

JORNADA LITERARIA

Año IV

Coordinador: Nilo Palenzuela

Asesores: M. Martín y S. de la Nuez

Nº 130

Superficie, proceso, espesor

Exposición de Luis Palmero
en la Sala de Arte y Cultura de La Laguna

Andrés Sánchez Robayna

Largos estiletos verticales, teoría de ángulos levisimos, discontinuos —un goterón verde sobre superficie azul plana, como mínimo fragmento de una lluvia pensada— lenguas de fuego mínimamente detenidas, petrificadas, o, por un efecto de cristalización, metamorfoseadas en diamante, cuyos ángulos dialogan en azul y negro (un proceso de cristalización al que, además, el espectador asiste: la franja azul del estilete negro aún en ebullición, diálogo de lo ya cristalizado y su franja aún llameante: el azul sólo un segundo antes de ser negro): 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.

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 hasta la forma; he aquí su proyecto, lo que Kandinsky llamaba el destino de la realidad de la pintura: la realidad en una coga glacial.

«La línea analítica del arte moderno —ha escrito Filiberto Menna— ha contribuido de una manera determinante a poner en crisis, incluso en el campo del arte, en el que parecía querer resistir más que en otras partes, una epistemis basada en la continuidad y en la semejanza (además de la naturalidad del signo) y ha abierto la vía a una epistemis basada en la discontinuidad y en la diferencia (además de la abstracción y la convencionalidad del signo)». La discontinuidad y la diferencia —en Palmero: varilla roja sobre rectángulo truncado, violeta, ángulos de un tablón de piragua del aire, verde oscuro o morado, hoja amarilla de cuchillo, lámina verde contra el aire— juegan el papel de una crítica de los contenidos afianzados en Occidente hasta mediados del XIX, en que el ojo reconoce la estructura de lo real; pero, cuando la pintura inicia la estructuración de su propia realidad, su propio universo de reflejos, aquella discontinuidad y aquella diferencia pasan a convertirse en los objetos mismos de la reflexión, y reinventan una y



Luis Palmero

otra vez un espacio de autonomía signica, el espacio de la diferencia esencial.

LA INTERPOSICION

En los años 60 y 70, Blinky Palermo sometió esa diferencia a un intercambio literalmente fabuloso de angularidad y muro, de vano blanco y superficie iridescente. El ángulo recto de Mondrian fue aquí 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.

Palmero no parte de ese conjuero, sino de esa revolución ahora aislada y abstracta, pero igualmente participe de aquella espiritualidad, esto es, de una energía sensible en que el objeto y la pared dialogan como atmósferas y energías intercambiables, favorecida esa habla nítida por la ausencia de marco en la pieza de color uniforme. Sin la fragmentación que el enmarcado de la pieza impone a la pared blanca. Sin reticulación.

Pero hay algo en Palmero que, aun sin participar en aque-

lla visión de la «geometría cotidiana», parece estar siempre presente en su 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 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.

Contra la pared, la pieza crece y respira. También la pared crece y respira interrumpida por el ritmo vertical. No cae ni sube. Está inmóvil en mitad del espacio, interpuesta entre dos tiempos vertiginosos.

TEORIA DE LAS SUPERFICIES

La postulación de la escultura parece desarrollar una y otra vez en esta pintura una meditación sobre lo plano, ya visible en algunos trabajos anteriores de Palmero (en torno a 1981), en los que las superficies sufrían la incorporación de cuadratinas de

color dispuestos verticalmente en el formato rectangular de la pieza, y que ahora han desaparecido, acaso para propiciar el tratamiento de la multiplicidad de ángulos, y no ya sólo el ángulo recto, que parecía estar en la base de la casi totalidad de la obra de Palmero. Ahora, en las piezas que integran *Iridio o Un pasillo de sol oriental*, el leve espesor de la madera forrada (que nos hace pensar, por un instante, en los hierros planos paralelos de los *Recintos* de Sergi Aguilar) forma con la pared una relación propiamente volumétrica, una teoría de variantes de superficies.

