

***RECEPCIÓN ACADÉMICA
DE MANUEL SÁNCHEZ ARCENEGUI***

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO
ACADÉMICO NUMERARIO DE
D. MANUEL SÁNCHEZ ARCENEGUI***

Palabras de la presidenta

Excmas. e Ilmas. Autoridades,
Académicos,
Sras. y Sres.:

Esta Real Academia abre hoy sus puertas en Sesión Pública y Solemne para recibir como Académico Numerario al Ilmo. Sr. D. Manuel Sánchez Arcenegui que ocupará el sillón número nueve vacante tras el fallecimiento del que fue académico de esta Real Corporación el Ilmo. Sr. D. Armando del Río Llabona.

Es un orgullo para esta Real Institución contar entre nuestros académicos con una persona de tanto prestigio en el mundo de la pintura, que es decir el mundo del arte, donde hace más de trescientos cincuenta años un pintor llamado Murillo fundó esta Academia donde se escriben sus páginas día a día para hacer historia. Hoy ya queda Sánchez Arcenegui unido en las páginas de este libro. Todos deseamos que con su colaboración en nuestra academia, sea un bien para esta ciudad, que se podría decir que cuenta con un número impor-

tante de pintores, que con sus obras embellecieron, prestigiaron y glorificaron a esta ciudad llena de arte que es Sevilla.

***Nombramiento como Académico Numerario
del Ilmo. Sr. D. Manuel Sánchez Arcenegui***

Según consta en el libro de Actas de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en su sesión plenaria del día 7 de abril del pasado año 2015, se acordó por unanimidad nombrar Académico Numerario de esta Real Corporación al Ilmo. Sr. D. Manuel Sánchez Arcenegui, en atención a los méritos contraídos como Catedrático en las escuelas de Bellas Artes de Valencia y Sevilla y como pintor galardonado en numerosos concursos nacionales.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Dado en Sevilla, a 11 de febrero de 2016.

*Sobre el proceso creativo,
Manuel Sánchez Arcenegui*

Excma. Sra. Presidenta de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de
Hungría de Sevilla.

Excelentísimas autoridades.

Excelentísimos e Ilustrísimos Sres. Académicos.

Señoras y señores,
queridos amigos.

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento por el honor que
supone ser recibido como Académico de Número en esta docta casa.

Mi agradecimiento también a todos los compañeros que me habéis
honrado con vuestra confianza.

Espero estar a la altura de dicha confianza y responder a las expectati-
vas y responsabilidades que implican pertenecer a esta institución.

En segundo lugar mi sincero reconocimiento a Juan Fernández La-
comba por su discurso de presentación. Amigo ya de muchos años, su talante
humanista, su generosidad docente y su rigurosa y sensible capacidad artística
convierten su discurso en un espléndido regalo.

Siguiendo el protocolo establecido, quiero y debo mencionar a mi
antecesor en este sillón académico que hoy me ofrecéis: Armando del Río
Llabona.

Profesor con visión de futuro, Pintor de rigurosa técnica, de sólido dibujo, viajero apasionado, poseedor de ese mundo onírico y lleno de humanismo que reflejaba en sus obras.

Maestro que fue mío en las disciplinas de “Colorido y Composición I y II” en aquella entrañable Escuela Superior de Bellas Artes y a quien debo junto a Don José Hernández Díaz mi incorporación a las tareas docentes en dicho centro como profesor no numerario, durante cuatro años, hecho que marcó mi vida profesional ya que me impulsó para la obtención de la Cátedra de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y seis años más tarde mi retorno a Sevilla como Catedrático de Dibujo.

No quiero cerrar esta introducción sin dedicarle un emocionado recuerdo a mi admirado y querido compañero José Antonio García Ruíz.

Me constan su confianza y su cariño para que hoy me encuentre entre vosotros.

Nuestra última vivencia, compartida con Juan Lacomba, fue después de mi primera sesión como académico, con zapatos nuevos, de esta Real Academia, celebrándolo exultantes y teniendo como fondo la “Cuesta del Rosario”.

Este recuerdo suyo junto con muchos más estarán para siempre en mi memoria.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ARTE

Yo no soy historiador del arte.

Soy pintor y en calidad de tal he sido elegido por esta Real Academia de Bellas Artes y me estoy dirigiendo a vosotros.

Y como tal quisiera compartir algunos pensamientos, algunas reflexiones, muchas dudas y a lo mejor alguna certeza.

El arte no existe, existen los artistas que hacen posible el arte.

Yo creo que el arte nace de la necesidad del hombre de comprenderse a sí mismo y al mundo en el que vive.

Y que la función principal del arte es la de ser conciencia colectiva del hombre

El arte es siempre una pregunta, no una respuesta y el artista es el “chamán” que interpreta y traduce ese sentimiento colectivo del grupo,

Y si el hombre y con él las civilizaciones se suceden, es lógico pensar que el arte se debate entre la memoria y la profecía.

Es algo profundamente “proustiano” porque el arte es memoria, me-

moria de futuro también.

Las pinturas de Altamira son tan impresionantes como las de Miró, las cerámicas cretenses como las de Picasso.

Un artista, nos advierte Mario Benedetti, no es, a la manera de un filósofo o un ensayista, un intelectual orgánico.

Y el tiempo de los artistas no tiene nada que ver con el tiempo de los relojes.

Albert Camus ve, en el reiterado esfuerzo de Sisifo, la imagen del artista rebelde. Es su perseverancia la que da sentido a su vida.

Por eso creo que el arte, para el artista, más que una vía de comunicación, que lo es, es una vía de conocimiento. Y por eso el arte para el artista, y esto es importante, es siempre más intenso como experiencia que como resultado.

Lo hermoso de llegar es el camino. Es la reivindicación del proceso mucho más que la obra concluida.

Como en el poema de Kavaffis: “No te apures viajero, por llegar pronto a Ítaca. Todo lo que te ocurra en el camino eso es Ítaca.”

El arte es un consuelo, una compensación ante la insuficiencia de la realidad.

Lo confirma Pessoa: “El arte es la prueba evidente de que la vida no basta”.

Octavio Paz nos dice que el arte es: “el choque y / o el entendimiento entre la mitad oculta y la mitad lúcida del hombre”.

La verdad y la expresión son la justificación del arte, lo “bello” es una parte mínima de esa realidad.

La descripción no es el cuadro.

Dice Plotino, allá por el 250 a.C. que “el arte no es solo imitación de la naturaleza”.

La naturaleza solo puede ser igualada por ella misma

Y el mismo Plotino, en una síntesis admirable entre el racionalismo occidental y el pensamiento mágico oriental, afirma que “la belleza no es necesariamente armonía”.

