

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JUAN DE DIOS VIDA ARREDONDO

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

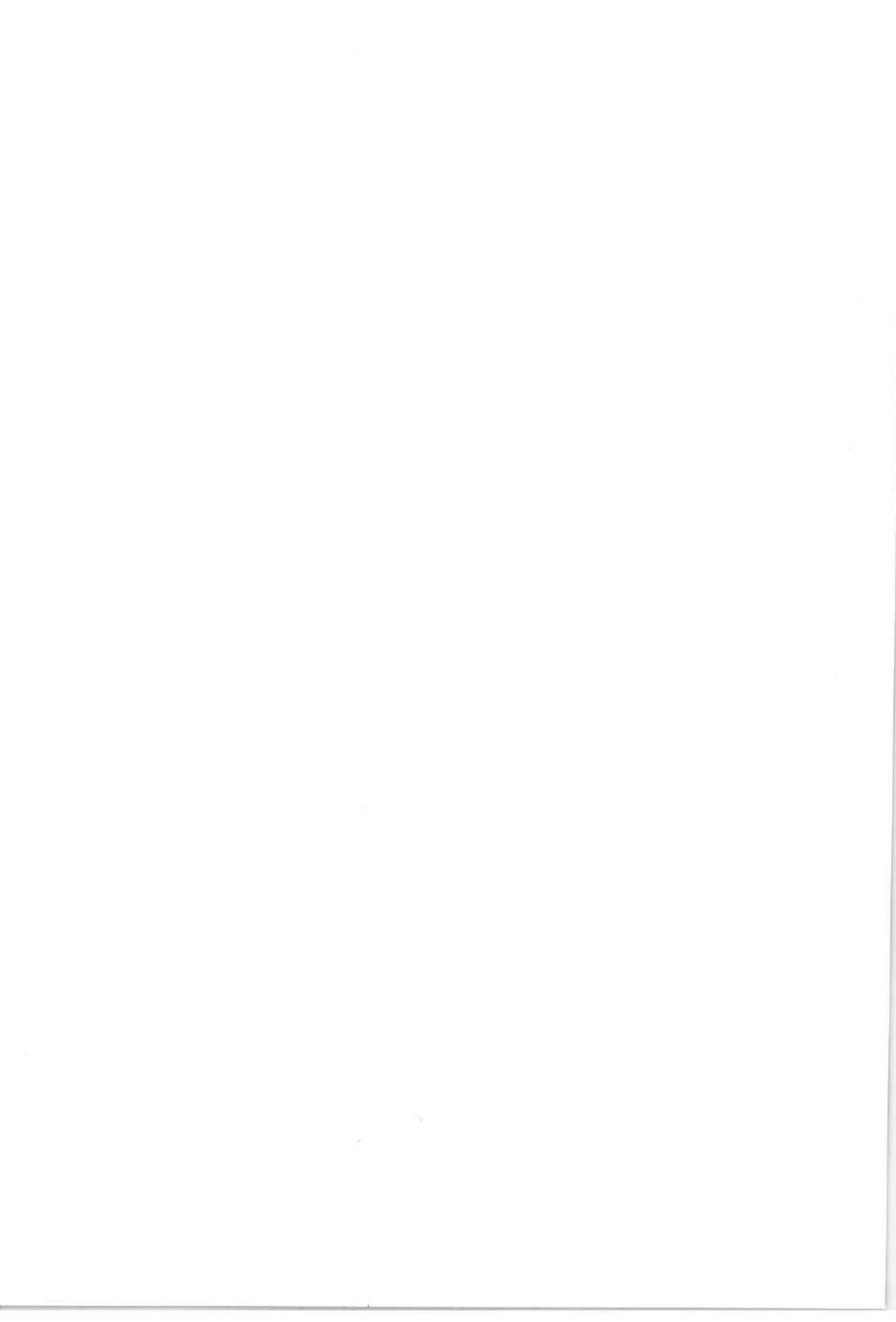
ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA

