

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. ANTONIO PÉREZ PINEDA

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN



GRANADA
MMIII

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. ANTONIO PÉREZ PINEDA

DE LA EXPRESIVIDAD
DE LA PINTURA Y
CRITERIOS SOBRE SU DOCENCIA

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

EL ACTO QUE PROCEDEMOS A CELEBRAR esta tarde supone para este
recipiendario la concreción de un importante anhelo personal. La
decisión por parte de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra
Señora de las Angustias, de integrarme entre sus Miembros de Número, la
interpreto como un gesto de reconocimiento a mis supuestos valores profesio-
nales, tanto académicos como creativos, lo que viene a consagrar mi incorpo-
ración cultural en esta ciudad, a satisfacer mis aspiraciones institucionales y a
reconfortar los actuales años de mi madurez vital.

Esta docta Corporación, defensora y moralmente responsable del prestigio
intelectual y artístico del enclave geográfico que habitamos –cuyo carisma se
sustenta en su intrínseca belleza visual y el trascendente proceso de su historia–
debe ocuparse en ejercer el derecho a opinar e intervenir en todas las cuestio-
nes que siempre le han sido propias; en cumplimentar sus funciones de con-
trol y asesoramiento sobre los temas estético-históricos; en fomentar la inves-
tigación y la expresión del arte, con libertad y con coherencia; en clarificar
malos entendidos y despejar interpretaciones equívocas que puedan afectar al

Patrimonio, y en satisfacer su misión de promover la sensibilidad del espíritu e incentivar el pensamiento ilustrado generador de civilización y de cultura.

A esta tarea me adscribo hoy con cálido entusiasmo, complacido de poder participar en tan edificante compromiso.

Ahora que me dispongo a elaborar ante ustedes un recuento de mi vida intelectual y artística, vengo a constatar, casi sorprendentemente, que mi experiencia sobre tales términos ha sido modulada en gran parte –o al menos, matizada– por mis vinculaciones particulares con el arte de esta ciudad.

Desde bastante pequeño me vi sugestionado por las escenas costumbristas que publicaban las revistas *La Esfera* y *Blanco y Negro* –coleccionadas por mis abuelos– en las que aparecían reproducidos los genuinos cuadros de Ramón Carazo y Don Gabriel Morcillo, los cuales yo copiaba con fruición –a la acuarela o al *gouache*, sobre cartulina lisa– cuando sólo contaba nueve o diez años de edad. Nunca pude imaginar que al cabo del tiempo llegara a heredar el sitial académico que perteneció a Don Gabriel, y al que ahora me incorporo. Es también curioso constatar que la obra que hoy ofrezco a la institución ha sido creada y elaborada en mi actual taller, situado precisamente frente a su carmen del Plegadero Alto.

En aquellos mismos años me impactaron las imágenes del impresionante *Cristo* –distorsionado, martirizado y roto– que por entonces creara Don Benito Prieto Coussent, difundidas ampliamente por el periódico *ABC* con motivo de su exposición en Madrid, en 1948. Recientemente, a raíz de su fallecimiento, he tenido ocasión de admirar las fases preparatorias para aquel proyecto, a base de rotundas fotografías realizadas por él mismo sobre los modelos vivos, escenificados en las tarimas de su taller. También he podido ser testigo de la recuperación de una de las versiones originales del tema, que se daba por perdida.

Algunas de las consideraciones sobre el conocimiento profundo del oficio y la dimensión expresiva de la materia pictórica, que trataré de exaltar a lo largo de este discurso, no encontrarían mejor y más cercano referente que la obra de este ascético artista, quien supo profesar una intensa devoción a estos factores de la técnica, capaces de fundamentar, por sí solos, la elocuencia dramática de la pintura.

No puedo olvidar la actitud de aliento que Prieto tuvo siempre para conmigo impulsando mi integración en esta Real Academia. El destino acabaría por determinar que me correspondiera su Medalla (número 16). Mi homenaje, reconocimiento y reverencia a tan ilustres predecesores.

Continuando con mis ascendencias granadinas en el Arte, debo recordar también, dentro de mi etapa formativa, a Don Francisco Soria Aedo, entrañable maestro en las aulas de la Escuela de San Fernando; lo mismo que a Don Miguel Rodríguez-Acosta, que aparte de respetuoso discípulo durante aquellos años de Madrid, también me considero su reconocido amigo. Con Miguel relaciono, lógicamente, mi estancia como becario, durante el verano de 1964, en el Carmen de la Fundación. De las pocas muestras públicas que he realizado sobre mi obra, algunas celebré en Granada, siendo siempre muy bien acogido por los críticos autóctonos, entre ellos Don Marino Antequera y Don Lorenzo Ruiz de Peralta.

Ya he comentado en otros ámbitos la impresión que me produjo la estética de esta ciudad, quizás antes añorada intuitivamente, sugestionado por las referencias pictóricas que sobre ella conocía: el *Chubasco* de Muñoz Degrain, el paisaje de Fortuny del Museo de Barcelona o *La torre de las damas* de Martín Rico.

Mi familia paterna se trasladó aquí en 1969, y mi padre falleció cuatro años después en el Hospital Militar del Realejo. Durante el curso 1983-84 –y siendo entonces Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Valencia–, mi mujer y yo nos incorporamos profesional y definitivamente a Granada, junto con nuestro hijo que en el presente cursa sus estudios superiores en esta Universidad. Nuestra llegada se produce impulsada por la creación ministerial de la Facultad de Bellas Artes de Granada, de la que yo había sido designado Decano-Comisario con el encargo de articular su organización, puesta en marcha y consolidación académica y administrativa. La constitución de este Centro Superior de estudios artísticos se debe, como es bien sabido, a los desvelos de nuestro compañero en esta Real Academia, Don Antonio Gallego Morell y a la entusiasta disposición del entonces ministro de Educación y Ciencia, Don Federico Mayor Zaragoza.

Al margen de considerar el reto personal que supuso este acontecimiento para un enseñante de arte tan vocacional como el que les habla, quisiera resaltar otras apreciaciones que entonces impulsaron mi decidida entrega al proyecto.

Es obvio que Granada se ubica en uno de los entornos más adecuados y propiciatorios para incentivar la creación artística. Por tanto la instauración de una Facultad de Bellas Artes en nuestra ciudad provenía de una demanda lógica y coherente, culturalmente legítima, en consonancia con las cualidades sociales y ambientales de que disponemos, y el consabido prestigio histórico de que podemos hacer gala. Por otra parte, el establecimiento de un centro de enseñanzas artísticas dentro de esta Universidad suponía una aportación enriquecedora que podía repercutir en una expansión de las competencias docentes de dimensión humanística que tanto categorizan a nuestra máxima institución docente.

Bellas Artes venía también a satisfacer unas expectativas largamente anheladas por muchos colectivos sociales y su presencia acabaría siendo el acicate para dinamizar la consagración de muchos propósitos vocacionales.

No dejaron de existir entonces situaciones delicadas y controvertidas, así como posturas de incomprensión y despego; pero el proyecto albergaba suficiente entidad y perspectiva como para no ser abandonado, y con la ayuda y el respaldo de otros profesores vinculados ilusionadamente a su constitución, conseguimos consolidar una buena parte de su prevista integridad.

Precisamente, me veo hoy en la complaciente obligación de agradecer a Don Domingo Sánchez-Mesa Martín, entonces Vicerrector de nuestra Universidad, su participación entusiasta en aquella inicial tarea, compartiendo conmigo los muchos desvelos, afanes e ilusiones que ambos pusimos a disposición de tan prometedor objetivo.