Todo proceso artístico es un proceso intelectual y no hay nada en la inteligencia que no haya sido antes en los sentidos.

Si la visión es el órgano primordial de información del pensamiento, la percepción visual es el pensamiento visual.

En consecuencia la actividad artística es una forma de razonamiento en la que percibir y pensar son actos indisolublemente ligados.

Y por tanto, en la percepción de las formas se dan los inicios para la formación de los conceptos.

Planteado esto me gustaría hacer unas reflexiones sobre el arte erróneamente denominado “contemporáneo”.

En el arte mal llamado “contemporáneo” nuevas tecnologías y viejas realidades conforman el sistema.

Es, en gran parte, la prolongación del “ready-made” por otros medios.

Es el tortuoso camino que va desde “el unirario” de Duchamp, pasando por la “calavera” o el “tiburón en formol” de Damien Hirst, hasta llegar a la reciente exposición en el Museo de Malmö (Suecia) en la que se exhibe a dos mendigos rumanos, él inválido y ella embarazada.

En esta última vuelta de tuerca para denunciar conflictos sociales o de género, injusticias varias, reivindicaciones de toda índole ¡Ahora exponemos personas!

Antes fueron las cosas, hoy son las causas.

El arte actual, ya es mucho más difícil hablar de pintura, se ha convertido en un campo de operaciones interdisciplinar y el artista en un sociólogo.

Hoy todo se ha convertido en carne de museo.

El arte actual se proyecta en una zona crepuscular de valores inestables.

Nace de la ansiedad y su función esencial es la de transmitir esa ansiedad al espectador.

Ya no es la permanencia de la obra lo fundamental en el proceso de la creación.

La carga social o política va más allá de cualquier cuestión estética.

Con las mejores intenciones nos llegan, para la convulsión de nuestras occidentales conciencias, críticas y denuncias a los más variados estereotipos.

Al mismo tiempo, la imparable mercantilización del arte ha convertido al objeto artístico (Damien Hirst, Jeff Koons, etc.) en codiciado objeto de consumo.

Tampoco nos escandalicemos, siempre fue así...

La pintura, el arte, como toda actividad artística se rige por los mercados.

Lo que si puede ser preocupante es el proceso generalizado de conversión de todo tipo de cultura en cultura de masas.

Al mismo tiempo, nunca como hasta ahora se había producido un di-

vorcio tan total entre el “gusto popular” y el “gusto cultivado”.

La falta de empatía es manifiesta, a pesar de la utilización de iconos de la imaginería popular como en los casos de Warhol, Jeff Koons o Wei Wei.

¿Qué es lo que ocurre con el gran público? Se resiste, pero le hemos creado una necesidad y acude en masa, más que nunca, a las grandes exposiciones debidamente publicitadas.

Hemos conseguido convencerle, y ahora no sabemos qué hacer con él.

¡Tatachán!! el gran museo espectáculo: motos, automóviles, grandes firmas del mundo de la moda, estrellas de cine, las grandes tiendas de los museos.

Y llega un momento en el que cuesta discernir entre:

Crítica- y frivolidad

Verdad e imagen

Arte y provocación

Cultura y publicidad

O tal vez el arte ya es solo provocación y la cultura solo publicidad.

La función del arte es convertir la memoria en conocimiento. Por eso miramos siempre desde la tradición de la imagen.

Una tradición que no es como dicen los historiadores del arte: el Gótico o el Barroco, el Renacimiento o el Cubismo, sino que es la tradición de la imagen y del cómo han ido cambiando “las formas de mirar” a través de los tiempos.

La historia del arte es mucho más la historia de la imagen que la de las técnicas o estilos. Y la historia de nuestro mirar lo es desde el momento presente, lo que equivale a decir que toda la historia del arte es una mirada desde lo contemporáneo.

Cada paradigma destruido deja algo en el que le sucede.

Y si las mismas imágenes y los conceptos cambian es razonable pensar que se vuelve a comenzar pero nunca desde el principio.

Es por eso que los antiguos maestros, el Giotto o el Masaccio, Rembrandt o el Tiziano, Turner o Picasso no lo fueron siempre... en su momento fueron ellos, lo siguen siendo, los jóvenes rebeldes.

El concepto “progreso” que tanto influye en nuestros pensamientos, es reciente y es exclusivo de nuestra cultura.

Y forma parte de la misma corriente histórica que desarrolló el “maquinismo” e inventó la tradición científica.

El dominio proporcionado por las máquinas dio a Europa la palabra final en los debates sobre la superioridad cultural.

Pero con la posible excepción de los aspectos tecnológicos, la proposición de que una línea de pensamiento es mejor que otra es muy difícil de establecer con criterios universalmente aceptables.

El antropólogo no emplea el término “culto” frente a “inculto” porque esta distinción de uso popular, representa una diferencia pero no una ausencia cultural.

Ninguna cultura es un sistema cerrado. El relativismo cultural insiste en la necesidad de tolerancia frente a las convicciones diferentes a las nuestras.

Siempre desde esta perspectiva no cabe duda de que el arte de cualquier época es el reflejo de las ideas de las mentes más pensantes y no el de las masas cada vez más indiferentes.

Con independencia de dos factores determinantes –el genio individual y el progreso tecnológico- el arte refleja siempre, para bien o para mal, la filosofía de su época.

La historia del arte es, desde siempre:

- la del paraíso terrenal
- la de la rebelión de Prometeo
- la del mito de Fausto

Con independencia de dos factores determinantes –el genio individual y el progreso tecnológico- el arte refleja además, para bien o para mal, la filosofía de sus época.

Pero en el arte actual hay, como nunca antes, una presión homogeneizadora fruto de la globalización económica y cultural.

Ya lo decía antes, el proceso generalizado de conversión de todo tipo de cultura en cultura de masas.

Lo que supuso una ruptura con los antiguos géneros anclados en la tradición, al carecer en muchos casos de unos principios fundacionales, de una teoría específica se prestaron a todo tipo de excesos, convirtiéndose así en fiel reflejo de la “posmodernidad”. Campo sin normas en el que todo vale con tal de provocar perplejidad o rechazo. Situaciones que, muchas veces, se han convertido en una cuestión de prestigio.

El arte, -dice Borja Villeda-, ha sido subsumido por la economía y canibalizado por la moda.

He aquí el dilema:

Uno no debe casarse con el espíritu de su generación porque se queda viudo de la siguiente.

Pero un casticismo retrógrado puede ser tan pernicioso como una modernidad importada.

