

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

NO HAY REGLAS EN LA PINTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día
25 de Enero de 1998

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ



MADRID
MCMXCVIII

NO HAY REGLAS EN LA PINTURA

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

NO HAY REGLAS EN LA PINTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día
25 de Enero de 1998

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ



MADRID
MCMXCVIII

... "*no hay reglas en la Pintura*"...

FRANCISCO DE GOYA
Informe al Plan de Estudios de la Academia
14 de Octubre de 1792

Señoras y Señores Académicos:

Al comenzar a hablaros veo en mi memoria esta misma escena, treinta años atrás. Quien estaba entonces en este lugar era mi padre, que aquel día tomaba también posesión de su plaza de pintor en la Academia.

Comprenderéis que para mí este acto tenga una doble emoción, la de aceptar la honrosa invitación de un grupo de miembros de esta ilustre Casa –algunos de ellos antiguos y queridos amigos– para trabajar a su lado y, también, la de recoger el testigo personal en esa labor de la mano de mi propio padre. No es frecuente tener un padre cuya edad roce el siglo, y que todavía pinte, recuerde y vea pintura con pasión. Yo he tenido esa suerte y la de compartir con él a lo largo de la vida muchos momentos de entusiasmo y emoción en un trabajo común, siguiendo de cerca su labor alimentada por una fecunda simbiosis de vocaciones que abarca las tres artes plásticas. Incluso hemos tenido tiempo de disfrutar juntos el despuntar de esa herencia biológica en mis propios hijos, sus nietos.

El fuerte paisaje marino, humano y geológico de Asturias, la visión esquemática y pura de las llanuras de Castilla en Segovia y la Tierra de Campos, fueron sus temas constantes; pero también las selvas y los volcanes de América, las arquitecturas fósiles de Roma y las islas volcánicas mediterráneas atrajeron su imaginación pictórica. Con ellos creó un mundo propio construido de tierras, lava y arena, de huesos gigantes y piedras humanizadas.

Viéndole pintar o hacer arquitectura pude siempre comprobar su profunda comprensión de la naturaleza de las cosas y su amor por ellas, desde una nube a una piedra; desde un atardecer a una viga de hierro. Me pareció siempre admirable su sentido de la ética constructiva, el equilibrio de su razonamiento, su infatigable voluntad de concluir hasta el final cada tarea.

En estos últimos años, cansado de viajar y andar por los campos en busca de paisajes, pinta en su estudio de Madrid o en el de Segovia lo que el llama "Sueños y recuerdos", paisajes de la Asturias de su juventud, de América o de Castilla, y también muchos cielos. Cielos llenos de luz, en los que las nubes flotan en reposo o luchan con el viento. Cielos de puro color, de vuelos de ensoñación, de pintura en libertad.

A él, mi padre, va hoy mi recuerdo emocionado. Yo estoy aquí en mí nombre, pero también en el suyo, ya que son el mismo; con unos rasgos faciales que le recuer-

dan; con su mismo oficio de pintor. Cada cual dibuja su propio camino y así lo he hecho yo también, pero llevando conmigo afinidades, recuerdos, emociones y vivencias comunes. Puestos a conservar tradiciones, incluso me ha gustado venir con su mismo "frac", apenas un poco retocado.

"No hay reglas en la Pintura" le decía Goya a esta Academia hace algo más de dos siglos.

Como algunos de los que estáis en esta sala, he dedicado apasionadamente la parte principal de mi trabajo a esa actividad sin reglas, a ese oficio humilde, artesanal y un poco visionario. Una vocación, o mejor, una compulsión muy antigua –como la de la escultura– tan vieja, que eran precisamente pintores y escultores los que nos transmitieron documentalmente la lejana aparición del espíritu del hombre.

Unas 50.000 horas de trabajo, una parte importante de una vida laboral media, puede tener un pintor para conseguir su sustento y para algo más: la persecución de una visión vaga y móvil que brilla a veces, llamándole, en el interior de su cerebro. A lo largo de la vida, ese estímulo inalcanzable le hará seguir pintando cada día.

"El arte", ha dicho Borges, *"es una revelación inminente que no se realiza"*. Esa definición de ausencia expresa exactamente la mezcla de frustración y esperanza con

la que se vive esta actividad compleja que, si bien pertenece al territorio del espíritu, se hace con las manos y guiándose por estímulos instintivos, básicamente ajenos a la razón.

