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer si, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuando no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta. Simónides el poeta es reducido al silencio. Podría postularse que allí no hubo jamás nada, ni temblor de tierra, ni nadie. Aquello se habrá vuelto impensable, inimaginable. Más que las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 21).

José Lezama Lima en una carta a su hermana Eloísa en 1963 escribe: “He recordado mucho, hasta convertirla en vivencia, la frase de Nietzsche en el *Zaratustra* “el desierto crece”. Qué frase para los tiempos que corren. Es el desierto, el desierto que crece indeteniblemente. [...] Si no hay libertad no hay posibilidad, no hay imagen, no hay poesía. Si no hay libertad, no puede haber verdad”.

Jean Luc-Nancy en conversación con Jérôme Lèbre: *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 59).

“La elección del lenguaje analítico ha pasado en Luis Palmero por el aprendizaje de un rigor radical, por la lección de la contención y la síntesis. Se produce, de este modo, un entrecruzamiento de lenguaje analítico y orientalidad de disciplina y método, que desemboca en un ascetismo pero también en una peculiar sensorialidad, pasillo luminoso de la forma, tránsito de rigurosa luz. El código de las formas que Palmero entrega a la meditación, a la pared que comienza a respirar, nos devuelve la *médula* de una realidad integral hecha de coyunturas, ángulos, variaciones, de delgados volúmenes. Una realidad de *esencias y médulas*, de estructuras básicas; y con ella, el proceso seguido hasta esa autonomía visual, hasta esa economía radical de la forma” (Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983).

“Este estar dejado es el primer momento de la Serenidad” (Martin Heidegger: “Debate en torno al lugar de la serenidad. De un diálogo sobre el pensamiento en un camino de campo” en *Serenidad*, Ed. Serbal, Barcelona, 1989,

p. 57).

Michel de Certeau: *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2004, p. 26.

“Un sentir y un sentirse recogidamente. Una herida sin bordes que convierte al ser en vida. Surge en la inmediatez que con el ser no cabe en lo humano ni en ningún ser viviente. Un ilimitado don, una prenda recibida como si fuera propia, este palpitar que no es ser ni solamente vida, sino vivir ya y desde ahora, ¿desde cuándo?” (María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 30).

Martin Heidegger: “Debate en torno al lugar de la serenidad. De un diálogo sobre el pensamiento en un camino de campo” en *Serenidad*, Ed. Serbal, Barcelona, 1989, p. 40.

“La Serenidad es, en efecto, el soltarse del representar trascendental y de este modo un prescindir del querer del horizonte. Este prescindir no proviene ya de un querer, a menos que la ocasión de un introducir-se a la pertenencia a la contrada requerida de una última huella del querer, huella que, sin embargo, desaparece en el introducir-se y queda del todo extinguida en la Serenidad” (Martin Heidegger: “Debate en torno al lugar de la serenidad. De un diálogo sobre el pensamiento en un camino del campo” en *Serenidad*, Ed. Serbal, Barcelona, 1989, p. 67).

Cfr. María Zambrano: “San Juan de la Cruz. De la noche oscura a la más clara mística” en *Sur*, nº 63, Buenos Aires, 1939, reeditado en *Senderos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 184-198.

“La matemática es el “arte” sumo de combinar, *componer*, en perfecto silencio, relaciones ideales entre idealidades, formas libres de la herencia lingüística y de la lógica misma que de tanto en tanto ha intentado ordenarla, “sanearla”. La matemática es el “arte” sumo de hacer-vacío en sí, de aquella *Gelassenheit*, de aquel “relajarse” que prepara para el hospedar-escuchar el reclamo puro del Sí mismo” (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 258).

“El trayecto se despliega en cada signo, se inserta en la verticalidad, se edifica en una imagen y en un símbolo: la escalera” (Nilo Palenzuela: “Escalas: Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 12).

“El *in-stante* obstaculiza el normal correr, dis-currir, trans-currir, desordena la serie, la *agujerea*. Es como si la *densidad* del tiempo en ese instante alcanzase una concentración capaz de impedir el avanzar del tiempo mismo, como si detuviese el tiempo” (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 227).

“Tiempo dramático, en efecto, porque el instante está condenado a perderse y no conoce redención, ni siquiera la que la pintura propone con la imagen de un tiempo suspendido. Es imposible no evocar aquí (de modo inevitable) los conocidos versos de Eliot: “Lo que pudo haber sido y lo que fue/ apuntan hacia un solo final, siempre presente”. Porque “Si todo tiempo está presente eternamente,/ todo tiempo resulta irredimible”” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 142).

“Lo que había desaparecido en él era la capacidad de ver –tanto en la noche como bajo la luz feroz de los reflectores- aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, *aquello que aparece pese a todo*, como novedad reminiscente, como novedad “inocente” en el presente de esta historia detestable de la que no sabe ya si apartarse, aunque sea desde el interior” (Georges Didi-Huberman: *Supervivencia de las luciérnagas*, Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 50).

Cfr. Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 93.

“La función poética se supera aquí prácticamente como grado de concentración en el objeto para así suscitar la desnudez del sujeto: actitud cognitiva que llamaremos mística en mera aproximación al orden de lo comunicable. Brecha abierta hacia la alegría reflexiva, cierta transparente felicidad mental, luego *pintura*” (Ángel Sánchez: “Palmero abriendo brecha de alegría reflexiva” en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).

“La pintura de Luis Palmero, o una cierta alegría contenida, azules, rojos, rosas, amarillos, verdes, naranjas, limpiamente” (Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 4).

“A lo largo de mi trayectoria he desarrollado continuos cambios marcados por el análisis constante y en este sentido estas nuevas obras se insertan en el espacio de un proyecto selectivo que intenta definir los cambios sobre variaciones de una misma imagen-raíz. Como bien afirma usted, lo que dominaba hasta la fecha era la estructura, tanto fuera como dentro del cuadro. En estos momentos busco un lugar más abierto, menos inmóvil, donde alcanzar nuevas y mayores cotas de libertad, abrirme a otras tensiones, lejos de esa otra “libertad” epidérmica que tan de moda está en la actualidad” (Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Lugares y percepciones. Juan Gopar, Luis Palmero, Adrián Alemán, José Herrera*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 30).

