

DISCURSO DE INGRESO DEL NUMERARIO ILMO. SR. D. FRANCISCO ROJAS GÓMEZ

Excmos. e Ilmos. Sres., Señoras y Señores:

En principio he de manifestarme ineludiblemente obligado a expresar abiertamente mi agradecimiento a esta Ilustre Academia por apuntar su designación hacia mi persona. Si ello significa un depósito de confianza en mis menguados méritos y en mi futura entrega para con nuestra Academia, he de manifestar que mi entusiasmo queda aquí depositado desde este momento.

Mi cariño por Toledo, la tradicional vinculación entre nuestra Escuela de Artes y la Academia y la obligación que todos tenemos de no eludir responsabilidades públicas, hacen que mi aceptación no sólo sea entrañablemente emotiva, sino que además sea obligada.

Tampoco puedo dejar de grabar aquí el recuerdo por el compañero que me precedió, Manuel Romero Carrión, de cuyo hueco se resentirá la Academia al no poder contar con sus inestimables aportaciones. Es mi deseo, en este momento, dedicarle mi entrañable recuerdo.

En principio, mi idea para este discurso de ingreso fue la de seleccionar varios textos inéditos que he escrito a lo largo de distintas épocas y, con ello, dar a conocer la evolución del pensamiento de un pintor. A la vez, y de otro lado, transcribir pensamientos de distintos pintores de este siglo junto con un planteamiento del proceso de evolución histórica de la pintura del siglo xx.

El temor a que estos rincones inéditos no creasen una claridad expositiva, el tiempo disponible o el peligro de abordar una extensión soporífera, me hicieron desistir de este impulso en favor de un texto más tradicional y más corto.

Si hemos de explicarnos la evolución de la plástica de la imagen en el arte de nuestro siglo es necesario bucear en la

historia para buscar herencias, corrientes subterráneas, necesidades interiores de expresión. Y es curioso cómo, zambuyéndonos en estas raíces, llegaríamos a la conclusión de que la abstracción en el mundo de la plástica es algo tan natural como antiguo.

Si atendemos a la historia, remontándonos incluso a la prehistoria, y observamos con atención los adornos o utensilios ornamentales diversos, podremos apreciar un extensísimo muestrario de abstracciones geométricas y no geométricas; estas abstracciones han sido compañeras de la historia del hombre en cada momento, compañeras de sus estructuras mentales.

En todas las épocas, y en la nuestra también, a la abstracción geométrica y no geométrica se le han atribuido valores en la ornamentación o decoración. A estas decoraciones, ornamentaciones o diseños no se les ha negado nunca el sentido estético que aportan con sus formas o sus colores, indudablemente basadas en lo que hemos dado en llamar abstracción. Y estas abstracciones, expresiones del ritmo, la armonía y el orden mental de las cosas, son reflejo de nuestra mente.

Estas estructuras mentales, por las que valoramos y sentimos el ritmo, la forma o el color en diversas conjugaciones, son inherentes y propias del ser humano. En nosotros hay una necesidad de expresar ritmos y sentimientos plásticos, de plasmar la ordenación mental de lo que en ese momento está pasando por nuestra imaginación o nuestra mente; es nuestro interior plástico que aparece, incluso, a la hora de colocar la mesa con más o menos simetría, a la hora de elegir una forma de vestir, o cuando hacemos una ordenación decorativa de nuestras viviendas.

Decoradores, arquitectos, publicistas, modistos o diseñadores en general realizan formas plásticas (más o menos abstractas), desde una cuchara a un interruptor, desde un frasco de colonia a unos zapatos, desde un reactor a una lámpara. A tales utensilios, y sus decoraciones, sí se les sabe valorar por su forma, su color o su armonía clasificando y seleccionando según estas cualidades. Pero para las plasmaciones del arte puro no existe tal comprensión si se les antepone el muro tradicional que exige del arte únicamente un valor imitativo.

Ocurre que cuando estas expresiones de nuestra mente de-

jan de ser presentadas como adorno o estructura de algún objeto que nos sirve en nuestras costumbres, y se presentan como abstracción plástica sin acompañamientos de utilidad, parece nacer el espíritu de oposición a su existencia. Los artistas plásticos modernos de todos los tiempos han chocado, siempre violentamente, con un problema: **TRADICION DE LO IMITATIVO EN EL ARTE.**

Y no es que el caballo de batalla tenga que recaer sobre la abstracción, más bien la lucha va hacia la autonomía que precisa el lenguaje plástico.

La imagen es un medio de expresión, expresión y lenguaje que recibimos de las imágenes presentes ante nuestros ojos; descubrir el mundo del lenguaje de la imagen significa entrar en el conocimiento de los secretos del arte y de la vida social. La imagen, en definitiva, es el testimonio directo de circunstancias, pensamientos y sentimientos. Una vez creada una imagen por un hombre, ésta, se convierte en un eco presente del sentimiento que la produjo.

Las crisis y cambios de la humanidad son reflejo de los resquebrajamientos de los conceptos que les precedieron. De aquí que las bases del arte no sean fijas, puesto que las bases de la sociedad están en evolución. Aquellas ideas que eran válidas ayer hoy sólo son aprovechables en parte.

El poderoso esfuerzo renovador de los años veinte, la eclosión mental europea de la segunda y tercera década, su significación y su espíritu están latentes hoy; han formado una corriente subterránea, un hilo conductor en el campo de la creación y en el espíritu renovador que alienta nuestros tiempos. En este siglo se somete a revisión casi todo. Y en el campo de las revisiones el concepto estereotipado de la belleza era una de las puertas cerradas a los conceptos estéticos que pugnan por brotar.