A pesar de su larguísima historia, este oficio de fabricar objetos de uso desconocido sigue dando vocaciones, y sus productos parecen ser todavía necesarios para llenar alguna laguna escondida de nuestra geografía interior. Consecuentemente con esa vaga función, que es la misma para todo arte, no se ha encontrado aún una definición totalmente válida para la pintura,

"Antes que un caballo de batalla o una mujer desnuda, un cuadro es una superficie cubierta de colores en un cierto orden", La descripción irónica y objetiva de Maurice Denis, escrita en 1890 y tomada luego como bandera de modernidad y premonición de la pintura abstracta, fue acogida con escándalo y alborozo y goza, lógicamente, del respaldo de todos los pintores. Pero aunque lo pareciese, no era nueva. Tan atrás como en 1550, Giorgio Vasari, con enorme osadía para su época, se había atrevido ya a decir lo mismo y aún mas secamente: *"La pittura è un campo ricoperto di colori in superficie di tavola, o di muro, o di tela"*... lo que a él le valió entonces grandes rapapolvos de sus contemporáneos.

Para estas definiciones, infalibles por escuetas, vale la famosa máxima, siempre atribuida a Mies van der Rohe, de "Menos es más". Frase que él mismo aseguraba que

ya la había dicho mucho antes su maestro Behrens y, si seguimos escarbando, podríamos quizás oírsela a León Bautista o a Bramante, Y es que son pocas las cosas que hay que decir y casi todas se han dicho ya, pero seguimos repitiéndolas en la esperanza de entenderlas, al fin, alguna vez. También se ha pintado ya casi todo, y sin embargo, continuamos intentándolo cada día.

El pintor fabrica unos objetos planos, silenciosos, inertes que, en la mayor parte de los casos, permanecen así. Pero, excepcionalmente, parecen irradiar una cierta energía inefable creando un campo de influencia, un área emocional en la que nos sentimos involucrados y que da la sensación de extenderse a ambos lados de la membrana osmótica de su superficie. Esos trozos de tela o de tabla coloreados resultan entonces algo más complejo y misterioso de lo que parecería a juzgar por su aspecto, pues no son necesariamente portadores de mensajes, ni resulta seguro que los mismos sentimientos que su autor vertió en ellos puedan ser transmisibles. Actúan más bien como catalizadores de emociones y sensibilidades que llevaba el espectador en suspensión sin saberlo.

Quien pinta se mueve a tientas en la penumbra en la que se fragua la aparición y conservación de unas imágenes mentales que, a veces, se siente empujado a dar a la luz, como si ellas mismas exigiesen ser pintadas. Su voluntad organiza el proceso de materialización de la

visión interior, en el cual intervienen ya muchos otros componentes: unos mentales como la memoria, la imaginación y la razón; otros físicos como las manos, con su propia memoria e imaginación y, además, el comportamiento de los materiales y el azar. Todo ello condiciona y conforma lo que aparece finalmente sobre la superficie plana del cuadro. Para su autor, esa interpretación elaborada es un reflejo lejano y siempre decepcionante de la primera visión interior que le dio origen y, por ello, acicate para un nuevo intento.

Es tentador pero difícil razonar desde dentro sobre pintura, definir ese "profundo e impenetrable arcano" del que Goya escribía, explicar algo que se comporta de manera tan atípica y desigual, que usa un lenguaje propio de infinitos dialectos y cuya gestación no obedece necesariamente a procesos lógicos. Las cosas que digamos –aunque estén basadas en claras experiencias subjetivas– serán sólo divagaciones intransferibles como también lo es, desde luego, todo esto que estoy diciendo yo.

La Ciencia, investigando la memoria, suponía que la conservación de las imágenes tenía lugar en bandas de neuronas que contenían cada una grabaciones completas de hechos e imágenes concretos, como una ficha en un archivador o un cuadro en un panel deslizante del almacén de un museo, que podíamos pedir y revisar a voluntad.

Los últimos descubrimientos dejan claro que ese modelo no es válido. La memoria de algo visto en el exterior no es una especie de fotografía que se guarda y puede consultarse una vez y otra con el mismo resultado. La imagen recibida se desguaza y se guarda en clave y en muchos lugares diversos del cerebro. Cuando la reclamamos, no se presenta entera y brillante como una fotografía en color. Lo que el cerebro nos facilita son "pistas", trozos, aspectos, descripciones parciales –y no siempre las mismas– de la imagen deseada. Y nosotros, con ese material o parte de él, debemos reconstruirla, interpretarla. Debemos, en una palabra, pintarla. Como un cuadro, nunca será igual la próxima vez que lo intentemos, no sólo porque ella cambie en función de los materiales que nos facilite cada vez el cerebro, sino porque nosotros habremos cambiado también.