MMI







REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

# DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JUAN DE DIOS VIDA ARREDONDO

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

# CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO  
EL DÍA SEIS DE NOVIEMBRRE



GRANADA

M M I

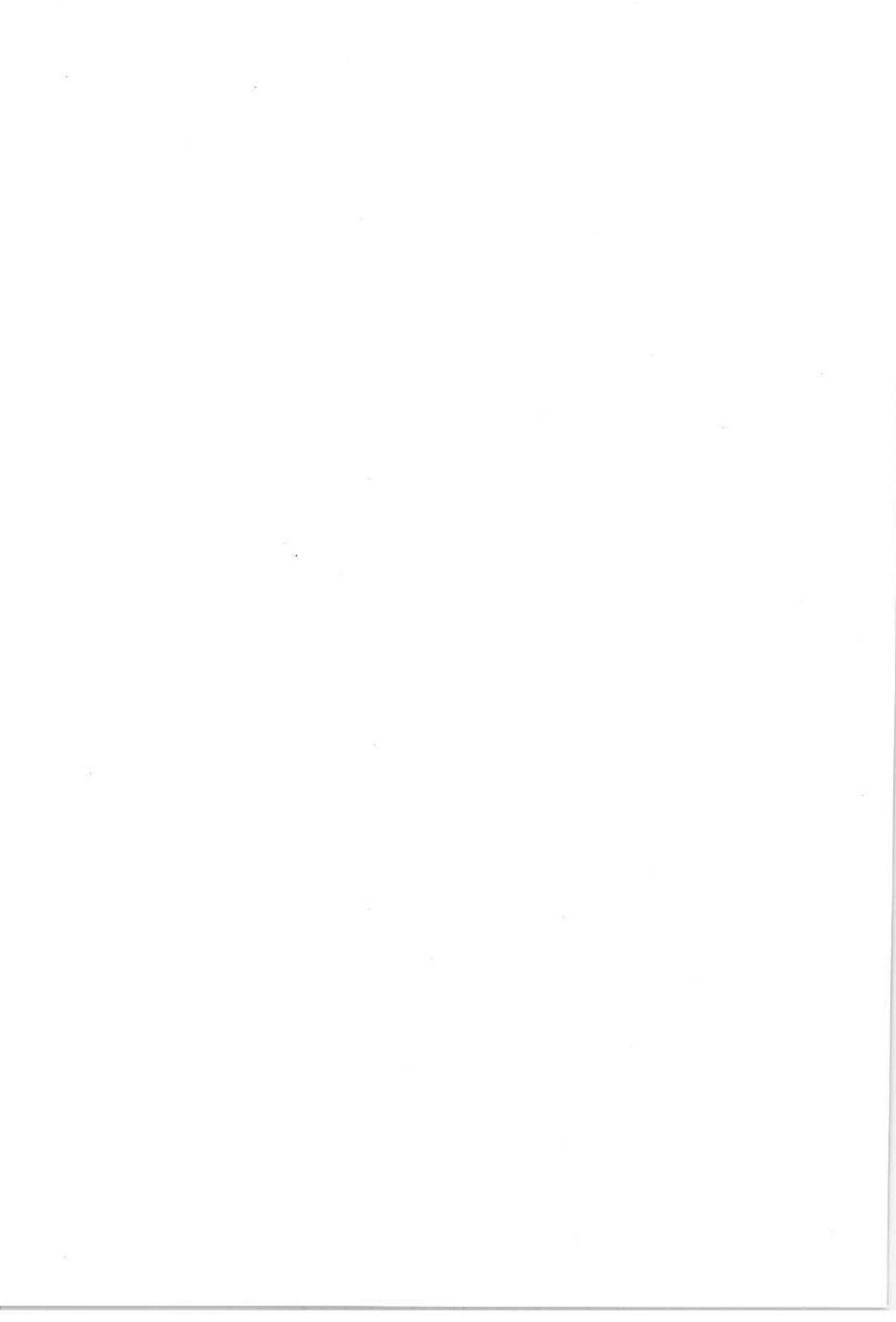


DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. JUAN DE DIOS VIDA ARREDONDO





# PARADOJAS



Señor Presidente,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**L**AS PALABRAS que se pronuncian al recibir un honor suelen entenderse como una exigencia del protocolo, una fórmula convencional que invita casi siempre a la falsa modestia y a la retórica exagerada. La gratitud en este tipo de actos se entiende como una hipocresía social, un hecho externo, un sentimiento alejado de la verdadera intimidad del artista. Sin embargo, el ser recibido hoy en esta Academia no significa solamente para mí un honor social, una consideración pública, sino -y esto es lo más importante- un reconocimiento amistoso, que me ayuda a convivir con la realidad de mis propias incertidumbres. Confieso que esta especie de canonización exterior e interior que supone el ingreso en la Academia, me llega en una edad y en una situación artística donde la madurez tiene menos que ver con las seguridades que con las dudas. Quisiera, por eso, que estas palabras de gratitud no se entendieran como el cumplimiento de un rito social, ajeno y previsible, sino como la respuesta de un pintor que valora sinceramente el afecto y la consideración, es decir, la ayuda que recibe de una institución tan prestigiosa como ésta para seguir trabajando en su intimidad. Se trata de una luz templada por la amistad alumbrando en medio de la incertidumbre.

El año que viene se cumple el 225 aniversario de la fundación de esta Real Academia de Bellas Artes. A lo largo de este tiempo ha contado entre sus miembros con pintores tan ilustres como José María López Mezquita, José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, José Carazo, Eugenio Gómez Mir, José Larrocha, Isidoro Marín, Gabriel Morcillo, Manuel Maldonado, o Benito Prieto, entre otros. Que se me considere digno de figurar en esta nómina impresionante es un honor sinceramente inesperado, que me ayuda, ahora con un poco más de confianza, a seguir desconfiando de mí.

Quiero, por último, agradecer muy especialmente a D. Cayetano Aníbal, D. Antonio Moscoso y D. Manuel del Moral el hecho de haberme propuesto como candidato a titular de la Medalla N° 20 de esta Real Academia, Medalla que anteriormente correspondiera a D. Fernando Belda Mendoza, y antes a D. Nicolás Prados López, y así, en un encadenamiento de nombres imprescindibles en la historia de esta ciudad.

La historia que emana de la Medalla que hoy llega a mí, le otorga un peso abrumador, pues está formada de tiempo transcurrido, que es la materia con que se compone nuestro existir, y de tiempo venidero, en el que me veo indisolublemente unido a ella en el deseo constante de seguir construyendo mi propia metáfora desde este oficio nuestro, tan viejo, pero tan nuevo.

**L**A PINTURA ES uno de los idiomas de la Humanidad. Uno de sus lenguajes. Esta idea nos parece hoy fácil de asumir, pero en su día constituyó una novedad fundamental, una de las premisas mayores en la formación del arte moderno, porque obligaba precisamente a superar las consideraciones clásicas del *ut pictura poesis* horaciano, haciendo inútil la polémica sobre qué disciplina artística era capaz de reflejar la realidad de una manera más apropiada.

Admitir que la Pintura es un idioma -uno, entre los diferentes idiomas de la Humanidad- significa asumir también la independencia de las artes a partir de lo singularmente específico de cada lenguaje. Y eso nos lleva a aceptar en consecuencia que la Pintura tiene una gramática que la ordena. Una morfología y una sintaxis propias. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que la Pintura, como un sistema codificado más o menos estable, pervive en el ser humano desde el remoto Perigordense hasta nuestros días. Su evolución histórica está llena de matices, de incertidumbres y de logros en libertad, porque no responde a un devenir en progreso permanente, lineal y

determinado, sino -en palabras de Sigfried Giedion- a “un magma latente que fluye por un agua sin tiempo”, unas veces sumergido y otras sobre la superficie de algún presente. El vocabulario de la Pintura no siempre es visible y eficaz; a veces se desarrolla en secreto, hundiéndose en su propio silencio para brotar de nuevo en otro tiempo, en otro lugar, y con otros fines.