Un concepto hermético de la belleza inutiliza a la estética que emana de todo elemento vital. La belleza como tópico codificado, con su tendencia al inmovilismo y al estancamiento, destruye e ignora todo lo que está fuera de las reglas prefijadas. La belleza codificada no respeta los principios de convivencia entre esencias individuales. Sin embargo, la belleza, como principio vital, emana de la estructura, del ritmo, de la armonía... Ninguno de los componentes de la belleza tiene reglas fijas, o

ninguno de los componentes del elemento a sentir estéticamente tiene que ser estéticamente igual a otro.

Yo diría que el instinto creador es observación de la individualidad, y que individualidad es, sobre todo, el respeto a lo que es diferente. Con este punto de vista me sería muy interesante hacer una historia sobre los vaivenes de la belleza. Ante hipotéticas definiciones de la belleza surgirían las clasificaciones y las derivaciones; por ejemplo: «Hay cosas feas y cosas bellas», este planteamiento es toda una invitación a la clasificación, a la creación de listas para lo feo y para lo bello y una apertura de la lucha «iconoclasta».

Lo cierto es que eso de las listas es necesario hasta cierto punto; no es tan malo tener una memoria de papel a nuestro lado. Lo peligroso de las listas de papel es cuando éstas pasan a ocupar el puesto que le corresponde a la vida misma; o que sus fundamentos clasificatorios sean parcialistas o falsos. Feo y bello, falso y verdadero, malo y bueno: son binomios extremistas clasificatorios. Tan peligroso es este tipo de binomio como el pretender que cada obra plástica quede perfectamente delimitada por su encasillamiento en un «ismo».

Inhibiéndonos de las dependencias clasificatorias llegaremos a la conclusión de qué estilos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos, de carácter único e irrepetible. Esto es algo que ha de tener siempre presente cualquier clasificación. Considerar a un individuo como parte de un «ismo» puede producir equívocos respecto al auténtico fondo de su obra. Teniendo en cuenta que la índole y calidad de la obra producida por un individuo o artista es diversa, llegaremos a la conclusión de que el arte tiene su significado en cada obra, y que este significado tiene una relación mínima con los «ismos».

No está en mi ánimo confeccionar un texto excesivamente prolongado sobre la historia de los movimientos artísticos más importantes que se han producido en nuestro siglo, ni es oportuno hacer una selección de monografías, tampoco quiero caer en la demagogia de plantear un esbozo de la futura última tendencia que ya estamos rumiando, para lo cual tendría que hacer un hilván de doctrinas filosóficas, y así justificar un vaticinio de lo que va a acontecer o está aconteciendo ya.

Sí intentaré hacer una breve sucesión histórica de movimientos estéticos, y así plantear la forma en que este siglo ha ido evolucionando y en qué pilares se ha ido basando.

Parte de los prolegómenos de la sucesión de tendencias del siglo xx lo constituye el lastre de los cientos de metros de pintura histórica; éste desarrolló una pesada y aburrida inercia que habría de provocar necesariamente una reacción en el espíritu de no pocos artistas. Los paupérrimos convencionalismos decimonónicos, que llenaron los estudios de maniqués y reperió dignos del teatro pictórico en boga, crearon un revolotear en torno al tótem de la belleza formal dictorsionada, se auto-prohibió el disfrute de su posesión abierta, pues situaron a ésta en pedestales intocables para el instinto o para su vivencia directa. Estos prolegómenos, basados en un pensamiento burgués deshidratado y en la inercia del mundo de la máquina, antes o después habrían de producir la reacción lógica y el derrocamiento de sus principios, olvidados ya de sus vivencias directas.

También hay que tener en cuenta la corriente, en cierto modo inconformista, que venía latiendo posiblemente desde el manierismo (de ese espíritu manierista tan magristalmente expuesto por Arnold Hauser); ese manierismo es uno de los gérmenes que subterráneamente palpita en diversas épocas bajo las necesidades diversas de expresión.

El principal movimiento que abre grandes posibilidades al color es el impresionismo, y el que rompe con el tradicional sentido de la forma es el cubismo. La mayor transcendencia del cubismo fue la ruptura con la perspectiva monocular, ésta se venía manteniendo desde el Renacimiento.

Al mismo tiempo. Kandinsky (entre 1910 y 1914) creaba la primera obra abstracta e incluso teoriza sobre la abstracción, denominándola «expresión en gran parte inconsciente, espontánea, de carácter interior y de naturaleza espiritual».

La abstracción de Kandinsky es expresionista y muy distinta a la que en estos mismos años se empieza a fraguar en tres focos: París, Rusia y Holanda. En estos tres centros se aborda una abstracción geométrica, rigurosamente racional. El irracionalismo de Kandinsky es impulsado por la intuición, y la abstracción geométrica es guiada por la reflexión y el factor

racional. Por un lado, formas expansivas, y por otro, formas ordenadoras.

En París, el abstracto geométrico, fue creado por el ambiente de la Section d'Or, y son Frantisek Kupka y Delaunay los principales motivadores. En Rusia, la Rusia anterior a la revolución, se inicia con Kasimir Malevich, que llega del cubismo, como Kupka y Delaunay. Posteriormente a la revolución se enfrentan dos ideologías artísticas. De un lado decía Malevich: «El suprematismo, tanto en la pintura como en la arquitectura, es independiente de cualquier tendencia social o materialista, cualquiera que sea...»; Naum Gabo decía: «El arte siempre tendrá vida como una de las expresiones indispensables de la experiencia humana y como un importante medio de comunicación»; del otro lado, Tatlin y sus seguidores incitaban a los artistas a una actividad directamente útil a la sociedad. Al final intervinieron, disolviendo, la política de estado; las discusiones artísticas no interesaban al gobierno y éste propugnó un arte al servicio de la revolución y de su propaganda.