Y finalmente, con referencia a este solemne acto, quiero expresar mi gratitud a los componentes de esta Real Academia que apostaron en su día por mi candidatura, especialmente a los señores Académicos que tuvieron la gentileza de respaldar la propuesta, Don Antonio Moscoso, Don Francisco Izquierdo; y un particular y cariñoso reconocimiento al profesor Sánchez-Mesa, por encargarse, además, de llevar a cabo la reglamentaria Contestación a mi discurso, en nombre de la Corporación.

NUEVOS CRITERIOS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA

Según mis propias referencias, y lo que personalmente he constatado en el ámbito de la enseñanza del Arte en España y en algunos otros países europeos, la renovación de los conceptos didácticos que hayan podido significar la superación de las maneras lineales y académicas utilizadas tradicionalmente en los centros especializados, sólo pueden verificarse a partir de los últimos años sesenta del recientemente concluido siglo XX¹. Es de suponer que la causa latente de esta modificación conceptual radique en los cambios vivenciales adoptados por una sociedad más plural y versátil, inquieta por dilucidar la dimensión de su propia identidad humana e intelectual. El arte puede resultar ser el excipiente activo más esclarecedor para redimir las profundas disyuntivas de los individuos.

En otro tiempo, la formación artística se desarrollaba en base al aprendizaje y la sistematización de una ejecutoria pragmática, eminentemente manual, planteada con la pretensión de crear hábitos formalistas sobre el entendimiento de la imagen, aplicando un proceso de reiteración como metodología para alcanzar el dominio del oficio y la eficacia aparente de la representación. Poca cabida se daba entonces a las cuestiones de carácter reflexivo encaminadas a descifrar las claves que articulan las estructuras del lenguaje visual; ni se estimulaba el análisis racional de su sintaxis por medio de la conjugación de los elementos plásticos que propician la armonía y con ello la revelación de sus contenidos implícitos (espirituales, estéticos o formales) que constituyen la sustancia expresiva de su mensaje trascendente.

Estoy aludiendo a épocas que todos hemos llegado a conocer, durante las cuales habría sido totalmente inesperado encontrar a algún pedagogo del arte,

1. MICHAUD, Yves. *Enseigner L'Art. Analyses et réflexions sur les écoles d'art*. Paris, J. Chambom, 1993.

que citase ideas relacionadas con la psicología de la imagen o los fenómenos estéticos de la percepción, cuestiones que, sin embargo, ya venían siendo caracterizadas –desde 1940– por las investigaciones de la Gestalt alemana².

No obstante, semejante situación no debe presuponer que todos los maestros ancestrales ignoraran la necesidad de coordinar los componentes plásticos del conjunto para poder alcanzar el juego visual de la belleza, ya fuese por sensibilidad, lucidez, inspirada intuición, o bien, simple costumbre de resolver los acoplamientos de las partes. En todo caso, para que el arte pueda efectuarse, parece ineludible que se produzca una comprensión global y plena del mundo referente, lo que implica que esta clase de pedagogía debe sustentarse en la utilización consciente de los procesos perceptivos. Hoy por hoy, está bastante claro que la experiencia creativa –que, como decimos, se ha venido apoyando, por tradición, en actos empíricos y artesanales– debe disponer de la solvencia y la dignidad del conocimiento que le son propios, a fin de esclarecer y dar énfasis al verdadero sentido de su significación.

La nueva situación que propiciaron estos factores de reflexión acabó por concretarse en una concepción distinta de las enseñanzas artísticas en la mayoría de los países europeos; revisión que en España se materializó de una forma más puntual y precisa al producirse, en 1978, la integración oficial de los estudios Bellas Artes en el contexto de la Universidad pública, con el rango académico de Facultades. En consecuencia, y al igual que en otras naciones de nuestro entorno cultural, estas instituciones docentes han procurado introducir en sus programas, contenidos disciplinares de carácter teórico y analítico, tanto humanísticos como tecnológicos que, al menos, redundarán en un incremento de las competencias profesionales que están vinculadas con esta titulación³.

2. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.

3. Según mi experiencia, a excepción de las Academias de Bellas Artes rusas, casi todos los países europeos han adoptado, en los últimos años, estas mismas premisas pedagógicas.

Todo ello no quiere decir que repruebe los regímenes educativos que yo hube de seguir en la Escuela de San Fernando de Madrid. Eran otros tiempos, y la reflexión teórica sobre la significación de los actos empíricos que intervienen en la verificación creativa, no era, en absoluto, considerada desde la objetividad y la razón. Los artistas profesionales y los maestros de aquella época se afanaban por consagrar los virtuosismos y daban por hecho, por ejemplo, que los mecanismos de la composición debían aparentar una lógica convencional acorde con la afinidad de los elementos visuales, la intencionalidad dramática, el gusto o el equilibrio de la representación. Se trataba de experiencias poco procesadas y sólo sustentadas en hábitos ratificados por el uso, los cuales podían ser reciclados de forma recurrente, por sistema o por oficio.

Pero es cierto que las circunstancias de la vida actual exigen mayor premura y síntesis para inculcar al pintor incipiente el más sustancial discernimiento respecto a la expresión, y eso conduce a depurar y constreñir el aporte formativo, sin dejar por ello de infundirle las adecuadas actitudes para reflexionar, comprometidamente sobre los inciertos caminos del arte. Por supuesto, que en este contexto pedagógico es adecuado integrar los recursos constructivos de la forma, así como el ajuste de las relaciones cromáticas, igualmente responsables de la integración armónica del conjunto plástico.

Resulta imprescindible en el desenvolvimiento de cualquier esquema visual contemporáneo introducir diáfanos elementos de sistematización que sirvan para articular nuevas estrategias de control objetivo. Repito: los entramados formales que se utilizan en el proceso de constitución de los cuadros proporcionan un sistema de análisis convincente para poder comprender mejor el sentido plástico de la realidad visible.

Abundando en esta línea, cabría aplicar un expediente didáctico, de comprobada eficacia, para incentivar en el alumno un criterio claro sobre la depuración de las formas bidimensionales que se despliegan sobre el plano de la representación. Se trata de poner en consideración las experiencias muralistas



Valle del Darro II

Óleo sobre lienzo

120 x 150 cm.

Sin duda, esta dialéctica de tradición renacentista clarifica sustancialmente cualquier proyecto pedagógico encaminado a transferir una experiencia sensorial y consciente sobre la construcción de las imágenes artísticas.

LA PINTURA COMO LENGUAJE

Según vemos, la pintura –como las demás artes visuales– no es sólo un fenómeno puramente accidental y emotivo, sino un sistema lógico de indagación estética; es decir, un lenguaje verdadero, consecuentemente elaborado en función de su propia contextura orgánica y experimental⁴. Por medio de esta práctica comprobatoria el artista consigue alcanzar el cenit de su revelación creativa.

La factura pictórica –y en definitiva, la tectónica general del cuadro– resulta ser un código expresivo mucho más liberal y desacomplejado –y por tanto más cargado de contenidos emotivos– que aquella línea dibujística conformadora de los esquemas estructurales y los argumentos historiados. Lo que implica que para satisfacer el efusivo destino de su significación, la pintura deberá siempre mostrarse en la prístina pureza de sus componentes naturales, sin desvirtuar la prestancia de estos ingredientes mediante camuflajes estereotipados.

