

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 antidoto 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.

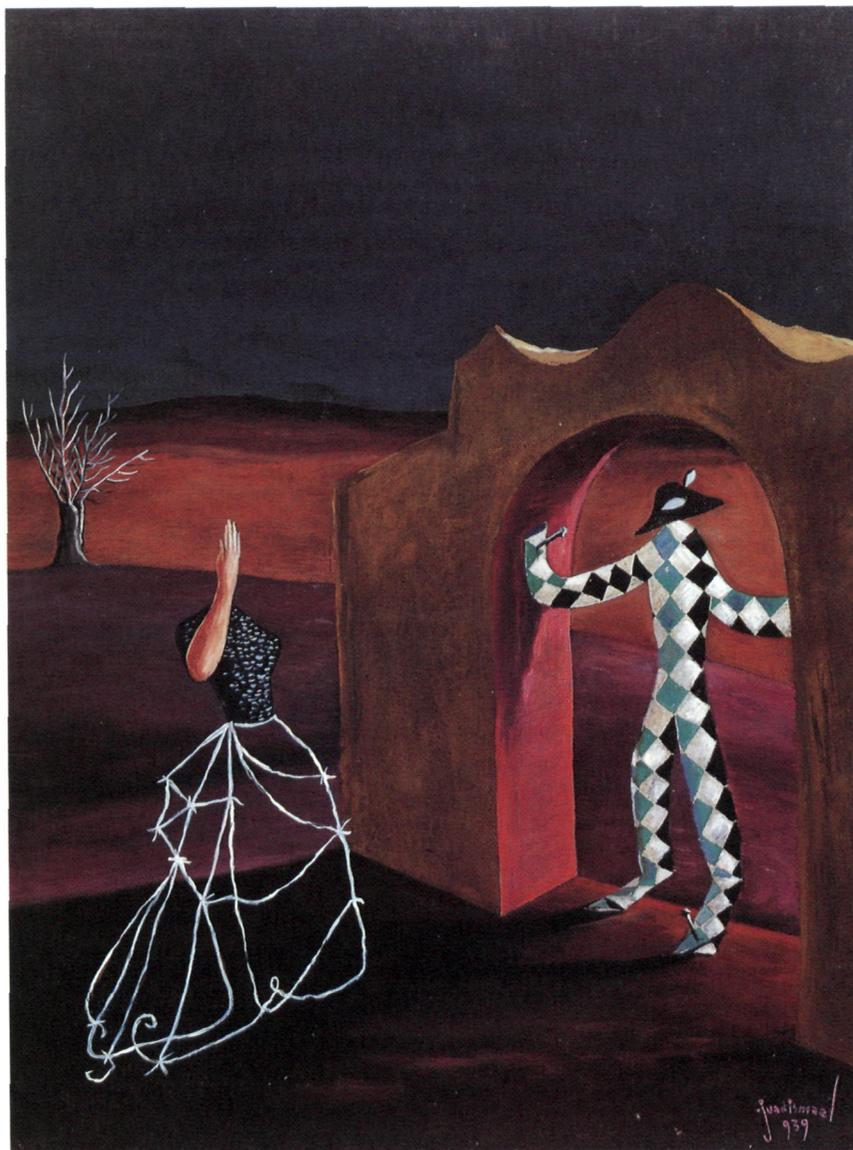
C OMPRENSIÓN DE JUAN ISMAEL

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-

rife» (1935), en que encontramos las playas de soledad e idilio de Juan Ismael y las cúbicas edificaciones de las costas que son un capricho inteligente. La preponderancia del paisaje en la obra de Juan Ismael, como puede advertirse en esta selección, parte de aquella preocupación por la geografía en los planteamientos estéticos de los vanguardistas insulares, que constituyeron el bagaje que el pintor llevó a Madrid en 1931, donde entró directamente en contacto con los grupos vanguardistas peninsulares. La obra fechada hasta 1935 que se nos presenta en esta exposición se basa en la renovación artística que hizo posible la experiencia de la Escuela de París, a cuya cabeza figuraban Picasso, Miró y Juan Gris, y que tuvo su continuación en la Escuela de Madrid, con el apoyo de Solana y Vázquez Díaz, con Benjamín Palencia, Cossío y Zabaleta; es fruto, como la obra de Dalí, Rodríguez Luna, Angeles Santos, Maruja Mallo, Ponce de León, Moreno Villa, García Lorca, etc., del debate en torno a las artes que propiciaron *L' Amic de les Arts* (1926-1929) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932), y queda como testigo de la ebullición de la que saldría la llamada «Generación del 27» y que había empezado tiempo atrás con el grupo de La Residencia, las revistas ultraístas, los manifiestos y declaraciones que daban entrada en España a lo último en el arte europeo de entonces, tal como se propuso la sociedad de Artistas Ibéricos en su *Manifiesto* de 1925, firmado por M. Abril y otros: «... De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que, conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique» (revista *Alfar*, 51, 1925).