“En Luis Palmero cobra una específica sensibilidad la meditación sobre el color y la forma. En un principio la forma era elevada a un proceso de serialización; las superficies sufrían la incorporación de cuadratines de color dispuestos verticalmente en el formato rectangular de la pieza monocroma. Sin embargo, no pretendemos descubrir

en estas serializaciones una voluntad puramente óptica sino que lo que favorece es el efecto sugestivo de los elementos colorísticos (contraposición de colores de la superficie plana-cuadrados) y estructurales (plano el cuadro-cuadrados), en las que quedaba patente su vocación lúdica: se relacionaban íntimamente el rigor analítico y la búsqueda de la libertad” (Orlando Franco: “Ineludibles encuentros” en *Ineludible encuentro*. Herrera, Medina Mesa, Palmero, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 13).

Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Barcelona, 1988, p. 461.

“No hay que tener miedo a repetir, si en cada repetición mejoramos algo de lo que repetimos. [...] Palmero repite, insiste en partituras, ataca y vuelve sobre los mismos problemas a través de diversos proyectos: podemos hablar de una repetición temática [...] como opción ideal en cuanto que facilita su proceso de aproximación a aspectos de orden mayor” (Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 11).

“Diría entonces que pintar es modular. ¿Pero modular qué en función de qué? Porque modular es siempre modular algo en función de algo. Es modular sobre plano. ¿Qué es lo que modulamos sobre plano, es decir sobre una superficie, sobre la tela? ¿Qué es la onda en pintura? Es muy simple. Aún no sé bien qué es, porque diré y/o: la onda portadora es la luz o el color, es la luz y el color” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 167).

Lacan describe la evaluación delirante de los objetos del deseo, como se vuelve a empezar la tarea obsesiva, acumulando, por ejemplo, una piedra sobre otras: “darían ganas de hacer con este apólogo una fábula para mostrar que eso hacemos todo el tiempo. Diría aún más: acumular multitud de cosas sin valor, tener que pasarla de un día al otro por pérdidas y beneficios, y volver a empezar, es muy buena señal. Porque cuando el sujeto permanece apegado a lo que pierde, no puede soportar su frustración, es cuando podemos hablar realmente de la sobrevaloración de los objetos” (Jacques Lacan: “La significación del delirio” en *Las Psicosis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 34).

“Lo que le interesa al pintor es la conquista de un lenguaje... la búsqueda de la mayor intensidad, lucidez y claridad posible del mismo” (L. Palmero). Pero el cambio no acarrea, en este caso, un problema de coherencia interna de la obra; así ambos [Palmero y Herrera en el proyecto *Dual* de 1984] coinciden en que lo que se ha producido ha sido un cambio en la forma de pintar pero no de sus planteamientos (permanencia del espíritu que acompaña su obra anterior). “En pintura no me interesa tanto que la obra sea unitaria, lo que preocupa es su coherencia conceptual” (L. Palmero)” (Carmelo Vega: “José Herrera/Luis Palmero” en *Límites de expresión plástica en Canarias*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 55).

“La evolución de la obra de Palmero es cualquier cosa menos compulsiva. Al contrario, podríamos calificarla de lenta y premiosa, de fuertemente meditativa. Cada uno de sus pasos está medido y sopesado cuidadosamente sin lanzarse en ningún momento al hallazgo imprevisto de las novedades formales o temáticas. El resultado es una trayectoria de una continuidad y una coherencia extremas, poco frecuentes en una época como la actual que parece proyectar sobre el artista la demanda de novedades continuas que reclama un mercado poco menos que histriónico. La obra Palmero vive su tiempo de crecimiento interno con una serenidad distante y calma, consciente, progresiva y autónoma. Resulta por ello muy problemático hablar de etapas: cada momento retiene una memoria completa del anterior, creciendo sobre él con una parsimonia acumulativa, casi vegetal, como el tronco de un árbol crece sobre sí mismo” (Orlando Franco: “Sin título. 2005” en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 12).

“En un principio todo está muy lejos de ver las cosas retrospectivamente o reunir la obra de tal año a tal fecha. Mi interés no va por definir ni aclarar etapas, me alienta el espacio donde las cosas suceden, se encuentran. ¿Grado cero? Tal vez la obra solo sea una corriente detenida, donde confluyen cosas grandes, pero también cosas pequeñas tal vez convertidas en grandes” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 71).

Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 28.

“¿Saben cómo el alemán dice “pintura”? Dice *malerei*. El pintor es el *maler*. ¡El genio de las lenguas! [...] ¿Qué es *male*? Es una palabra que posee una etimología latina que viene de *macula*. ¿Qué es *macula*? Es la mancha. Así pues, el pintor para los alemanes es –como naturalmente lo vemos a través de la lengua- el manchista” (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2003, pp. 97-98).

Jean Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 16.

“Hoy en día, el discurso sobre el cuerpo está ligado al discurso de la metamorfosis” (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 171).

Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 97. En el documental de Carlos Marrero sobre Luis Palmero vemos como este artista entra en el almacén de la galería de Manolo Ojeda y coge, por primera vez en su vida, un cuadro de Jorge Oramas en sus manos y advierte que la relación con la pintura no es solamente retiniana, sino que también es física: “tiene un cuerpo, hay que tocarla”.

“Ver los cuerpos no es desvelar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, *la imagen desnuda*, que deja al desnudo la arealidad. Esta imagen es extraña a todo imaginario, a toda apariencia –y también a toda interpretación, a todo desciframiento. De un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso. La visión de los cuerpos no penetra en nada invisible: es cómplice de lo visible, de la ostentación y de la extensión que lo visible *es*. Complicidad, consentimiento: el que *ve comparece* con lo que ve. Así se disciernen, según la medida infinitamente finita de una justa claridad” (Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 38).

Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 110.

“No creo que debemos colonizar el delirio superponiéndole una racionalidad ajena. Hay que dejarlo hablar en su propia lengua todo lo posible. La razón expansiva y hospitalaria no se enfrenta aquí a un antagonista extraño, sino a unas conmociones idénticas a las suyas. Acepta la audaz posibilidad de fracaso con la que cada cual (como animal delirante, además de racional) trata de llenar las lagunas de la experiencia. Pero reconoce, en sentido amplio, que a veces delira –partiendo de prejuicios, estados pasionales o fragmentos de información-, que se traspasa lo empírica y “lógicamente” demostrable y construye, sin darse cuenta, castillos inconsistentes de conjeturas que llega a creer. Esa misma razón sabe, no obstante, que si, por temor, prefiere las técnicas de embotamiento que con tanta ironía sugiere Montaigne está condenada a la idiotez” (Remo Bodei: *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 118).