En Holanda, el tercer foco del abstracto geométrico, la figura central fue Piet Mondrian. Este crea la revista *De Stijl* con Theo Vandoesburg. Finalmente, este movimiento tomó el mismo nombre de la revista. *De Stijl* influyó en toda Europa, lo mismo a pintores, arquitectos, diseñadores e industriales. En este momento, escribía Mondrian: «Hoy, no sólo la belleza pura nos es necesaria, sino que es el único medio que nos manifiesta la fuerza universal que contienen todas las cosas.» Y fue Vandoesburg quien hizo la propaganda de estas ideas: «Eliminación de las líneas curvas y de la pincelada emotiva.»

El grupo *De Stijl* tuvo su repercusión en la acción de la Bauhaus, centro pedagógico y experimental fundado por Gropius en Weimar; éste, en su manifiesto, exponía sus ideas: «Nosotros ofrecemos una nueva comunidad de artífices, sin la diferencia de clases que levanta la barrera arrogante entre el artesano y el artista.» La Bauhaus atrajo nada menos que a Kandinsky, Klee, Vandoesburg, Itten, Albers, Moholy Nagy, Feininger y otros. Este centro fue dispersado por el movimiento de Hitler y la mayoría de los componentes se afincaron en los Estados Unidos.

La decadencia del abstracto geométrico se debió también a que el excesivo desarrollo de la razón necesitaba que entrase

en juego la intuición en la creación artística. Por eso nació, entre otras tendencias, el Dadaísmo, cuyas figuras clave fueron Picabia, Duchamp, Jean Arp y Tzara. El arte Dadá se inició con un verdadero delirio de lo absurdo, éste se lanzaba a una especie de rabia iconoclasta, donde más que la obra lo que importa es el gesto. El Dadá nació de una rebelión cuyo gesto se dirige contra el sentido común y las reglas establecidas; opinaban que los valores eternos del espíritu se querían mantener hipócritamente, con lo cual la vida había sido abolida. Se puede decir que este movimiento duró poco más de cinco años (de 1918 a 1923). El mismo Tzara diría después: «Es cierto que la tábula rosa que escogimos como principio directivo de nuestra actividad sólo tenía valor en la medida en que otra cosa le sustituyese.»

Inmediatamente entra en escena el Surrealismo. Este busca las imágenes del subconsciente, como lo hizo la psicología moderna, basándose en la investigación sobre el proceso del sueño. En sus filas encontramos a Arp, Max Ernst, André Massón, René Magrite y Dalí.

André Bretón, médico psiquiatra, poeta y conocedor de la teoría del psicoanálisis, fue figura central en el desarrollo del surrealismo, y a él se debe la publicación de su manifiesto: «Surrealismo es automatismo psíquico puro, mediante el cual nos proponemos expresar el funcionamiento real del pensamiento; es el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, más allá de cualquier preocupación estética o moral.» Este manifiesto es de 1924, y hasta los años cincuenta el surrealismo se vino desarrollando con cierta vigencia.

El arte grafista de Mark Tobey tuvo su importancia en el renacimiento del expresionismo abstracto que practicara Kandinsky; pero la verdadera explosión se produjo entre los artistas neoyorquinos a mediados de los años cuarenta, y las figuras clave fueron: Gorky (emigrado armenio) y De Kooning (emigrado holandés), quienes, con la violencia del gesto, la agresividad de los colores y los grandes tamaños, desarrollaron un estilo calificado de Action Painting. La importancia de la improvisación en Action Painting fue grande.

En *The American Painting* escribía De Kooning: «Algunos pintores, incluido yo, no se preocupan de saber en qué género

de silla están sentados. Ni siquiera es preciso que sea cómoda. Todos nos sentimos demasiado inquietos para preocuparnos de dónde deberíamos de estar sentados, y ni siquiera queremos sentarnos en plan de ceremonia. Porque nos damos cuenta de que la pintura—cualquier clase, cualquier tipo de pintura— para ser versadera pintura debe ser un modo de vivir, un estilo, digámoslo así, de vida. En esto consiste su forma, y precisamente en su condición de inútil es libre. No queremos el conformismo, buscamos sólo la inspiración.»

La improvisación de la Action Painting llegó a su punto más activo con Pollok. Luego, el informalismo nació como una nueva forma del expresionismo abstracto, cuya base está en la materia sin estructura formal. El español Tapies es un gran exponente, junto con Wols y Fautriers.

A mediados de los cincuenta aparece el arte cinético, que ha de tomar tres direcciones; una de ellas lo constituye la construcción de objetos móviles o movimientos de luz, artefactos impulsados generalmente por motores. Las otras dos tendencias forman lo que se ha dado en llamar Op Art (Arte Optico), creando efectos ópticos de movimiento aparente gracias a los trazados geométricos. Los principales promotores del Op Art son: el ex profesor de la Bauhaus, Albers, en USA, y el húngaro Vasarely, en París.

Por supuesto que el Op Art ya tenía antecedentes dentro de la abstracción geométrica anterior; sin embargo, no puede decirse que esta nueva introducción del racionalismo reproduzca las características de la Bauhaus; no ha pasado en vano la intuición del Dadá ni las modificaciones de la sensibilidad del hombre contemporáneo aportadas por el surrealismo y por el expresionismo abstracto.