La sinceridad de la materia supone una actitud, por parte del artista, consecuente con los efectos sensibles que puede generar la peculiar constitución

4. DUFRENNE, Mikel. *Arte y lenguaje*. Traducción de Román de la Calle. Valencia, Cuadernos Teorema, N° 34, 1979, págs. 66-67.

física de aquella. En tal sentido, la belleza autóctona de este factor expresivo incentivará, a través de la sensual percepción de su apariencia, la sublimación abstracta de la realidad que se evoca. En otras palabras, se trataría de la plasmación sensible y trascendida de esa referencia concreta y existente. De donde se desprende que si el propósito consiste en dinamizar al máximo nuestras posibilidades de comunicación, deberemos preservar siempre la frescura y la espontaneidad de la acción pictórica.

Efectivamente, la captación de este repertorio de estímulos sensoriales está sustentada en la modulación de la contextura pigmentaria de las pastas, bien en función de la pura exaltación autónoma de la materia o como referencia a las calidades de las cosas aludidas o, incluso, como testimonio metafórico de una tensión indescifrable que, sin embargo, puede llegar a ser presentida por los contempladores. Partiendo de unos presupuestos claros y procurando mantener una constante voluntad de síntesis, el correlato creativo deberá fluir con depurada e integradora eficacia.

El acontecimiento fáctico de la pincelada reserva para nosotros un interés definitivo al considerarlo uno de los agentes de la expresión capaz de cumplir su función comunicativa de la manera más intensa e inmediata, a modo de respuesta inconsciente a los estímulos de la percepción y la comprensión de las constantes sensibles que definen al referente. Este acto gestual revela, con toda fidelidad, el potencial instintivo y psicológico del artista creador quién, sin pretenderlo, deposita en su rasgo grafológico las dramáticas muestras de sus vestigios vivenciales.

MATERIALIDAD Y SIGNIFICADO DE LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Como conocedor de los aspectos técnicos que constituyen la esencia material de la pintura y de la repercusión expresiva que estos ingredientes generan, me resulta harto inquietante la actitud lejana que los teorizantes del arte dedican a una problemática que, en mi opinión, es totalmente decisiva y definitiva. Uno de los principales axiomas que sustentan las convicciones que me ayudan a comprender la dimensión y el significado del fenómeno pictórico, es aquel que reconoce el proceso artesanal como medio ineludible para alcanzar la libertad plena de la elocuencia creativa. Es este principio un substrato latente en cualquiera de los ejercicios de reflexión sobre el hecho artístico que debo elaborar en mi trabajo y al que instintivamente no renuncio jamás, convencido de su eficacia y su permanente vigencia para poderse adentrar lúcidamente en el camino del verdadero conocimiento.

En consecuencia, repito que las cuestiones materiales y técnicas inciden de forma determinante en el acontecer del arte y en el desarrollo de su propia génesis conceptual. Es esta una realidad que muchos estudiosos intuyen pero, sin embargo, desatienden con excesiva frecuencia y nuestro más decepcionado desaliento. Sospechosos de la posible significación de los factores pragmáticos que determinan la expresión, realizan una aproximación cautelosa, caracterizada por la inseguridad y el desconocimiento, llegando a no comprometerse en terreno tan arriesgado. Pero el caso es que –como vamos a tratar de dilucidar más adelante– al día de hoy las cosas están ya mucho más clarificadas. Sería aconsejable, por tanto, sanear estas actitudes y revisar honestamente este desafecto por el campo artesanal, retrógrado distanciamiento que sólo conduce a la confusión y al obscurantismo. Esta situación fue, de alguna manera, provocada por los *especulativos* del barroco, interesados obsesivamente en enaltecer, en términos retóricos, la sublime misión del artista, como

defensa ante unas circunstancias legislativas, sociales y económicas que mer-
maban taxativamente su entidad como profesionales de rango intelectual⁵.

El estudioso del arte debería ser consciente del compromiso que adopta,
pues su equívoca disposición camufla y enmascara la límpida visión del arte,
obstaculizando la completa comprensión de su sentido.

Pongamos en consideración algunos trascendentales ejemplos sobre la efi-
cacia expresiva de las técnicas.

LA PINTURA VENECIANA

En mi opinión existe en el transcurso del devenir histórico de la Pintura
occidental un acontecimiento que, aunque sólo parezca mostrarse como un
mecanismo de simple entidad pragmática se revela, finalmente, como un fac-
tor decisivo en el proceso de la definición del lenguaje pictórico y en el desa-
rrollo de su evolución conceptual. Se trata de la eclosión de los estimulantes
efectos perceptivos que se propició en el ámbito de la pintura europea en torno
a la mitad del siglo XV, merced a la aplicación de la llamada *técnica mixta*,
proceso que se constituye a base de capas áridas de temple y veladuras oleosas
de color, superpuestas encima. La versatilidad del discurso plástico que se
inaugura a partir de ese momento, va a culminar, según mi interpretación, con
el deslumbrante hallazgo de la identidad intrínseca de la Pintura.

Algunos estudiosos consideran las *veladuras* como una simple provisión
embellecedora y circunstancial sin ninguna función resolutive. Sin embargo,
resulta obvio que esta maniobra constituye una de las intervenciones técnico-
artísticas más determinantes para potenciar el dinamismo visual de la pintura.

5. GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Con comentarios de Eduardo Quesada
Dorador. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

Por otro lado, se constituye en un elemento articulador del lenguaje, estableciendo un nuevo orden de relaciones entre los diferentes fundamentos plásticos: espacio, color, forma y factura, de modo que la misión y significado de la veladura no es una cuestión baladí, esteticista y superflua, sino el medio de consecución de un fenómeno óptico con enorme capacidad de transmisión sensible, el cual permanece a disposición del oficio de pintor desde que fuera glorificado por los maestros primitivos flamencos.

Es evidente que Van Eyck y sus seguidores reflexionaron, concienzudamente, sobre las posibilidades ópticas del temple y del óleo resinoso para proporcionar las requeridas sugerencias de tridimensionalidad atmosférica o la morbidez táctil de los objetos representados⁶.

Pero vayamos por partes.

Hoy en día, debiera ser un argumento incuestionable, universalmente aceptado, la consideración de que el famoso descubrimiento de la técnica de la pintura al óleo por los hermanos Van Eyck, que tan fantásticamente fabuló Vasari, se reduce en pura esencia al logro de una ordenación coherente y sistematizada de la utilización de los barnices óleo-resinosos en combinación, alternativa y superpuesta, con capas de color aglutinado con temple de huevo emulsionado.

El temple de huevo sin adicción alguna de sustancias grasas, fundamentaba su razón de ser en la simple cualidad pegante de aquellos compuestos orgánicos y comportaba unas peculiaridades de expresión limitadas que fueron evolucionando hasta conseguir extraerle el máximo de consecuencias. Este temple es el descrito por Cennini y el lenguaje que posibilita fue enriqueciéndose desde una dicción dura y esquemática –que no pretendía efectos de profundidad– aplicadas a modo de pinceladas lineales y trazos cubrientes que modulaban

6. PERIER-D'ETEREN, Catheline. *Colyn de Coter et la technique pictural des peintres flamandes du XV^e siècle*. Centre National de Recherches "Primitifs Flamands". Bruxelles, Lefebvre & Gillet, 1985, págs. 15-16.

los tonos para buscar simples valores de luz y sombra. En el *Quattrocento* italiano, se echa mano de la veladura licuosa del propio temple –puro pero fluido– para lograr matices luminosos a partir del soporte-base marfileño. De esta manera se consigue una mayor variedad de efectos y una diafanidad más sugestiva y rutilante en las carnaciones. En este sentido, resulta coherente desentrañar tales conclusiones aplicándonos a la lógica de los hechos: los rasgos formalistas que, por ejemplo, concretizan las figuras de Cosimo Tura o los perfiles tersos y precisos que ostentan las elegantes damas retratadas por Pisanello o Pollaiuolo, vienen propiciados por la severidad física que comporta el tipo de temple utilizado durante la primera mitad del siglo XV.