“No es por nada, desde luego, que presentimos una suerte de complementariedad entre las figuras subjetivas producidas en una serie por la televisión (basadas en la eliminación de toda singularidad “molesta”, en un culto del familiarismo a la alta escala, en compulsiones securitarias purificadoras...) y los modelos estructurales del psicoanálisis. El rasgo común, lo repito, no debe buscarse en la correspondencia una correspondencia de contenido, sino en una similitud de procedimientos de desterritorialización-reterritorialización de la enunciación y, en este caso, en un progreso a contrapelo que nos conduce hacia una banalidad y superficialidad cada vez más grandes” (Félix Guattari: *Cartografías Esquizoanalíticas*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 62-63).

Ingmar Bergman: *De la vie des marionettes*, Ed. Gallimard, París, 1980, p. 77.

“La última definición de lo camp: es bello *porque* es horrible” (Susan Sontag: “Notas sobre lo camp” en *Contra la interpretación*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1984, p. 321).

Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 44.

Emmanuel Levinas. *El tiempo y el otro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 134.

“A [Theodore] Lewitt, editor de *Harvard Business Review*, se le reconoce la popularización del término “globalización”. En *The Marketing Imagination* [La imaginación del marketing], su bestseller de 1983, Levitt señaló que, como resultado de la expansión de los medios de comunicación alrededor del mundo, los Estados Unidos se encontraban en una posición única para vender sus productos donde fuse, colocando a sus mercancías *high-touch* – jeans y Coca Cola- junto con sus productos *high-tech* (e integralmente, y junto con ambos, al americanismo y el idioma inglés) entre las posesiones más deseables del mundo. “Una fuerza poderosa dirige al mundo hacia una homogeneidad convergente, y esa fuerza es la tecnología. [...] Prácticamente todo el mundo, en todas partes, quiere las cosas de las que ha oído hablar, o las que ha visto o experimentado a través de las nuevas tecnologías” (Theodore Lewitt: “The Globalization of Markets” en *Harvard Deusto Business Review*, nº 1, 2001)” (Martha Rosler: “El modo artístico de la revolución: de la gentrificación a la ocupación” en *op.cit.*, p. 200).

“En un clima así, no hay nada máspreciado que el exceso. Entre más lejos vayas, más material habrá para ser acumulado y capitalizado. Todo es organizado en términos de límites, intensidades y modulaciones. Como dice Robin James, “para el sujeto neoliberal, el objetivo de la vida es “llevarse al límite”, acercándose cada vez más al punto de rendimiento decreciente [...]. El sujeto neoliberal tiene un insaciable apetito de más y más diferencias novedosas”. El objetivo es siempre alcanzar “el borde del agotamiento”: seguir una línea de intensificación y, no obstante, ser capaz de retirarse de esta frontera, tratándola como una inversión y recuperando la intensidad como ganancia. Como afirma James, “la gente privilegiada llega a vivir las vidas más intensas, vidas de inversión (individual y social) y ganancia maximizadas”. Es por esto que la transgresión ya no funciona como una estrategia estética subversiva. O más precisamente, la transgresión funciona *demasiado bien* como una estrategia para amasar tanto “capital cultural” como capital a secas” (Steven Shaviro: “Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real” en Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.): *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 175).

““El tiempo está fuera de quicio”, escribió Gregory Bateson citando a Hamlet. Desquiciado, dislocado. La creciente conectividad y el sometimiento de la actividad cognitiva a las máquinas digitales ha provocado la desarticulación entre el ritmo mutado de la mente conectada y el ritmo de la mente corporal. Como consecuencia, el *general intellect* se ha separado de su cuerpo. El problema aquí no es el sujeto en cuanto realidad dada y estática. El problema es la subjetivación, el proceso de surgimiento de conciencia y autorreflexividad de la mente, sin considerar

a esta última de manera aislada, sino en el contexto del entorno tecnológico y del conflicto social. La subjetivación también debe ser entendida como morfogénesis, como la creación de formas” (Franco “Bifo” Berardi: *op.cit.*, p. 251).

No es casual que el epígrafe escogido por Vygotski para su *Psicología del arte* perteneciera al gran texto de Spinoza sobre las emociones, y se preguntara por “lo que puede un cuerpo”, porque “nadie hasta hoy lo ha determinado” (Lev Vygotski: *Psychologie de l'art*, Ed. La Dispute, París, 2005, p. 13).

“Ahora bien, esta fundamental “afirmación” está ciertamente destinada a ponerse en gestos en la expresión. De ahí la pregunta central planteada por Deleuze a partir de los capítulos de la *Ética* consagrados a los efectos de las emociones: “¿Qué es lo que puede un cuerpo?”. Una manera de decir que la expresión es *potente porque es activa*, a condición de que se construya la secuencia que nos hará pasar del *padecer* al *imaginar* (la “imagen es la idea de la afección”, resume Deleuze, aunque nos haga “conocer solo el objeto por su afecto”), del *imaginar* al *pensar* (según el juego de las “nociones comunes” y de la “libre armonía de la imaginación con la razón”), y, finalmente, del *pensar* al *actuar*, eso que Deleuze denomina el “devenir-activo” intrínseco a toda expresión” (Georges Didi-Huberman: *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, Ed. Shangrila, Santander, 2017, p. 37).

“Hiperstición [apunta Nick Land] es un circuito de retroalimentación positiva que incluye a la cultura como componente. Puede ser definido como la (tecn-)ciencia experimental de las profecías autocumplidas” (“Hypertition an introduction” en merliquify.com).

“El espectáculo es, en otras palabras, tanto lo macro- como la microestructura de la ideología contemporánea, tanto el centro como la circunferencia, la causa y el efecto. Es lo que está oculto y lo que se muestra; es lo que produce la agonía de una vida cotidiana colonizada y su anestésico; genera el “estado del Prozac” y el “imperio del *shock* y el asombro”, al tiempo que “agoniza” [como apunta Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*] por sus propias contradicciones internas y su vulnerabilidad ante esa especie de “derrota espectacular” que sufrió el 11 de septiembre (una derrota que, por supuesto, se transforma mágicamente en una victoria espectacular para el neoconservadurismo)” (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 197).