En otra línea de conceptos, el expresionismo abstracto había llegado a un academicismo y a una falta de sinceridad que lo hizo entrar en declive. Cedió la primacía de la vanguardia a la figuración del Pop Art hacia el año 62; la carga de ironía de éste procedía del Dadá y del Surrealismo. Un principio del Pop es describir lo indigno de atención o impropio del arte (ilustraciones, latas de conserva, objetos de consumo, comics), y un resultado del Pop ha sido una visión de la sociedad industrial avanzada, sutilmente irónica y desencantada. El peso asumido, cada vez mayor, por la publicidad, del panorama indus-

trializado ante el cual se urde nuestra sociedad, y los distintos condicionantes que rodean nuestra sociedad de consumo, aparecen en casi toda la obra Pop de una forma más o menos consciente.

Rauschemberg y Jasper Jons son el eslabón entre el expresionismo abstracto y el Pop, y han sido considerados por parte de la crítica como los iniciadores del Pop; si en su obra se mantienen algunas de las constantes estéticas vigentes en anteriores tendencias, sin embargo en la obra de Wesselmann, Rosenquist, Warhol y Oldenburg no existe la delicadeza tonal de los dos primeros maestros, y sí aparece el espíritu trivial de lo Kisch de una forma abierta. Wesselmann dice en una ocasión: «... las imágenes publicitarias sólo me interesan a causa de lo que me es posible crear a partir de ellas», y Rosenquist: «Para nosotros, no se trata en absoluto de crear imágenes populares.»

A fines de los sesenta aparece el Hiperrealismo. En cierto modo es una continuidad del Nouveau Realisme («Novo Realismo» o Nuevo Realismo), y éste parte a su vez de una de las expresiones o ramificaciones del Pop. El Hiperrealismo, en principio, es una pintura plana que aspira a producir la impresión de inmensas ampliaciones fotográficas (su base técnica comienza por ser la proyección de diapositivas sobre el cuadro); si éste es su principio, con iniciación básicamente norteamericana, en realidad se trata de un movimiento sin unidad de concepto, puesto que las filas del Hiperrealismo se ven engrosadas por artistas académicos, naifs adiestrados, surrealistas arrepentidos o frustrados neorrealistas.

Y por último mencionaremos el arte conceptual, con una década aproximada de actividad, cuya acción es el llamamiento a enriquecer nuestra vida por medio de experiencias estéticas. Tesis acompañada de una revolución moral, ya que no se quiere crear obras de arte duraderas, porque se considera que éstas son objetos, y en nuestra sociedad de consumo los objetos son mercancías. Las obras de este movimiento son teóricas o perecederas.

Se investiga la esencia del hecho más que su realización material, rechazando el objeto mercantilizable. Y actualiza la tesis dadaísta de borrar la frontera entre el arte y la vida.

Son expresiones del arte conceptual el Land Art (o arte eco-

lógico) y el Body Art, que toman como elementos de modificación a la naturaleza o al cuerpo del propio artista en diversas actitudes. Son otras derivaciones y manifestaciones de arte conceptual, los «Happening», el «Arte Microemotivo», el «Arte Situacional», el «Arte Pobre», el «Arte del Comportamiento». En estas manifestaciones surgen necesariamente las interrelaciones de los medios, apareciendo asimismo manifestaciones intermedias (cine, teatro, *underground*, *environment*, videos).

Por desgracia, los datos negativos del fenómeno conceptualista no son pocos (exhibicionismos, sadomasoquismos, oportunismos, etc.) y, por otro lado, se termina por grabar dichas manifestaciones (fotos, películas, cassettes, etc.) con su posterior comercialización.

Tienen su importancia en el «Arte Ecológico», o Land Art, las manifestaciones de Oppenheim, Smithson, De María, Heizar, Richard Long, Christo...; las manifestaciones del Body Art de Vito Aconcci, Gilbert and George, De Dominicis, Gina Pane...; el purismo conceptualista de Kosuth o, en otros campos, Robert Barry, Dam Graham y una lista interminable dentro de las corrientes conceptualistas diversas que abarca el Arte Conceptual, o dentro de los hechos que asimila éste, como los conciertos Fluxus, el cine *underground*, la poesía visiva, los videocassettes...

Bruno Munari dijo en una ocasión: «El propósito del artista es comunicar a los demás hombres un mensaje poético, expresado en formas, en colores, a dos o más dimensiones, con movimiento; sin preocuparse *a priori* si lo que saldrá será pintura, escultura e incluso otra cosa (como las máquinas inútiles o las proyecciones).»

En el futuro de la imagen, en el discurso de las manifestaciones visuales, está depositada la esperanza de que sea el medio de expresión humano más útil. Uscatescu dijo: «Film y sueño son discursos visuales. El lenguaje del cine es universal.» De estos conceptos parece desprenderse el móvil que ha hecho andar a la expresión de los videos como medio de experimentación dentro de manifestaciones del arte conceptual.

Las transformaciones de las artes visuales que se han venido verificando en estos últimos años han sido superiores a cuanto cabía imaginar. Resumiendo: si los primeros cincuenta vieron explotar los grandes movimientos de la «vanguardia

clásica» (del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo) y vieron instaurarse el fenómeno del Arte Abstracto, en el espíritu de la segunda mitad asistimos a una quintuple laceración: un primer desgarramiento del Dadá y Duchamp, un segundo desgarramiento con la aparición del gesto y del signo (Action Painting y tachismo), un tercero derivado del arte programado y del cinetismo, un cuarto con el Pop Art vinculado a una matriz dadaísta y un quinto con la explosión de un arte conceptual.

La valoración de lo que en este momento está sucediendo ofrece muchas dificultades para crear una perspectiva crítica momentánea de los importantes centros artísticos; de otro lado, la información que nos llega por medio de las revistas especializadas, o no especializadas, está increíblemente deformada; hay interferencias de intereses de mercado, de política interna, de prestigio regional o nacional.