En cambio, cuando los pintores del *Cinquecento* veneciano se ven en la necesidad de recurrir a los grandes formatos de tela, se las ingenian para aumentar el engrasamiento de sus temples emulsionados, y deciden expandir sobre ellos, con más sutileza que antes, las veladuras resinosas de color. Con esta táctica aportan una mayor flexibilidad a todos los estratos y, casi sin proponérselo, acaban propiciando la brillante dialéctica visual que los caracteriza⁷.

Este lenguaje vibrante y liberado exalta la sensualidad del color y la materia que, como entes emancipados del contenido retórico de los temas, son capaces de aumentar el sentido profundo de la narración, y además, de significarse a sí mismos como valores metapictóricos y autorreferenciales. Así, el espíritu veneciano descubre el sentimiento de lo *pictórico*, que se identificará profundamente con el carácter impreciso y pujante del Barroco.

La pintura, en fin, adquiere en Venecia una nueva dimensión. Se advierte que los entramados textiles del soporte pueden intervenir en los efectos cromáticos de la obra, impulsando la percepción de sus vibraciones superfi-

7. GARRIDO, Carmen y DÁVILA, Rocío. *La Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina de Tiziano: estudio técnico y restauración*. Madrid, Boletín del Museo del Prado, Tomo VI, Nº 18, 1985, págs. 145-146.

ciales. Los esbozos se realizan directamente a pincel descuidando la perfección dibujística de las formas y aprovechando, por contrapartida, las incitaciones provocadas por la aplicación improvisada de la pintura, que llega a ocasionar fortuitos efectos atrayentes.

La emancipación del tratamiento pictórico, independizado de los esquemas formales de la narración, es una conquista de los pintores vénetos. El sentido visual, pictórico por antonomasia, que se adjudica a esta serie de brillantes maestros, no es una cualidad apriorística, nacida exclusivamente de su sensibilidad y disposición sensual para la percepción, sino que los imperativos instrumentales que se concertaron le obligaron a adoptar determinadas actitudes, amoldaron los recursos prácticos (ya experimentados) a sus nuevas circunstancias y reconsiderando los efectos conseguidos acertaron a valorizar aquellas posibilidades casi inexploradas. La estética de la vibrante pintura veneciana está determinada, en gran parte, por las consecuencias ópticas proporcionadas por la técnica mixta. Sin ella, la peculiar vaporosidad de su color habría resultado imposible.

Se trataba de utilizar los antecedentes septentrionales organizados por Van Eyck, adoptándolos a otras necesidades ambientales y creativas. Las exigencias decorativas de la Venecia del Quinientos, estipulaban unos mecanismos prácticos muy distintos a los que habían podido satisfacer los requerimientos de la burguesía flamenca. El problema consistía ahora en resaltar, extrovertidamente, el lujoso concepto vital de la República y para ello había que plasmar, diligentemente, sobre grandes telas de fuerte urdimbre, enjalbengadas de cola y yeso, fastuosas alegorías que simbolizaban el glorioso triunfo de la ciudad.

Todo esto implica categorizar un lenguaje nuevo en el que las texturas se impregnan de significado, a través del cual puede transmitirse, de forma más intensa y emotiva el sentido interno de la representación. De estos considerandos se infiere que 'la técnica capacita al arte y puede por sí misma

abrir el camino de los conceptos', y que, aparte de la eficacia comunicativa de las manipulaciones que dinamizan la superficie pictórica, posee la virtud de sublimar la expresión del argumento historiado; es decir, que tanto el continente como el contenido acentúan la energía de su elocuencia, merced a los factores de la técnica.

En la pintura veneciana, lo explícito de la narración no se manifiesta por medio de las formas descriptivas sino a través de la sensualidad que trasciende de la dicción de su factura y de las sugerencias cromáticas; en una palabra, de los valores puramente intrínsecos de la pintura. El ángel del *Entierro de Cristo* de Tiziano, –que se conserva en el Museo del Prado–, no necesita alas para caracterizar su personalidad celeste; sus colores lívidos y, sobre todo, su textura imprecisa e incierta, lo definen, indudablemente, como personaje etéreo.

El traslato deliberado y consciente de la pintura barroca, camufla la revelación palmaria de su contenido y “juega –como dice Wölfflin– con el encanto de lo escondido”⁸ induciendo al espectador a participar en la comprensión profunda de la obra, lo que garantiza una acentuación de su atractivo estimulada por el esfuerzo de la interpretación. En las *Venus y Dánaes* tizianescas el color, la transparencia, las irisaciones, la calidad nacarada, funcionan como fuentes de energía estética pero no sólo como vocablos de traducción temática, sino como neutrales acordes de pura belleza óptica cuya fascinación procede de su simple y neta estructura pictórica.

8. WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1945, pág. 278.

VELÁZQUEZ

Para los pintores que desarrollan su vida y su obra a partir de los años finales del siglo XVI, los procesos mecánicos de su lenguaje logran alcanzar una hegemonía inesperada, reflejo de una interpretación humanística mucho más liberada y próxima a la veracidad cotidiana, distante de los rigores formalistas de la belleza platónica. Es un momento en el que –como hemos visto en Venecia– el concepto de lo *real* no sólo se refiere a la representación, sino al medio. Es decir, el tratamiento pictórico se convierte en sustancia expresiva, autorreferencial –que vigoriza, exalta y explicita su propia materialidad física–, sin dejar por ello de cumplir su destino como vehículo impulsor del contenido retórico. Por tanto, la energía metafórica que emite estos ingredientes tectónicos –intuitiva o intencionadamente exaltados y manipulados–, potencia, sin duda, la manifestación trascendente de los argumentos.

Esta experiencia resulta palmaria en cuanto hacemos la más ligera aproximación a las paradigmáticas obras de los grandes maestros del barroco. Velázquez, por ejemplo, dispone de un amplísimo, y ponderado, repertorio de recursos para intervenir, de forma específica, sobre las pastas cromáticas de sus cuadros, con el fin de estimular una intensa sugestión óptica acerca de la realidad. En la factura del gran pintor sevillano, se desarrollan desconcertantes aplicaciones, supuestamente inocuas, encaminadas a lograr la más plena eficacia de las apariencias.

Las pinceladas fluctúan flexiblemente, engendrando una superficie palpitante de densidades diversas; áreas en las que se establece un campo de dinamismo etéreo. Sin embargo, la versatilidad de su dicción no pretende, en pureza, la valoración autóctona de los gestos texturales. A Velázquez, nunca pareció inquietarle el *esteticismo* de sus pinceladas, con tal de que éstas cumplieren con su exacto cometido de captar evocativamente el ámbito visible. El artista reduce el énfasis de los empastes y aprovecha estas

restricciones del empaque matérico para conceder sobriedad y distinción a su estilo.

Trazos largos de pincel, someros deslizamientos licuosos, ductilidad y locuacidad de desenvolvimiento; aplicaciones evanescentes que matizan los valores de claroscuro o ilusionismo atmosférico. Todo se concita para proponer al ojo humano la más sugerente veracidad sobre lo real.