Menhires planos, laminados. Teoría de superficies, variaciones: delgadas hojas contra la pared blanquísima, rugosa. La sombra del levisimo volumen contra el muro. Teoría de esas sombras.

UN PASILLO DE SOL ORIENTAL

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 remite claramente a ella; de ahí toma Palmero no un «estilo de composición» sino una «resonancia de espíritu», una energía y una economía.

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 asctismo 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.

Kuchia (esqueleto, estructura). Para llegar al árbol y su ritmo, en la meditación de la pared.

Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*. Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977.

Dos poemas

José María de la Rosa

PEINO

Peino, peino, peino
laderas y barrancos, cielos de nubes altas;
manojos de jazmines en humildes rincones
que carecen de nombre.
Las madres, tristes madres, que perdieron sus hijos
en la oscuridad de la guerra, la sangre pura sangre
de hermanos enfrentados.
Voy peinando, peinando en silencio los ojos de la muerte,
el exprimido sexo del amor caducado,
los perfiles blanquísimos de una vieja letrina,
que, sin apercibirlo, mana agua fresca y clara.
Peino, peino, peino
tazas de chocolate y antiguas suegras
que me miran lejisimos tras sus huecos cristales
animando en mi mente historias caducadas.
Peino más. Peino el mundo de lejanos satélites,
de galaxias oscuras que ocultan sus personas
en nombres no nacidos.
Peino azules recuerdos y besos contenidos,
ojos de mil colores y espesas cabelleras,
hebras de sol poniente todavía encendidas;
esperanzas, proyectos, anhelos,
algo que nunca tuvo realidad en mi espera.
Peino, peino también, lámparas, librerías,
cuadros que silenciosos me miran de continuo
queriendo descifrar mis ensueños de hueso,
tan amarillos, frágiles, duros y muertos sueños
que a veces me incorporan en un lecho de rosas
y otras me hunden en apestoso y triste negro cieno
donde locos enjambres de mosquitos rollizos
ensayan una lágrima sin resultado cierto.
Pienso tristes historias que una vieja alucina
en su mente de corcho.

Y así lo peino todo, con mis ojos que, turbios,
aciertan sólo a tientas a encontrar los latidos
rotos, lentos, sordísimos, entreabiertos, olvidados...
de una viscera incierta.

1982

MI ESCALERA

Al ascenderte, ya viejo y fatigado
hollar tus escalones de cien fechas,
que fueron hayas, donde el bosque umbrío
daba sombra, humedad y mil perfumes.
Sus crujientes peldaños como hermanos gemelos
cogidos de la mano, uno por uno los siento palpitar
bajo mis pies cansados.
Sé firmemente, sé que son los viejos portadores
de secretos relatos, cuentos y tradiciones
que ascienden y descienden, diariamente, en rumores,
susurros cuya lengua sólo los ángeles traducen.

Y veo el fondo de madera y piedra
que atraen mis miradas. En ocasiones me atenaza el deseo
de deslizarme por el hueco abierto,
túnel oscuro de madera antigua. Y entrar en ese ámbito
cuyo color nadie nos ha contado, y la niebla lo borra
como el paño a los signos de una oscura pizarra.

Por ti subieron, y por ti bajaron, ataúdes y flores,
novias ilusionadas y seres solitarios
a los que el desengaño saludó con sus dedos
de sombra y de silencio; y hoy viven como insectos
escondidos en la grieta de un mueble,
acaso en un puchero colgado en la cocina
o en una nube que prendió en sus ojos
un invierno absoluto y permanente.

Cierto que hay más. Que algunos personajes
escribieron su historia
ascendiendo y bajando como burbujas fatigadas
que buscan la superficie clara de las aguas.
Viejos fantasmas en las turbias noches
susurran cuentos y leyendas en baja voz.
(Alguien olvidó su levita en lo alto de los hierros
y parece un ahorcado en la penumbra).

