

Conferencia sobre Juan Francisco Isidro (Sevilla, 1961-1993).

Rosa Queralt

[Texto de la conferencia que ofreció Rosa Queralt en el marco de la sexta edición de "Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea"]

Enmarcar a Juan Francisco Isidro como artista conceptual, centrándonos además en el discurso teórico, es harto difícil. El uso del término conceptual en el ámbito español es complejo al aplicarlo a la mayoría de autores. Por eso lo utilizaremos solamente en sentido indicativo.

Por generación –los históricos españoles nacieron en los cuarenta y alguno muy a comienzos de los cincuenta y la generación neoconceptual es de las décadas de los setenta y ochenta-. Además, él pertenece a una generación muy pictórica, la que aparece en escena a mediados de los años ochenta, cuando las propuestas conceptuales prácticamente han desaparecido del escenario galerístico y museístico. También por actitud está lejos de la militancia anti-establishment, del contexto político de la dictadura que movía a la contestación... Y, por otro lado, porque el mismo conceptual histórico ya es difícilmente clasificable debido a la amalgama de comportamientos que encontramos bajo esta etiqueta:

poesía visual,
estructuras primarias minimalistas,
apropiación de objetos al modo ready-made,
devaluación del objeto artístico a favor del proceso,
uso de elementos lingüísticos y textuales,
intervención del espacio como material para la acción, la
reflexión, la intervención, etc.,
utilización de recursos propios de los mass-media,
incorporación de nuevos medios audiovisuales y
tecnológicos,
más las formas clásicas del arte conceptual: body art,
happenings, performances, land art...

Hay una aportación del arte conceptual que valoraríamos por encima de cualquier otra, incluso del hecho de privilegiar la idea como elemento de peso de la obra, y que es la transversalidad de disciplinas que metodológicamente incorpora al arte visual: filosofía, sociología, psicoanálisis, antropología, política, lingüística, mass-media, cultura popular, ecología, ciencia, arquitectura, música, etc. etc. A mi parecer, este es el mayor legado del arte conceptual: abrir puertas al territorio cerrado de la especificidad. Un legado asumido por la mayoría de artistas a partir de entonces, demasiado atractivo para rechazarlo.

A pesar de su condición de bisagra entre los conceptuales históricos y los neoconceptuales españoles, ¿qué comparte y qué no comparte Isidro con ellos?

Sí comparte

- la reflexión sobre la realidad cotidiana,
- el componente contemplativo-reflexivo y activo a la vez,
- los hechos que proceden de experiencias propias,
- ese tono de indiferencia del objeto ready-made.

En cambio, no comparte

- el manejo y la defensa que ideológicamente hace de las técnicas tradicionales y el rechazo a la tecnología,
- el papel del elemento sensible o perceptivo,
- no desmaterializa radicalmente la obra por muy leve que sea su peso,
- su carácter no efímero, valora el objeto resultado del proceso.

dando por supuesto que los conceptuales históricos españoles no eran menos intuitivos que teóricos, es decir, las ideas y puntos de partida solían surgir de experiencias intensas y vislumbres de su relación con la realidad que les rodeaba.

Isidro no pone la idea al mando de la nave, observa y lo traslada al campo de trabajo. Como formando parte de un proceso de conocimiento, de aprendizaje permanente. El proceso es siempre dinámico en su funcionamiento, si bien lento, constante, tenaz. Más cercano al trabajo de un científico que al de un teórico.

Analicemos someramente su obra, la que realiza en sus últimos seis años de vida, es decir, entre los 26 y los 32.

Se había dado a conocer en aquel proyecto de Ignacio Tovar para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla que se llamó "Ciudad Invadida", y que supuso la aparición en escena de una brillantísima generación de artistas jóvenes.