Eugenio Triás: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

“La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: es el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

Eugenio Triás: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

““Las cosas [escribe Malevich] han desaparecido como humo” para la nueva pintura, pero justamente ese “discurrir” se mantiene en el ámbito del principio de realidad y de representación. [...] Iconoclastico es el inicio solamente, el “antiguo pacto” en base al cual “los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas”; pero no es esta disolución, esta “liberación” lo que constituye en sí el problema del cuadro; sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de la cosa, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental “Einfühlung”, así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad” (Massimo Cacciari: *Iconos de la ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 240).

“Yo tampoco niego que nuestro estado es en gran medida de resaca: que vivimos en la estela no sólo de la pintura y la escultura modernas, sino de las deconstrucciones posmodernas de estas formas asimismo, en la estela no sólo de las vanguardias de la preguerra, sino de las neovanguardias de la posguerra asimismo” (Hal Foster: “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 125).

Gilles Deleuze: “¿Qu’est-ce que l’acte de création?” en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Ed. Minuit, París, 2003, pp. 300-301.

Slavoj Zizek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 64-65.

“Hasta el ritual de sus números parece esencialmente moderno; primero, el público, inspección abierta para mostrar que no se oculta nada; luego, el espectáculo, la prueba del arte triunfante que demuestra que, o nada se oculta, o que, sea lo que sea lo ocultado, no se puede ver. Y por eso nos preguntamos qué es lo que constituye un misterio –qué poderes excepcionales podría pensarse que tiene una persona- cuando no se invocan poderes sobrenaturales ni los logros se atribuyen a estos poderes” (Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, p. 63).

“La sombra es, probablemente, lo que ha sido excluido de la visión; la *parte maldita*; el resto intolerable” (Ángel González García: “El resto” en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 53).

“Misterio no quiere decir enigma o misticismo. Misterio es una categoría estética, elaborada por Mallarmé y explícitamente retomada por Godard. El misterio es una pequeña máquina de teatro que fabrica analogía, que permite reconocer el pensamiento del poeta en los pies de la bailarina, el pliegue en una estola, el despliegue de un abanico, el brillo de un lustre o el movimiento inesperado de un oso erguido. [...] La máquina de misterio es una máquina de hacer común, no ya de oponer mundos, sino de poner en escena, por las vías más imprevisas, una co-pertenencia. Y es este común quien da la medida de los inconmensurables” (Jacques Rancière: *El destino de las imágenes*, Ed. Politopías, Nigrán, 2011, p. 74).

“Quizá con la pureza –apunta André Comte-Sponville- ocurra como con el tiempo. Si nadie me pregunta lo que es, sé lo que es, pero si me lo preguntan y quiero explicarlo dejo de saberlo. La pureza es una evidencia y un misterio”. “Miramos –escribe Cees Nooteboom en su libro *El enigma de la luz. Un viaje en el arte-* con otros ojos, y lo que vemos es algo que está fuera del tiempo. El tiempo así queda anulado mientras contemplamos el cuadro, y eso es precisamente lo que le confiere esa magia trascendental”.

“Hay un poema en prosa que me identifico totalmente con él, porque me parece que además tiene que ver hasta con Oramas también, que dice: “sé lo que representa la fiebre, las ruinas del hombre o el trotar de los caballos negros y sus jadeos, pero nada de eso me interesa” [Luis Palmero]. Lo encuentro fantástico porque realmente es lo mismo que decíamos antes de Oramas, que estaba enfermo, lo pasaba mal económicamente y sin embargo su pintura resplandece. Aquí estás haciendo una especie de apología del arte como refugio, como olvido de todo lo que en el mundo no te gusta... Yo me identifico” (Juan Manuel Bonet en conversación con Luis Palmero: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 44).

“Ese silencio que me rodea” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 20).

Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 10. “El pintor sigue estando solo” (Luis Palmero: fragmento publicado con motivo de su exposición en la Casa de Cultura Benito Pérez Armas, Lanzarote, 1987, reproducido en *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 39).

“Regocijo de la mirada en lo simple. Visión despojada: un barco, una casa, el sol... Habita aquí el imperturbado silencio de siglos. No cabe el escándalo de la ola. Ese silencio nos habla, eso sí, de un rumor inaudible, de una bulla anterior. Como después de un cataclismo sordo de islas en el océano sumergiéndose. Silencio adensado. No por acumulación: por mostración neta de lo simple. Ese silencio se alza sobre la deserción de las horas. En la temporalidad antigua. Bajo nubes detenidas. En ese “para siempre” que fija el paisaje anotado de L. Palmero” (Melchor López: “Leyendo *Notas* de Luis Palmero” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 18).

“La relación entre silencio y escritura ha fascinado a un buen número de autores. El vértigo de la página en blanco está impregnado de silencio, es un rasgo que une nada y creación. A otra escala, en el Génesis, la Creación es precedida por una silenciosa página en blanco. Para Maurice Blanchot escribir es irrisorio. “Un dique de papel contra un océano de silencio. El silencio. Sólo él tiene la última palabra. Sólo él encierra el sentido desparramado a través de las palabras. Y en el fondo, cuando escribimos, tendemos hacia él [...] aspiramos a él. [...] Al escribir, todos queremos, sin darnos cuenta, guardar silencio”. La página en blanco es un espacio creador” (Alain Corbin: *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2019, p. 94).

“Luis Palmero es un pintor que, además del saber propio de su oficio, posee la sensibilidad de un poeta. No quiero decir que la obra de Luis Palmero sea “poética” sino que la geometría y la claridad de la poesía recuerdan los modos de Luis Palmero” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 17).