Es un sistema biológico apasionante. Saber que las formas y colores que recordamos y que las apariciones mentales que dan origen a una pintura, en vez de ser imágenes invasoras procedentes de la realidad y, por lo tanto, cuerpos extraños en nuestro mundo interior, son ya interpretaciones, pinturas o "collages" compuestos por nosotros mismos sobre aquellos temas, me parece, a la vez tranquilizador y estimulante. Para recordar, pintamos mentalmente. Al pintar, creamos memorias de otras pinturas. La memoria y la pintura parecen ser casi lo mismo.

Se diría que toda pintura que no ha aparecido todavía, que no se ha pintado, es simplemente una imagen olvidada o perdida que existe en alguna parte aguardando su alumbramiento. Algo así parecía sugerir Miguel Ángel al decir que todo bloque de mármol lleva en su interior una escultura que espera ser liberada. Vivimos y también pintamos entre el recuerdo grabado de nuestras vivencias ya pasadas –la memoria del pasado– y la memoria que graba y fija los proyectos de nuestra imaginación –la memoria del futuro–. Ver, recordar, olvidar, dejar de ver, volver a ver. Todo lo que nos rodea por dentro y por fuera está en equilibrio inestable y fluctuante entre la aparición y la desaparición, entre lo visto y lo no visto.

Cuando aparecen pinturas olvidadas, es también como si las recordásemos. Así, la aparición de las primeras pinturas parietales paleolíticas, hace sólo un siglo. Sobresaltadas por la luz de las linternas, surgieron en la oscuridad de las cavernas como sueños intactos que hubiesen permanecido durante largos milenios en la memoria de la tierra. Cuando exploramos en su busca las oscuras y húmedas galerías cubiertas por bóvedas de roca, parece que avanzásemos bajo la bóveda craneana por los tortuosos corredores del cerebro.

En las paredes de las cuevas vemos signos abstractos, complejas puntuaciones, figuras de animales... Es

bien sabido que para encajar estas últimas los pintores partían casi siempre de accidentes naturales, grietas o volúmenes que encontraba después de un examen minucioso y ensoñado del paramento, probablemente sentados en el suelo y cambiando la posición de la lámpara hasta encontrar la fisura o el bulto sombreado que sugiriese alguna parte de la anatomía de un animal. Se diría que desde el otro lado de la pared rocosa, bisontes y caballos olvidados, empujaran hasta agrietarla o abombarla hacia el exterior tratando de salir de su prisión mineral. El pintor, completando con unos trazos los apoyos formales que la roca le ofrece, libera la imagen prisionera, dándola a luz. Es como si se repitiese el proceso de la memoria, ese acto mágico que está metafóricamente en la base de cualquier pintura.

Ante los dibujos y los colores de aquellos maestros subterráneos, nos parece vivir su creación, mirar por sus ojos. La emoción que sentimos y la frescura del mensaje estético que llega a nosotros, recuerda el brillo con que vemos las estrellas desaparecidas hace miles de años luz. En esos instantes se renueva y confirma el sentido del arte, su misteriosa condición de cauce vivo, de transmisor de emoción capaz de superar las fronteras del tiempo y del espacio.

Para los griegos la Memoria era la madre de todas las Musas. La pérdida anonadante de la pintura griega nos impide no solamente el placer de verla sino

también el de recordarla. Sólo las descripciones escritas han llegado a nosotros, pero ni ellas ni las maravillosas figuras de los vasos nos consuelan, sino que agudizan nuestra añoranza.

¿Qué habrían pintado, en escala mayor y sobre el muro, Exekias, Kletias, Pan o Kleofrades?

¿Cómo serían las figuras egregias de Polignoto en su "Iliupersis" de la Stoa Poikile que tanto admiraban sus contemporáneos por ser "*las primeras en las que se veían los rostros con las bocas abiertas y enseñando los dientes*"?

¿Y las de Arístides de Tebas, "*el primero que pintó los estados de animo y los sentimientos de los hombres*" y que conseguía efectos inesperados, casi como un Pollock, lanzando una esponja embebida de color contra el cuadro?

¿O las de Cimón, que nos cuentan que inventó la "Catagrapha" es decir *las imágenes oblicuas*"?

¿Qué pintaría Nicófanes, cuyas obras se aseguraba "*que sólo los artistas pueden llegar a comprender*" y que "*abusaba del amarillo*"?

Confieso que, a veces, añorándolas, intento con un esfuerzo imposible recordarlas, como si aquellas imágenes pudieran ser encontradas en algún archivo olvidado de un rincón de mi cerebro a pesar de no haberlas visto nunca.

