

Reflexión sobre la reflexión del pintor Padorno (1982)

Eduardo Westerdahl



Manuel Padorno es el benjamín de un grupo de artistas que se juramentaron para transformar el medio social en que vivían. Su centro de actividad era una isla –Gran Canaria– donde había nacido este equipo preocupado por poner al día la cultura insular. Entre otras figuras de la disconformidad, estaba integrado por el pintor Manolo Millares y por el escultor Martín Chirino. Junto ellos –siete y ocho años menor– Manuel Padorno. Y nos referimos a los tres por tratarse de artistas que desligaron las amarras isleñas, sin pérdida de contactos con las islas, y marcharon a la capital de España, buscando para sus sueños un campo de operaciones más amplio.

No olvidemos que todo se gestó en la isla. Cuando Padorno tenía diecisiete años conoce a Millares y a Chirino. Hacen reparto del destino de cada uno. Chirino sería escultor, Millares pintor y. Padorno es nombrado poeta. Y está bien el juicio. Padorno oíría crecer las palomas -ya el título de este libro del que es autor nos muestra de manera transparente su desnudez poética; las reinas negras de Chirino, realizadas en piedra o en hierro, darían paso a espirales y aeróvoros y las *pictografías canarias* de Millares se transformarían en *homúnculos* delatores.

Manuel Padorno vive la creación poética, pero se revela secretamente, pues siente propensión a trabajar en obra gráfica, y es así, al margen de su función poética, de su trabajo editorial, de sus continuos viajes, de sus visitas a museos y galerías internacionales, de sus conversaciones de altura con Josefina, Manolo y Martín, es así, repetimos, como se forja este pintor y como se muestra al espectador, a los cuarenta y ocho años de haber nacido. No se dirá que el fruto no está maduro. No se dirá que en estas obras no existe mucha reflexión, mucha memoria visual, mucho pensamiento inquisitivo, amasado con la pintura y con la expresión del color. No se puede decir que el cuadro no registra la más pura imagen poética, evasiva, inapresable, cósmica, saltando fronteras, planos y rigores urbanos para establecer comunicación con el espacio.

Creemos de rigor, dentro de una honestidad, contar con la opinión que un artista tiene de su obra, vamos a llamarla crítica, mientras no se encuentre otro término más exacto: ¿Crítica de qué?, ¿por qué?, ¿a cuenta de qué?, ¿con qué razón o poderes? En cuanto a juicio, positivo o negativo, bueno o malo, la crítica, el juicio personal, son absolutamente inmorales, entrometidos en la virginidad de la creación y en la pureza, la independencia y la voluntad individual.

Dicho esto, bastante desagradable de decir por lo que tiene de suicidio crítico-corporativo (tú serás pintor, tú serás escultor, tú serás poeta... Y ya vemos que Manuel Padorno ha dicho SI, PERO NO o TAMBIÉN). Ya no se trata de castas, ni de profesiones universitarias, ni de pluriempleo. Queda entendido que se trata de una vocación contenida.

En consecuencia, y siguiendo este criterio de hacer participar al pintor en la opinión crítica exterior, vamos a recoger declaraciones de Padorno aparecidas en el catálogo de su exposición en el Museo Casa Colón de Las Palmas, en Noviembre del pasado año.

En la primera declaración que escogemos escribe con sinceridad las etapas fundamentales de su memoria -no de influencia- pictórica: Kandinsky, Mondrian, Matisse, Itten, Wols, el Constructivismo y el Expresionismo abstracto... La memoria del espectador puede añadir otros nombres: Bogart, Jochims, Newman, Biedermann, Olitski, Rothko, Verheyen... Nos encontramos, pues, ante una escuela, pero también, y esto es lo importante, ante una visión contemporánea de penetrar en el conocimiento del hombre y su universo. Sabemos de esta manera que nos encontramos con una gran familia, de características individuales, distintas. Y todas las artes que se han fijado en el tiempo han sido dentro de prácticas familiares, con sus pares, sus teorías amparadas hombro a hombro y sus grados diferenciales en el cumplimiento de un proceso.