“Uno de los grandes hallazgos de la poesía moderna es el de los espacios de silencio que se traducen en espacios en blanco, no entintados, en la página. En estos poemas hay dos aspectos claramente definidos: el que dice a través de la palabra escrita y el que dice sin ningún signo gráfico. En la pintura sucede algo parecido: se nombra y se oculta visualmente. Los libros de estos poetas [Pedro García Cabrera, Andrés Sánchez Robayna o Charles Tomlinson] que usted cita, y muchos otros más, emplean este procedimiento con brillantez y me sirven como gimnasia mental” (Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Con-jugar. José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000). “La soledad, el vacío, la esperanza, el silencio, la intimidad y su hábitat, la memoria y su espacio, están presentes en la pintura de palmero como metáforas visuales prácticamente puras” (Carlos E. Pinto: texto en *Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna*, Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna, 1997, p. 176).

Malevich se refiere en distintas ocasiones al *Cuadrado Negro* en términos antropomórficos o, para ser más preciso, como una “vida de las formas” que escapa de la representación convencional: “Cada forma es un mundo. Cualquier superficie pictórica está más viva que cualquier rostro del que sobresalgan un par de ojos y una sonrisa. Un rostro pintado en un cuadro es una lamentable parodia de la vida, y esta alusión no es más que un recordatorio de lo

viviente. Pero una superficie vive; ha nacido” (Kasimir Malevich: *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism in Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* Viking Press, Nueva York, 1976, p. 134).

“Cuando el color esconde la sorpresa de un sentimiento convincente o una experiencia física, el color se vuelve palabra y son. Habría que empezar a pensar en ese silencio atribuido de manera genérica a la obra de Palmero como una algarabía, sutil, pero una algarabía que sólo precisaba del silencio para hacerse atender, para transformarse en cosa propia del que contempla, escucha y ahora también huele y saborea sus pinturas” (Carlos E. Pinto: “Cuenta hasta diez para estrellarse” en *Luis Palmero. Estrellarse*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2006).

Juan Manuel Bonet: “Aforismos para Luis Palmero” en *Luis Palmero. Escalas del azar*, Galería Elvira González, Madrid, 2003, p. 4. “Los pájaros forman grumos en las cuerdas de los tendidos eléctricos, música ordenada al azar: Nota Cage” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 85).

“Toda la gran música ha sido construida con material invisible. Por eso, le ha servido tanto a la pintura y al arte. Todos mis cuadros intentan ser diferentes sonidos de una supuesta partitura, incluso mi propia vida cotidiana se suele regir de una manera natural por las matemáticas y por la música. Yo casi siempre pinto con música de fondo y como resulta lógico, suelo titular los cuadros con los de las canciones que escucho en cada momento” (Luis Palmero en diálogo con Orlando Franco en *Luis Palmero. Test of Time*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 36).

Arnold Schoenberg citado por Luis Palmero en *Contítulo. Educar en la igualdad. Prevenir la cilencia de género*, Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura, 2005, p. 68.

María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 51.

“La transparencia de una obra se mide por su rumor interior” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 35).

“Quien haya penetrado en una cámara sorda, una habitación tan silenciosa como la tecnología permite, ha escuchado allí dos sonidos: uno agudo, uno grave –el agudo es el sistema nervioso del oyente en funcionamiento, el grave, su sangre circulando-. Hay, puede demostrarse, sonidos que oír y los hay siempre, si hay oídos para oírlos” (John Cage: *Silencio*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 37).

“Es verdad que veo en Palmero a un gran poeta del espacio y específicamente a un gran poeta del vacío, pero en ese vacío de Palmero no encontramos frialdad ni esterilidad, al contrario, en ese vacío concebido por Luis Palmero lo que hayamos es, en sus mejores ejemplos, una descomunal carga emotiva y una hondísima sensualidad casi hedonista” (Orlando Franco: “Más allá de la puerta” en *Luis Palmero. La puerta*, Fundación Puertos de Las Palmas, 2000, p. 13).

“Me identifico plenamente con el análisis del crítico Serge Fauchereau, que en un texto sobre mi obra dice: “La problemática estética del artista canario es dar soporte metafísico a la abstracción pura y sencilla y añadir algo más que una sonrisa”. Intento realizar una operación mental parecida a la de Francis Picabia que en un autorretrato fotográfico superpone su rostro sobre la imagen de una mujer desnuda. Lo que pretendo es plantear una geometría sencilla pero cargada de contenido donde cada cuadro contenga también esa otra imagen de un rostro que sonríe levemente tanto hacia fuera como hacia dentro. Intenciones similares están en las obras de otros artistas contemporáneos como Gary Hume, que escamotea esa sonrisa en sus cuadros; en John Armleder y sus piezas silenciosas y a la vez sonoras; en Günther Förg o en Sigmar Polke. Más que de humor mi obra es portadora de una sonrisa” (Luis Palmero entrevistado por Mariano de Santa Ana en *Lugares y percepciones. Juan Gopar, Luis Palmero, Adrián Alemán, José Herrera*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 30). La referencia a la “sonrisa” del arte de Luis Palmero está en Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 10.

“La imaginación amasa a veces las imágenes en el seno de la sensualidad. Primero se nutre de lejanas imágenes; sueña ante un vasto panorama; extrae luego un sitio secreto en donde reúne imágenes más humanas. Pasa del goce de los ojos a los más íntimos deseos. Por último, en el apogeo del sueño de seducción, las visiones llegan a ser intenciones sexuales, sugiriendo actos” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 62). Cfr. Patricia Magli: “Duplicidad del agua” en *Revista de Occidente*, nº 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 127.

El texto de Porfirio *El antro de las Ninfas de la Odisea* presenta el agua y la humedad tanto como origen de la realidad física cuando de la psíquica.

“El retorno del imaginario del agua muestra que no es ya la conciencia de sí lo que constituye el instrumento preferente para entender el mundo, sino la *conciencia de nosotros* o, mejor, el sentimiento de nosotros por medio del cual cada uno se ovilla en el “hueco” del ser” (Michel Maffesoli: “El agua matricial” en *Revista de Occidente*, nº 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 117).

“En primer lugar, es necesario comprender la utilidad psicológica del espejo de las aguas: el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 39-40).