EL GRECO

Me interesa ahora traer a colación uno de los iconos más interesantes de nuestro imaginario cultural con la intención de fundamentar mi análisis sobre los procesos que dinamizan la expresión. Se trata del retrato que se ha tenido, hasta hace poco años, por el del Cardenal Niño de Guevara, pintado por el El Greco hacia el año 1600 –actualmente en el museo Metropolitano de Nueva York– y que, en 1998, formó parte de la exposición celebrada en el Prado sobre *Felipe II, príncipe del Renacimiento*.

A nivel particular, su contemplación me resultó tan perturbadora como esperaba. Creo que se trata de uno de los cuadros más osados e intempestivos que se hallan pintado en España (especialmente tratándose del Inquisidor General, de finales del siglo XVI, en Toledo y todavía bajo la férula del, ya fallecido, Rey Prudente). Y no estoy aludiendo a la intencionalidad crítica que el pintor pudo haber introducido, soterradamente, en la concepción de su obra; cuestión a la que, al parecer, no hubo lugar, dado que el modelo se complació posando ostentosamente ante el pintor y el proyecto había sido concertado de buen grado entre ambos personajes, según intuyó Cossío⁹. Mi llamada de aten-

9. COSSÍO, Manuel Bartolomé: *El Greco*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1965, págs. 220-222.

ción se refiere a la inesperada y extravagante disposición con que el artista se planteó la elaboración del tema y la configuración de la imagen. Aunque podría efectuarse aquí un análisis puntual de todos los íntimos conflictos que pudieron suceder en medio de la tormenta creativa, prefiero seleccionar los que, personalmente, se me antojan más interesantes.

El rasgo de modernidad y el desenfado premonitorio que destila esta pintura, me parecen absolutamente alucinantes. No se puede entender qué clase de vislumbraimientos prematuros vagarían por la mente del candiota; supongo que su convicción sobre el derecho del arte a verificarse libremente mantendrían abiertas las válvulas de su ánimo consciente. A nadie de su tiempo podría habersele ocurrido esta manera de plantear la inquietante presencia del purpurado, estructurada en base a dos contundentes conos superpuestos, auxiliados por el juego visual de otras formas triangulares que se distribuyen por el cuadro: sobrepelliz, pliegues del manto, baldosas en escorzo, etc.

Pero todavía más destacable –aunque este aspecto se hace patente al primer golpe de vista ante el cuadro de Nueva York– es el tratamiento pictórico de las turgentes vestiduras cardenalcias. Este descollante elemento temático está ejecutado con tan abusiva liberalidad y reiterada pincelación, que provoca de inmediato una actividad óptica desconcertante; la cual, incluso, ha sido difícil de ser asumida por todos los intentos de reproducción fotográfica llevados a cabo. Me explico: la revelación, a través de la fotografía, del verdadero fundamento expresivo de este retrato ha implicado, a mi entender, un auténtico conflicto. Por lo que tengo observado, los profesionales gráficos autores de estos acercamientos, se han mostrado siempre bastante confusos a la hora de procesar en su cerebro lo que realmente estaban contemplando. La imprecisión y deficiencias que manifiestan estas reproducciones (respecto a lo que yo suponía en el original y que después he constatado) no son achacables a defectos de la cámara sino a los errores de interpretación del técnico especializado que ajustó las lentes de su objetivo con la pretensión, inconsciente, de enmendar

lo que le resultaba incomprensible y fuera de toda ortodoxia; es decir, los fotógrafos camuflan tanto atrevimiento porque no dan crédito a lo que sus ojos ven. Efectivamente, sobre la esclavina y el gabán granates, aparece, de improviso, una acumulación de rasgos diferenciados y heterogéneos que se distribuyen por el tejido simulando arrugas, tersuras y reflejos. Un agitado laboreo de frenética ejecución, efectuado mediante la aplicación dinámica y alternativa de toques de distinta tonalidad, ritmo y saturación. Se trata de restregones y trazos de color rojo; blancos y negros sin matizar, lanzados con el pincel y las brochas toscas. Diríase que tales elementos no han pretendido nunca ser vistos de forma envuelta e integrada, sino como baluartes emancipados y autónomos.

Cuando El Greco pinta al famoso Cardenal ya disponía de todas sus convicciones profesionales y no renuncia a desplegar toda su libertad creativa, exaltando –con aquella impetuosa improvisación de aglomeradas pinceladas– los efectos pictóricos que no necesitan justificarse a sí mismos.

Está claro que El Greco trabajó desde la certeza de unos criterios muy asentados, elaborados a partir de una larga reflexión sobre su propia actividad creadora. La pintura fue para él una intensa vivencia subjetiva sobre la que había establecido un firme código de coherencia y responsabilidad. En esto estriba, precisamente, el sentido verdadero de la libertad privada, tan afecta al progreso y la evolución del Arte. En este contexto, Domenico Theotocópuli tuvo todo el derecho a especular con sus investigaciones estilísticas, al margen de otros cualesquiera conceptos que imperaban en su tiempo.

Esta actitud fue lo que propulsó su adelantamiento en los siglos. Hizo falta que el mundo soportara el paso de trescientos años inquietantes para que –una vez superados los clasicismos– las corrientes contemporáneas se encauzaran por caminos parecidos de liberación estética. Los pintores fauvistas más dramáticos de Francia, algunos de ellos de estirpe eslava o judía (Chagall, Soutine, Rouault), y sobre todo, el destacado grupo de expresionistas nórdi-

cos y centroeuropeos (Eduard Munch, Emil Nolde, Kirchner, Oskar Kokoschka), son émulos inconscientes del extraño cretense que se españolizó en Toledo. Hasta que no fue aceptada la dignidad de aquellos efusivos experimentalistas, no se pudo comprender el sentido de la pródiga originalidad del Greco.

REMBRANDT

Si, como hemos visto en El Greco, los efectos texturales parecen tener como único propósito la exaltación de su intrínseca materialidad sin necesidad de aparentar su integración en el contexto argumental, en Rembrandt, por el contrario, los tratamientos procesuales se ponen, específicamente, al servicio de la intencionalidad temática. Sin embargo, el énfasis físico de su factura adquiere un predicamento tan explícito y peculiar que reclama una atención perceptiva ineludible, cuyo caudal de sugerencias evocativas es aprovechado por el pintor para impulsar los propósitos dramáticos de la representación¹⁰. En este sentido, habría que subrayar la capacidad de transmisión de contenidos morales que prodiga el genial artista holandés. Su vivencia acerca del prójimo, profundamente interiorizada y asumida desde el más resuelto espíritu de solidaridad, queda plasmada en las agrestes superficies de sus texturas, que son trasuntos sangrantes del acontecer humano.

Todos sabemos de la intensa dimensión de los retratos rembrandtianos, en los que el pintor, con insobornable honestidad, transcribe las verdades más profundas sobre el sujeto esfigiado. En realidad, podría decirse que, a través de sus cercanos modelos, Rembrandt nos trasfiere los convencimientos que

10. ALPERS, Svetlana. *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*. Madrid, Mondadori, 1992, págs. 31-50.

sostiene respecto a la existencia, convirtiendo la peculiaridad de cada una de las imágenes en testimonios genéricos sobre la dura experiencia que compartimos todos los individuos.

