

D

E FETICHES, NEO-EROTISMOS Y MISTERIOS

REGRESO AL FUTURO. CASA DE LA CULTURA (SANTA CRUZ DE TENERIFE) Y LA REGENTA (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA). DEL 20 DE DICIEMBRE DE 1990 AL 15 DE FEBRERO DE 1991.

núa investigando en este camino. De todas formas, no abandonará la imaginería surrealista (relacionada con Tanguy, particularmente) por el abstraccionismo, en la culminación de la corriente que pasa primero por el magicismo el arte primitivo, se carga de significación esotérica, tiene como antecedentes a los «malditos» y llega al surrealismo, ganando «las fuerzas de la ebriedad para la revolución», como escribió Benjamin.

Decía Gasch que para la comprensión del arte moderno no basta una inteligencia discernidora, no es suficiente saber descubrir el mecanismo de la estructura interna de un cuadro, sino que se precisa una fuerte intuición. Para contemplar la obra de Juan Ismael y los pintores que se aglutinaron en torno a las vanguardias históricas o se posee «una poderosa intuición para discernir la buena y la mala calidad» o se da «el triste y frecuente espectáculo de un hermetismo espeso, de una siniestra ineptia, de una sórdida incompreensión». Esta exposición que se nos ofrece significa un breve pero elocuente repaso de una trayectoria pictórica que en sus idas y venidas, en sus avances y en sus estancamientos, nunca renunció a su *aprendizaje* surrealista. Juan Ismael aguarda aún, sin duda, un exhaustivo análisis y una amplia muestra —que deberá incluir un detenido examen de las diversas *fases* de su evolución—, capaces de revelar no sólo su singularidad (como lo hizo el CAAM en la exposición *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* al mostrar el bellísimo *Los habitantes del jardín* [1935] en su contexto), sino también la manera ismaeliana de incorporarse desde las Islas a un proceso creador esencial en la historia artística de este siglo. Δ

MARGARITA GÓMEZ SIERRA

[FOTOS: CORTESÍA GOBIERNO DE CANARIAS]

Cuando viejos amigos nos visitan, casi siempre despiertan en nosotros aquellos recuerdos que nos hacen fabulosamente ricos, no en términos materiales sino en un nivel más abstracto y espiritual, como es el encontrarnos otra vez con aquellas huellas y sueños que nos han convertido en lo que somos actualmente. Es una riqueza íntima adobada de imágenes y seducciones espectrales, capaces de confirmar acciones, palabras y visiones. Este *ars memoriae* parece que se ha convertido en una obsesión para Ángel Luis de la Cruz, el comisario de la última muestra internacional exhibida en las Islas y que lleva por título *Regreso al futuro*. Quiero decir que el problema del tiempo, su recuperación o su olvido, ha estado presente

en las últimas exposiciones de este tipo celebradas en las Islas, tal como podemos apreciar en los títulos utilizados anteriormente: *Una hora antes* o *Una novia vuelve (a tiempo)*. Con ello se pone de manifiesto que el escenario cultural humano está poblado de héroes e historias que juegan dialécticamente entre la concepción del presente y sus referencias anteriores, una especie de conciencia de que el pintor actual no es sino el demiurgo instintivo que re-crea lo aparentemente ausente, aquellos iconos y formas que creíamos olvidados, pero que la nueva paleta reconsidera. En este sentido, los pintores incluidos en *Regreso al futuro* (Robert Greene, Antonin Stryzek, Alice Stepanek & Steve Maslin, Roberto Cabot, Peter Klashorst, Joan Nelson, David Deutsch y Jiri G. Dokoupil) hacen un repaso a los clásicos y nos hablan de un concepto muy actual: la observación por