Doblada la esquina del milenio, habría que preguntarse por el pasado y el futuro de estos oficios nuestros, el arte, no lo olvidemos, es un oficio no una profesión, en la era posindustrial que ha roto los puentes con la tradición, confiando la memoria a Internet y sustituido a pensadores e intelectuales por tertulianos vociferantes.

Con un efecto parecido al que pudo suponer el descubrimiento de la perspectiva para los renacentistas, el impacto tecnológico supone cambios tanto técnicos como formales.

La fotografía, el cine, el video, el ordenador determinan la aparición de happenings, performances, instalaciones... con la versatilidad que permite el paso y la combinación de unos y otros.

El gran cambio, lo decía antes, Internet con nuevas maneras de emisión y recepción de la obra.

El arte actual yace sepultado bajo el espeso manto de la tecnología y los contradictorios restos de las vanguardias.

Warhol dinamita las fronteras entre arte y realidad establecidos por Duchamp.

El arte ya no tiene que ser ni visual, ni bello, ni intrínsecamente dado. Va dirigido a la mente del espectador no a sus sentidos, lo específicamente estético es la idea.

La crisis de las ideologías abre paso a compromisos menos globales, más íntimos como minorías diversas, reivindicaciones de género...

El crítico Arthur Danto afirma que este es el fin del arte.

La frase es más retórica que cierta.

Yo al menos creo que no.

El arte actual no va a explicar el mundo. Intentará, como siempre, dando palos de ciego, mostrar los múltiples caminos por los que discurre: redefiniciones de lo conceptual, revisiones de la tradición, incorporación de las nuevas tecnologías... Replantear, como siempre, la forma de mirar para intentar seguir entendiendo el mundo, como siempre, aunque en estos momentos, como nunca, el panorama sea mucho más sombrío.

El desafío está, creo, en encontrar la forma de combinar los fragmentos de pasadas disciplinas con los nuevos elementos emergentes.

Creo que parte del problema radica en que lo que sirve para destruir no sirve, necesariamente, para construir.

El derrumbe de “lo clásico” arrastrado por “lo contemporáneo” nos ha dejado huérfanos en un hospicio presidido por las imágenes mediáticas.

Pero esa perplejidad, ese silencio no es callado, es una mirada fragmentada, “craquelada” la llama Benito Oliva.

Cercana a la utopía tan querida por Peter Eisenman: lugares no jerárquicos en los que se mueven categorías flexibles e indefinidas propias de tiempos de fuerte agitación transversal y premonitorios de nuevos estadios de libertad que propicien espectadores cómplices y dialogantes.

El ocaso de una época que se inició con Duchamp tal vez esté llegando a su fin.

No hay que rebajar la alegría que inspiran los caminos nuevos, pero el inmenso y estimulante campo de la memoria histórica debería protegernos de una búsqueda compulsiva de la novedad.

¡Ser modernos por ser modernos!

El modelo de “arte conceptual” convive hoy con su regreso de las disciplinas clásicas.

Procesos de resistencia junto a una voluntad ética de mantener un contacto con las propias raíces que algunos artistas reflejan enfatizando su identidad.

La reciente feria de arte de Bogotá “ARTBO” ha entendido que más allá de un espacio de venta, la feria puede servir para reconstruir un proceso de identidad cultural, de forma similar a como lo hizo “ARCO” en sus primeras ediciones.

Creo que hay que buscar espacios intermedios en los que se viva el arte como experiencia más individual.

Instituciones públicas como esta Real Academia, centros de arte, facultades, museos, y privadas, como el caso de la Fundación FOCUS, a la que tanto debe la cultura de la ciudad en los últimos treinta años. Instituciones que den cabida a la reflexión, la experimentación, el compromiso, el rigor, el desafío.

El sonido, la velocidad y la prisa frente al silencio, la reflexión y la calma.

La alta estimulación que provoca una atención saturada, frente a espacios de silencio y reflexión que nos permitan sentir el “tempo” interno que marca el reino de lo profundo.

No convertir la necesaria evolución en una industria, en un negocio

porque así, nos lo advierten Adorno y Horkheimer, se genera lo “kitsch”, mentiras estéticas, sucedáneos de arte.

Tal vez entre tanto fragor no vendría mal recuperar un cierto espíritu franciscano, un cierto grado de verdad, hablar más desde el subconsciente y separarnos más de la imagen codificada mecánicamente.

Volver a la naturaleza para recuperar “la mirada inocente”.

Buscar sin complejos la dimensión más personal y más poética, el retorno al origen.

Retomar el consejo machadiano y “hablar más con el hombre que siempre va contigo”.

*Cambió el paisaje mas permanece el mundo
nos mudamos de idioma para decir lo mismo
levantamos la casa con los mismos cascotes
de haberla destruido.*

La cultura siempre debe ser crisis.

La legitimidad, la libertad se basan en el conocimiento, pero el aumento de información no implica mayor conocimiento. Podemos ser analfabetos sobreinformados.

El mayor bienestar económico no implica un mayor nivel cultural.

Quizás el mercado, como dijo Octavio Paz, solucione mejor que nadie la producción de bienes, pero esa no es una respuesta a las necesidades profundas del hombre.

La lógica del mercado aplicada a la educación y la cultura, puede producir rentabilidad pero no necesariamente criterio.

Cuando al cliente se le da la razón la quiere para siempre.

Y al contrario que los grandes almacenes, la cultura no acostumbra a devolver el dinero.

*Desconfiad del sol cuando deslumbra,
impedirá que veáis lo iluminado.*

Una sinfonía, un cuadro, un poema es un espejo, si un asno se mira en él no puede ver reflejado a un filósofo.

“Dudar de los dogmas, -nos dice Goytisolo en su discurso de aceptación del Premio Cervantes-, nos ayuda ante la uniformidad impuesta por el fundamentalismo de la tecnología en el mundo globalizado de hoy, con la pro-

liferación de guerras, el radio infinito de la pobreza y el hambre en un mundo aquejado de paro, corrupción, precariedad, crecientes desigualdades sociales y exilio profesional de nuestros jóvenes como el que actualmente vivimos”

SOBRE PINTURA, REALIDAD Y ARTE

Antes de que nos acerquemos a Venecia, me gustaría hacer algunas, breves reflexiones sobre la pintura, la realidad y el arte.

La música no imita nada, bastan las relaciones entre sonidos y silencios.

La arquitectura crea volúmenes y formas autónomos. La fotografía y el cine repudian, en gran medida, la preocupación por el parecido literal.

Y la pintura es mucho más la apreciación de los valores pictórico-plásticos (líneas, planos, colores, ritmos, texturas, espacio,...) composición en definitiva, que la de los valores iconográficos.

Un cuadro es una realidad autosuficiente, la manifestación sensible de una idea.