Dijo Ezra Pound que *todas la edades son contemporáneas*. Los artistas leemos el pasado con los ojos del presente. El mirarse en el espejo de la Historia esconde un acercamiento reflexivo sobre la pertinencia de nuestros recursos. La eficacia del pincel supone una meditación en torno a el cuándo, el cómo y el para qué de este oficio. La Pintura recorre la Historia y se acerca a cada tiempo, adaptándose a las necesidades de quien la mira. Así por ejemplo los humanistas sintieron el impulso de asumir como propios los ordenamientos clásicos, siendo ese mismo impulso el que hace posible que nosotros, espectadores del siglo XXI, nos emocionemos ante el caballito de una cueva de Lascaux, que fue pintado hace cerca de 20.000 años, aunque, curiosamente, parezca la obra de un artista chino del siglo XI de nuestra era. Esa es la *constancia* de la que habla Giedion, la capacidad de permanecer, que tiene su correlato en el cambio. Constancia y cambio son imprescindibles para alcanzar el eterno equilibrio entre el ayer, el hoy y el mañana que sostiene a la Historia del Arte. Uno de los retos que caracteriza el trabajo del pintor contemporáneo, con sus apuestas y sus soledades, es precisamente la duda sobre la posición que debe tomar frente a este equilibrio. Un equilibrio que hoy parece trastocado definitivamente por la demanda de aceleraciones y cambios impuesta por el devenir mercantilizado de las modas.

He de confesar que cada vez que entro en mi estudio y me pongo delante de un lienzo me creo partícipe de un fluido que es a la vez intemporal e histórico, ya que busco las definiciones actuales de un idioma permanente, entendiendo mi trabajo como un impulso de diálogo con la Pintura.

Por eso, las reflexiones que voy a hacer aquí, en voz alta, sólo pueden referirse a este impulso enigmático, en torno al cual giran las ideas y las intuiciones de mi poética profesional. La Pintura es para mí la expresividad de la materia, cuyos códigos más elementales perviven arraigados en los arcanos del entendimiento no verbal del ser humano. La Pintura es el vehículo expresivo de aquello que no puede ser dicho con palabras, porque no incumbe a las palabras, sino a la absoluta particularidad del signo artístico. Esta realidad independiente y específica de la Pintura, lejos de obedecer a impulsos subjetivos o aleatorios, sabemos que se mueve a través de códigos bien edificados sobre los territorios más antiguos de la mente humana, compartiendo entidad con el gesto y la voz en el origen mismo del hombre pensante.

Quisiera que estas ideas se entendieran como lo que son: intuiciones surgidas de la experiencia propia. Aunque he buscado siempre justificación y sentido en la lectura de algunos textos imprescindibles, mis ideas sobre el arte son a estas alturas el resultado de la experiencia personal, porque de ella salieron en forma de pensamientos dispersos, para ocupar ese ámbito silencioso que constituye el tiempo en el viejo oficio de pintor.

De ese mismo ámbito silencioso emergen también todas las dudas. Al creador no le sirve el consuelo puritano de afirmar con orgullo que él no cambia de chaqueta. Lo que fue certeza se transformó en incertidumbre; lo que parecía camino abierto, resultó callejón sin salida; y la claridad, una tiniebla decidida a ocultar las soluciones del laberinto.

Así, y con frecuencia cíclica, las crisis creativas se instalan en el taller del artista, convirtiéndolo en campo de batalla, en un territorio enemigo infectado con sus propias trampas. El pintor necesita evitar la inmovilidad, pero al mismo tiempo debe esquivar las engañosas puertas que incitan a la salida rápida. Las soluciones de su conflicto no se encuentran en circunloquios ajenos a la Pintura, sino precisamente en la misma Pintura, en su auto-

mía significativa, en esa intrínseca capacidad expresiva de la que hablaba Leonardo da Vinci.

El diálogo con la Pintura es un juego de comprensiones y malentendidos, de compañías y soledades. Es posible que el pintor se reconozca, una vez más, perdido, viéndose así mismo como el más grande de los fracasados, incapaz de aportar ni un pequeño grano al silo de la Historia. Pero, con algo de suerte y de forma inesperada, la solución puede aparecer después de un largo proceso de pintar para despintar. Sobre una vieja costra de pinturas sedimentadas en los estratos de los propios errores, desde el fondo del color y de la línea, emerge, una vez más, el vínculo salvador capaz de unir el pasado con el futuro en el permanente equilibrio de la constancia y el cambio. El acontecimiento puede deberse a un pequeño accidente. Quizás unas líneas o tal vez una mancha de color, un destello que te atrapa y te arrastra en persecución de las preguntas decisivas: para qué y para quién pinta el pintor.

Para intuir el sentido de una posible respuesta, el artista recorre los lienzos en un estado casi catártico, apura los días acumulando y retirando capas de pintura, superponiendo veladuras que desvelan los secretos del enigma de su propia metáfora. Encontrará soluciones que le parecerán geniales y novedosas hasta que, fatalmente, descubra que se trata de recursos ya utilizados por otros pintores, que a su vez los heredaron de otros, en un tecler antiguo sobre los signos de un lenguaje primitivo, al que la Humanidad empezó a renunciar hace mucho tiempo, cuando descubrió el orden simbólico de la escritura. Pero el pintor sabe que el lenguaje que él conoce es anterior a la palabra escrita y que las reglas de ese lenguaje están grabadas en regiones profundas de la memoria humana, junto con la voz y junto con el gesto. La percepción visual forma parte de nuestra naturaleza del mismo modo que lo forman la risa o el equilibrio, y, junto a ellos, ha desarrollado su propia historia evolutiva.