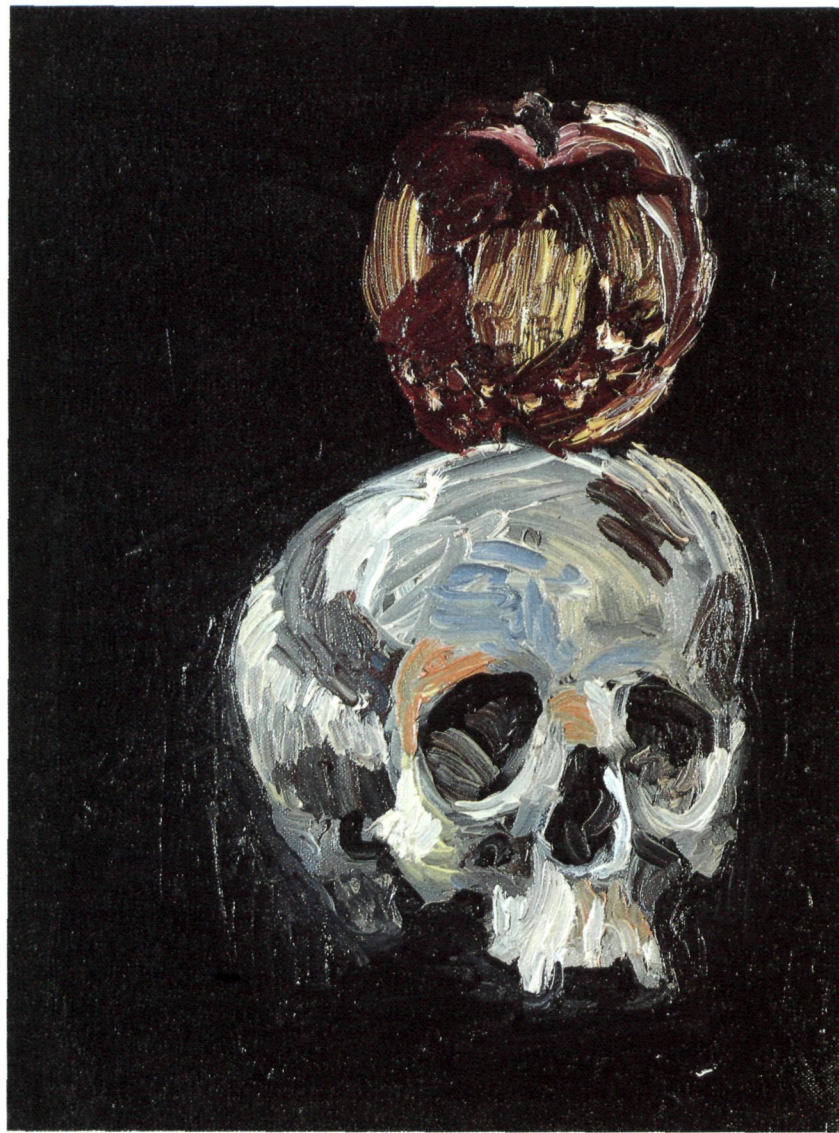


ALICE STEPANEK &
STEVEN MASLIN,
SIN TÍTULO (1990)

la observación. Esto inevitablemente nos lleva a plantearnos por qué hoy día nuestra mirada no lleva implícito el acto de juzgar, sino simplemente el placer de ver a través de equivalentes anteriores. Sería un deseo de ver lo pertinente; lo demás son provisionalidades demasiado evidentes.

Quizás por todas estas cuestiones el reseñar esta exposición conlleve el mezclar un ejercicio de descripción y una percepción desde el *punto cero*, es decir, desde ese punto de libertad absoluta que Hegel denominó como «negatividad abstracta». El objeto / imagen y su libre interpretación no implica la desaparición de referencia ni tampoco, por supuesto, su comunicación potencial; desistir de ello sería sumergirnos en pérdidas y renunciaciones que falsificarían totalmente la milagrosa conjunción que se produce entre la evolución del arte y el pensamiento. Además: es necesario invocar a la historia para descubrir por qué la pintura ha persistido como un hecho continuamente relevante para nosotros. Me refiero a estos hechos porque, si miramos atentamente el conjunto de esta muestra, parece claro que las formas actuales son el disfraz de formas anteriores; el nuevo lenguaje de la pintura tiene antecedentes explícitos que compensan lo que en algunas ocasiones se percibe como una estrategia sin objetivos definidos. La nueva imagen que circula por las galerías de arte se opone al mimetismo y estandarización de códigos anteriores pero, al mismo tiempo, se interacciona e intercambia con ellos. De este modo, la distorsión, la victimización que transpira teatralidad y el paisaje neo-erotizado se convierten en buenos modelos para que nuestro análisis se aleje de consideraciones y configuraciones absolutas.