Lo mismo me sucede con aquel cuadro famoso de Apeles y Protógenes al alimón. Un cuadro abstracto,

una especie de Sempere "avant la lettre". Cuenta la leyenda que el gran Apeles fue a Rodas a visitar a su amigo y colega, que aquel día se hallaba ausente. "¿Quién digo que le vino a ver?" preguntó la criada. Por toda respuesta. Apeles cruzó el umbral, entró en la estancia donde había un caballete con un cuadro en blanco y, cogiendo un pincel, trazó sobre él una línea finísima.

A su regreso, Protógenes comprendió en seguida quién había sido el misterioso visitante y, picado en su amor propio, pintó con otro color una paralela más fina todavía, y aleccionó a la mujer para que, cuando volviese Apeles, dijese que el amo no estaba en casa, pero le enseñase el cuadro y le dejase solo. Cuando así lo hizo, Apeles, entendido el desafío, recorrió todo el cuadro con líneas que no se tocaban, sin dejar un espacio para trazar otra entre ellas.

Vencido y generoso, Protógenes llevó el cuadro al puerto y lo colocó allí en medio de la multitud, para que todos lo viesen y Apeles fuese recordado para siempre por aquella obra, "sobre todo, por los artistas". Así sucedió. El cuadro fue famoso y todavía estamos hablando de él. Llevado más tarde a Roma, se colgó en el Palacio del César en el Palatino, donde permaneció muy admirado hasta que se quemó en aquel incendio del año 64, supuestamente provocado por Nerón. Plinio el Viejo nos cuenta que él vio la pintura antes de desaparecer y la describe así; "*De gran superficie, no con-*

tenía mas que líneas que se perdían a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo, objeto de atención y más famoso que cualquier otro".

Pinturas olvidadas que aparecen. Pinturas perdidas, dormidas durante siglos y resucitadas de sus tumbas de ceniza o barro. En la villa de Oplontis, sepultada bajo el fango volcánico y sólo parcialmente excavada, flota un velo trágico. Quizás sean las misteriosas escenografías pintadas en sus estancias o los oscuros patios interiores decorados con un grueso rayado oblicuo amarillo y negro, lo que le da una atmósfera cargada y opresiva.

La excavación ha liberado todo lo que ha podido del fango gris que la cubría, seco y compacto desde hace diecinueve siglos. Pero una carreterita que pasa junto a la ruina en un nivel más alto, y que es imprescindible para la población actual, ha impedido continuar los trabajos. Así, en mitad de unas estancias decoradas, los frescos de los muros se interrumpen, penetrando en la masa opaca de lodo volcánico endurecido como quien penetra en la muerte o en el olvido.

De ese modo se puede, si el guarda no nos ve, desmoronar con los dedos un poco de talud haciendo aparecer unos centímetros de fresco oculto desde el día de la erupción, el mismo día, por cierto, que murió cerca

de allí Plinio el Viejo. Quien no haya creído posible apartar el tiempo con las manos, recordar con las uñas, debe hacer esa experiencia emocionante y podrá, arañando, devolver a la vida el color preciso y la emoción exacta que en un instante lejano sacó de su cerebro y de su mano un pintor.

Porque las pinturas son testigos de la vida de quien las pinta, confirmación de su trabajo y de sus sueños. Sin embargo, cuando esa vida se alarga, no es raro que pueda ver cómo sus propias obras, u otras ajenas que amó, van desapareciendo físicamente. El desaliento que ello produce no tiene que ver con un vano afán de inmortalidad: ya se ha dicho que el artista nunca está satisfecho y, en ese sentido, puede incluso sentir alivio cuando se pierden.

No se trata de inmortalidad, sino de supervivencia. Al perder algo que hicimos, se borra un trozo de nuestra vida. Además, cada obra nueva se construye apoyada en las anteriores, como los sillares de un muro, y se aprende a enderezar las hiladas reflexionando sobre lo hecho.

Cuando se es todavía joven no resulta demasiado difícil conocer el paradero de los aún pocos trabajos, en colecciones particulares, en lugares públicos o en museos, donde se pueden volver a ver cuando uno quiera.

Con el paso del tiempo todo cambia, las obras aumentan, se retiran, se descuelgan o las heredan descendientes desconocidos y perdemos no sólo su presencia, sino su memoria. Poco a poco, las vamos olvidando como si nunca las hubiésemos pintado... o como si no las hubiésemos pintado todavía.

También las pinturas murales, supuestamente firmes en su estructura física ligada a muros de cal y canto, son dañadas, arrancadas o demolidas y también desaparecen de la vista. Unas veces por una erupción del Vesubio. Otras, simplemente por la incuria, el capricho o la indiferencia de quienes ostentan temporalmente cargos que les dan el poder material de hacerlo. En estos casos, la conservación del Patrimonio y las clarísimas leyes de la Propiedad Intelectual, defensoras, entre otras cosas, de la memoria colectiva, son ignoradas impunemente sin pestañear.