Y su función, como la del arte en general, es la de ser la conciencia colectiva del hombre.

Abajo la dictadura del tema históricamente magnificado.

¿De qué color son los sueños?

¿Cómo se pinta el silencio?

¿Cómo se pinta el dolor?

Cada uno de los lenguajes artísticos: música, literatura, pintura, escultura, etc... con sus singularidades, responde al mismo concepto.

Porque el arte es algo que se cuenta para decir otra cosa.

Nos dice Albert Camus en “*El extranjero*” :

*“A través de las líneas de cipreses
que aproximaban las colinas al cielo,
de aquella tierra rojiza y verde,
de aquellas casas, pocas y bien dibujadas,
comprendí a mi madre.
La tarde en esta región era
como una tregua melancólica”.*

Millet no lo hubiera podido pintar mejor

El hombre es un procesador de historias, porque la vida, como cuenta García Márquez, no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.

La verdad subjetiva de los recuerdos está más cerca de la deseada que de la real. Es la mejor para sobrevivir.

Peter Handke afirma que la invención, la ficción son la verdad.

Sancho y quienes rodean al Quijote, saben que ni es caballero andante, ni rescata princesas, ni lucha contra gigantes, pero...¿quién quiere vivir en un mundo en el que el hidalgo Alonso Quijano vaga por su ruinosa hacienda esperando la muerte?

Preferimos la versión ideal, transformada. Nos la hemos inventado, no es real, pero estamos dispuestos a pasar por alto ese detalle.

Eso es lo que hace al Quijote universal, lo que hace al arte universal porque el arte nace de la imaginación e imaginar otras realidades es el primer paso para cambiar las cosas.

Por eso se escribe, se compone, se pinta:

- para indagar en la memoria
- para superar el desarraigo
- para inventarse el mundo

Desde esa convicción sobre la realidad y la realidad del arte, me gustaría que me acompañaran a una Venecia, naturalmente inventada.

....*Y VENECIA*

Dice Amiel que las ciudades son estados de ánimo.

Las ciudades son mecanismos que engendran continuamente su propio pasado, disponiendo así de la capacidad de confrontarse con su propio presente.

Y cumplen su cometido en tanto en cuanto encarnan una fusión de códigos y textos heterogéneos.

Desde este concepto la Metrópoli puede ser un mecanismo que se oponga al tiempo. Ensimismada en la contemplación de su propia imagen, hermosa y pretérita, como un viejo Narciso, puede caer con facilidad en la trampa de la nostalgia.

Por eso le advierte Averroes a Maimónides:

*“Cuida de Córdoba
y cuídate de Córdoba”*

Porque cuando un pueblo expulsa a sus sabios y desoye a sus artistas y poetas, apaga las luces de la inteligencia y da un portazo a su futuro.

Nos cuenta Cernuda: *“... el que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara me ayudó a escapar del peligro de lo provinciano de una ciudad donde la gente pretendía vivir no en una capital de provincia más o menos agradable, sino en el ombligo del mundo con la falta consiguiente de curiosidad hacia el resto”*.

Hace tiempo mantengo una teoría, en la que intuyo, percibo a las ciudades como masculinas o como femeninas.

Ciudades masculinas, ortogonales, precisas, arquitectónicas, iguales a sí mismas, sin sorpresas, apenas receptivas a cambios de luz ni de estaciones.

Orientadas al norte, metafóricamente.

Para ser paseadas como un espectador que siempre queda fuera del espectáculo. Rotterdam, Albacete (con perdón), Viena, mucho de Nueva York, responderían a esa percepción.

Ciudades femeninas, elípticas, parabólicas, pictóricas, difusas y concretas.

Cambiantes según las estaciones, las luces y las sombras, ubicuas, mágicas, abiertas y cerradas, generosas y herméticas, iguales y distintas a sí mismas, dependiendo.

Inaprensibles, con rincones cien veces transitados y cien veces distintos.

La Habana, Sevilla, por supuesto, y Venecia son, desde mi percepción, paradigmas de ciudades femeninas.

El agua es el más femenino de los elementos.

Nos dice San Felipe: *“que lástima de pueblo sin campana y si río”*

Venecia, una ciudad surgida de las aguas, 150 ríos.

Yo amo Venecia porque nació en Sevilla.

Hay ciudades construidas a partir de los sueños de los hombres, Venecia es una de ellas.

Alguien dijo: es tan fácil escribir de Venecia que resulta imposible.

Venecia no es una ciudad europea más, plantea cuestiones relacionadas con

La naturaleza y la cultura

La vida y el arte

La realidad y el deseo

Según Nietzsche el valor de un hombre está en su soledad y cien soledades profundas conforman la imagen de Venecia.

Venecia es un entramado de caminos que no te llevan a ninguna parte. Tal vez hasta ti mismo.

El espacio gira sobre sí mismo indefinidamente y el tiempo es vertical y escalonado, fosforescente, abierto.

El tiempo y el espacio se quedan suspendidos, por eso quiero vivir y respirar allí.

Ya lo comprenderé en otro momento.

Como Cernuda: *“ Ir de nuevo al jardín cerrado
que tras los arcos de las tapias
entre magnolios y limoneros
guarda el encanto de las aguas ”*

El agua de los canales te conduce a sí misma. Y en el fondo de la Laguna yacen sepultados los sueños de todos aquellos que intentaron quedarse con su esencia.

Venecia son visiones contrapuestas. La maldición, la muerte, lo sombrío.

Thomas Mann “Muerte en Venecia”

La visión germano-austriaca frente a la visión francesa: lo luminoso, la resurrección y la vida de Marcel Proust, Manet, Monet.

Venecia es un discurso mudo pero elocuente, plagado de silencios para reflexionar.

Su fundación por un pueblo de fugitivos, prófugos de tierra firme (pescadores, cazadores de los pantanos, salineros,..) huyendo de los godos, los hunos, los lombardos,..es toda una metáfora.

Venecia es consecuencia de una huida y también es un barco, metáfora del viaje.

Es dual, la ciudad duplicada, asciende hacia sí misma en su reflejo.

Hay múltiples, incontables Venecias en Venecia. Como en la Roma de Quevedo:

“buscas a Roma en Roma, oh peregrino
y ni a la misma Roma en Roma hallas”.

El fluir del tiempo, que es el de la conciencia, en Venecia se queda detenido.

Por eso vivir Venecia es un estado de ánimo.

Ha seducido a tantos...:

A Byron y a Balzac; al propio Casanova, el gran seductor; a Goethe, a Henry James, a Manet y a Monet; a Monteverdi y Mozart; a Proust, a Ruskin y a Rousseau, a Shakespeare y a Sade; a Stravinski, a Turner y al Tiziano; a Vivaldi y a Wagner entre otros muchos.