“Aguas matriciales y aguas sapienciales, aguas de corrupción y aguas de regeneración, aguas de muerte y aguas de renacimiento, aguas turbias, estancadas, sucias y aguas limpias, claras, tranquilas, corriente, aguas superficiales y aguas profundas..., el agua protagoniza todavía otro avatar no menos llamativo que los referidos. Es un avatar en el que el agua va a reflejar, como un espejo, la verdad, pero sólo para suscitar la ilusión y el engaño, va a hacer surgir el calor del frío y el frío del calor, la alteridad de la identidad y la identidad de la alteridad, la pasión por el otro del desconocimiento de uno mismo y, junto a todo esto, la muerte de la vida, pero no la vida de la muerte. Me refiero al mito de Narciso, hijo de la bela Liríope y del río Cefiso, que, un día, al inclinarse sobre una fuente extremadamente clara, pues, como cuenta Ovidio, jamás había sido enturbiada por el cieno ni por los hocicos del ganado, vio una imagen tan bella y hechicera que se quedó locamente enamorado cryendo que esa seductora imagen era la Ninfa de la fuente” (Ignacio Gómez de Liaño: “Metamorfosis simbólicas del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 83).

Manlio Brusatin: “Imágenes que aparecen y desaparecen” en *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

Gaetan Piçon: “Pintar, o bien escribir...” en *La práctica de la pintura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 25.

Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 22.

“Llamaré pues *fulgor* al acontecimiento de verdad que surge en el umbral de lo “oscuro” y de la “claridad”. Llamaré *fulgor* al advenimiento del “realismo impracticable” que constituye ese bajo relieve plegado de la tumba de Leyde. El fulgor no es ni la oscuridad ni la luz, sino lo improbable en su encuentro, de su umbral, el momento de su reversión conjunta, el *relámpago* de su inversión” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 215).

“Lacan insitió mucho sobre la “elisión de la mirada en estado de vigilia”: en estado de vigilia, la mirada se nos sustrae de manera perpetua, es puesta entre paréntesis. Si la pintura es materia de cosas para la mirada –y no solamente de cosas que hay que ver-, entonces hemos de reconocer una dificultad mayor, e incluso una aporía. Para mirar de verdad un cuadro, habría que poder mirarlo mientras dormimos... lo que, por supuesto, es imposible” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 99).

“Al igual que un foco emite luz, la pintura contiene un tipo de resplandor” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 38).

“La “medida” en las líneas, es decir, su belleza, se rige por la *symmetria* o la *compositio*, es decir, el número. Nadie nos lo ha dicho mejor que Agustín: “Sento nihil quam pulchritudinem mihi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus números” [Siento que nada me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas y en las medidas los números]. La belleza del color es fundamental, junto con la del fuego y la de la luz: es el color vital que determina la belleza de la carnación; es la luz cósmica que brilla con infinitos matices, en todo aquello que resplandece y hace surgir la belleza: “Lux color est –dice Juan Escoto- et formas rerum sensibilibus detegit” [La luz es color y hace visible las formas de las cosas sensibles]” (Edgar de Bruyne: *La estética de la Edad Media*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1988, p. 31).

Walter Benjamin se dio cuenta, ante un cuadro de Cézanne de hasta qué punto es falso el discurso sobre la empatía: “Me pareció que cuando uno capta un cuadro no penetra en absoluto en su espacio, sino que más bien ese espacio avanza, en principio hacia diversos lugares muy concretos. Se abre a nosotros en los ángulos y los rincones en los que creemos poder localizar experiencias muy importantes del pasado; hay algo inexplicablemente conocido en esos lugares”. Georges Didi-Huberman, comentando este pasaje benjaminiano, advierte que, en primer lugar, el cuadro no se parece a nada a una ventana que bastaría abrir para que su espacio nos acoja. Si no se penetra en el espacio “de la pintura” ¿qué es lo que sucede entonces? “La imagen conserva su misterio, sigue siendo lejana. Pero, al mismo tiempo, a causa de un fenómeno en el que podríamos reconocer el *aura* misma, “su espacio avanza”, viene hacia nosotros, nos reclama íntimamente, nos alcanza, nos toca en lo más profundo” (Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 314).

“A través de la vista –apunta Fimiani- el oído, el tacto (el tremendo rugido, la masa de nubes de colores, la ceniza que nos llueve encima), lo sensorial empuja a una implicación activa, a un movimiento real; y sujeto y objeto, cultura y naturaleza, se presentan como un campo único de formación: el mundo no es conocido y dominado intelectualmente, sino constituido y visto como forma de arte” (Elio Franzini: *La estética del siglo XVIII*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000, p. 56).

“En la biblioteca del rey, en el Alcázar, había un volumen que a buen seguro Velázquez había leído, los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), y en la última página, que John Moffitt recuerda en su estudio sobre *Las*

Meninas, figura un grabado que funciona como un emblema de la pintura: un pincel rozando apenas un lienzo en blanco, sin dejar marca alguna sino tan sólo una sombra; todo ello rodeado de una corona de laurel con una leyenda en latín un tanto enigmática: POTENTIA AD ACTUM TAMQUAM TABULA RASA. (“La potencia es al acto como una tabla rasa”)” (Jonathan Littell: *Tríptico. Tres estudios sobre Francis Bacon*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, pp. 31-32).

Alfred Gell: "Sobre el arte ornamental" en *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen*, nº 7, Valencia, 2016, p. 60

“La obra más inmediata de Palmero señala [...] cambios de importancia: si antes la estructura definía la forma ahora el cuadro define el espacio. Sin embargo, de nuevo, algunos presupuestos de obras anteriores permanecen como es por ejemplo la tendencia a verticalidad (“Ahora entiendo la utilidad de una escalera en posición vertical. Esta sirve para subir a través de sus líneas y ver un único paisaje”) que recuerda la constante perpendicularidad de la obra de Olitski” (Carmelo Vega: “José Herrera/Luis Palmero” en *Límites de expresión plástica en Canarias*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 59). Esa sentencia de Palmero sobre la “escalera en posición vertical está recogida en Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 17.

“Al terminar un cuadro o dibujo siempre veo una escalera detrás de ellos” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 36). Palmero titula *Escalas* la exposición que realiza en 1997 en las galerías de Manuel Ojeda y en el espacio de Rafael Ortiz en Sevilla. En las obras aparecen elementos rectangulares, colocados en vertical, dando la impresión de que fueran alusiones a una calle que permite ver al fondo el azul del cielo, el horizonte marino.