Afortunadamente, no todo son pinturas que desaparecen. Por el contrario, en ocasiones recibimos el regalo de imágenes mentales muy potentes y claras, verdaderas pinturas basadas solamente en estímulos literarios o verbales. No resisto la tentación de hacerlos participar de una que me acompaña a menudo. Se trata de un párrafo de la leyenda artúrica medieval de Chrétien de Troyes: "*Aquella noche*", nos cuenta, "*había nevado, y cuando Perceval salió al campo, estaba todo blan-*

co. Una oca herida por un halcón había dejado tres gotas de sangre sobre la nieve". Perceval, al contemplar las tres manchas circulares de un extraordinario rojo intenso sobre la albura de la nieve brillante, recuerda –nos explica Chrétien– "el color de su amada" y queda absorto, inmóvil, prendido de aquella visión durante días.

Esa imagen vuelve a mis ojos de la mente cada vez que la reclamo y reconstruyo, y me produce un gozo pictórico en nada inferior al recuerdo análogo de un bellissimo Miró, o al de la larga, hipnótica fila de más de cien discos rojos sobre roca clara en la galería final de la cueva de El Castillo, que resuenan en mi mirada y en mi memoria como profundos latidos del corazón de la montaña. Ante esos tres espectáculos mentales, quedo absorto como Perceval, e incluso suelo también recordar a mi amada.

Del mismo modo, en nuestra pantalla mental se proyectan apariciones de orígenes muy diversos. Las visiones de los místicos y las alucinaciones inducidas químicamente por acción de las drogas o de otras técnicas, producen imágenes extraordinarias que aparecen sin ser llamadas, como si estuviesen grabadas previamente. Parecen venir de "archivos" secretos" del cerebro, que se abrieran solamente con determinadas llaves bioquímicas. Este tipo de apariciones mentales que no parecen obedecer al habitual mecanismo de la

memoria visual, no son estáticas, como pinturas o fotografías, sino que se desarrollan con estructura cinematográfica, igual que los sueños.

Aun visto desde fuera y sólo a través de sus descripciones literarias, el arte visionario es un mundo fascinante, cuyos aspectos pictóricos estudio y analizo con interés desde hace años. Un extenso territorio que abarca no sólo la pintura, sino todas las artes; un tema vertiginoso, lleno de resonancias, cuyas implicaciones desbordan también estas palabras.

"El arte es la tela de araña en la que quedan prendidos por las alas, como extrañas mariposas, los momentos misteriosos de percepción anormal". Esta sugerente frase de Giorgio de Chirico puede servirnos como introducción al mundo de la pintura de los enfermos mentales que, además de ser reconocida como un valioso dato de estudio clínico, ha sido difundida y reconocida como verdadero arte desde hace pocas décadas. El interés personal de algunos psiquiatras y la ayuda entusiasta de pintores como Dubuffet, han permitido valorar, hacer publicaciones y muestras, y hasta crear numerosas colecciones y un museo específico para las obras y documentos de estos pintores, escultores, artesanos y algunos constructores de extrañas arquitecturas, muchos de ellos con extraordinario talento artístico.

Las imágenes bellas y terribles que nos muestran estos enfermos son muy características, y no se parecen a las de los visionarios y los místicos. Independientemente de su tema, suele definir las desde el punto de vista pictórico y gráfico una desconcertante falta de relación de escalas, de vacíos y llenos, evidente también en el contraste entre la irritación puntual obsesiva de ciertas zonas de apretadísimo grafismo o moteados diminutos con otras de desarrollo mucho más amplio, todo ello dentro de una estructura fluida, impredecible.

Se diría que para muchas de estas imágenes formadas bajo la presión de la angustia, el cerebro aporta datos anormalmente densos; tramas repetidas y "movidas", sutilmente deformadas por algo que funciona como un filtro de vidrio imperfecto o un espejo irregularmente curvo, produciendo aberraciones de percepción, y creando un raro desequilibrio en los elementos compositivos y gráficos.

Tras su difusión, la turbadora estética de la pintura psicopatológica ha ejercido un importante influjo en el arte contemporáneo, que ha asimilado y aplicado conscientemente la misteriosa estructura de las visiones generadas en la penumbra de la enfermedad mental.

El arte electrónico o cibernético, que está naciendo en nuestros días, también está lleno de fascinantes alucinaciones. Los sistemas interactivos de realidad virtual ofrecen al artista un mundo análogo a ciertos mecanis-

mos de su propia mente creadora y procesadora de imágenes, con la capacidad de poder obtener copias fieles, instantáneas y en color, de esos sueños.