Atención a lo que escribe Manuel Padorno: “Cuando Max Bense mira el mar desde la orilla no sólo ve en el aire las calles por donde entra o cruza el viento, ni la tela pigmentada con su textura de oleaje, sino que en su activa contemplación mental extiende y puebla ante sus ojos la honda hierba vegetal en el fondo marino y en este frondoso paisaje sumergido llega la primavera, brotan frutos. Y con las herramientas de su artesanía rema decidido mar adentro en la certidumbre de que va a prender en sus redes dialécticas el pez heurístico. Yo pretendo también remar en esa dirección”.

La cosa está clara. Ya tenemos los datos principales para registrarlos en su ficha. Tenemos su memoria, la memoria del espectador, su familia y su dirección dialéctica.

Pero lo que no está claro es la naturaleza del pez heurístico. ¿Se trata de la captura de una cosa dada, de penetrar en la fuente, en la memoria? ¿O se trata del arte de inventar la cosa, de construir el pez?



En el término de las acciones artísticas pendulares –como en el péndulo de un reloj, como en la captación del tiempo inapresable: vas, vienes, vas; avanzas, regresas, avanzas– contamos siempre con la adquisición, la reflexión sobre lo adquirido y su ordenación o pérdida. La aventura dionisiaca puede completarse con el establecimiento apolíneo. Con el establecimiento del orden de la razón. Y ya, posiblemente –no hacemos sino iluminar con una linterna convencional las tinieblas de la creación–, nos encontramos con las irisadas escamas de una captura: el pez heurístico de Manuel Padorno.

La multiplicación de sus planos, la concreción de la fuga espacial, la distribución en cuadrados, en rectángulos, las verticales armónicas que albergan el frote o fregado del color con luminosas transparencias, nos pueden dar idea de la dialéctica que claramente expresa la obra de Manuel Padorno: la fuga espacial y el reencuentro con una ordenación constructiva. Y existe una titulación que abarca toda su obra: **NÓMADA URBANO**.

Podemos entender que se trata de una busca, de un regreso de zonas espaciales, de una huida cósmica buscando una organización urbana, que sea el límite próximo de toda extensión indefinida. La abstracción perderá su nombre en esta aventura y si no lo pierde del todo, lo va perdiendo en intención. No son los planos, las bandas, la cuadrícula próxima la que se desintegra en el espacio. Estas presencias en el ante-espacio nos describen de manera sumaria la escala que el pintor hace en la ciudad. Y esta escala, todo lo nómada que se quiera, la entendemos como un retorno a una realidad.

Está fuera del problema de Mondrian al deshojar un árbol y quedarse con las ramas para llegar a una estructura que establezca una comunicación espacial; está fuera del neoplasticismo de Van Doesburg en la transformación de una vaca en planos rectangulares; está fuera de Rothko que quería entrar en el cuadro, estar dentro del cuadro.

El proceso de la pérdida del objeto ha seguido una evolución normal y ha llegado al color-color unitario, a la pintura-pintura, a la vibración atmosférica, a la soledad del espacio. Este espiritualismo –dentro de la idea de Kandinsky, de Mondrian, de Tobey– nos ha llevado a entender la obra dentro de una mística. Nos ha llevado a situaciones de recogimiento, de silencio y de comunicación sensible de naturaleza impar. Se trata, posiblemente, del fin de un proceso. Se ha llegado a una nada absoluta. Y es en esta precisa situación, dentro del más y el menos, cuando Manuel Padorno se para a reflexionar. Ya hemos descubierto la pintura que recoge su memoria, los nombres egregios de pintores del proceso, de la andadura contemporánea del arte. Más que inventar parece hacer un inventario y se nos fuga al revés, regresando del espacio con las entendidas luces vibratorias, con la misteriosa belleza del color fregado, hacia planos o puertas transparentes, pero que son planos u objetos al alcance real de nuestras manos, de nuestra necesidad urbana, de una otra realidad que establezca una unión con el individuo y con el universo, con la cosa y espacio.