Todo esto se puede aplicar perfectamente, por ejemplo, a Robert Greene.



PETER KLASHORST,
COBRA IS STILL ALIVE
(HOMMAGE TO K. APPEL)
(1990)

Su naturaleza está compuesta de árboles inmensos y altos edificios encendidos donde una mujer, niños o perros corren hacia nosotros. El doble efecto que ofrece el fondo y el primer plano, la mitad superior y la mitad inferior, es una transformación de aureolas, halos extraños dentro de lo urbano que tergiversan la tan ansiada, por algunos, «fidelidad». Él prefiere el zumbido y el *shock* de la imagen como objeto autónomo; él modela vestigios pero no certezas para que la presencia visual se convierta en un fetiche, algo que tiene su *copyright* individual e intransferible y que no podemos comprar en los grandes almacenes. Otro de sus óleos se acerca a la martirología con un joven que intenta extraerse una flecha clavada en su espalda. Este nuevo San Sebastián rubio está erotizado por una múltiple simbología: su sola presencia, un árbol con ramas de fuego verde, un mar tranquilo y una verja decadente. Si no fuera por el fuerte afecto alegórico de este contexto, sería una reproducción o

una re-fabricación de otro martirio san-sebastianista, éste pintado por Antonio Pollaiuolo en 1475. La nueva aproximación que nos ofrece Greene es una mezcla entre el Renacimiento y la pintura inglesa del XIX acompañada de una atmósfera kokoschkiana. Demasiadas referencias para encontrar un único significado; demasiadas actitudes y yuxtaposiciones. La nueva forma es un prisma cambiante que nos lleva a ver, encontrar y reformular.

Antonin Stryzek opta por una referencia pictórica más cercana en el tiempo. Sus pinceladas cezannianas, y hasta cierto punto hopperianas, se fragmentan según las tonalidades, claras divisiones, tonos apagados y colores pasteles en todo el cuadro. Azules petróleo, ocre, morados y verdes se fetichizan en bodegones semiimpresionistas donde naranjas, ajos, tomates y la propia mesa que los sustenta se superponen a fondos con pinceles y vasos. Sus paisajes con tonos desérticos sueñan palmeras y cielos que se oponen gradualmente a los vértices del

marco del cuadro. Y una vez más la sexualidad de una mujer que con manto extendido se contrapone con cascadas azules y flores. Es decir, un tratamiento del cuerpo fundido en el paisaje que representa el escenario teatral de lo disonante y el silencio del placer. La nueva cultura occidental, a pesar de sus claros orígenes, sigue metonimizando lo que algunos consideran *nostalgia*, pero la nueva metáfora argumenta sobre la cultura misma, sobre el deseo no completado de apropiarse definitivamente de «lo natural».

En Roberto Cabot y Alice & Steven el paisaje es el que viene a dramatizar las nuevas ecuaciones de la mente humana. En el primero de ellos, conceptos como serenidad, soledad y melancolía se entremezclan entre aguas olvidadas llenas de elementos significativos como maderos (quizás de un antiguo embarcadero) y arboledas semejantes a las de Charles-François Daubigny, aunque con la diferencia de que la luz en Cabot es más blanquecina y queremos adivinar en ella ausencias y exclusiones deliberadas. No en vano no es fácil olvidarse de aquellos sueños que se ilusionan otra vez con nombres y personas que podemos volver a incluir entre estos árboles, densas nubes o arenas. Si la figura humana ha desaparecido de sus óleos no es por considerarla irrelevante sino, precisamente, por temor a deformar la magia de una presencia anterior y su recuerdo. Sin embargo, Alice & Steven se esmeran en una nocturnidad muy propia de Aert van der Neer, caracterizándose por el bucolismo de la escena que viene dado por el hombre que duerme en un frondoso bosque donde el fuego de la hoguera ilumina sus sueños. Sus desnudos son para mirar y descifrar, como quien observa una escena cotidiana, pero agrandada y aumentada por la simbología paisajística que les ro-