Para Proust es el lugar de la belleza como tal y lo razona: *“el placer estético es lo que acompaña al descubrimiento de la verdad”*.

La palabra Venecia aparece 100 veces en *“A la búsqueda del tiempo perdido”*. Lo proustiano en el arte.

Para Henry James, ninguna otra ciudad está tan claramente feminizada como Venecia.

Para James, para Ruskin, para Proust, hay otra cara de Venecia más allá de la luminosa, la del arte y la vida; es la oscura, la misteriosa, la premonitoria.

Thomas Mann, moralista convencido, desprecia la idea romántica del artista y argumenta: *“comprenderlo todo es perdonarlo todo”*.

Y va a ser en Venecia donde todos los opuestos comienzan a disolverse y a tambalearse sus rígidos principios morales. Tras su *“Muerte en Venecia”* no volverá a escribir ficción hasta 10 años más tarde.

Jean Paul Sartre, se siente dislocado en Venecia. La ciudad le cuestiona sus principios sobre lo real y lo imaginario. *“Es como mirarte en un espejo, dice, y encontrarte con otro”*.

VENECIA Y YO

Le preguntaron a Vargas Llosa qué era lo más importante que le había ocurrido en su vida, no se ahora, entonces respondió *“aprender a leer”*.

Yo hubiera respondido: además de mi hija Paula, aprender a pintar, si es que a pintar se aprende alguna vez.

La pintura es una redención personal.

Todo encantamiento es la realización del deseo. Buscamos la identidad a través de la memoria. Y para buscarse, para encontrarse, hay que haberse perdido previamente.

Porque las historias nacen de los lugares con los que se sueña, la memoria necesita lugares. Por eso, nosotros somos los lugares que habitamos. Por eso, nosotros somos el paisaje.

Nos sugiere Baruch Spinoza, judío sefardí, filósofo panteísta del siglo XVIII:

*“Mi casa son los montes y los ríos
léeme en el amanecer y en el paisaje”.*

Y más cerca en el tiempo Rafael Alberti:

*“Baje hasta el mar
para hacerlo de nuevo mi vivienda
casi nunca lo miro porque no es necesario
está dentro de mi”.*

Tuve el honor de que el poeta José Hierro me escribiera un texto para una exposición que realicé en la madrileña Galería Kandinsky en el año 82. En dicho texto hablando de mi pintura dice: *“Un veneciano más que un florentino”*.

Obtuve el Premio BMW en el año 1991 y con anterioridad en el 89 el premio “Pintores para el 92” con sendos cuadros de tema veneciano. Desde entonces no he dejado de pintar la ciudad.

*Venecia en mi equipaje
divino gozo la imprevista
lección abierta, eterna del paisaje.*

Me reitero, amo a Venecia porque nací en Sevilla, por eso coincido de nuevo con Alberti:

*“Y vi desde métricas
armoniosas ventanas
mis andaluzas fuentes de aguas italianas”.*

Pero yo no he venido a hablar de mi libro.

Para hablar de mi amor por Venecia prefiero hacerlo a través de algunos otros, locos impenitentes, enamorados de la misma ciudad.

Monteverdi y Vivaldi.

El “Orfeo”, “La coronación de Popea”, lo moderno sin renunciar nunca de lo antiguo. Un paradigma de amor y madrigales.

Vivaldi, Venecia en estado puro... o tal vez al revés Venecia, Vivaldi en estado puro.

Repeticiones y varianzas, lo mismo y cada vez distinto.

Dos, tres, acordes y estamos en la Laguna.

El Tiziano

Sensual, colorista.

No hay nada más distinto a un cuadro del Tiziano que un cuadro del Tiziano. Su última "Pietà", sobrecogedora, su epílogo inconcluso.

El Veronés

Ese "príncipe" como lo califica Cezanne frente a ese esforzado galeote que fue el Tintoretto.

Su color un milagro

Los pintores, nos dice, nos tomamos las mismas licencias que se toman los locos y poetas".

Su iglesia San Sebastián

Guardi mejor que Canaletto

Mucho más sensual y recóndito, menos mecánico, de miradas oblicuas, a menudo profundo y sombrío. Quizás el más amoroso de todos los pintores venecianos.

Una sola visita a Venecia limpia la mirada de ***Corot***.

Los pintores, a veces, soñamos cuadros que nos hubiera gustado pintar, pero...ya los pintaron otros. No le perdono a ***Turner*** que naciera antes que yo.

Byroniano, precursor de Manet y Monet, académico de la Royal Academy de Londres y adorado por Ruskin.

Pintor del norte seducido por la luz mediterránea. Soberbio acuarelista, técnicamente temerario. En su primera visita a Venecia más de 100 obras en solo 5 días de estancia.

Desde Inglaterra recrea Venecia con sombras amarillas y escarlatas.

Sus obras no son lógicas, ¿desde cuándo la pintura tiene que ser lógica?, ¿lo era la pintura del Bosco o la del Greco? La pintura tiene que ser coherente.

Venecia, una vez más, es revulsiva, lo libera, lo vuelve anticlásico.

Ya no quiere ser Poussin ni Claudio de Lorena.

Su luz y su color le son todo, en este sentido va más allá de cualquier

impresionista.

Mal dibujante de figuras, horrible su “Napoleón en el exilio”, “el Atila de Venecia” que prometió no dejar piedra sobre piedra

¿Sería el subconsciente de Turner?

Afortunadamente Bonaparte, poco dotado para las cartas, la marina y las artes, no cumplió su promesa.

Nacido en una isla poco francesa, muere en una isla inglesa y odia a una isla italiana que reunía todo lo que el detestaba; un gran pasado: el agua, la arquitectura, la pintura, la música.

Solo desde el siglo XVIII se dedican los pintores al paisaje.

A partir del XIX se convierte en la corriente dominante y genera una estética propia.

Ruskin vive con su Venecia soñada su romance más intenso.

Fabrica a partir de sus conocimientos su mito personal sobre la ciudad.

Los pintores de “la escuela veneciana” son para él la última escuela creíble de Italia y resume en el Giorgione y en Turner, al que idolatra, el principio y final del arte veneciano.

Cezanne, fuerza y debilidad al mismo tiempo. Admira a Delacroix y a Baudelaire. Adora a los pintores venecianos y a Velázquez. Frontalidad, horizontes paralelos.

Objetos quietos, libres de todo interés literario.

No puedo disociarlo de Zurbarán y Morandi.

Seurat, sensibilidad cromática y poética filtrada por el orden intelectual francés.