Primero fue, quizás, el gesto del cazador que perseguía a la presa. De su mano, mágicamente, se desprendió la línea sobre la pared, recreando la realidad, interpretando sobre el volumen de la roca el cuerpo del animal, adaptando lo natural al artificio para ordenar visualmente el mundo. Ejercitaba aquel pintor una pulsión muy humana: la que nos empuja a reconocer mapas sobre el perfil de las nubes o héroes en la geometría arbitraria de las estrellas. Se trata de un impulso perceptivo comprometido con la antropomorfización del mundo, como deseo permanente de aliviar el gran miedo, la angustia cósmica.

Es verdad que durante 40.000 años se han ido estructurando los códigos de un vocabulario plástico estable, que, como parte de nuestro ser, ha arraigado en una interminable secuencia de sinapsis, neurona tras neurona, a lo largo de la historia del cerebro humano. Pero no es menos cierto que la Humanidad dejó de encontrar útil ese vocabulario en la medida en que sus horizontes se ensancharon, desarrollando desde una matriz común un complicado enjambre de símbolos. Si en el signo plástico lo primero fue el gesto, la palabra tiene sus orígenes en la onomatopeya, en el gruñido. Después se consolidó el pensamiento abstracto, a través de los signos-ideas y de los alfabetos que pusieron orden en el caos, pero también en los silos y en las tropas, desencadenando un fabuloso proceso de decantación al unir forma y contenido en un solo gesto indiscutible: el pictograma y el jeroglífico que impusieron la frontera entre el saber y el no saber, entre lo descifrado y lo críptico, entre la explicación y el laberinto. Después se sucedieron las costumbres y las historias magnificadas en leyes, bajaron al mundo los dioses y nacieron los argumentos de las epopeyas. Al fondo, siempre la necesidad de contar y siempre la necesidad de escuchar. La necesidad de contar pintando y la necesidad de interpretar mirando. El arte como comunicación, pero ante todo como el saber que descifra la realidad con una información distinta a la puramente descriptiva. Información sentida o presentida. Intuida como la imagen que sólo la imagen puede descifrar. El rojo, el amarillo, el verde, el blanco, el negro, el azul; la vertical y su correlato horizontal; la geometría y el mundo pautado; el trazo que denota el

movimiento de las cosas quietas. La necesidad de contar aquello que no se puede nombrar y que sólo la pintura desvela. El binomio ideal entre contenido y forma, siempre igual y siempre distinto. Eficaz e insuficiente. Pero también la ideología y la *tercera lectura* del cuadro entendido como texto que esconde parte de lo que cuenta. En fin, un impulso, un deseo de composición cargado de preguntas que deben responderse utilizando el mismo idioma en el que se formularon.

El pintor, acuciado por la necesidad de contar pintando, divaga sobre su oficio. Ya sabe que se trata de un oficio más antiguo que la Historia, y que navega en continua retirada precisamente desde que el mundo es Historia, perdidas todas las batallas, intuyendo el abismo de su movilidad, como la barca de la Medusa, esa barca de la Pintura a la deriva por el cuadro y a un paso del naufragio.

El pintor es un ser herido por su propia libertad creativa. Y es que la libertad, otra de las premisas mayores en el arte moderno, ofrece al pintor los caminos más hermosos, deseados y expresivos para su *genio* creador, pero sólo a costa de abrirle las puertas del abismo más profundo: el de sus propias limitaciones. Ese continuo extraer de dentro el material de sus emociones más íntimas tiene algo de heroísmo desencantado, porque se estrella en su propia experiencia memorable, en el recuerdo de una divinidad particular encerrada en un escueto puñado de moléculas. Sabe el pintor que no toda su actividad es proyección de ese sentir íntimo, naturalmente limitado, sino que es *invención*, y que inventar viene del latín, de *invenio*, que significa encontrar, y que para encontrar debe buscar fuera, a veces -incluso- fuera de sí. Porque el arte se sostiene en una hermosa mentira que el espectador ha de considerar verosímil a fuerza de desearla, siendo el pintor el oficiante encargado de materializar esos deseos colectivos.

La necesidad de expresar con invenciones externas los sentimientos íntimos del artista resulta un esfuerzo paradójico. Y no es el único, ya que el arte



**Naturaleza tranquila**

*Técnica mixta sobre lino*

*180x190 cm.*



moderno abrió también el camino hacia otra perversa contradicción: la búsqueda de la verdad por parte de un sujeto nuevo, un eterno Adán renovado, que ha de situarse como un ser inocente y libre ante la Naturaleza, para buscar en ella lo sublime. Este vitalismo, que reúne al artista y a la Naturaleza, que los hace *uno*, está destinado a descubrir lo sublime en lo cotidiano, gracias a la actividad de unos genios que han de entenderse como sacerdotes o artesanos de lo común. El final teórico de esta aventura es la inutilidad del arte y consecuentemente del artista, pues el arte aspira a ser la vida misma, cotidiana y verdadera, en una Arcadia ideal, ecuménica y feliz.

Este proceso ha conformado los debates estéticos hasta nuestros días, en los que la Pintura parece una vez más definitivamente herida de muerte por los efectos de aquel hermoso intento secularizador de la aventura moderna, que implantó para siempre el espíritu inconformista y rebelde en los artistas, implicados desde entonces en la transformación de la sociedad, dispuestos a abolir todos los moldes restrictivos para situarse ante la Naturaleza en permanente conflicto con cualquier tipo de regla, canon o modelo. Y al fondo, la Naturaleza como nostalgia, la mirada romántica obligada a convertirse en vanguardia. En su *Salón* de 1846, Baudelaire corrigiendo a Winckelmann, rechaza la nostalgia mimética de los clásicos y le pide al nuevo artista, al creador romántico, que no imite las formas externas de los griegos, sino su actitud interior a la hora de situarse libremente ante la Naturaleza, desembarazándose de las ataduras que imponen los preceptos academicistas. Baudelaire identifica estas limitaciones académicas con el dibujo y la línea, a los que considera obsesiones “propias de los artistas filósofos”, y defiende para los pintores románticos el empleo sustantivo del color, pues, según advierte el poeta francés, “con color dibuja la naturaleza”. Baudelaire considera así el color, por primera vez, no como un recurso técnico, sino como sujeto expresivo de la narración pictórica.