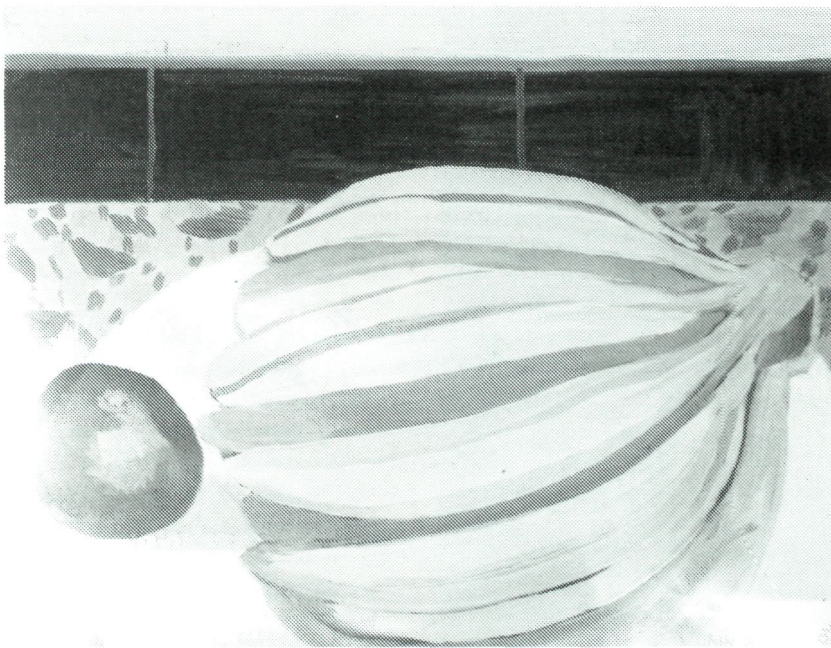
dea. Si algunos de ellos nos recuerdan los grabados de Max Klinger, secuencias específicas, como la de los nenúfares que flotan en un lago transparente, o panorámicas de bosques tupidos, se acercan más bien a Matisse, aunque con un gesto más sutil y limpio. Y, una vez más, el erotismo de sus autorretratos, que no viene dado por sus cuerpos pálidos sino por la flor ave del paraíso que les acompaña. La consecuencia de todo ello es que la visión ordinaria de las cosas no es sino solamente eso: mirar. Pero si «vemos», aprehenderemos que esas figuras insertas en el paisaje y que, a veces, transpiran romanticismo, no son sino una historia de que nuestro pensamiento va más allá del objeto relacionado; sería una composición que nos recuerda constantemente que algo se esconde entre la superficie y el color.

Peter Klashorst demanda también una mirada retrospectiva a las fuentes de las que se nutre. Su tendencia expresio-

nista claramente esparcida en sus fondos contrasta con los objetos que aparecen ante ella. Objetos como las calaveras y el mismo flautista conllevan una estrecha relación con los cuadros de calaveras y el *Amorcillo en yeso* de Cézanne. Klashorst retoma estos elementos y temas entre luces y sombras, un modo esencialmente pictórico si seguimos la definición que formuló Cicerón, «*Quam multa vident pictores in umbris e in eminentia, quae nos non videmus*» (Los pintores ven mucho más entre la luz y la sombra que lo que nosotros vemos), Klashorst prefiere fondos oscuros y objetos más distinguibles, pero nunca abiertamente descifrables, en cierto modo para que induzcan una vez más a su fetichización, es decir, a que repliquen indefinidamente en el receptor. Para él, la desintegración total supondría una catástrofe para la ilusión de recibir algún significado; su ritualización permite nuevas asociaciones dentro de un nuevo ambiente.