Arquitectónico y trémulo en el tratamiento de la luz. Pretende la escala y la intemporalidad de los frescos de Uccello y del Renacimiento.

Su actitud, demasiado intelectualizada ante el color será el fin del impresionismo y la puerta de entrada del “art-nouveau”.

Para terminar con mis referentes esenciales de Venecia, igual que en el poema de Machado sobre Andalucía...

...y **Monet**.

Cuenta de la ciudad que es irrepresentable”...es demasiado bella para ser pintada...nadie ha plasmado nunca la idea de Venecia”

En sus cuadros venecianos cada fachada, cada reflejo, cada cielo absorbe toda la capacidad de que la mirada es capaz.

Deslumbrado, otro más, por Turner.
 Pintor de sensaciones, de equilibrio entre tema, visión y técnica.

La belleza también se aprende, es un estado anímico del contemplador, porque lo contemplado es inseparable de quien lo contempla.

Por eso reconocerte en Tiziano o en Rembrandt, en el Veronés o Turner, en Monet o Cezanne, en una puesta de sol, en un paisaje o en una ciudad es uno de los privilegios más bellos de la vida.

Entender el paisaje como orden y permanencia, la conexión íntima entre forma y contenido, entre lo orgánico y lo abstracto, entre lo soñado y lo real.

Estos milagros están reservados para aquellos que mirando al pasado tienen una visión profética del futuro.

A todos ellos, de todo corazón, mi reconocimiento.

Y llegamos al final del viaje

Le sugirieron al príncipe de un reino imaginario cerrar las bibliotecas en momentos de crisis, él respondió: *“somos pobres, no nos podemos permitir además ser tontos”*.

Mantengamos la fe en la libertad que nos da la cultura, aunque sea con esa melancolía desengañada, lejana de cualquier fanatismo y de cualquier certeza.

Nos dice Milton Friedman que los cambios sobrevienen a través de la cultura.

Por eso es un deber de la sociedad que la cultura llegue a todos.

La democracia, sus instituciones, es ficticia si quienes la ejercen, que debemos ser todos, no nos damos una escuela y una cultura dignas.

Las democracias, si se destruyen, es desde dentro, cuando las administraciones y las políticas corruptas determinan la calidad de la educación, cerrando a la mayoría las perspectivas de progreso.

Y algo preocupante que contribuye a este panorama ciertamente sombrío, es la escasa presencia de intelectuales y pensadores en la vida contemporánea, suplantados, como decía antes, por mesías de medio pelo, tertulianos vociferantes.

Esa devaluación unida a invasión, desbordante y mal digerida, de la revolución tecnológica, pueden condenar a esta sociedad a la desaparición del espíritu crítico sin el cual toda democracia está en peligro de desmoronarse.

Las civilizaciones no son fortalezas sino cruces de caminos.

No cabe introducir discriminación alguna por razones de tecnología o cultura.

El reconocimiento del otro es una construcción cultural y constituye el primer paso para la tolerancia recíproca.

Por eso la tolerancia es una condición previa para la existencia efectiva de la libertad.

Y la libertad consiste en exponer las ideas propias, aceptando de antemano que el otro pueda tener razón.

Dice el poeta Nicanor Parra:

*“el error fue creer
que la tierra era nuestra
cuando la verdad de las cosas
es que nosotros somos de la tierra”*

Reivindico la cultura y el arte, la solidaridad y el compromiso sin el ceño fruncido.

Para expresar algo serio no hay que ponerse solemnes.

Un amigo entrañable, pintor, y poeta surrealista, me hacía reflexionar acerca de que *“un erudito no es más que un erudo pequeño”*.

Reivindico:

El camarote de los Hermanos Marx.

La ironía, mejor que la sátira, como una forma inteligente de comprensión.

El tiempo que no es oro.

Los cien pájaros volando y la naranja entera.

La desaparición del 21% que hunde a la cultura.

“La estupidez, -dice Peter Handke-, nunca muere y sin embargo hace morir a los demás.”

Lo importante no es liberarse sino aprender a ser libres.

Y eso, inapelablemente, nos lo da la cultura.

Por ello, y para terminar, no encuentro mejor imagen que la de un viejo Francisco de Goya, en los *Cuadernos de Burdeos*, reclamando:

¡! Aún aprendo!!

Muchas Gracias

Contestación de D. Juan Fernández Lacomba **Académico Numerario**

Excma. Sra. Presidenta,
Excmos. Sres. y Sras.
Ilmos. Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

La lógica satisfacción que supone siempre acoger a un nuevo compañero en esta docta casa, se incrementa aun más en esta ocasión, cuando a esta sede académica de las Bellas Artes se incorpora un artista pintor; para más cuenta un pedagogo de la categoría profesional de Manuel Sánchez Arcene-gui.

Por mi parte, me siento obligado e intentaré, estar a la altura de la confianza que en mí han depositado nuestra Presidenta, la Excma. Sra. Marquesa de Méritos, y nuestro nuevo compañero, a la hora de encomendarme dar contestación a su discurso de ingreso como miembro de esta Real Corporación.

Con el siempre admirable:“Aun aprendo” de nuestro Goya, finalizaba el discurso sustancioso que acabamos de escuchar y, aun con su propio eco, también qué duda cabe, una buena frase con la que comenzar mi labor de dar respuesta a nuestro nuevo académico.

Aunque hay sobrados motivos para extendernos en su brillante trayectoria de premios y reconocimientos, recibidos por el artista a todo lo largo de

su dilatada biografía, no es mi intención romper el clima de análisis y hasta el tono de confianza creado por él mismo en su discurso. Un discurso realista, al cabo de lo que en el arte ocurre y el arte necesita, y sin duda, muy personal. Yo diría sensato y clarividente, por lo que tiene de intención al desvelarnos apreciaciones, intereses y puntos de vista de un pintor tan personal. Un pintor, he de decirlo, que ciertamente “cree en la pintura” y “se cree la pintura”. Cosa que, para los tiempos que corren, va siendo cada vez más difícil de encontrar. Sin que por ello obedezca a cualquier tipo de “inocencia programada”, según me consta sin falacia alguna por parte del autor. Por ello, el caso de Manuel Sánchez Arcenegui es un caso excepcional, el de un pintor ya hecho y con una consolidada trayectoria junto a una importante obra personal a sus espaldas. Prueba de ello es el itinerario pictórico con el que nos acaba de deleitar y también trasladar en el tiempo, acercándonos artísticamente a su inefable y amada Venecia.