Pero lo que va a definir al nuevo sujeto es la aparición de una mirada nueva que se desea pura e inocente, con derecho a liberarse de condicionantes pre-

vios, como fue la geometría euclidiana en el Renacimiento, en favor de las impresiones particulares. A partir de ahora será la percepción visual la que defina el discurso del cuadro. La mirada define su protagonismo como fenómeno fisiológico y como interpretación subjetiva. Ver y mirar.

No sólo se trata de la aparición de un nuevo pintor, sino también, y esto es decisivo, de la aparición de un nuevo espectador formado en los *salones* oficiales de las academias, a los que acude en progresión geométrica, invadiendo espacios hasta entonces exclusivos de las clases privilegiadas, y haciendo valer su presencia y sus opiniones sobre el arte y sobre los artistas. Estas opiniones, por lo general, estaban conformadas por las ideas expuestas en los folletos de los salones, cobrando fuerza un nuevo género, el de la crítica de arte, que pronto se extendió a las columnas de las revistas y de los periódicos, influyendo de forma decisiva en el incipiente mercado del arte.

Estos son los actores de la nueva escena artística: el pintor que desea expresar su genio creador, limpio y verdadero; el espectador, que con su mirada accede por vez primera a la libre interpretación del cuadro; el crítico de arte, que no sólo glosa el fenómeno estético, sino que lo teoriza; y finalmente el mercado del arte, con su interesada voluntad de aceleración y dominio.

El impresionismo fue el primer gran movimiento capaz de congrega a estos actores. Innovadoramente colorista y visual, triunfó desde la marginalidad, asumiendo el rechazo oficial y batallando contra el artificio literario del clasicismo prerrafaelista. El impresionismo inauguró así una dinámica fundamental en el desarrollo posterior del arte: la cadena de la movilidad negativa, la permanente secuencia de movimientos que se construyen como negación de sus predecesores.

Así llegamos a la fascinante galería de la pintura contemporánea. Braque, Gris y Picasso, el cubismo que lo disloca todo en favor de un soporte plano y

expresivo. Los fauvistas, Matisse y los componentes del Salón de Otoño de 1905. Seurat y el puntillismo. El expresionismo alemán de Kirchner y Heckel. Los expresionistas nórdicos, Eduard Munch. Marinetti y los futuristas. El dadaísmo, todos los surrealistas, el automatismo síquico, el expresionismo abstracto. El pop, el hiperrealismo, el fotorrealismo, el op-art, el minimal y su correspondiente reacción. El arte de la tierra y el arte del cuerpo, el arte povera, Joseph Beuys y sus acólitos. El conceptualismo, los posmodernos, los apropiacionistas, las nuevas tecnologías, los discursos periféricos, la deconstrucción, el multiculturalismo. En fin, un vértigo de manifiestos, audacias, deseos y miradas. Todos distintos y todos reafirmando su diferencia. Todos necesariamente originales.

Pero no originales en el vacío. En realidad, hasta la aparición del pop, todos los movimientos, aunque negaran el pasado, mantenían intactos los vínculos con sus respectivas tradiciones, próximas o remotas, rememorando aquel fluir magmático al que Giedion llamó *presente eterno*.

También estaban Duchamp y su ruptura del espacio artístico, heredera legítima de aquellos principios románticos de libertad creativa y de sacralización de lo menor y lo cotidiano. De los objetos encontrados y reconvertidos en obras de arte. O de no arte.

Robert Motherwell dijo con gran inteligencia artística que la crónica final del siglo XX sería la del debate entre Picasso y Duchamp. O lo que es lo mismo, entre el arte y el no arte. Entre la Historia, entendida como tradición y herencia de un saber decantado a lo largo del tiempo (“40.000 años de arte moderno”, en palabras de Herbert Read), y la negación de esa tradición que abriría el camino a percepciones distintas de los objetos a fuerza de manipular sus significantes, para ofrecernos una nueva lectura de ellos. A fuerza, pues, de su desplazamiento semántico, siendo ésta la verdadera y valiosa aportación

de las vanguardias históricas: la *Práctica Constructiva* frente a la *Práctica del Rechazo*.

Pero la paradoja de las vanguardias está en la negación de un pasado que es, al mismo tiempo, su razón de ser. Su concepción de la Historia no deja de ser la de un teorema de progreso, en el que cada movimiento se presenta y justifica como superación del anterior. Como las horas en la esfera de un reloj, que giraran en el vacío.

Por eso las vanguardias sufren de otra exigencia: la del Manifiesto, la de la necesidad de sostenerse en las agujas de un corpus teórico explicativo.

El arte moderno vuelve paradójicamente su mirada a las palabras, cerrando en círculo el sentido de su propia historia, iniciada, como vimos, en la afirmación de su singularidad, de su independencia como idioma, como lenguaje expresivo. Más allá de paradojas, interesa destacar que el resultado final de este trayecto es la implantación de un cortocircuito generalizado entre el emisor, el medio y el receptor. Esta rueda artística necesita de un puente teórico que dé acceso público a la comprensión crítica del mensaje estético. Y aquí habitan mis dudas sobre los estados de salud de la pintura que necesita del soporte enfático de las palabras esdrújulas.

¿Acaso somos definitivamente extranjeros los que hablamos el idioma de la Pintura? ¿Es este idioma, acaso, una lengua muerta o cuando menos arcaica? ¿O convendría humildemente reconocer que la mala salud no es de la Pintura, sino de los pintores?.