Hoy, conociendo y teniendo una conciencia clara de los hechos, podemos admitir que algunos valores alta e internacionalmente prestigiados son un producto hábilmente lanzado, programáticamente elevados. Estas personalidades artísticas, que tienen obras en los relevantes museos de todo el mundo, han sido y son el producto de elevados dividendos.

El arte de hoy tiene un amplio y vasto mercado; se encuentra insertado en un extenso circuito de contactos, intereses, negocios; se encuentra respaldado por un poderío económico; de modo que al artista imbuido en este rol no se le podrá tachar de «incomprendido» ni se podrá hablar de «miserias» por la supervivencia. Del artista «maldito» al artista «reconocido», actualmente, suele haber muy corto espacio de tiempo.

El espíritu acompañante de la pintura que llega hasta la segunda guerra mundial, ese espíritu de «gran arte» que desde el Renacimiento venía desarrollándose sin interrupción, ese sentido plástico o estilo de «gran arte», deja de estar vigente después de la segunda gran guerra, o al menos deja de ser el único parámetro para cualificar a la pintura.

Admitiendo anteriores controversias, en cualquier caso, no es posible aplicar al arte actual el mismo sistema de medidas o esquemas cualificatorios que se usaban o usan para las pinturas pasadas o las clásicas de este siglo. Ya no es una base primordial la riqueza matérica, los gruesos empastes creando

rugosidades, la riqueza cromática, la armonía compositiva...

La forma crítica, propia del arte de ayer, pero que no se adapta al de hoy, se sigue utilizando para analizar una obra visual que no se inserta en las tradicionales categorías del cuadro o la escultura. Y, sobre todo, no se suele tener en cuenta la enorme fisura que se produjo con la vanguardia histórica y el abstraccionismo, y menos aún la brutal ruptura que han supuesto los años sesenta, momento en que son utilizados elementos conceptuales diversos que nada tienen que ver con los medios pictóricos y plásticos antes utilizados. A la mayoría de los experimentos conceptuales no se les puede aplicar los conceptos plásticos anteriores a ellos, ya que estas operaciones prescinden a menudo del uso de colores y formas para lograr efectos plásticos, y, sin embargo, el planteamiento va hacia formas de ver el mundo, hacia situaciones; se utilizan materiales heterodoxos que portan una carga de provocación o con un fin desmitificador. Por otro lado, estas últimas expresiones también utilizan medios diversos (expresiones intermedias) creando expresiones mixtas (conciertos Fluxus, los *environment*, los *happening* diversos); en estos casos, los elementos artísticos no tienen nada que ver con las formas de expresión anteriores, y por tanto los parámetros han de ser totalmente diferentes.

Escribe el conceptualista Kosuth: «Aunque mi trabajo se sitúe en un campo que podría considerarse el heredero de la pintura y la escultura occidentales, no lo considero ni "pintura" ni "escultura", sino una investigación de arte. Esto por dos razones. La primera es que el término arte designa el contexto general de mi actividad, mientras que el término pintura y escultura atribuye cualidades particulares a los materiales utilizados en mi investigación artística, de tal modo que esto implica una relación entre mi trabajo artístico y el arte tradicional a un nivel normal. Segundo, otra desventaja en el uso de términos tan específicos como pintura y escultura en su carácter "determinado" y la determinación que se deriva del campo considerado. Esta limitación me parece contraria a la naturaleza del arte de hoy.»

A lo largo de todo este siglo se han desarrollado formas o medios de expresión diversas: se ha reconocido y afirmado la expresión del signo y del gesto artístico, se ha implantado y

asimilado la materia como valor expresivo con el uso de diversos materiales; se ha afirmado, como elemento expresivo, al objeto de consumo y de material de desecho; y se está presenciando el afianzamiento de los medios conceptualistas, medios válidos para crear una síntesis entre visión e ideología contra el mercantilismo.

En la obra *Supervivencia de la literatura y el arte*, Uscarescu dice: «Se le atribuye al arte, y especialmente a la pintura, un papel de naturaleza perceptiva que nos lleva a una especie de ciencia secreta, de "urgencia" que supera cualquier otra "urgencia", una capacidad, en suma, de ofrecer soluciones generalmente válidas al grave malestar que afecta a la totalidad de la cultura.»

En una entrevista de Mario Peruzzi al conceptualista alemán Josep Beuys, en el *Corriere della Sera* del 1 de abril de 1973, los términos se desarrollaron en esta forma:

Peruzzi.—«En sus obras (acciones, diseños, "partituras escritas") hay siempre una alusión crítica con respecto a la ciencia, casi un rechazo a la tecnología en favor, diríamos, de una especie de nueva alquimia.»

Beuys.—«No estoy contra la ciencia, sino contra la distinción entre arte y ciencia. He escrito una partitura en la que afirmo que arte es igual a hombre, que es igual a creatividad, no podemos olvidar que el arte, en general, es una necesidad que es igual a ciencia. No admito que el concepto de arte sea una negación del concepto de ciencia, sino que digo que lo contiene. El día en que los artistas —y con este término entiendo todos los hombres creadores— se den cuenta de la fuerza revolucionaria del arte, entendida precisamente como creatividad, comprenderán que el arte y la ciencia tienen el mismo objetivo. Por esto afirmo: la revolución somos nosotros.»

Peruzzi.—«¿Qué significa?»