El pintor refleja siempre –como consecuencia inductiva del tratamiento que elabora– su identificación profunda con el tema representado. Sus personajes son seres vulnerables que instalados frente al destino y sumergidos en una soledad silente, ostentan –mediante aquellos empastes estremecidos y la materia triturada– las huellas residuales del transcurso por la vida. Y, sin embargo, mantienen una dignidad entrañable, como si estuvieran convencidos de su redención para la eternidad por el milagro del arte. Desde dentro de los marcos parecen inquirirnos –sobre todo si se trata de algunos de sus numerosos autorretratos– acerca de nuestras convicciones, nuestra sensatez o nuestra coherencia personales.

Es evidente que el verdadero proyecto de Rembrandt es, sustancialmente, de carácter moral. Se trata de enaltecer la función edificante del arte; de esgrimir, irrenunciablemente, una actitud definida por la confraternidad de los individuos y la práctica de su libertad. Su afán fue, en definitiva, llevar a cabo el cumplimiento de su compromiso íntimo con la salvaguarda de la dignidad humana y luchó siempre porque su pintura fuese un aldabonazo que repercutiese, lo más broncamente posible, en la conciencia de las personas.

A finales del siglo XIX y primeros del XX existió también un pensador cargado de honestidad e ingenua pureza, que pretendió adoctrinar al prójimo prodigando sus fuertes convicciones morales respecto al Arte. Tolstoi, como Rembrandt, apostó por un arte solidario, valiente y verdadero, encaminado a fortalecer la proyección del espíritu, y desterró de sus estimaciones de valor todo aquello que estuviese próximo a la frivolidad y a la ineficacia ética¹¹.

11. TOLSTOI, León. *Sobre arte*. Valencia, Cuadernos Teorema N° 21, 1978, pág. 36.

COLOFÓN

La experiencia creativa es un acto de conmoción espiritual en el que se concatenan multitud de factores anímicos que implican intuiciones diversas acerca del significado profundo de las cosas. Esta coherencia de los elementos se presiente infundida por la incierta armonía articuladora de todas aquellas sublimes apreciaciones, las cuales acabarán convirtiéndose en juicios certeros y definiciones verdaderas sobre la comprensión del mundo y de la vida. Es posible que el conocimiento de todos los agentes vitales que interactúan en el interior de la conciencia sea el camino más adecuado para conseguir explicarnos nuestra entidad como personas.

La consecución del arte es una tarea compleja y azarosa, impulsada, a la vez, por la exaltación y la incertidumbre. Su justificación sólo se avala cuando se constituye en puro anhelo por discernir el sentido del universo. De esta manera, el arte se convierte en uno de los gestos más dinámicos y enriquecedores de la experiencia humana.

A lo largo de todos los procesos de la historia, el arte se hace testimonio de la evolución mental y espiritual del hombre; es vehículo que genera su autodefinition y medio verificador de su integración con el ámbito de su desenvolvimiento.

Cuando Brunelleschi proyecta y resuelve la cúpula del Duomo de Florencia, esgrime victoriosamente su visión mayestática de las formas, haciéndolas

emerger sobre la plenitud infinita del espacio celeste, donde, instintivamente, los observadores pretendemos albergar la dimensión imposible de nuestra limitación. Efectivamente, este es un depurado ejemplo del lenguaje arquitectónico, cuyo vigor podría hacerse extensible a cualquier otra concepción visual de distinta escala y diferente sentimiento. En todo caso, el enfrentamiento con la creación siempre supondrá un arriesgado reto y un ardoroso dilema abrumado de conflictos: la determinación del equilibrio, de la tensión y la potencia; la dramática conjunción entre el proceso y la audacia impulsiva; la colisión entre la tenaz osadía y la agobiante duda.

El auténtico Arte es una tarea intrínsecamente retadora, que invoca un compromiso trascendente respecto a las verdades sobre la existencia. Su destino se fundamenta en la ética y en la construcción de una dignidad atribuible a los únicos seres de la Tierra que son capaces de desentrañarla. El buen arte no puede ser banal ni fatuo, sino edificante y consecuente. Debe ser testimonio de generosidad y buena conciencia; y poseer, en fin, vocación de plenitud y universalidad de pensamiento.

Muchas Gracias

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

SE INCORPORA HOY a nuestra Real Academia de Bellas Artes un ya ilustre pintor y un ya ilustre catedrático de pintura de la Facultad de Bellas Artes *Alonso Cano* de la Universidad de Granada. La Academia se confirma así, de nuevo, como casa en la que se unen la dimensión creadora de las artes y la no menos esencial a nuestros fines de la investigación y la docencia. Porque, como después veremos, la obra pictórica del nuevo académico supone un claro ejercicio de investigación plástica, rigurosa y cargada de naturaleza creativa, servida por un ejemplar proceso de conocimientos técnicos que la sitúan en el más claro nivel de la búsqueda innovadora, en todo diferente de la mera y correcta ejecución artesanal del puro oficio.

Y a este perfil profesional de nuestro nuevo compañero hay que añadir su decidido compromiso con la práctica teórica de lo que bien podemos llamar su pensamiento plástico, siempre comprometido con la trascendencia del propio proceso técnico de ejecución de la obra pictórica, que, lejos de considerarla como fiel resultado de la aplicación estricta de fórmulas y procedimientos

preconcebidos y normados, la convierte en hecho imprevisible, pero siempre cargado de intención y capacidad comunicativa.

En feliz correspondencia con estos saberes y prácticas, el profesor Pérez Pineda se presenta hoy a nuestra Real Academia ofreciéndonos, por una parte, como entrega y donación, un bello paisaje, magistralmente concebido y ejecutado con los pinceles y los colores de su paleta, y por otra el discurso que acabamos de oír y que viene a significar como la propia palabra pintada frente a la pintura escrita del propio lienzo. Práctica y teoría, pues, suponen los sólidos valores y argumentos que el nuevo académico posee.

Junto a ellos, todo un itinerario vital y biográfico repleto de méritos profesionales y académicos y servicios a las Bellas Artes en general y a las instituciones granadinas en particular, ya que su nombre está sólidamente incrustado en la aún joven historia de nuestra Facultad de Bellas Artes *Alonso Cano*, de la que fue su primer Decano y a la que ayudó a nacer, tal y como él ha recordado, y a la que dedica su diaria y exclusiva actividad de docente e investigador. Con especial orgullo y satisfacción quiero recordar aquí nuestros mutuos desvelos y colaboraciones en aquella ilusionante tarea vivida, que buscaba dotar a nuestra ciudad, artística y universitaria, de un centro de estudios superiores de Bellas Artes, que hasta entonces no tenía.

Se hace también para nuestra Academia especialmente significativo y entrañable –según él nos comenta– el papel que jugaron, en su formación primera, el arte de pintores tan nuestros como Gabriel Morcillo, Ramón Carazo, Muñoz Degrain y Fortuny, junto con la docencia directa recibida, en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Francisco Soria Aedo y de Miguel Rodríguez-Acosta. Nombres que hacen como verdaderos introductores de lujo del nuevo académico, quien también conoció y admiró, ya desde 1948, las impactantes obras de nuestro compañero Benito Prieto Cousent, ya fallecido, y cuya medalla de Academia nº 16 él ahora recibe.

Junto a estos lazos íntimos, que lo relacionan con nuestra historia reciente, figura con especial "culpabilidad" y trascendencia la singular condición de ciudad artística, monumental y paisajística que Granada tiene. Una vez más son los valores de la Granada universal, la de sus rincones urbanos y la de sus paisajes, los que han funcionado como atractivos dominantes para traer a ella espíritus tan sensibles y creativos como los del profesor Antonio Pérez Pineda, que, tras su paso por Madrid y Valencia, buscó en ella el lugar cierto para con su familia, como en tierra de promisión, vivir sus mejores proyectos y emociones. Así lo percibí yo desde nuestros primeros encuentros en el año 1983, hace ahora pues veinte años, tiempo ya también enriquecido y marcado de logros y hondas e íntimas ausencias.