Lo cierto es que el pintor se encuentra en la actualidad más fuera de juego que nunca. Acosado por su posible impertinencia y derribado por la dinámica destructiva de las modas implantadas por la jerarquía críptica de los influyentes teóricos de lo último, impelido por la prisa de los bucles verbales de la

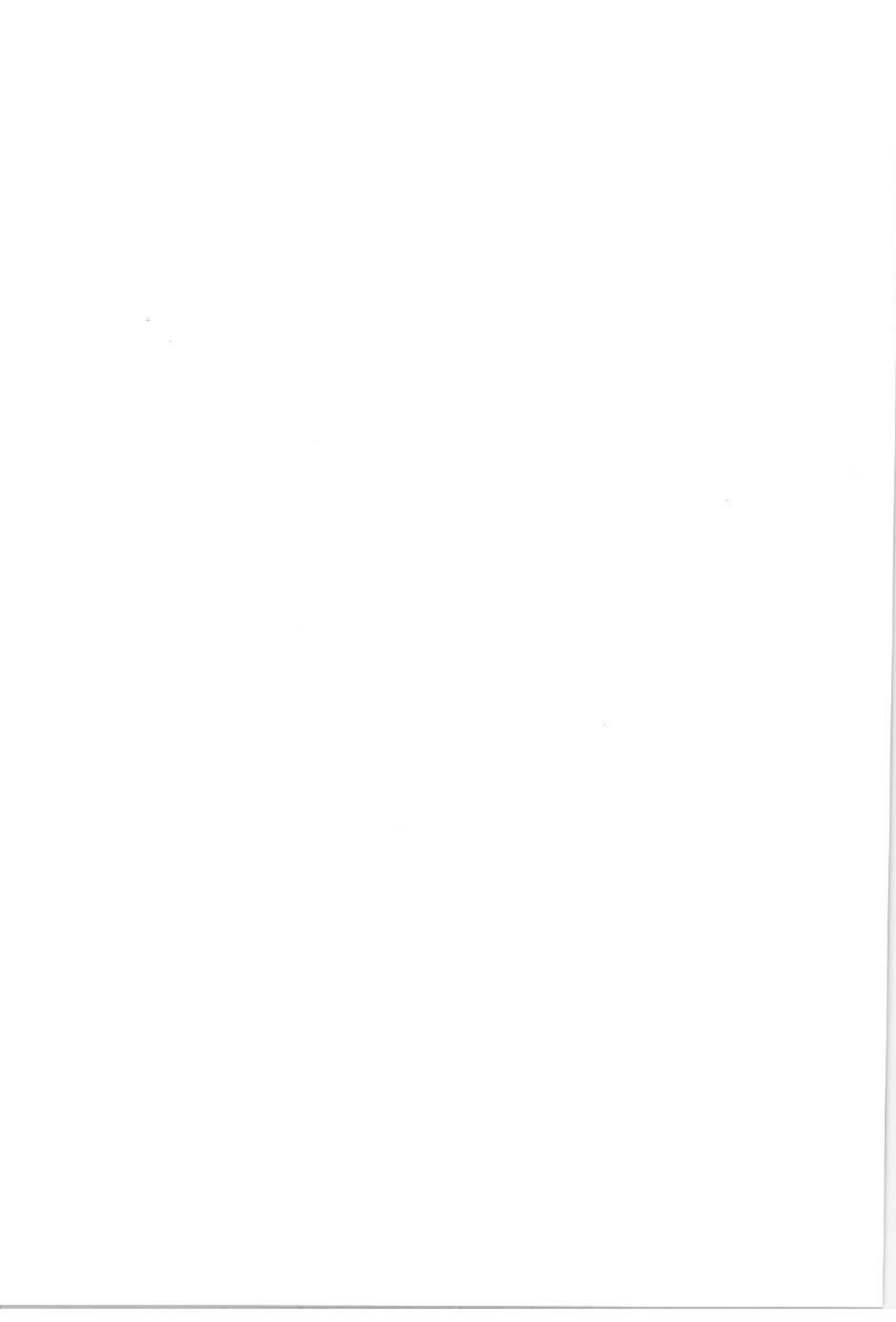


prosa, convertido en pieza secundaria en el engranaje del negocio del arte, el pintor queda a merced de una marea que le resulta extraña. Sin referentes estables, sin oportunidades para dialogar con otras experiencias pictóricas, y en un continuo retroceso, encuentra pocas salidas.