Pero al salir el sol, las sombras chillan corren alborotan
huyen; desaparecen se esfuman en el fuego de la luz matinal.
Una voz canta la canción de moda.

El agua desde arriba rompe con su oleaje
los peldaños atónitos que la esperan sedientos...

Y no puedo evitar que mis ojos corran tras el túnel
donde abajo se divisa un mosaico que ahora rie
como una flor reciente abierta.

1983

JORNADA LITERARIA

8 notas

Luis Palmero

El pincel es una cascada imantada.

La pintura revela el vacío.

En este momento recuerdo el título de un cuadro: Women by night, fechado en 1980.

La pintura es como un trasatlántico o un trineo.

Un cuadro y un barco tienen más relación de la que parece.

Irradiación, Iridio lacado y Cascada forman un tríptico.

Pintar no es sino una parte de un proyecto. La pintura será luminosa cuando el concepto lo sea.

¿Dónde está el pasamanos que me ha de conducir a la cultura ecuménica?



Cinco preguntas a Luis Palmero

Con motivo de su exposición titulada «Iridio o Un pasillo de sol oriental», inaugurada el pasado día 9 en la Sala de Arte y Cultura de La Laguna, de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, JORNADA LITERARIA ha formulado a Luis Palmero cinco preguntas relativas a la situación de la pintura en las Islas, las artes plásticas en América y Europa y acerca de su personal evolución creadora. Es Luis Palmero (nacido en La Laguna en 1957) uno de los más significativos representantes de la nueva situación de las artes plásticas en el Archipiélago, una situación bien alejada de la que existió en la década de los setenta. Epoca escéptica ésta de ahora, mucho más crítica y difícil que la de años anteriores, con unas características del todo nuevas y, sin duda, mucho más rica, por la variedad de las opciones artísticas.

Los puntos de vista manejados por Luis Palmero así lo confirman, particularmente la opinión relativa a las estructuras galerísticas. La omisión de toda referencia al papel jugado por las instituciones oficiales tras la Autonomía parece, en verdad, significativa, pues nada puede decirse aún de ellas excepto expresar una expectativa no del todo esperanzada. En este sentido, la vía sigue siendo personal, el esfuerzo sigue siendo del todo individual en lo que atañe a la proyección exterior. Nada ha cambiado. En cambio, la serie de exposiciones organizadas por la Caja General de Ahorros en su Sala de Arte y Cultura de La Laguna es uno de los esfuerzos más encomiables entre los realizados en los últimos años a favor de las artes plásticas en las Islas, y que merece el mayor aprecio, pues permite, en su privilegiado espacio galerístico, objetivar ampliamente la producción de los últimos artistas canarios.

—¿Podría hablarnos de sus inicios como pintor, sus primeros pasos?

Con respecto a mi evolución, la etapa que me sigue entusiasmando es una serie de cuadros-objeto que realicé dentro de una lectura de Fontana, más bien una interpretación del espacio fontaniano. Me refiero al caso de los cuadros monocolor con incisiones practicadas con dardos, obra que remitía a un claro carácter conceptual. Al igual que la serie de bandejas de comida-alimentos, que hacían referencia a un claro «complejo vitamínico de luz», con una propuesta estética de «recubrimiento del blanco». Esta etapa era claramente de procesos y acciones mentales que culminaban en el objeto-cuadro. Toda esta serie estaba caracterizada por un claro carácter de juego y por un riguroso esquema de diseño.

A medida que la obra se ha ido desarrollando iba perdiendo el carácter de juego y despojándose de objetos adheridos a la superficie de la obra, ganando en interiorización, hasta llegar a los cuadros definibles en lo que Octavio Paz llama la «ebullición luminosa».

—¿Se siente integrado en algún esquema generacional de la pintura en las Islas?

Destacaría que, curiosamente, en las Islas se está dando un fenómeno de acercamiento de lenguajes entre pintores y poetas, los cuales estructuran esquemas con características próximas en sus planteamientos de rigor expresivo. A la propuesta de

universalidad se une la de *atlantis-mo* o «gravitación de energía», forma que viene a definir una visión milimétrica del entorno, de su entorno.