“La alegoría –apunta Goethe– transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal forma que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que sea posible aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. El simbolismo transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal forma que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen” (Goethe citado en Jean Starobinski: *1789. Les Emblèmes de la Raison*, Ed. Flammarion, París, 1973, pp. 113-114).

Daniel Arasse: *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 378.

Cfr. Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.

“Claro que Luis Palmero no oculta la inmediata tradición pictórica en que se inserta; creo, sin embargo, que su obra más reciente *enmudece* el engarce con determinada estética del pasado insular; en la obra de Luis Palmero no hay retracción alguna sino la luminosa progresión de un investigar inconfundible y personalísimo, vuelto él mismo principio y magisterio” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 21).

Andrés Sánchez Robayna: “Superficie, proceso, espesor” en *Luis Palmero. Iridio o Un pasillo de sol oriental*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1983.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 19.

“La desertificación del paisaje y la virtualización de la vida emocional provocan sentimientos de soledad y desesperación que resultan difíciles de rechazar de un modo consciente y hacerles frente de manera colectiva. La soledad, el estrés, la competitividad, el sentimiento del sinsentido, la compulsión y el fracaso: por año, 28 personas de cien mil logran ponerle fin a ese malestar acabando con su vida, aunque son muchos más los que lo intentan y no lo consiguen” (Franco “Bifo” Berardi: *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 124).

“En la actualidad vivimos en una Era del Entretenimiento moldeada y controlada por los medios, una era en la que el tiempo se hace añicos con todo el despliegue publicitario, la velocidad y la negligencia moral necesaria para transformar cualquier cosa en trivial, como quizá hayan visto en ese anuncio de televisión en el que aparecen unos maniqués que, tras un accidente de coche, cantan el “Himno a la alegría”, sugiriendo que si no podemos elevarnos hasta el nivel artístico que Beethoven y Schiller, quizá podamos bajarlos a ellos hasta el nuestro” (William Gaddis: “Julian Schnabel” en *La carrera por el segundo lugar*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2017, p. 197).

“En una época en que, en la pantalla, los acontecimientos tienen que prorrumpir sin tregua para mantener nuestro umbral de atención, el único diálogo admisible consiste en deslizar ininterrumpidamente ocurrencias más o menos inteligentes o divertidas, y el único argumento global aceptable es cada vez más una narración llena de intriga” (Slavoj Žižek: *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2002, p. 37).

“Ser todos “seres sin”, solteros, casados con la Ausencia, esto evidentemente unifica, uniforma incluso los *rdm* [ready-mades] e impulsa a ver en cada uno la repetición repetitiva de los otros y siempre de la misma cosa. Salvo que, si todos los solteros tienen a Ausencia por compañera, ninguno está casado con la misma. La repetición no es repetitiva. Quiero decir que si los objetos *rdm* son todos diferentes, es porque el objeto que les falta es diferente cada vez. De aquí concluyo en primer lugar que lo que da estatuto, valor y especificidad a cada *rdm* es tanto el objeto

específico que él mismo es, como el objeto que le falta específicamente y que lo complementa virtualmente y, en segundo lugar, que por lo tanto se pueden asir los *rdm* por la punta de lo que les falta específica y visiblemente, y establecer así su catálogo razonado, según la clasificación de una disciplina nueva que yo propondría llamar entomología objetual negativa” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 79).

"La obra -por ejemplo, *Las Meninas*- que resulta de la suspensión de la potencia, no representa sólo su objeto: presenta, junto a él, la potencia -el arte- con la que fue dibujado. Así, la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. Y la pintura es la suspensión y la exposición de la potencia de la mirada, así como la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua" (Giorgio Agamben: *El fuego y el relato*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2016, p. 44).

Cfr. E.H. Gombrich: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Ed. Alianza, Madrid, 1992, p. 10.

Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 37.

Michel Serres ha pensado el clinamen como una inestabilidad que parece reorganizarse: “el torbellino se forma y deshace en la incertidumbre, pero la llanura conserva en general su tranquilidad. Espacio sembrado de circunstancias” (Michel Serres: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Ed. Pretextos, Valencia, 1994, p. 224). Las primeras palabras de Palmero en el documental “Encuentros con Luis Palmero” vienen a marcar la importancia que en su obra tiene el movimiento del mar: “Mi obra -dice el artista- tiene mucho de batiente que es el mecanismo del mar”. Tal vez, la tarea artística que mantiene, es la de *batir* la obra para mantener el espíritu vivo. En el libro *La dulce geometría* (Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, 2009) que recoge textos poéticos de Juan Manuel Bonet e imágenes de Luis Palmero, encontramos, tras una doble página en la que se nombre el “viento desordenando las hojas de *Lancelot*, en el cuarto del hotel”, un dibujo también a doble página con espirales que simbolizan ese viento incesante lanzaroteño cuanto, acaso, los vórtices acuáticos, los rastros de espuma marinos.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 37.

“En esta noche tramada LA NOCHE CRECE Y NADIE CREÍA QUE CRECIERA TANTO. Palabras y fragmentos en el espacio del papel” (Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 83). Pascal Quignard ha escrito el que es, en mi opinión, el libro más bello sobre la experiencia (erótica e iniciática) de la noche, recogiendo imágenes que tienen que ver con lo que deseamos y lo que nos falta: “Enseguida, nada más nacer, llegamos al fondo de ausencia, necesitamos algo que nos mire. A este algo que surge en la oscuridad, en el abandono, en el vacío, en el hambre, en la noche, en la soledad, lo llamamos “una imagen”” (Pascal Quignard: *La noche sexual*, Ed. Funambulista, 2014, p. 63).

“El ser de esta obra parece descansar en la dificultad interpretativa” (Eugenio Padorno sobre Luis Palmero en *Triálogos*, Galería de Arte Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, 2000, p. 20).

Roland Barthes distingue entre texto *lisible* (legible) y *scriptible* (escribible). El -advierde Barthes en *S/Z*- es una galaxia de significantes, no una estructura de significados; no tiene comienzo; es reversible; podemos acceder a él a través de múltiples entradas, ninguna de las cuales puede ser declarada la principal con total seguridad. Cfr. Roland Barthes: *S/Z*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 2.

“Así, la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. Y la pintura es suspensión y exposición de la mirada, así como la poesía es suspensión y exposición de la lengua” (Giorgio Agamben: *Creencia y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2019, p. 40).