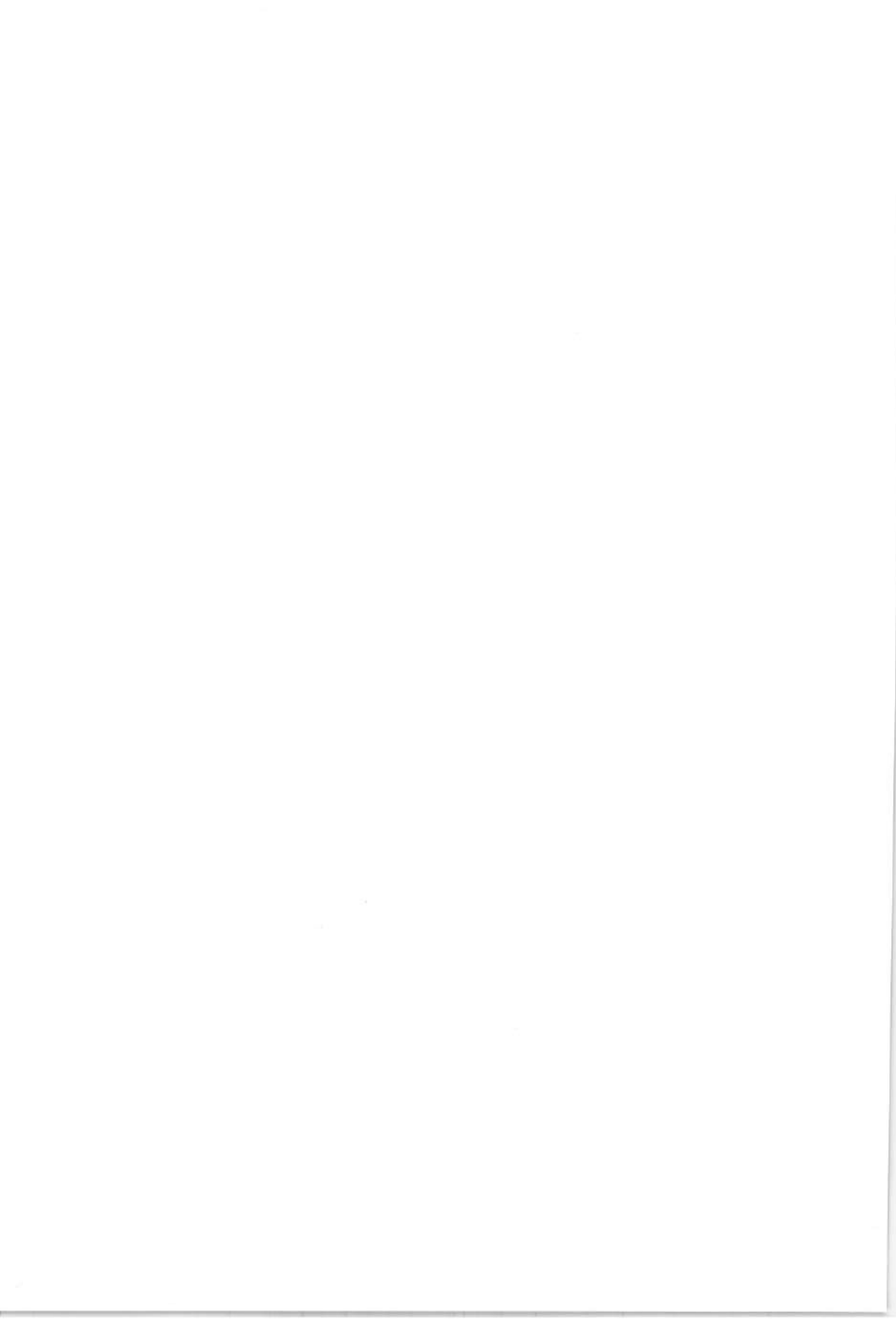
Sobre las certezas de ayer, caen las incertidumbres de hoy. Posiblemente el pintor se deje arrastrar por el canto de sirena de las modas y se proponga la más arriesgada de las acrobacias, inevitablemente destinada al fracaso, pues la distancia entre la metrópoli y la satrapía fue siempre larga, demasiado larga. Lo suficiente como para que sea imposible llegar a tiempo. Y el no llegar a tiempo, el retraso, es una fatalidad en la geografía estética que se mueve por la esfera del reloj. Con suerte, alguna vez, quien siga ese camino sentirá de cerca el calor de la gran factoría, pero el tiempo convertirá su propuesta en flor de un día, pues la moda, como Cronos, se alimenta de sus propios hijos.

La otra salida del laberinto la encuentra el pintor en la determinación de seguir construyendo su propia metáfora. Es decir, en seguir pintando, aunque sea a contracorriente. En primer lugar porque el pintor lo necesita, necesita la respiración de la pintura. En segundo lugar, porque cree firmemente en su oficio, que es más viejo que la Historia. Y, por último, porque el pintor está convencido de la imperecedera necesidad de contar pintando y de interpretar mirando, de crear sobre las formas materiales de la roca, más que de destruir sobre las planificaciones silenciosas de la nada. O quizás, todo sea más sencillo, y más allá de profundas disquisiciones esenciales, paradojas históricas y presupuestos morales, lo que realmente mueve al pintor a seguir pintando es la humana necesidad de sentirse querido.

Muchas gracias.



CONTESTACIÓN  
DEL  
ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



Señor Presidente,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**M**I RELACIÓN CON don Juan Vida me convierte en testigo del proceso de crecimiento humano y artístico del pintor; tal vez ésta sea la razón por la que él, que además comparte conmigo afecto y amistad, me ha elegido para esta respuesta. Se inició en los años setenta del pasado siglo en la Facultad de Filosofía y Letras en una época de extraordinaria intensidad histórica y cultural, cargada de tensiones y esperanzas, prolongándose fuera de las aulas en la común participación en iniciativas culturales marcadas por el deseo de unas generaciones que se esforzaban por la innovación en el pensamiento y en el arte tanto como por el cambio en la sociedad. Más adelante, cuando nuestro nuevo académico se inclinara definitivamente por la práctica de la pintura, tuve la ocasión de figurar entre las primeras personas que se ocuparon por escrito de su obra.

Aquellos textos, cuya única virtud crítica tal vez sea la inmediatez, testimonian la preocupación, destinada a permanecer en la vida y la obra de nuestro pintor, por el baudeleriano *ser de su tiempo*, por mantener un nexo vivo entre creación artística y convivencia moderna, y al mismo tiempo su pensa-

miento sobre la pintura se pronunciaba inequívocamente a favor de la consideración de ésta como un lenguaje irreductible a cualquier otro, un modo de realización de lo humano confirmado históricamente en su autonomía. Ambas convicciones se hallan expresadas con una pasión insobornable en su discurso académico.

El indudable valor teórico del mismo deriva del hecho de estar concebido a partir de la elección moral del artista y de la práctica moderna de la pintura. Por lo mismo se halla presidido por una reflexión profundamente ética sobre la modernidad tanto como sobre la función y necesidad de la pintura. Y ello en una época en la que ambas realidades han sido cuestionadas por la crisis social y cultural, pendiente aún de una definitiva interpretación y de la correspondiente valoración histórica, que provisionalmente se ha acogido bajo el nombre de postmodernidad.

Generacionalmente don Juan Vida, junto a jóvenes literatos como don Luis García Montero o don Antonio Muñoz Molina, representó un esfuerzo imprescindible para la modernización artística en nuestra sociedad. Debo subrayar que tales tareas en el ámbito de la creación tuvieron un correlato en el mundo académico y de la crítica, en el que los que pertenecemos a la generación inmediatamente antecesora habíamos probado a establecer los necesarios puentes con la realidad intelectual contemporánea para el cambio de los modelos hermenéuticos, moralmente imbuidos de la necesidad de fundar una nueva crítica social de la cultura.

