

# E L CHAMPAGNE SINÉRGICO DEL CONCEPTUALISMO

JOSEPH BEUYS, *BEUYS EN VIENA*. CASA DE LA CULTURA (SANTA CRUZ DE TENERIFE) Y LA REGENTA (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA). 21 DE FEBRERO A 14 DE ABRIL.

Si empezáramos diciendo que la figura y la obra de Joseph Beuys representan un intento de colapsar y, paradójicamente, provocar diferenciaciones no estaríamos muy alejados de lo que significa encontrarnos de frente con uno de los autores más «desplazados» de lo que se entiende tradicionalmente como arte. Los cuestionamientos constantes sugeridos por su obra artística nos llevarían a plantearnos cuál es la disparidad entre galería, museo y cualquier otro espacio, si existe un determinado contexto para los objetos y otro para la obra de arte, qué diversos criterios adoptaremos para una y diferentes imágenes, qué significado privado o público podemos aplicar a ese mármol que sirve como paleta o a esa botella de licor vacía que permanece por sí misma con huellas de una fiesta o reunión vespertina y, lo más sorprendente, si la representación de esa obra u objeto artístico ha conllevado el éxito o un clamoroso fracaso. Ante tantas versiones y descontextualizaciones sólo podemos aspirar una vez más a ser intérpretes autónomos de una historia que sufre continuamente de posibilidades sin descifrar por entero. En cualquier caso, sí podemos afirmar o reconocer conceptos. Beuys celebra la deslegitimización de lo tradicional como respuesta intelectual a la opresión de las normas sociales, e incluso como un deseo de soñar con una nueva narrativa que desglose las miserias de este siglo para iniciar un adentramiento en algo que él mismo se atrevió a calificar de *geistlich* (lo espiritual).

Jugando con gestos como éste, «El arte como una historia de innovación formal sin intentar influenciar a todo el cuerpo social es *normal* y *erróneo*», se nos informa de una consideración del arte como una especie de compensación a

la soledad absoluta. Beuys parece tomar partido por un arte cuyo acceso y legibilidad fascina la escena particular de cada individuo en sociedad. La dinámica de esta exposición viene presidida por un optimismo utópico en el que se cree que el nuevo espectador es capaz de motivarse por la contradicción, la trivialidad y la insignificancia. Esta es una filosofía apocalíptica que comporta fuertes implicaciones intelectuales para aproximarnos fundamentalmente a dos hechos: percibir el proceso del conocimiento y su mistificación y la presencia de un vocabulario capaz de explicar qué es lo que nos aleja o nos acerca a las diversas imágenes

que están siempre por finalizar. ¿O por empezar? Dentro de este proceso, la palabra «concepto», unida a entendimiento, conlleva el riesgo de perdernos en traducciones demasiado periódicas acerca de qué valores no cambiarán y permanecerán. En consecuencia, Beuys prefiere perpetuar una consciencia capaz de ensamblar actitud privada y proyección social. Sus mismos «happenings», «body art» o composiciones «pobres» conllevan no sólo un planteamiento estético sino también una ética de intercambio generativo entre servicio público e inocencia privada. De ahí que muchas de sus obras aparezcan como una experiencia escéptica



JOSEPH BEUYS.  
*DIVISION 1 2 3 4*,  
WIEN (1979)

tica y caracterizadas por la emergencia de la innovación para descubrirnos, después de la reflexión, que no son más que el espejo de nuestra evolución. La máxima muchas veces presente en el arte de que «la forma sigue a la función» está dentro de la civilización occidental, pero Beuys considera más importante el preguntarnos ¿por qué?