Sin embargo, él no procedía de Bellas Artes, como la mayoría. Había iniciado estudios de arquitectura, que no acabó. Según Juan Suárez, que le tuvo de alumno en el

instituto, tenía dudas respecto a estudiar Bellas Artes, a pesar de su atracción por el arte desde pequeño. Suárez le sugirió que hiciese arquitectura. Dos años después de “Ciudad Invasada”, en 1987, Rosalía y Rafael Ortiz le llevan a Arco al tiempo que celebra la primera individual en Málaga. Las pinturas de este momento podrían calificarse de investigación sobre el lenguaje pictórico, plantea la cuestión de la figura y el fondo, son imágenes más construidas que expresionistas, lejos de las tendencias en boga en aquellos años, mínimas alusiones figurativas, cercanas a obras coetáneas de algunos artistas de “Figura”, donde colaboró como diseñador en la última etapa de la revista- El grupo aglutinado alrededor de la publicación intentaba salir del ámbito local para acercarse a las corrientes internacionales (imágenes 1 y 2 de la serie *Colecciones*).

En el mismo 87 también pinta objetos esquemáticos, dibujados-pintados en sus trazos más simples. Aparecen ya algunas constantes de su trabajo: la repetición de elementos, la superficie dividida en planos –dípticos, trípticos, polípticos-, la representación del objeto en sus mínimos trazos, aquellos esenciales para la identificación (imagen 3, televisores).

Y otra constante más importante: el salto sin red a través de un lenguaje distinto, sin miedo a perder la coherencia que se exige a si mismo al valorar la producción de cualquier artista en su conjunto, por no creer en la “obra maestra”, en una por encima del resto.

En 1988 utiliza páginas de periódico como soporte de intervenciones gráficas con intencionalidad conceptual. Estos trabajos sí podríamos verlos cercanos a las prácticas conceptuales. Grup de Treball, en 1973, insertó 17 anuncios por palabras en otros tantos números del periódico La Vanguardia utilizando el patrón narrativo de este tipo de páginas con ofertas o peticiones de empleo, de vivienda, de contactos, a modo de interferencia y a la vez con una suerte de irónica parodia de los signos visuales propios de la censura de la época. Un ejemplo: “Por temporal ausencia del país interesa información directa sobre la realidad del mismo. Visitas 5 a 7 o escribir Muntadas Comercio 64 Barcelona 3 T 3190930”. En las páginas de Isidro, sin embargo, hay que añadir un deliberado propósito formal en lo relativo a las estructuras dinámicas de las composiciones: circulares, en diagonal... (imágenes 4 y 5).

Una nueva serie la forman un conjunto de juegos gestálticos que tratarían sobre forma, percepción, visibilidad, ocultación, etc. Aparece el círculo como forma recurrente en obras futuras (imágenes 6 y 7).

En 1990, en la galería Ángel Romero de Madrid expone *Una mesa, una silla, un vaso*, muestra sorpresiva una vez más por seguir abordando un camino distinto y personal,

ahora con la exigencia del dibujo como pensamiento y como acción. Sobre la desnudez del papel y mediante bolígrafo rojo rellena la silueta de tales objetos proponiendo diferentes situaciones de equilibrio. Lejos de cualquier intención representativa, este ejercicio mental acaba siendo físico (imágenes 8 a 10).

Otro cambio radical en 1991: a partir de objetos de uso cotidiano fotografiados en blanco y negro –una cafetera, una lámpara, un ventilador- juega a la revelación y al ocultamiento a base de fragmentaciones o de manipulaciones puntuales. El espacio depende y está subordinado al objeto. De “perfectos bodegones contemporáneos” los calificó Miguel Fernández-Cid (imágenes 11 a 13).

Paralelamente sigue la fragmentación del soporte mediante un nuevo recurso: el uso de sobres americanos con ventanilla, agrupados en grandes formatos y expuestos en 1991 en la galería Rafael Ortiz, un elogio a lo esquivo, lo pobre, lo manual, lo leve ¿y quizás lo irónico? A través de las ventanillas se perciben partes de fotografías de bobinas de hilo, focos o trazos de dibujo que también pueden cruzar horizontalmente toda la superficie de la obra. Se trata de trabajos completamente ausentes de retórica, sin apoyos teóricos ni explicaciones, que obligan al espectador a contemplarlos en absoluta desnudez (imágenes 14 a 16).