Por todo ello resulta también mas significativo que el nuevo académico se presente ante nuestra histórica institución de la mano de un paisaje de los alrededores de Granada, concretamente del gran Valle de Valparaíso. En él la emoción de la naturaleza se materializa en puros sentimientos pictóricos, donde la factura, el gesto y la materia pictórica son acentos y conclusiones de pura investigación plástica, que va más allá de la mera reproducción figurativa para adentrarse en los significados y emoción de lo tectónico y de lo espacial. Es obra claramente consecuente con la línea de investigación plástica que el pintor viene atendiendo desde sus comienzos académicos. Ya en 1981 escribió su Tesis Doctoral sobre la *Evolución de la técnica mixta temple-óleo a través de los siglos XV, XVI y XVII*. En ella, y como pensamiento introductorio, reproducía la frase de Elie Fauré que dice: "En la pintura todo el espíritu radica en la materia".

Esta condición de pintor-docente, que teoriza reflexionando con honestidad y agudeza intuitiva sobre la trascendencia que la factura técnica de ejecución del cuadro tiene en los propios y hondos significados del mismo, se relaciona claramente y con especial causalidad con los cambios que vivió la docencia de las bellas artes en las antiguas Escuelas Superiores, al convertirse

después en Facultades Universitarias. Fueron cambios ciertamente importantes, que introdujeron –allá por los años 60– nuevos aires en nuestros centros superiores de enseñanzas artísticas, que, ya por entonces, insistían en la necesidad de cambios estructurales y de contenido. Así lo recordaba el profesor D. Enrique Lafuente Ferrari, catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, cuando afirmaba la necesidad y urgencia de serias reformas en las enseñanzas artísticas en nuestro país. Al referirse a la situación en la que se encontraba el arte en la España de los 60, escribía: “En este aspecto hay que hacer muchísimo en España, desde la escuela primaria, base para el estímulo de las aptitudes, hasta la enseñanza superior harto estancada y académica en el peor sentido de la palabra en España” (*La situación del arte en la España de hoy*. Madrid, 1960, pág. 13).

En este sentido nuestro nuevo académico nos ha recordado que en aquellas enseñanzas –tradicionalmente empeñadas en la esencia de que era la reiteración práctica la metodología principal para alcanzar el dominio del oficio– se le daba ínfima cabida a las cuestiones de carácter reflexivo. Estas ausencias, sin embargo, y en cierta manera, aún perduran, a pesar de las reformas producidas a partir de 1978, fecha en que las antiguas Escuelas Superiores de Bellas Artes se convirtieron en Facultades Universitarias. Y esto ocurre en parte al no plantearse los nuevos planes de estudios la necesidad de dar entrada a verdaderos contenidos reflexivos y teóricos como objetivos de nuevas asignaturas, donde los planteamientos de esta índole no sólo se vean reflejados en denominaciones, perfiles y títulos, sino en rigurosos criterios científicos, impartidos por docentes (pintores, escultores, historiadores) con sólida formación en el pensamiento estético y en la ciencia histórica. Una vez más hay que recordar que las capacidades creadoras no otorgan *per se* conocimientos y aptitudes para el discurso teórico de materias tan complejas como lo son la Estética y la propia Historia de las ideas estéticas.

De ahí la oportunidad de empeños y actitudes como los practicados por el profesor Pérez Pineda, al buscar más allá de la mera reflexión práctica que el hecho creativo impone. Su pensamiento plástico se convierte también así en tema de investigación teórica, a la que busca dar respuestas que lo trasciendan y justifiquen como metafórico lenguaje. Pero, aunque no sea éste el momento más oportuno, se hace sugerente y necesario, ante la propuesta del texto del discurso del profesor Pérez Pineda, insistir en que ahora más que nunca se percibe el espesor del lenguaje en la relación del sujeto humano con la realidad y con los demás sujetos. Se plantea, pues, en este camino la posibilidad de entender y analizar las obras de arte como lenguaje y se torna hacia las ciencias encargadas de dar cuenta del fenómeno lingüístico en busca de bases metodológicas desde las que construir, incluso, una disciplina unificadora para el estudio de las artes. Habrá que recordar también cómo a las aportaciones de la iconología como ciencia de la historia de las imágenes artísticas se superpone la noción de obra de arte como signo, como instrumento de comunicación, intentando construir así una semiótica de las artes visuales, sendero plagado ciertamente de dificultades, que ha dejado por el camino no poca insatisfacción.

Esta progresiva insistencia, que se percibe en torno a la consideración como lenguaje de las artes figurativas, no es algo nuevo o exclusivo de nuestros días, ni del pasado siglo XX. De hecho, nos podemos remontar hasta los *diálogos* platónicos, para comprobar cómo ya el *Estagirita* era incapaz de vencer la tentación de considerar (*Fedro*), incluso de practicar (*Ion*) esa escritura poética en la que el lenguaje recibe la estimación de lugar de la verdad (no mero obstáculo engorroso entre pensamiento e ideas).

Ya incluso antes que en Nietzsche (que alerta contra el ingenuismo lingüístico), es en la propia filosofía analítica del austríaco Ludwig Wittgenstein donde podemos colocar el gozne inicial de este giro, cuyos momentos más chirriantes ya habían sido alumbrados con la ruptura protagonizada por las vanguardias,

tanto literarias como plásticas, musicales, etc. Nombres como Cassirer, el segundo Heidegger, el propio Wittgenstein y otros tantos defensores de la estética analítica (que parte de la filosofía analítica) nos llevan a considerar, en relación con este tema, la actividad artística como actividad análoga a la lingüística, estudiando por ello las artes como lenguaje, como formas de representación y comunicación de la realidad. Sin embargo otros, aún dentro de la misma corriente analítica, no están muy de acuerdo en que pueda definirse una obra de arte en función del tipo de representación o de lenguaje que sea y, tal vez, ni siquiera que lo sean. Rechazan, además, que haya determinada propiedad formal de los objetos artísticos que los convierta en tales lenguajes o en partes gramaticales de los mismos.

Nelson Goodman, autor del libro *Los lenguajes del arte* (1968), critica el intento de crear un lenguaje científico, unívoco y básicamente denotativo, cuyo ideal sería un lenguaje puramente formalizado. Para él lo valioso de la actividad artística sería su capacidad para crear nuevas formas de comprensión de la realidad, de recreación de la misma a partir de lo dado, de desvelamiento de prejuicios, de alteración de la perspectiva y entendimiento habitual sobre las cosas y los hechos. Por otra parte, hablar en plural de los lenguajes del arte implica, por tanto, reconocer que cada una de las artes emplearía un sistema de simbolización distinto. Se entiende pues un sistema de símbolos como el conjunto de etiquetas que sirven para ordenar, clasificar y organizar un mundo de objetos. Pero, según Goodman, la función de los símbolos no se limita a la denotación, ya que pueden también señalar, presentar, representar, ejemplificar. Así pues, una teoría del arte como teoría de los sistemas de símbolos no consistirá únicamente en una teoría sobre la denotación o la representación en el arte. Esta relación de referencia se da de distintas maneras en la obra de arte; fundamentalmente tres: representación, expresión y ejemplificación. Por ello ciertamente encontramos artes escasamente representativas, como la música o la arquitectura, mientras que para la pintura la representación se consi-

dera central. Pero entonces ¿cuál es la diferencia entre representar y expresar en una obra de arte? La representación sería la forma de denotación no verbal, mientras que los símbolos lingüísticos describen su objeto cuando denotan, cuando las imágenes representan. La descripción y la representación se diferencian pues en el modo en que denotan.