“Sólo sé que nunca me ha fascinado un cuadro que entiendo del todo. Necesito tener la sensación de que se me escapa algo para profesarle mi amor. Esa cualidad de exceso críptico tal vez explique el lenguaje que emplea la gente al ver una obra de arte, como si un objeto inanimado estuviera dotado de un poder elusivo, casi sagrado. En una cultura inundada por imágenes simplistas que se suceden a toda velocidad por una pantalla, que nos miran furtivamente desde las revistas o se alzan sobre nosotros por las calles de una ciudad, imágenes tan cifradas, tan fáciles de interpretar que no requieren de nosotros más que dinero, mirar prolongada y detenidamente un cuadro puede permitirnos adentrarnos en el enigma de la contemplación, porque debemos esforzarnos por dar sentido a la imagen que tenemos ante nosotros” (Siri Hustvedt: “Los placeres del desconcierto” en *Los misterios del rectángulo*, Ed. Circe, Barcelona, 2007, p. 33).

“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 esconde otro mundo. Un mundo claro y raro” (Andrés Sánchez Robayna: “Luis Palmero: lo visible y lo invisible” en *Luis Palmero*, Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod, 2002, p. 22).

“Palmero mismo es lacónico en relación con su arte y da bien la imagen de un insular alejado de todo. Pinta sin

ocuparse *demasiado* de lo demás, me dijo un día Nilo Palenzuela” (Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 10).

Kasimir Malevich: *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism in Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* Viking Press, Nueva York, 1976, p. 135.

Gérard Wajcman ha dado vueltas a la idea de Malevich de que “no hay ninguna figuración verídica” poniéndolo en relación o en contraposición con respecto a la insistencia de Kandinsky en un arte que haga “volver visible lo invisible”, lo cual parece suponer que se produce algo así como una documentación: “Creo que el problema de la obra de arte, su carga, es lo inverso: ¿de qué modo, con materia, con algo visible, con un objeto, tocar no “lo visible” (la palabra hace doler un poco la cabeza), sino lo que escapa a la visibilidad, llámeselo pureza extraña, o indecible, u horror, o ausencia o como se quiera” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 155).

“Por costumbre o por educación, el ojo introduce una perspectiva de líneas curvas u oblicuas. ¿Quiere verdaderamente esto Palmero? Sí y no. El pintor no da indicaciones, no favorece ninguna visión o lectura particular. Si se quiere ver una puerta o un trozo de muro en un plano oblicuo, si se quiere ver una línea de horizonte, la decisión le pertenece sólo a usted. Si tal rombo recuerda una ventana y tal círculo un sol o una luna, si los colores le traen a la memoria las casas pintadas de Canarias, tampoco estará lejos de una verdad si ve una bella y estricta geometría *hard edge*” (Serge Fauchereau: “Eventualmente” en *Luis Palmero. Abadía*, Centro de Arte La Granja, Tenerife, 2000, p. 10).

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 91. En el documental “Encuentros con Luis Palmero”, el mismo artista habla desde un callejón de Bajamar con las casas a los lados y al fondo el mar con el corte de la línea del horizonte, una escena que, en su estética, tiene el rango de *primitiva*.

“En su poema *Espacio*, Juan Ramón Jiménez habla de la experiencia viva de lo abierto en términos no muy alejados de la expresión del *paisaje* en su sentido originario y más puro (“el lugar en que el cielo y la tierra se tocan”)” (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 116). En el documental “Encuentros con Luis Palmero”, en conversación con Carlos E. Pinto, el artista recuerda la exposición que tituló *Abadía* y cómo lo que le interesaba era evocar la condición de esos espacios abiertos que tenían también el rasgo de ser un “estado anímico”: “un mundo abierto –dice Palmero– y, a su vez, espacio de recogimiento y de aislamiento y de silencio sobre todo”.

Uno de los textos poéticos de Juan Manuel Bonet sedimenta a la perfección la experiencia pictórica de Luis Palmero: “Geometría y mar, siempre, en la poesía como en la pintura, allá” (Juan Manuel Bonet: *Juan Manuel Bonet/Luis Palmero. La dulce geometría*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, 2009, pp. 22-23).

Retomaré en esta nota al pie unas consideraciones que hice en mi texto titulado “Del difícil arte de habitar en la esencia” que se publicó en el catálogo de *Pensamiento y forma. Juan Gopar, José Herrera, Luis Palmero*, Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, Arrecife, Lanzarote, pp. 9-13. La poesía es un secreto compartido, a la vez público y privado, una forma del lenguaje que se repliega sobre sí misma, de acuerdo con la imagen del erizo que ha empleado Jacques Derrida en un hermoso artículo titulado “¿Qué es poesía?”. Hay una economía de la memoria propia de lo poético junto a una necesidad de afectar al corazón o mejor ser fijada en lo más profundo: “la poética sería lo que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y bajo dictado, de corazón, *imparare a memoria*” (Jacques Derrida: “Che cosa è la poesia?” en *Poesía*, n° 11, Milán, Noviembre, 1988, p. 67). Es el deseo de aprender de memoria un acontecimiento en verdad *único*, que hace que se respire el origen de lo poético. El poema es cierta pasión de la marca singular, no puede darse sin *accidente*: cancela los bordes, huye de las manos y apenas nos los advierte enseña al corazón aquello que ha sido implacablemente cercenado. Agamben ha sugerido que el poema puede que no sea tal más que en virtud del encabalgamiento y la cesura, una íntima discordancia (conflicto del corazón), en la que se oscila entre el sentido y el sonido. Cfr. Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 23. El poeta es fiel a una vocación, esto es, a un gesto: inadvertido abrazo de memoria y olvido que conserva intacto en su centro la identidad de lo inmemorial y lo imborrable. Luis Palmero, como ya hemos indicado recordando una consideración de Eugenio Padorno, es un artista con sensibilidad de poeta: sus cuadros memorables delimitan un horizonte, abren las puertas a las sensaciones más intensas.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 49. Su galerista y cómplice Manuel Ojeda señala, lúcidamente (en el documental que sobre Palmero ha realizado Carlos Marrero Expósito), que en sus obras hay “mucho pasión contenida”.

Luis Palmero: *Escritos completos*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, p. 99.