La referencia naturalmente resultaba ser la vanguardia pues las principales posiciones teóricas y prácticas derivaban de su ejemplaridad y rigor intelectual; asimismo en las condiciones históricas de nuestra sociedad representaba un relato cuya búsqueda se mostraba vital a la vez para la memoria a restablecer y para el futuro, sentidos ambos como términos inseparables de la aventura estética y crítica de la propia modernidad. En nuestros días esta misma

vanguardia aparece como una realidad sometida a una incriminación nada justa, como la que supone el hermoso discurso – escasamente objetivo por concebirse y pensarse desde el exterior del arte – que desarrolla E. Hobsbawn sobre la decadencia y caída de las vanguardias artísticas del siglo XX. Las vanguardias habían representado un fenómeno escasamente coherente en relación con las transformaciones sociales y técnicas de la contemporaneidad, ensimismado y elitista, amparado en la excepcionalidad del creador y recluso en la producción de obras singulares dotadas de aura. Ello por oposición al cine o al diseño, realidades que quedan segregadas en este pensamiento del ámbito unitario del arte.

Peter Bürger participa en cierta medida de este juicio en una reducción de las vanguardias a lo gestual, a la aventura aislada de los creadores o a la producción de ciertos estilemas. Esta vendría a ser una reducción de lo artístico a la moda que Vida rechaza en su comprensión de la modernidad, acogido como veremos a una comprensión baudeleriana de sus procesos. No es la sucesión de los ismos lo que hace al arte moderno, no es en lo gestual en lo que se agota la lección de la vanguardia. Por el contrario ésta con su cosmopolitismo alcanzará la universalidad de los lenguajes artísticos, definirá los modelos esenciales de autoconstrucción poética y creará los nexos indisolubles entre creación y pensamiento crítico.

Don Juan Vida piensa y actúa en la dirección que señalara Baudelaire al definir *al pintor de la vida moderna*, señalando la necesidad de que el Bello moderno sea capaz de reunir en un solo ideal estético la Belleza relativa y la Belleza eterna. Esta exigencia de ser de su tiempo permaneciendo en la aspiración a la trascendencia de lo artístico determina el ánimo del pintor en esta situación de depresión colectiva que para algunos parece dominar el horizonte del arte y la cultura en el cambio de siglo. Por ello la invocación al eterno presente de la pintura de Giedion, intensa metáfora crítica, representa una auténtica declaración de principios orgullosamente proclamada por el artista.

Otro de los argumentos con que este paisaje depresivo se expresa es el que se refiere a la tantas veces declarada muerte de las bellas artes, a partir de la filosofía estética del *Arte romántico* hegeliano. Al respecto me gustaría citar al filósofo amigo que es Félix de Azúa, su respuesta a la interrogación angustiada que han extendido los intérpretes más negativos del futuro estético: “Puestos a profetizar – escribe -, yo diría que si se acepta la diferencia artes/Arte, lo cierto es que las artes están en un proceso de intensa transformación técnica que a veces se asemeja a una agonía, pero el Arte, en cambio, parece estar (siempre, y quizás esa es su condición) a punto de nacer”.

No dista el punto de vista del nuevo académico de esta seguridad que tiene una raíz ilustrada, originada en Kant, como sus reflexiones sobre el nacimiento del lenguaje de la pintura se hallarían asimismo impregnadas del pensamiento dieciochesco y de la estética del subjetivismo moderno. La pintura acompañaría el movimiento de constituirse lo humano, representaría una culminación de esta forma específica de existir a través de la simbolización, una actividad capaz de recrear la realidad reintegrando en la creada elementos de Naturaleza, procesos de conciencia e irracionalidad, fantasía y utopía. Otro concepto por cierto injustamente denostado, sin el que nuestras vidas, sobre todo en determinada época histórica no lejana, difícilmente hubieran alcanzado su sentido.

Utopía social y libertad artística inspirada en la vanguardia histórica son un punto de partida en una poética como la del artista adolescente, que recibía una herencia renovadora que en los años setenta del pasado siglo se dirigía a la recuperación de la figuración. El pintor Vida ha conservado de la lección supuesta por la vanguardia informalista su amor por lo matérico, su gusto por un arte generoso de la pintura, al que no son ajenos su propio vitalismo y su profunda sinceridad estética. En aquella escuela de la sensibilidad jugó también un papel de excepción el diseño, que en el caso de este artista suponía una herramienta para la extensión del arte en lo social, para



lograr que belleza y razón expresen las cualidades esenciales de la vida humana.

Sus obras en la época en la que escribíamos sobre él Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina, Juan Carlos Rodríguez Gómez y yo recreaban los iconos de una cultura urbana que salía de las sombras, fruto de una memoria poética en que lo cosmopolita y sus mitos, especialmente el fílmico, apuntalaban una conciencia moderna y vanguardista emergente. Progresivamente la intensa subjetividad y la cualidad estética de la experiencia fueron enriqueciendo este imaginario, siempre nostálgico e irónico en episodios figurativos que no pueden enumerarse aquí. Sin embargo, sí me gustaría evocar el rico momento que representó su serie dedicada a la Alhambra granadina, por constituir un momento muy especial de inspiración, riqueza poética, intensidad expresiva y permanente voluntad innovadora. Se trata, sin duda, de la conclusión de una consciente y convencida pasión por la pintura, cualesquiera que sean las razones entre las apuntadas por el artista para mantenerla, y una incansable búsqueda estética. Estas son las razones que permiten formular votos muy seguros sobre su aportación de futuro a esta corporación, porque con don Juan Vida el arte siempre es una realidad que puede estar a punto de comenzarse.

He dicho.





Depósito Legal: GR/1.732-2001  
Impreso en Gráficas Granada