A partir de 1991, y gracias al premio L'Oréal, puede introducir la madera de caoba sobre la que dibuja tramas lineales o círculos en una primera fase. Más tarde, es la misma madera el elemento expresivo gracias al color del barniz o a ciertos relieves formales. Conviven pequeños formatos con piezas de grandes dimensiones. Todo nos habla de silencio, de rigor, de eternidad, consciente probablemente de que son sus últimas obras, algo que confirmaría el uso por primera vez en su producción de un material perdurable como la madera de caoba (imágenes 17 a 21).

¿Qué destacaríamos, resumiendo, de la obra de Juan Francisco Isidro vista en su conjunto?

- la libertad y la independencia con la que decide abordar un camino diferente y personal, al margen de los cánones dominantes,
- la capacidad para crear una variada y rica constelación formada por series que se plantean y se comportan entre ellas de maneras diferentes,
- la sabiduría para moverse en un territorio fronterizo, frágil, difícil de definir,
- artista sutil, silencioso, intenso, leve, íntimo y universal,
- el talento para la síntesis, el modo como persigue lo esencial,
- la energía que se repliega en lugar de expandirse,
- la economía de medios,

- la concreción consecuencia de la precisión en la observación,
- obras nada discursivas a pesar de tratar por encima de cualquier otro asunto cuestiones de lenguaje: el tema es irrelevante mientras los procesos lingüísticos son fundamentales,
- la ambivalencia en cuanto a sentidos y sentimientos: entre la frialdad y la calidez, aquel “pensamiento sentiente” del que hablaba Zubiri,
- el tiempo dilatado que proporciona el silencio que el arte demanda para oír un sonido que se hace duración,
- una práctica tenaz,
- la reflexión que brota, corre paralela y refleja el discurrir de los días,
- la actividad ejercida sin trascendencia, una rotunda afirmación de lo cotidiano.

Como Juan Francisco Isidro no puede expresarse hoy aquí con sus propias palabras, para finalizar resaltaríamos algunas frases suyas, recogidas por Paco Lara-Barranco, que le definen mejor que todo lo que podamos decir sobre él:

“La palabra artista me viene un poco grande. Hay que mantener los pies en el suelo y no dar tanta trascendencia al trabajo porque lo realmente importante es el hecho de trabajar, tanto física como mentalmente”.

“El artista no debe depender de las estructuras oficiales ni del mercado”.

“Respecto a la comprensión del arte, me gustaría que mi obra dijera algo, expresara algo. Y desde una visión amplia. Si no dice algo a alguien es un objeto estrictamente formal. Pero lo que quiere comunicar debe estar contenido en ella, no explicitarse en el título o a través del lenguaje oral o escrito”.

“Las obras de los conceptuales históricos me parecen enormemente interesantes; las de los neoconceptuales, en general, me resultan bastante aburridas”.

“Los ochenta resultaron una alimentación a base de hamburguesas, hubo una valoración excesiva de los jóvenes”.

“No me importa que las tensiones externas influyan en mi obra, pero quiero que lo hagan de forma matizada”.

“Me interesan parámetros como lo físico y lo real. Trabajo sobre la acumulación y el tiempo realizando una labor anónima, la misma que puede realizar cualquiera. Pinto con bolígrafo rojo y la reflexión que me gustaría que se hiciera no es que he pintado una mesa, una silla o un vaso, sino que en el año 91 hubo una persona que se dedicó a cubrir una superficie con bolígrafo rojo, en pleno auge tecnológico”.

“Hay que romper con la idea de obra maestra, lo que hay que tener en cuenta es la producción del artista en su globalidad”.