En la *Revista de Occidente* F. Vela publicó en diciembre de 1924 el primer texto en castellano sobre el surrealismo; a partir de entonces los textos sobre el surrealismo se sucedieron, y en la incursión de este movimiento, entre los diversos «ismos», destacaron Dalí, Montanyá y Gasch, que firmaron el *Manifest an-*



JUAN ISMAEL,
PRESENTACIÓN
DE ARLEQUÍN (1939)

tiartistic catalá y supieron defender lo maravilloso y lo irracional. Cuando en los años 30 se reconoce la influencia del surrealismo en la escena española, se empieza a hablar del surrealismo de Juan Ismael, lo cual era de esperar de quien entró en los círculos del arte renovador y se colocó en la órbita de ADLAN, grupo que acogió el surrealismo y que se fraguó, según la crítica, en 1932 como consecuencia de las actividades del GATEPAC. ADLAN organizó las exposiciones de Arp y Man Ray, la de «El arte de los primitivos de hoy», la de «pochoirs» de Kandinsky, Helion y Miró, y con la colaboración de Dalmau la de los escultores Sans, Marinel.lo y Eudald Serra en 1935; en 1936 se inaugura el «Centro de la Construcción», local de ADLAN Y

GATEPAC, y se intensifican las actividades de ADLAN: exposiciones de Picasso, Maruja Mallo, Alberto Lamolla, Juan Ismael, Orgaz y Moreno Villa, según ha estudiado J. Brihuega en su libro *Las vanguardias artísticas en España*. En la «Logicofobista», que también organizó en 1936, participó Juan Ismael al lado de Carbonell, Cristòfol, Ferrant, Esteve Francés, Lamolla, Massanet, Gamboa-Rothwoss, Marinel.lo, Maruja Mallo, Planells, Sans, Nadia Sokalova y Remedios Varo; con motivo de la exposición se publicó un catálogo con una declaración de principios, en la que el logicofobismo («fobia de la lógica») se define como una tendencia metafísica, con la significación que dio P. B. Shelley: «La metafísica puede ser definida

como la búsqueda de las cosas que dependen de la naturaleza interna del hombre y que le son relativas.» Del contacto de ADLAN con *Gaceta de Arte* surgió la «Exposición de Arte Vanguardista» en Tenerife en 1936, en la que se encuentra Juan Ismael junto con Baumeister, Oscar Domínguez, Drerup, Max Ernst, Ferrant, Kandinsky, Klee, Miró, Nicholson, Seligman... Así, pues, el arranque y desarrollo de la obra de Juan Ismael entronca plenamente con la profunda renovación estética del primer tercio del siglo.

La exposición continua con la obra de Juan Ismael posterior a la guerra civil, insistiendo en la continuación del lenguaje vanguardista de preguerra. PIC y LADAC significaron la continuación de las corrientes vanguardistas en la postguerra en Canarias, adonde había regresado Juan Ismael. Él siempre había defendido el arte que descubriera «la realidad del espíritu, de nuestros sueños, de nuestra manera de ver», y tal es la premisa del grupo PIC, que considera como valores máximos el lirismo, la interioridad creativa, lo emotivo. Carlos E. Pinto escribe que PIC representó «la primera incursión práctica en la modernidad de pintores encasillados por la costumbre y la opinión popular». Con Chevilly, Teodoro Ríos, Constantino Aznar, José Julio y Alfredo Reyes Darías, Juan Ismael formó este grupo, nacido a raíz de la muestra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en mayo de 1947. Siguió LADAC, como grupo paralelo a *Dau-al-set*, de ascendencia surrealista. René Metras, Joan Brossa, Enrique Torno, Arnald Puig, Tàpies, Ponç, Cuixart y Tharrats fundaron *Dau-al-set* para conectar con la vanguardia internacional y proseguir los esfuerzos vanguardistas de preguerra en España. En 1949 Gasch publicó en la revista de este grupo el «Elogi de la deformació», donde dice que la pintura y la escultura traducen, mediante imágenes deformadas, no sólo la apariencia de las cosas, sino su misterio. Esta actitud caracterizó al grupo catalán, en unos años en que existió una polémica sobre el surrealismo del arte nuevo y cierto sector identificó lo nuevo con *locura*. El mágicismo de *Dau-al-set* puede relacionarse



con el surrealismo de los miembros de LADAC, si bien ya existe la tendencia a la abstracción: Plácido Fleitas, puente entre *Dau-al-set* y LADAC, y de quien Juan Ismael tomó la misma visión primigenia de la naturaleza, Manolo Millares, Felo Monzón, Alberto Manrique, José Julio, Elvireta Escobio y el propio Juan Ismael. En este momento Juan Ismael concibe imágenes compulsivas que quedan en una instantánea de concreta irracionalidad; utiliza el *trompe-l'oeil* para pintar una quimera subterránea y viscosa que da cumplida satisfacción a obsesiones eróticas.

Después de la experiencia de LADAC, a Juan Ismael lo hallamos a vueltas entre una figuración y una abstracción que poseen una raíz surrealista. Se trata

del paso de la figuración surrealista procedente de la ortodoxia francesa al informalismo de signo surrealista que tiene mucha relación con el catalán. Este último, hijo del que había surgido en Europa y América desde los años 40, da primacía al gesto del pintor y explota las posibilidades de la materia pictórica. En los cuadros en que Juan Ismael mezcla óleo y arena, el empastado no diluye la imagen, pues se muestra un simbolismo que hace referencia al paroxismo de obsesiones inconscientes; se acentúa la autonomía de la imagen partiendo de la antigua práctica surrealista del automatismo. Fue durante su estancia en Venezuela, desde 1956, cuando se interesó especialmente por el materismo, aunque a su regreso a Las Palmas en 1966 conti-

JUAN ISMAEL,
EL PEINE (1939)

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)