Las intuitivas y sugeridas propuestas que el profesor Pérez Pineda nos hace, tanto en su paisaje pintado como en las valoraciones como partes semánticas de los propios procesos técnicos de la pintura veneciana, del Greco o de Rembrandt, nos hacen reflexionar sobre la intencionalidad de comunicación, y por lo tanto de contenido, que el mismo proceso de ejecución del cuadro puede tener, mucho más allá que la figuración escueta del tema representado.

Así pues, a la hora de proponer el estudio del arte como un fenómeno de comunicación, habría que recordar las puntualizaciones hechas por Omar Calabrese, para partir de varias premisas previas como las siguientes:

A) que el arte sea y funcione como un lenguaje, tal y como lo determina la herencia de la filosofía analítica;

B) que la cualidad que define lo artístico, lo estético, pueda ser explicada en función de la forma de comunicar que tienen los objetos artísticos, incluso (diría yo) en la materialidad de su proceso de ejecución, como es el caso de la pintura;

C) que el efecto estético que es transmitido al destinatario también dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Pero, como también reconoce Calabrese, una teoría del arte fundamentalmente basada en lo comunicacional no nos dice todo sobre el arte y, sobre todo, no se ocupa de la formación de los juicios de valor, aunque sí que puede explicar la obra de arte, en la medida en que puede dar cuenta de la forma en que son construidos sus objetos para crear un sentido, manifestar un efecto estético, ser portadora de valores de gusto y de intenciones, etc. En cualquier caso, el objeto de estudio se limita al texto, a la obra, y no a los factores externos a ella.

Los factores de los que depende que el arte pueda considerarse como un lenguaje serían, pues, según Calabrese: 1° que constituya un sistema; 2° que tenga coherencia respecto al funcionamiento general de los sistemas de signos; 3° que las obras vengan constituidas por una forma y un contenido; 4° que obedezcan a leyes estables de la propia comunicación; 5° que todos los participantes en el acontecimiento lingüístico compartan unos códigos sobre los cuales la obra comunica; 6° que las reformulaciones de dichos códigos estén en función de las leyes del mismo sistema.

Aparte nos quedaría después responder a las cuestiones de si cada arte constituye por sí un sistema autónomo o si es posible considerar los fenómenos artísticos como fenómenos comunicativos o cuáles son las diferencias entre el tipo de comunicación que, por ejemplo, establece la figura plana de la pintura, la figura tridimensional de la escultura o el propio lenguaje verbal. Y, así, preguntarnos al final si es lícito reunir en una sola perspectiva (considerar bajo una sola perspectiva) las distintas artes.

No son cuestiones totalmente aceptadas, resueltas o defendidas, pues sabemos cómo hubo en su momento quien negó directamente el carácter comunicativo o sígnico del arte, como fue el caso de Molpurgo Tagliabue. Otros, como Georges Mourin o René Passeron, critican la aplicación de la lingüística al análisis de obras de arte no verbales. Igualmente crítico se muestra Cesare Brandi, en su *Teoría general de la crítica*, mezcla de estructuralismo y fenomenología, de lingüística y estética. El propio Emile Benveniste tampoco cree que pueda hablarse de sistemas a propósito de la pintura o de la fotografía.

Así pues, el terreno y el tema del arte –o de las artes– como lenguaje forma parte más de un reto que de una constatación absoluta. De ahí lo atractivo de sugerencias y reflexiones como las planteadas en el discurso del nuevo académico, más que desde la lógica deductiva de la estética y la filosofía analítica, desde la intuición y conocimiento nacido de la experiencia del artista creador,

que encuentra en el análisis formal de la materialidad de la pintura elementos poderosos para, a través de ellos, expresar sentimientos de mayor profundidad que las meras figuraciones y justificaciones semánticas. Una vez más nos sale al camino de la reflexión estética el tema central de la superioridad de la idea sobre la ejecución, al concederle mayor trascendencia que la mera dimensión práctica del oficio. A este propósito resulta oportuno recordar la tesis de Charles de Tolnay, que señala en el cuadro de *Las hilanderas* de Velázquez la significación sublimadora de la iluminación de la escena del fondo, de factura más difuminada, propia e idónea para representar la inmaterialidad, nobleza e ingenuidad de la pintura frente a los símbolos de los oficios manuales del primer término. La inteligencia y genialidad de comunicación de Velázquez alcanza en la factura de este lienzo un superior texto teórico, como bien estudió el propio Mengs, al describir que “el cuadro está hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en ejecución, sino que lo pintó sólo la voluntad”.

Insistir en la capacidad comunicativa y, por lo tanto, didáctica, expresiva, del hecho desnudo y propio de la mera ejecución, de la técnica, implica darle a ésta una comprometida trascendencia superadora del problema y concepto del “arte por el arte”. Esta dimensión y concepción del arte nos llevaría también a recordar que éste, tal como se ha observado desde muy antiguo, no nace por obra exclusiva de la voluntad, sino, como afirma fundamentalmente Croce, de la intuición del artista, circunstancia que, por otra parte, nos obliga a no conectar automáticamente lo teórico con lo práctico. Así explica Croce lo que entiende por pintura: “El artista produce una imagen o fantasma; y el que disfruta del arte dirige el ojo hacia el punto que el artista le ha indicado, mira a través de la hendidura que el artista le ha abierto, y reproduce dentro de sí aquella imagen”.

Pero este principio del arte como intuición prescinde de todos los demás aspectos lingüísticos y formales de la expresión y suprime los momentos más importantes que van de la intuición inicial a la realización plástica y que, a

menudo, modifican y hasta transforman radicalmente esa intuición inicial. Por esto precisamente la episteme estructuralista ha abandonado el principio del arte como intuición.

Concluir así las tesis propuestas en el discurso teórico presentado, en razón de la valoración de las intenciones y logros materializados en la propia técnica y factura de ejecución del lienzo del paisaje, que el nuevo académico entrega hoy, supone ciertamente una atractiva indicación (como nota a pie de página o importante ilustración) para profundizar y valorar las lecturas paralelas que el autor hace de obras maestras y de procesos técnicos como los de la pintura veneciana, la de Velázquez, del Greco y de Rembrandt.

Todo ésto supone en conclusión una sugerente, oportuna y proteica propuesta para intensificar una fructífera colaboración con los fines que competen, justifican y trascienden a nuestra institución, –que hoy se alegra, muy sinceramente, de tener entre sus miembros a tan ilustre pintor y maestro– y también a los de la propia Facultad de Bellas Artes que a partir de ahora estará aún más presente entre nosotros. Presencia que próximamente se verá aumentada con la incorporación del profesor titular de Dibujo de la citada Facultad, profesor Doctor Don Francisco Lagares, ya académico electo y al que también me cupo el honor de proponerlo junto a dos de mis compañeros de Corporación.

Sea pues bien venido a esta Real Academia el catedrático y pintor Ilmo. Sr. Don Antonio Pérez Pineda, al que en nombre de todos mis compañeros y en el mío propio le deseo feliz y fructífera vida académica.

Depósito Legal: GR/1.621-2003
Impreso en Gráficas Granada