Es costumbre el iniciar estas disertaciones con comentarios curriculares y valoraciones profesionales sobre el beneficiario; pero él mismo, en su discurso, nos ha dado a entender y suponer esos datos siempre reveladores en la vida de un artista: como su irremediable amor a Venecia. No obstante, quiero abordar mi tarea con una frase que utilizan con frecuencia los músicos e instrumentistas, atemperados en el manejo de las composiciones musicales más diferentes, cuando en general estos coinciden en que “es importante tocar obras poco interpretadas”. Pues bien, este es el caso que hoy nos ocupa al referirnos a un artista, desde luego con una marcada trayectoria académica, impecable de años como docente, sobre disciplinas realmente esenciales como son el color y el dibujo. Unos años en que por sus manos han pasado una buena cantidad de promociones de alumnos y artistas. También de contacto y coexistencia con otros compañeros en la escuela sevillana: en este momento se me viene a la memoria su estrecha amistad con nuestro recientemente fallecido José Antonio García Ruíz, y como resultado de ella son hoy día los murales de la Capilla Sacramental de la Ermita del Rocío, última importante obra de este pintor, hecho posible gracias a nuestro nuevo académico.

Pero, con todo, Manuel Sánchez Arcenegui no ha sido, en verdad, creo yo, un pintor suficientemente interpretado. Me pregunto si ello es a causa de un cierto “miedo escénico”, algo frecuente de descubrir en los artistas de talante, por mucho que ellos mismos lo nieguen o ciertamente lo eludan en sus confidencias. Pero esto es algo recurrente o bastante común en el caso de algunos toreros, que como artistas que son tienen por meta realizar su propia faena, en silencio y para sí, a pesar del público: “El público es la muerte” solía

decir Luís Miguel Dominguín. Pero me refería al hecho de ser interpretado como pintor, al menos en su justa dimensión; pues, incluso a pesar de reconocimientos y oficialismos, no ha gozado de una implicación crítica creemos que suficiente. En especial a la hora de valorar una interpretación justa y acertada de su propia obra. A pesar de algunas aportaciones a este cometido por parte de intérpretes circunstanciales y que excepcionalmente han acertado a la hora de aproximarse al sentido de su pintura.

Ya en las notas biográficas de un catálogo en Madrid del año 1982, nuestro nuevo académico se auto definía como: “Andaluz de Sevilla”; como si para el propio artista fuera de gran condición el hecho mismo, a la hora ser un pintor, de ser nativo de una ciudad como Sevilla. Sin duda, esto marca carácter como luego veremos y, en su caso, no es nada gratuito; sobre todo a la hora de asignar un cierto valor determinante y claramente artístico a determinadas ciudades. Qué duda cabe que una ciudad es un compendio orgánico, conceptual, de tramas sociales y urbanísticas, de tiempo y de espacio, que tiene por resultado todo un “constructo cultural” y hasta una personalidad psicológica, por encima de todo. Y como tal constructo, siempre es algo que sabemos que existe, pero cuya definición es difícil o controvertida. Precisamente constructos por ejemplo serían pues, la misma inteligencia, la personalidad y también la creatividad.

Nuestro flamante académico concretamente ha titulado Sobre el proceso creativo, su discurso. Con sus propias palabras nos ha dejado igualmente patente su interés hacia esa “idea de ciudad” y su importancia en la configuración de la personalidad artística como un todo determinante cultural, asumido esto como algo inconsciente. En realidad, modos concretos de ser artista, posiblemente difícil de definir, pero que, ciertamente, revierte en un tipo de talante que incide en las personas que en ella se conforman y la habitan, formando parte indisoluble de ella. Más aun, cuando nos referimos a ciudades con un extenso bagaje cultural, como es el caso de dos ciudades consustanciales al propio artista, como son Sevilla y Valencia. Ciudades masculinas y ciudades femeninas, elijan ustedes. Y en esta valoración de la personalidad cultural de las ciudades hispanas: ¿no han sido las tradicionales escuelas pictóricas Sevillana y Valenciana referencia obligada cuando se trata de profundizar en el conocimiento de la pintura clásica española?, y ¿no han sido ambas escuelas las que han aportado un mayor y mejor número de pintores?. No quiero citar ahora una lista con nombres señeros de pintores de manera extensiva. Aun hoy, ambas ciudades a pesar de circunstancias no propicias y desequilibrios, siguen siendo dos ciudades de referencia en cuanto a pintura y creación artís-

tica se refiere dentro de todo el mapa territorial español. Dos maneras y dos talentos, sin duda diferentes, pero a veces complementarias y unidas por el común carácter barroco.

Precisamente ha sido en esas ciudades donde se ha fraguado el carácter y su personalidad artística. Primero en Sevilla en los años sesenta y setenta, durante su periodo de formación en la Escuela Superior de Bellas Artes al lado de maestros como Juan Miguel Sánchez, José María Martínez del Cid, Miguel Gutiérrez Fernández y Francisco Maireles, en aquella primera sede de la calle Gonzalo Bilbao. Formando parte de toda una promoción compuesta de sonoros nombres como: Rolando Campos, Paco Reina, Paco Cuadrado, Maruja Manrique, Manolo Gómez, Antonio González o Rosa Garcerán. Es en Sevilla donde también proyecta desde sus primeros años una clara vocación docente, ejerciendo como profesor del entonces muy innovador Colegio del Aljarafe.

No obstante, en el año 1975 es designado profesor de la Escuela de Bellas Artes. Un momento decisivo en su trayectoria, que va a marcar el punto de partida de toda una vida docente simultaneada con la creación. Durante esos años cultivó Arcenegui una pintura figurativa y de caballete, vertida hacia rincones y paisajes urbanos sobre todo, donde lo constructivo está basado en planos y texturas pictóricas y en la esencialidad de sutiles masas de color. Algo que ya preludia un desarrollo posterior, en ese sentido de tendencia abstracta y donde el pintor ensaya lenguajes modernos mediante una plástica que intenta superar claves formativas anteriores y estructuras más tradicionales. Aunque, en el caso de Sánchez Arcenegui, no puede decirse con rigor que su pintura se decida abiertamente por la abstracción. Pues su pintura, en todo caso, es alusiva y respira ecos de motivos y estructuras visuales referenciales; por tanto, podríamos hablar más bien, sobre todo en determinados momentos de su trayectoria, de una pintura “no figurativa”. Aunque su pintura una vez instalado en Valencia parece evolucionar algo más tarde, hacia una “no figuración”, aunque siempre con un sentido pictórico. A veces maclada y ensamblada, al modo de un palimpsesto o acumulación informal, pero que siempre responde a concreciones visuales derivadas de lo real. Como ocurre en determinados artistas generalmente denominados como informales, como Clavé o Lucio Muñoz, por poner algunos ejemplos de impacto en su generación, y que el autor asimilaría ya en su etapa anterior sevillana a través de la pintura de Miguel Gutiérrez Fernández. Pero, esta condición, por otro lado frecuente en el contexto español, es algo detectable en el caso de otros artistas vinculados a la escuela sevillana, como ocurre con su colega en dicha escuela y una auténtica autoridad artística en su momento: Miguel Pérez Aguilera. En definitiva,

se trata de un pintor “abstracto-no-estricto”, donde las relaciones perceptivas y las masas de texturas y mezclas aditivas de color contienen armonías, ecos pictóricos, referencias y fragmentaciones, que a modo de “pliegues visuales” siempre se vinculan o aluden a fracciones de la realidad.