Beuys.—«Significa que el único medio revolucionario es un concepto total de arte que generará un nuevo concepto de ciencia. Y por esto en todas mis acciones trato de que el hombre tome conciencia de sus posibilidades creativas, las únicas que le puedan dar la libertad. Trato de vincularlo hacia abajo con la tierra, la naturaleza, los animales, que tienen un lugar importante en mis acciones y hacia lo alto con los espíritus.»

Si entramos en hipótesis sobre cuál o qué caminos ha de

seguir el arte plástico o los medios visuales (hoy día ya no podemos decir pintura sin herir el cerco de las delimitaciones de lo que ha sido tradicionalmente ésta), si tenemos que arriesgarnos a dar un vaticinio de la continuidad de las artes visuales, no podemos olvidar que el arte, en general, es una necesidad social, con sus implicaciones sociológicas consiguientes, donde las revoluciones artísticas se llevan a cabo.

Tengamos en cuenta que el pensamiento actual del hombre se encuentra ante nuestro mundo y se encuentra ante el infinito. Tenemos, de un lado, la superpoblación y la violencia y, de otro, la gestación de un cambio fundamental en la idea del espacio.

El hombre del siglo xx, básicamente, es igual a los hombres que le han precedido; pero en su espíritu se han arraigado de forma consciente los conceptos de enfrentamiento al infinito como un absurdo y del nacimiento de la filosofía de lo absurdo como elemento de defensa ante el infinito. El escepticismo, la belleza, el sentido del humor u otros argumentos, son necesidades reflejas del hombre ante el infinito, son parte de los varios instrumentos de defensa ante el pozo sin fondo que es el infinito.

El sentido de la belleza, como el sentido del humor, no existiría sin el hombre. El infinito no tiene motivación de ser si no existe la razón. Es como si la razón fuese la creadora de esas inmensas proyecciones de años luz. Si a estas proyecciones de años luz les situamos ante un espejo, el infinito queda dividido en dos: imagen y reflejo, espacio y negación de ese espacio, absurdo y absurdo al otro lado.

La cultura de lo absurdo está ahí, planteada en los sentimientos de este siglo; y no ha sido un capricho, sino una necesidad vital, una necesidad de supervivencia ante la crueldad del infinito. Si la belleza es un medio de combatir al infinito como reflejo de lo absurdo, el sentido del humor es un espejo puesto ante lo absurdo.

Arnold Hauser dice: «El hecho de que la tragedia moderna y el humor nacieran al mismo tiempo dista mucho de ser casual. Por diferentes que puedan parecer a primera vista tragedia y humor, hunden sus raíces en la misma mentalidad.»

El sentido del humor, hoy, es cultura latente y viva. La humanidad empieza a colocarlo en el lugar que le corresponde

dentro de la cultura. A mayor nivel del hombre en coeficiente de inteligencia, mayor es el contrapunto que puede ofrecer su sentido del humor ante el abismo del infinito o de lo absurdo.

En fin, todas las manifestaciones del espíritu humano, todas sus inquietudes, todas las bases críticas sobre la situación del mundo en la actualidad y de su afrontamiento ante el infinito, han de ser reflejadas en las manifestaciones artísticas con apariencia diferente. Y todo lo que en las artes plásticas no sea expresión de la sociedad en que se encuentra, de los sentimientos presentes y futuros de ésta, corre el riesgo de estar dentro del campo de la fraudulencia o de la extemporaneidad.

Gillo Dorfles escribe: «¿Cómo pretender que el artista pueda continuar creando independientemente de lo que ve y siente de continuo en torno suyo y que en su mayor parte está constituido, no ya por elementos naturales, como en los tiempos antiguos, sino por elementos artificiales?»

Lo que el artista ve y siente está ahí, en la superpoblación, en la violencia de una sociedad que difícilmente sabe encontrar soluciones de grupo, que está aprisionada por la tecnología en todas sus derivaciones de contaminación y destrucción de la vida natural; todo lo cual crea y determina una rebeldía ante un consumismo esclavizador. El artista actual, el hombre creador actual, ante la situación del mundo moderno y sus estructuras, tiene una función de oposición ideológica y de denuncia, a la vez que una función constructiva hacia sí mismo y, como reflejo de estas inquietudes desarrolladas en su obra, para la sociedad.

Dorfles pregunta que dónde está la dirección justa: «¿En las superficies pulidas y esterilizadas de los *curtain walls* de la arquitectura moderna y de los objetos producidos por la industria, o en las arpilleras o trapos de Burri, la chatarra de César o de Chamberlain, en la *combine painting* de Rauschemberg o de Dine, o en los maniqués antropomorfos de Segal o de Kienholz; en las operaciones sobre páramos helados de Oppenheim, en las predicaciones espirituales y revolucionarias de Beuys o en las elucubraciones metafóricas de Kosuth o de Barry?»

«Acaso en todas estas expresiones a la vez: con tal de que no se mire el mito mecanicista y cibernético como la sola meta de nuestra civilización y no se considere el rechazo nihilista

de toda objetualidad como la única meta del arte de hoy y del mañana.»

A estas soluciones propuestas cabe añadir el concepto claro de que, aunque pertenecemos a un grupo, cada hombre tiene su universo particular por el cual deambula. Que el arte es un medio de expresión ajeno a las calificaciones y clasificaciones. Que si el arte admite los «ismos» relativamente cuando se trata de su aplicación social, no lo admite en absoluto cuando se refiere a la necesidad individual de expresión, cuyos resultados siempre serán irrepetibles si están cumpliendo esta función auténticamente.

Ya lo he mencionado: estilos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos, de carácter único e irrepetible.