Más que integrado generacionalmente me siento afín con el lenguaje de algunos pintores canarios que, partiendo de lo expuesto anteriormente, están desarrollando una obra de «transparencias», que chocan claramente con gran parte del arte que se está haciendo desde hace varios años en las Islas, y que ha configurado un panorama endeble y un tanto confuso.

—¿Por qué pintores de Canarias, pasados y presentes, se siente más atraído?

Yo haría mención de la importancia de varios pintores canarios ya desaparecidos, situando su existencia como fenómenos mágicos. Entre ellos destacaría a Jorge Oramas, pintor de unas revelaciones paisajísticas fabulosas; toda su obra es una lectura de vibraciones luminosas que van hacia dentro, y al contemplarlas vemos su dimensión espiritual.

Juan Ismael es otro pintor de una trayectoria muy especial, persona de una gran comunión con el espacio pintado; particularmente me impresionan sus silencios.

Yo creo que hay que decir ante todo que en Canarias existe en gran medida lo que se llama la cultura habitual, produciendo ésta una especie de aburrimiento, de situación empobrecida plásticamente. Dependerá de los propios pintores asumir poéticas de mayor alcance, y de ahí

se superará ese panorama un tanto confuso, como dije anteriormente.

—¿Cuál es su opinión sobre el debate pintura europea / pintura americana?

Si esa pregunta se hubiese hecho hace diez o quince años, le hubiese contestado de una manera precisa, ya que en ese momento existía una pintura americana y una pintura europea con elementos diferenciadores. Pero hoy, debido a la gran movilidad de estilos y tendencias que se desarrollan en América, es difícil precisar si realmente existen elementos diferenciadores tajantes para hablar de un debate entre pintura americana y europea, ya que tanto América como Europa son centros de atracción y expansión de estilos y modas.

Lo que sí se aprecia es una vía analítica espacial dentro de la pintura americana que nos viene desde Rothko, Newman, etc.

En Europa hemos asistido a una valoración rapidísima de la obra de los pintores más jóvenes. Este hecho se produce a un ritmo vertiginoso, que no muchos pintores podrán soportar. El problema está ahí, es decir, en la situación de «ferocidad» a la que se ha sometido el arte en estos momentos.

No cabe duda de que de esta situación han salido pintores de una gran talla como Salomé, Anzinger, Castelli, Longobardi o Dokoupil.

Con el fluir constante de pintores jóvenes en Europa, se produce una situación de avalancha, de espectáculo, y de centro de irradiación.

A modo de síntesis diré que la pintura, al igual que todo lo artístico en América, se caracteriza por el hecho de que conviven distintos estilos sin interferirse, mientras que en Europa se imponen una o dos formas de pintar.

—¿Cómo ve la situación plástica de Canarias? ¿Cuáles son sus perspectivas actuales?

Considero que actualmente se está dando una situación muy parecida a la de los años comprendidos entre el setenta y uno y el setenta y cinco. Por aquel tiempo los pintores mostraban sus obras en distintos centros, al no haber galerías suficientes para abarcarlos a todos; debido a este fenómeno se creó una situación muy importante de dinamismo del arte canario. Actualmente el fenómeno galerístico está reducido y empobrecido, por lo que los pintores han tenido que planificarse al margen de galerías, intentado éstos buscarse su continuidad. Hay un factor nuevo en este planteamiento, y es el de intentar sacar la obra fuera de las Islas.

En cuanto a mí se refiere, seguiré en el proceso de elaboraciones de objetos-artefactos-cuadros-satélites, diseñados ya en mi reciente obra, con una intención de «antenajes», de vibraciones fraternales, en donde la forma está más allá de la forma propuesta.

En cuanto a las perspectivas de trabajo, tengo algunos proyectos importantes para la próxima temporada en galerías que estimo muy interesantes; pero no adelantaré nada, puesto que está todo por confirmar.