La actividad política en la que se vio implicado este artista podría contestar a muchos de los valores estéticos e intelectuales de esta exposición. Los diversos períodos por los que pasó como el objetual, el de «performance» o sus mismas preocupaciones ecológicas son una respuesta transnacional y global a la sinergia de los fenómenos culturales en el individuo. Su valor y significación se convierten en más creativos y eficientes si son particularmente agresivos. No es extraño, entonces, que nos hallemos ante una retórica pensada para recrear imaginativamente el sincretismo de los diversos espacios y estereotipos; tampoco nos debe sorprender la conversión del cuerpo en un monumento artístico y el cuadro en un objeto que sirva de antídoto a la burocratización. Todo ello sería como un preámbulo para un significado que conjugue lo racional de la reflexión con la inmediatez de nuestra percepción. Jean Baudrillard ha hablado del «espacio de la fascinación» dando énfasis a un cierto primitivismo que descifra reacciones y torpedea lo *standard*. En este sentido, Beuys introduce un elemento decisivo y subversivo como es la ironía, que puede dar lugar a la sonrisa, al asombro o a la doble lectura, pero con ella refuerza las sucesivas y selectivas elecciones dentro de ese microcosmos que es la obra de arte y estimula nuevas consideraciones acerca de su valor estético o simple «décor». Una frase repetida en esta exposición es «Kunst ist, wenn man

trotzdem lacht» (*Arte es cuando a pesar de todo uno se ríe*), que no es sino el viaducto alternativo de romanticismo individual contra el carácter monopolista de la cultura corporativista. Una especie de salida u opción desafiante a la tipología que nos trata de ofrecer la «véritable histoire» que prepara al hombre para el holocausto.

Es por ello por lo que la interacción provocada por los ecos de estos cuadros es post-primitivista, en el sentido de que hay una conciencia de que lo histriónico y la participación vienen de muy lejos en el tiempo, pero siguen ejerciendo una atracción innegable en todos nosotros. Frente a la claustrofobia del espacio y de los conceptos cerrados, Beuys presiona para que nos enfrentemos al dilema de cuáles son las funciones y formas apropiadas; frente a la unicidad él levanta su voz irónica en pos de aquellas huellas que desconstruyan la suficiencia. Hay una intención de que nosotros, como observadores de imágenes e intérpretes de conceptos, percibamos el artefacto artístico como una empatía en la que podemos invertir nuestro tiempo. Parece que la desorientación es el paso previo para la coherencia de ese *puzzle* en el que deberíamos averiguar lo que es verdad y lo que es diferenciable. La estética como ética es un champagne sinérgico que activa numerosas funciones.

M. M.

## C OMPRENSIÓN DE JUAN ISMAEL

JUAN ISMAEL, 40 PINTURAS (1932-1980). LA REGENTA (LAS PALMAS)-CASA DE LA CULTURA (SANTA CRUZ DE TENERIFE). FEBRERO-MARZO DE 1991.

La exposición «40 pinturas (1932-1980)» de Juan Ismael (1907-1981) celebrada en febrero de este año en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife, y que viajó este mismo mes a Las Palmas para mostrarse en La Regenta, nos recuerda las tendencias pictóricas de principios de siglo que configuraron el lenguaje de vanguardia de la preguerra, puesto que los cuadros de 1932 a 1935 incluidos en esta muestra se interpretan teniendo en cuenta la influencia de las vanguardias en los grupos de pintores y poetas de las Islas a partir de los años 20. Los paisajes de Tenerife de los años 30 escogidos hacen referencia a la formación «indigenista» de Juan Ismael en la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, donde fue compañero de Felo Monzón, Santiago Santana, Plácido Fleitas, Jorge Oramas, Eduardo Gregorio y otros, y manifiestan su contribución a la vanguardia insular que había pasado por *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Cartones* (1930), antes de desembocar en *Gaceta de Arte* (1932-1936), pues suponen la indagación del «mito atlántico» en pro de la universalización de la cultura de las Islas; se advierte en seguida un *air de famille* con la generación de pintores y poetas que desde *La Rosa de los Vientos* libraban la batalla por la modernidad e intentaban desarrollar el gusto por la imagen de acuerdo con las nuevas tendencias en el arte que defendían su *autonomía*. Cuando contemplamos los paisajes de Juan Ismael se evoca inevitablemente el texto de Pedro García Cabrera «El hombre en función del paisaje» (1930), que hay que hermanar, con lo que se prueba la cohesión generacional, con el artículo de Gutiérrez Albelo «Kodak superficial. Estampas del sur de Tene-