Sin duda le hubiese gustado a San Agustín realizar él mismo en la pantalla su célebre prueba de imaginar un cuervo, agrandarlo o disminuirlo y agregarle o quitarle partes a su anatomía; y también hubiera disfrutado Paolo Ucello creando perspectivas complicadas con ayuda de programas de nombres tan sugerentes como el "Trazador de rayos de visión permanente".

La capacidad de producir y manipular visiones en esa cabeza artificial, con resultados que pueden ser altamente artísticos, nos ofrece una nueva y extraordinaria herramienta plástica. Algo que tiene que ver con las artes de la imagen y con la pintura y que, si la Academia sigue ampliando sus territorios, merecerá antes o después, un sitio en esta Casa.

Sólo si la memoria de su ordenador es suficientemente grande, quienes dominen esta nueva técnica podrán enriquecer y transformar sus experiencias visuales hasta límites que serían imposibles de controlar y de plasmar materialmente de otra manera. Los artistas litográficos usan esa portentosa memoria ampliada que puede hacer crecer proporcionalmente los medios de expresión de su imaginación plástica. A su manera, esta décima musa electrónica es también hija de Mnemosyne, la Memoria.

En el principio fue el rojo. La primera evidencia de una conciencia estética tiene al menos sesenta mil años. Los hombres buscaban entonces tierra roja teñida por los óxidos de hierro, y la amasaban en bolas de distintos tamaños, guardándola cuidadosamente junto a objetos encontrados, geodas, conchas: formas y colores que constituyen ya la memoria de una contemplación deseada y repetida. Con rojo teñían los suelos, las paredes y los techos de su "hábitat" y, probablemente, también sus cuerpos. Incluso cubrían de polvo del color de la vida a sus muertos. Pintura era señal de afirmación de humanidad, sinónimo de vida.

Desde entonces, siempre hubo gentes que interpretaron la realidad y los símbolos por medio de colores y líneas, ofreciendo a la memoria colectiva imágenes surgidas de su propias experiencias e imaginaciones.

Pintando, abriéndose paso en su senda interior, continuaron la investigación, la búsqueda sin fin de una imagen inolvidable. Del mismo modo que aquellos caballeros que partían en busca del Grial sin saber lo que era ni donde encontrarlo, el pintor indaga en sí mismo sin saber dónde está, ni cómo es, lo que debe encontrar, Un camino difícil, porque se trata de perfeccionarse recorriéndolo más que de llegar a una meta que se comprende de antemano imposible de alcanzar, Algo que hay que hacer casi siempre en terreno solitario, con riesgo, sin que valga asirse a quitamiedos o a

reglas aprendidas, con la única compañía imprescindible, exigente, agotadora, de la libertad.

Es decir, hay que pintar como habría que vivir. La pintura, "*una composición de luz y de tinieblas*" según Leonardo, es sólo una metáfora de la vida.

CONTESTACIÓN DEL
EXMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Señores Académicos:

La Academia ha tenido a bien encomendarme la contestación al discurso del pintor y escultor Joaquín Vaquero Turcios en la sección de Pintura, y he aceptado con sumo placer esta distinción aun reconociendo que ello debe de estar más condicionado por nuestros antiguos lazos de amistad que por mis méritos para hacerlo, circunstancia en este caso agravada por la falta de dotes literarias que puedan atribuirse a un escultor. Pido de antemano disculpas por ello.

Nuestro conocimiento, ya tan lejano, se remonta a comienzos de los años 50 y tuvo lugar en la Academia de España en el Gianicolo romano, cuando su padre la codirigía.

Era entonces Joaquín la viva personificación del retrato joyceano del artista adolescente con sus pocos años ya laureados con premios importantes otorgados a su visión asombrada de la Roma eterna, de la Italia deslumbradora, ante el estupor del joven becario que también por entonces yo era.

Siguieron otros encuentros que fueron, a lo largo del tiempo y a lo ancho del mundo, fraguando nuestra

amistad: Trienales de Milán, Bienales de Venecia, Nueva York, Méjico, el frío terso de los países nórdicos; viajes y trabajos, comunes unas veces y otras separados, siempre animados por un mismo criterio hacia las cosas que nos rodean. Así, cuando estuvimos empeñados en la difícil tarea de actualizar y limpiar de adherencias sacristanescas el arte sacro como vía eficaz para afilar la sensibilidad de nuestra sociedad, o en la de llevar a la calle una nueva y menos retórica visión del arte, siempre contra viento y marea y bajo la presencia de la incomprensión o el resentimiento, constantes seculares entre nosotros. Hemos formado parte de una generación artística pionera, que a pesar de haber luchado duro por sus ideas en un tiempo y un espacio especialmente áridos, ha sido borrada poco a poco del mapa, quizás por no haber sabido intuir a tiempo la importancia de una mercadotecnia incipiente.