ROBERTO CABOT,
GLASSES (1990)



El arte de Joan Nelson se detiene en frondosas ramas teñidas de una tonalidad antigua donde verdes, azules, grises y salmón son ligeramente delineados. Lo verdaderamente característico en ella es su visión aérea y panorámica de las copas de los árboles, una técnica propia de Constable aunque con mucho más detenimiento en el detalle de las hojas. Las huellas o manchas rojas que se unen a estas ramas podrían dar lugar a muchas interpretaciones psicoanalíticas, si el fetiche es una noción de subyugación o un poder de dominación. En cualquier caso, su atmósfera placentera y decadente nos conmina a percibir sus cuadros como una ruina clásica que también logró desmoronar a figuras de la Arcadía dieciochesca.

Los bodegones de Dokoupil son reapariciones de aquellas naranjas y manzanas que pintara Cézanne en 'Plato con manzanas' y 'Fruta sobre un mantel'. Lo curioso o lo importante en Dokoupil, bajo mi punto de vista, es la paradoja que se produce entre la serialización y la particularidad de los objetos presentados. La disposición en fila de unas naranjas aparentemente similares varían y cambian no sólo por su posición sino también por las sombras con las que trata a cada una de ellas; es decir, una disposición efectista provoca un detenimiento individual, como queriendo decir que no es primordial su presencia sino el exotismo de su mascarada.

Por último, David Deutsch genera la aquiescencia entre el romanticismo y la caligrafía del paisaje. Sus minúsculos detalles despiertan nuestra experiencia adormecida para metamorfosearse en un teatro de ficciones idealizadas; deberíamos contestar de manera múltiple a esa máxima que dice que nada cambia sino que parece que cambia. Si una montaña no aparece como tal, no es por su construcción minuciosa, sino porque nuestra fantasía atiende a otros conceptos. ¿Qué conceptos?

Para finalizar, y al mismo tiempo para comenzar otra vez, existe en esta exposición la estética de la *transformación*: volver a traducir la misma noción de pintura con una perspectiva más profundamente enriquecedora. La fetichización de elementos usualmente pictóricos y utilizados profusamente en el pasado dramatiza la superstición de que los debemos llevar continuamente con nosotros. Alterando su forma y otorgándoles la nueva luz del pensamiento contemporáneo, volveremos a apreciar que el misterio lo único que hace es indagar en el propio misterio. No debería ser tan importante el divulgar su estructura y sus elementos como el protegerlo. Δ

MERCEDES MACHADO

[FOTOS: CORTESÍA A. L. DE LA CRUZ]

CRONICA DEL CAAM

~ Seminario *EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN (WALTER BENJAMIN)* por FRANCISCO JARAUTA. CAAM, DEL 26 AL 29 DE JUNIO DE 1990.

Las cuatro conferencias —*Tiempo, lenguaje y escritura; Sobre el drama barroco; Baudelaire: poesía y capitalismo; Kafka: el lugar imposible*— impartidas por el escritor y filósofo español Francisco Jarauta analizaron los presupuestos teóricos del concepto benjaminiano de crítica, para pasar en una segunda fase al examen de cuestiones centrales en el desarrollo de la obra de Walter Benjamin.

A la luz de esa obra adquieren dimensión crítica aspectos tan diferentes como la matriz lógica del Barroco, el drama del lenguaje de Kafka o el destino expresionista de la ciencia positiva del lenguaje artístico. Benjamin introduce una serie de conceptos que, en su conjunto, definen de una forma rigurosamente nueva la tarea y el programa de la crítica. La tensión que rige la forma del arte es preciso inscribirla en la relación entre la experiencia artística y las estrategias de representación que regulan el proceso general de la cultura. Es esta economía la que explicita las variaciones de la forma y su representación.

El pensamiento de Walter Benjamin es hoy reivindicado como una de las expresiones centrales de la experiencia moderna. El curso del prof. Jarauta significó una aproximación a los lineamientos esenciales de un pensamiento de lo «alérgico» como imaginario posible del drama de la modernidad. Δ