El hombre tiene un camino, siempre lo ha tenido delante de sí; ese camino está empedrado de encuentros con la vida, con el misterio de todas las experiencias. Recuerdo una frase de Einstein: «El encuentro con lo misterioso es la experiencia más hermosa. El origen de toda ciencia.» Basta con darse cuenta de que esas experiencias son lo real e irrepetible que tenemos constantemente ante nuestros ojos, lo son para un pintor o para un hombre de espíritu creador.

El camino del arte es el camino del hombre como grupo y del hombre como individuo; y cada uno de los encuentros con una experiencia puede convertirse en un misterio por descifrar. Ciencia, arte, mundo de la mente tienden a deslindar sus fronteras hoy.

Toledo, 18 de junio de 1978.

FRANCISCO ROJAS GÓMEZ

Numerario

**CONTESTACION DEL ACADEMICO NUMERARIO
ILMO. SR. D. FELIX DEL VALLE Y DIAZ, AL ILUS-
TRISIMO SR. D. FRANCISCO ROJAS GOMEZ**

Excmos. e Ilmos. Sres.:

En el número uno de los Boletines de esta Academia y en el extracto de la memoria de su primer año de vida nos cuenta su entonces secretario, el Ilustrísimo Señor Don Adolfo Aragnés de la Encarnación, por qué y cómo se fundó esta Real Corporación. Y viene a decirnos que sus fundadores fueron un grupo de hombres, «anónimas abejas de inagotables entusiasmos para laborar en pro de la historia y del arte de Toledo». Y el lugar de la fundación, según él dejó escrito y todos sabemos, fue la tertulia que formada por estos hombres se reunía todos los domingos en el despacho del director de la Escuela de Artes y Oficios.

Este dato debería bastar para patentizar la vinculación de la toledana Escuela de Artes a esta Academia, si no hubiera sido refrendado con el paso por estos sillones de hombres de la talla de Sebastián Aguado, Pedro Román, Roberto Rubio, Vicente Cutanda, Aurelio Cabrera, Sánchez Comendador, Julio Pascual, Enrique Vera, Guillermo Téllez, Emiliano Castaños, Cecilio Béjar y Manuel Romero, por citar sólo a los desaparecidos.

También la medalla que acabamos de imponer al nuevo académico, la número 5, tiene una especial vinculación con la Escuela de Artes, pues entre las personas que la han ostentado figuran don Enrique Vera Sales y don Manuel Romero Carrión, a los que me unieron entrañables lazos de amistad y a quienes quiero dedicar en este momento mi más emocionado recuerdo.

Una vez dicho esto, no puedo ocultar la enorme satisfacción que para mí supone poder recibir, en nombre de esta Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, a alguien procedente de la Escuela de Artes de Toledo. Y esta satisfacción es mayor si el nuevo académico es el director de la referida Escuela, excelente compañero en la labor docente en ella y magnífico amigo: el pintor Francisco Rojas Gómez.

Francisco Rojas da sus primeros pasos de artista en la Escuela de Artes de Toledo, y tal vez fuera entonces cuando comenzara a sentir en su alma ese hilo invisible de amor por todo lo toledano, que se ha venido fortaleciendo silenciosamente hasta traerle a esta Academia. Entre los profesores que dirigieron sus pasos hay algunos de los mencionados anteriormente, que marcarían en él una especial impronta de artista serio.

Más tarde, decide Rojas hacer estudios superiores de Bellas Artes y marcha a Sevilla para continuar después en Madrid; y da comienzo lo que yo llamaría una de las partes más duras de su vida, pero también de las más bellas, humanamente hablando: Rojas trabaja cada mañana desde muy temprano en la pequeña industria familiar, para luego viajar a Madrid diariamente, donde ha de tomar sus clases y estudiar. Es tal vez esta época, de trabajo y estudio diario, la que más profundamente marcará la personalidad de Francisco Rojas; la que forjará en él ese espíritu de auténtico laborador, del que Rojas no podrá ya desprenderse en ningún momento de su vida.

Rojas termina sus estudios y casi inmediatamente pasa a formar parte del profesorado de la Escuela de Artes de Toledo y a realizar su vida como pintor.

Despreocupado de todo ambiente de preferencias que pudieran empujar su mirada hacia corrientes de consumo de la pintura o a canalizaciones de expresión marcadas por ciertos marchantes, Francisco Rojas se dedica a estudiar profundamente la pintura en el siglo xx, llegando a ser, según hemos podido comprobar escuchando su excelente discurso, un perfecto conocedor de la época en que vive. Podríamos considerarle un gran especialista en los cambios pictóricos de nuestro siglo. Un formidable investigador de todo cuanto le rodea, a través de cuyas vibraciones capta, con personalísima sensibilidad, las esencias que traslada a sus lienzos.

Su época, segunda mitad del siglo xx, ya que nace en 1942, está plasmada en su brújula, y su brújula marca su rumbo, y no varía, aunque el barco que la sirve de soporte sea zarandeado por corrientes de gustos artísticos que alguien llama de salón, o de «ismos» de última hora, que a la hora siguiente habrán perdido toda actualidad. Su única preocupación: ser honrado consigo mismo y obedecer a sus percepciones sensoriales pintando.

Y esta época suya, que también es la nuestra, ha conocido una serie de movimientos revolucionarios en el arte que han transformado completamente el concepto de expresión. Coincidiendo casi con el comienzo de nuestro siglo se empieza a abandonar la idea de que el único camino concebible de hacer arte es la representación de la realidad según las normas tradicionales. Las tentativas individuales de unos cuantos artistas de finales del siglo anterior empiezan a parecer serias allá por el 1900, y los pintores europeos, apoyándose en los atrevimientos de Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Rousseau y algunos otros más, que les han hecho comprender que la creación basada en las normas tradicionales tenía solamente un alcance limitado, emprenden los caminos iniciados por sus compañeros y se dedican por completo a otear nuevos horizontes. Ya ha nacido esa revolución de expresión en el arte que tanto habría de influir en los artistas del mundo entero. Europa ha lanzado el grito que partiera de Francia, y este grito, pleno de inquietudes, se extenderá como una mancha de aceite, alcanzando a todos los artistas del mundo.