Después de tantas vueltas por el mundo hemos acabado viviendo el uno muy cerca del otro como una confirmación del paralelismo de nuestras vidas, trabajando con la misma ilusión de siempre y viendo, a la vez, crecer a nuestros hijos.

Considero que la glosa de su labor, tan fecunda como conocida por todos, no debería precisamente ser hecha por otro artista, así que prefiero no acometerla. La trayectoria admirable y tupida de su obra, trasladada aquí, rebasaría con mucho los límites usuales. También

sorprendería al auditorio la cantidad de trabajo que algunos hemos hecho con una intención integradora en la arquitectura o en los espacios públicos, ya que esas obras suelen quedar en este país al margen de los análisis de ciertas cajas de resonancia, dejando gravemente incompleta y dañada la imagen que la sociedad se hace respecto al variado mundo de las artes plásticas.

Pero sí quisiera destacar dos aspectos humanos del nuevo académico: en primer lugar, una herencia genética en la que se suman el hecho de ser sobrino-nieto de Rubén Darío e hijo de un pintor tan notable como Joaquín Vaquero Palacios, felizmente entre nosotros, lo que produce el caso poco frecuente de tenerlos simultáneamente en nuestra Academia. Es una insólita simbiosis la que forman Joaquín Vaquero padre e hijo. Su recíproca admiración y compañerismo anulan, por su singularidad, los problemas que engendran generalmente las relaciones paterno-filiales. Encontrar un caso semejante no es nada fácil.

En segundo término, deseo valorar su elevado nivel cultural y sus profundos conocimientos de la complicada alquimia que requiere la siempre feraz aventura de lograr la mayor semejanza posible entre la obra y el sueño.

Un raro maridaje entre experiencia e intuición preside el discurso que hemos tenido el privilegio de escuchar. En él, los conceptos se convierten en palabras

sugerentes que nos ayudan a mejor comprender, tanto la vieja divisa leonardesca que define la pintura como una "cosa mentale", como el enunciado de Braque: "*J'aime la règle que corrige l'emotion; j'aime l'emotion que corrige la règle*".

Por todo ello, por tu trabado, por tu amor al trabajo, por tu extensa cultura, llegas hoy a esta tu Casa envuelto en su solemne ritual. Esperamos que tu presencia en ella nos ayude para que el adjetivo "académico" aplicado al Arte deje de ser peyorativo, y a que las relaciones entre Academia y Sociedad sean cada vez más diáfanas.

Joaquín, todos nos damos y todos te damos la enhorabuena, todos también te damos la bienvenida.

NOTA BIOGRÁFICA

Joaquín Vaquero Turcios nació en Madrid en 1933, hijo del pintor y arquitecto Joaquín Vaquero Palacios y de Rosa Turcios, sobrina carnal de Rubén Darío, que residían en Oviedo, donde pasó su infancia. Comenzó a pintar muy pronto. Terminado el Bachillerato en 1950, se trasladó a Roma donde su padre era entonces Subdirector de la Academia Española de Bellas Artes. Continuó allí su formación artística, e inició estudios en la Facultad de Arquitectura de la Universidad romana, que continuaría en años sucesivos.

Durante su residencia en Italia, que había de durar dieciséis años, desarrolló una intensa actividad pictórica, obteniendo numerosas recompensas como el Premio Internacional Enit, la medalla del Presidente de la República Italiana, el premio de la Asociación Artística Internacional de Roma, el premio de la Universidad de Bari para un pintor extranjero, el premio Via Margutta, la Medalla de Oro del Senado, etc.

Sus ilustraciones para la "Divina Comedia", publicadas en Italia con presentación de Giovanni Carandente, Carlo Betocchi y Dino Buzzati, fueron junto a las de Dalí y Guttuso, las únicas contemporáneas escogidas para la exposición de Homenaje Nacional a Dante en el Palacio de Venecia de Roma, que reunió también las más importantes ilustraciones y ediciones antiguas. En 1962 fue elegido miembro de la "Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno".

Realiza numerosos viajes de trabajo, con estancias en París, en el centro y norte de Europa, en Egipto y Grecia. Participó en la Interbau de Berlín y en los montajes de las exposiciones

mundiales de Bruselas y de Nueva York, residiendo en esta ciudad y haciendo sucesivamente cursos de conferencias en numerosas universidades, museos y escuelas de arte de Estados Unidos.

Expone en las Bienales de Venecia y de Sao Paulo. Obtiene el Premio de Pintura de la III Bienal de París y la Medalla de Oro de la "I Biennale Kirchlicher Kunst" de Salzburgo.

Contemporáneamente a su pintura de caballete y a sus trabajos de escultura integrada en la arquitectura y el espacio urbano, ha desarrollado una amplia labor en el campo de la pintura mural con realizaciones cuya superficie total suma mas de doce mil metros cuadrados.

Comenzó en 1955 en la central eléctrica asturiana de Grandas de Salime, en cuya decoración interior colaboró con su padre, realizando también dos frescos paralelos de grandes dimensiones que ocupan toda la longitud de la sala de máquinas. Años más tarde trabajaron de nuevo juntos en otra central eléctrica, la de Tanes, en la que decoró la bóveda de una gran nave subterránea a trescientos metros de profundidad en el interior de la montaña.

Ha pintado murales en España, Italia, Austria, Suiza, Bélgica, Estados Unidos, México, El Salvador, República Dominicana y Venezuela. En Madrid, los de la Fundación Juan March, el edificio de La Unión y El Fénix, las iglesias de los Sagrados Corazones y de la Ventilla, y el Teatro Real. Esta última pintura mural fue seriamente dañada durante las recientes obras de acondicionamiento del Teatro por haber sido dejada a cielo descubierto, bajo la lluvia, sin protección. Su restauración, hecha cuidadosamente aunque sin oír al autor, que se ofrece a rehacer gratuitamente las partes más deterioradas, se suspende a medio hacer por falta de fon-

dos, no volviéndose a instalar en el Teatro. Tampoco se instalan de nuevo los murales y esculturas de otros artistas que estaban en el Real.

Diseña muebles, tapices y alfombras. Obtiene el premio del Ministerio de Cultura para un cartón con destino a la Real Fábrica de Tapices,

Le es concedida una beca del Institute of International Education para Estados Unidos, que le llevará a las universidades de Harvard, Yale, Cornell Berkeley y otras, donde estudia los sistemas de enseñanza del diseño y del arte. Funda en Segovia una escuela de estudios artísticos graduados para alumnos americanos.

Contrae matrimonio con la poetisa Mercedes Ibáñez Novo, de cuya unión nacerán cuatro hijos; Joaquín, Tomás, Juan y Andrés.

Hace litografías, aguafuertes y serigrafías e ilustra libros y otras publicaciones. Obtiene la Primera Medalla de la Asociación de Grabadores Españoles y el premio para obra gráfica del Museo de Mücsarnok de Budapest.

Realiza relieves metálicos y de hormigón en la Biblioteca Nacional y otros edificios de Madrid, así como los monumentos al Descubrimiento de América en la plaza de Cotón y a Goya en el Parque del Oeste. Lleva a cabo varias estatuas de bronce en la ciudad vieja de Santo Domingo y una escultura en la autopista "Y" Asturiana,

Se publica la monografía "Vaquero Turcios y el Arte Construido", de Alberto Sartoris, que se suma a otras anteriores o posteriores de Luis Felipe Vivanco, José María Moreno Galván, Hugo Schnell, J.G. Manrique de Lara, Lothar

Schreyer y Rubén Suárez. La más reciente, de la que es autor Carlos Bousoño, está todavía inédita.

Gana, en colaboración con los arquitectos Luis Beltrán y Javier Casanueva, el primer premio en el Concurso Internacional para un monumento al presidente Macià en la Plaza de Cataluña de Barcelona. La valoración del jurado es confirmada por una votación popular en las cinco principales ciudades de Cataluña y se coloca la primera piedra. A pesar de ello, el monumento nunca llegó a realizarse.

El arquitecto Philip Johnson selecciona un proyecto de Vaquero Turcios para un gran monumento a Colón sobre el río Potomac, en una ciudad satélite en el área de Washington, diseñada por él. Construye un relieve en la calle Valenzuela de Madrid y una escultura de acero cortén en el puerto de Gijón.

Ha sido profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Ha escrito artículos y pronunciado conferencias sobre temas de pintura y escultura y ha publicado recientemente el libro "Maestros Subterráneos", que reúne sus investigaciones sobre las técnicas del arte paleolítico, al que ha dedicado prolongados estudios,

En mayo de 1996, fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue presentado por el pintor Luis García Ochoa, el arquitecto Rafael de La-Hoz y el escultor José Luis Sánchez.

Ha expuesto su obra en ochenta y cuatro exposiciones individuales y en numerosas colectivas, bienales y ferias internacionales de arte. Está representado en treinta museos y colecciones públicas.

Vive y trabaja en Pozuelo de Alarcón y Segovia.