Estamos asistiendo a una revolución artística que aún tiene lejos sus días finales. Son, quizá, demasiados cambios los que está conociendo el hombre de nuestra época, y es duro para él reconocer cuáles son los caminos reales y cuáles son los meros ensayos pasajeros. A veces, su avisada sensibilidad se inclina por obras del pasado, teniéndolas por más bellas. Y no vamos a negar la belleza de las obras del pasado, que constituyen el magnífico patrimonio espiritual de la humanidad. Pero tampoco hemos de negar a las del presente su belleza, basada en su nacimiento de una situación histórica, donde la máquina, la prisa y el ruido van deshumanizando paulatinamente nuestras formas de vida.

Teniendo esto en cuenta, yo diría que entre lo más importante del quehacer de Rojas en el arte está el intento de dominar su propia formación, que, tras su preparación académica, ha querido hacer discurrir por el actualísimo sendero que pisa.

Francisco Rojas, en estrecho contacto con un grupo de artistas toledanos, crea el «Grupo Tolmo», que nace en principio para exposiciones de pintura y escultura, pero en cuya sede se realizan en la actualidad todo tipo de manifestaciones artísticas.

La maravillosa conjunción de este grupo ha hecho posible que el nombre de Toledo haya estado presente en exposiciones internacionales, como el «Junior Cahmper», de Tokoaka; Feria Internacional del Arte, de Basilea; Casa de la Cultura, de Nara; «Spanische Kunst Heute», etc.

En todas ellas y en muchas más, como en la Bienal de Deporte; Nacional de Bellas Artes; Art Espagnol D'aujourd'hui, en el Musée Royal des Beaux-Arts de Bruselas; Pintores Españoles Actuales, en la Casa de Colón de Gran Canaria; «Cien años de Dibujo Español», en Madrid; Exposición Internacional de la Fundación Nikokai de Tokio, ha estado presente Rojas, habiendo obtenido en ellas tal cantidad de premios, que por no hacer de esta disertación una lista fatigosa para sus señorías, sólo mencionaré los que considero más destacados: Premio Corporación en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1968); Premio Adquisición en la Nacional de Arte Contemporáneo (Madrid, 1972); Molino de Oro, en Valdepeñas (1974); Premio Caja de Ahorros, en la Bienal de Pintura Ciudad de Zamora (1975); Premio Tajo, Bienal del Tajo, (Toledo 1976) «Grand Prix» en la Exposición Internacional Nikokai de Tokio (1977).

Lo peor que podría ocurrirle a un cosechador de triunfos es «dormirse en los laureles», pero recuerdo a ustedes que, como hace un momento he dicho, Rojas es un auténtico laborador, lo cual le pone a salvo de esa circunstancia. Y ese constante trabajo de cada día ha hecho que su obra sea seleccionada para representar a España en la Exposición de Pintura del Museo de Puschkin de Moscú, y del Hermitage de Leningrado.

Por si pudiera parecer que los lazos que me unen al nuevo Académico me llevaran a exagerar su figura, quiero hacerme eco de lo que de él han dicho algunos de los más prestigiosos críticos de arte del momento.

Raúl Chávarri ha dicho: «Rojas es un pintor toledano nacido en 1942, al que quizá vaya a corresponder la gloria de ser la última de las figuras españolas de la pintura abstracta de renombre universal. Su elocuencia, su color vibrante, el equilibrio de masas y formas que define su obra son propias de un maestro mayor de la pintura. Los oportunistas pueden ver en una pintura de este porte la continuidad de la abstracción. Los pesimistas quizás aprecien la gran extinción de una tendencia.»

Y en otra ocasión se dijo de él: «Rojas es artista que es-

conde subjetivismos y se distancia de lo que representa en sus cuadros. El nombre de Velázquez, con su altiva pintura, se nos viene a la memoria cuando decimos de Rojas.» Son palabras textuales de Elena Flórez.

Recibiendo al nuevo Académico y siendo consciente de su proyección presente y futura, me complace recordar un párrafo de las Reales Ordenes, por las que se concedía a esta Academia carácter oficial y el título de Real, catorce días antes de cumplirse el año de su fundación, que dice así: «Considerando que dicha entidad cumple con los fines que se determinan en el Real Decreto de 31 de octubre de 1849 y legislación posterior sobre creación de Academias Provinciales de Bellas Artes, y que **NO SOLO HACIA EL PASADO DEBE TENDERSE LA VISTA, sino que, MIRANDO AL PRESENTE PARA PREPARAR EL PORVENIR,** debe buscarse en todo momento un lugar donde eruditos, artistas y escritores sienta la atracción de sus ideas y comuniquen un verdadero renacimiento al arte en sus múltiples y variadas direcciones.»

Pienso, señores Académicos, que hoy estamos cumpliendo con el párrafo que acabo de leer, pues no es solamente al pasado donde tendemos la vista, sino que estamos mirando al presente para preparar el porvenir.

La brevedad que de mi intervención se espera aconseja no extenderme más. Sólo me resta felicitar al nuevo Académico y desear que su laboriosidad no decaiga para que con su vida académica comience una nueva etapa de éxitos en pro de las Bellas Artes y de las Ciencias Históricas.

FÉLIX DEL VALLE Y DÍAZ
Numerario