En Manuel Sánchez Arcenegui se produce una evolución personalísima donde intervienen tanto lo biográfico, lo literario como lo entrevisto o imaginado, de manera tal que interaccionan en un mundo cifrado de claves, memorias y situaciones que encuentran su cristalización en un alambicado proceso de escalas, materias y matices pictóricos. Organizando el pintor unas series que tienen por resultado composiciones deslumbrantes de color, normalmente matizadas sutilmente. Y que se ven finalmente rematadas con sonoros y puntuales títulos. A este propósito, recordemos que todo título de un cuadro puede actuar de llave, de código y también de estímulo para cualquier posible espectador, para introducirlo en un secreto o en el desciframiento de una determinada obra. Un modo de aludir o de internarse en ella, para finalmente llegar así a su comprensión. De hecho, los títulos de las pinturas sobre todo en la modernidad han venido a constituir parte de las obras mismas, como un complemento añadido más, que explica realmente, define o alude, mediante ironías o confirmaciones metafóricas, el sentido de las obras. En todo caso, las pinturas de esta etapa de Arcenegui serán obras abiertas a la participación activa del espectador, proponiendo siempre entrar en un mundo de sugerencias y ensoñaciones cromáticas apoyadas por composiciones, fachadas de formas y estructuras compositivas, que realmente entran en una dialéctica entre lo orgánico, geológico o magmático, contrapuesto a rigores formalistas, marcados indudablemente por las proporciones y límites del mismo cuadro. Algo que el mismo artista jamás rechaza, aun con pretensiones de monumentalidad o con tentaciones tendentes al muralismo. En realidad, el “concepto de cuadro”, en su sentido y estructura más o menos tradicional, ha sido aceptado por parte de Arcenegui como vehículo tanto de creación personal como el verdadero artefacto que ha posibilitado, transmitido y configurado, lo que se ha denominado como “gran arte”. Como ha sido ciertamente el mundo de la pintura histórica acumulada y atesorada en los museos a través del tiempo. Todo ello, en el caso de nuestro pintor, enmarcado en cristalizaciones de la materia pictórica; eso sí, ordenada en sabias composiciones cada vez más rotundas. En realidad una serie de razones por las cuales no nos ha de sorprender, conociendo en interés que el artista pone en sus procesos y tempos en sus creaciones, el hecho de haber escogido como título a su discurso: “Sobre el proceso creativo”.

Precisamente ese vínculo artístico con su Sevilla natal se vería amplia-

do después con sus conexiones y viajes italianos, una constante esta a lo largo de su trayectoria, y que definitivamente se complementaría en su biografía en el año 1978 con la obtención de la Cátedra de Concepto y Técnica del Color de la Facultad de San Carlos de Valencia. Allí, en la ciudad del Turia vivirá Arcenegui unos años, también cruciales, en su continua formación como artista, al entrar en contacto con la entonces pujante escuela valenciana. Por aquel entonces en un ambiente social según definía el propio artista entre frívolo y progresista y hasta contradictorio, pero enormemente fértil.

Voy a detenerme en un episodio, crucial realmente en la configuración definitiva de Arcenegui como artista. Desde los años sesenta Valencia se hallaba inmersa culturalmente en los debates centrados entonces en la crítica de la realidad y el retorno a la figuración post pop: con nuevos artistas centrados en el análisis de los lenguajes tanto iconológicos como plásticos, con importantes implicaciones en la representación de imágenes en las que se incorporaban novedosos recursos gráficos y expresivos. Recordemos la actividad en aquellas fechas de la conocida tríada de pintores como Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol que con su trabajo en común introdujeron en aquel contexto el lenguaje del pop, caracterizado por una iconografía directamente relacionada con el entorno y sus propias vivencias. En conexión con las propuestas de la vanguardia internacional y dando respuesta a la realidad social y política que se vivía en el país. Su arte se vio inscrito en el Nuevo Realismo, que mediante recursos formales del pop consiguieron crear obras de gran fuerza crítica y valor intelectual. Su trabajo en común tuvo un significado y una importancia, como se ha dicho, más allá de sus propias carreras y creaciones artísticas individuales, influyendo en otros grupos que aportaron nuevos contenidos, como ocurriría con el Equipo Crónica o el Equipo Realidad. Es en esa etapa cuando se produce la conexión permanente con la pintura de los grandes maestros, encontrados de facto en los museos europeos, y el encuentro cómplice en tantas cosas con su colega con categoría verdaderamente fraternal, Andrés Cillero. Quizás este el colega más cercano como artista y de mayor incidencia en Arcenegui como creador. Al lado de la presencia cercana de su compañero de docencia el pintor Rafael Calduch y la cercanía del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni. Sobre este último se ha hablado del surgimiento de una cierta trilogía de amistad y colaboración con otras figuras ineludibles de la crítica europea de arte como fueron Gulio Carlo Argan y Pierre Restany; cuyas personalidades estuvieron muy vigentes en el campo de la historia y la crítica del arte durante las últimas décadas del pasado siglo.

Es el pintor Andrés Cillero quien le pone en contacto con los ambien-

tes de la pintura en Madrid donde contacta con Manuel Monpó, Luis Caruncho, Eduardo Úrculo, Juan Luis Cebrián y sobre todo con Modest Cuixart. Con ser todo esto importante en la formación de un artista, sería largo desentrañar las relaciones de mutua influencia y deducir las reflexiones artísticas que cada uno de estos artistas depositan entre sí. Dichas amistades, tras muchos episodios de contactos entre colegas, culminaría a lo largo de los años en una exposición precisamente celebrada en Sevilla en la primavera del año 1991 con la muestra del “trío de pintores hermanos”: Cuixart, Cillero y Arce-negui en la Salas de la Caja San Fernando en Sevilla. Su introducción en el contexto valenciano durante ese periodo, así como sus incursiones en Madrid y el definitivo contacto a través de la amistad con Cuixart, serán los elementos y circunstancias necesarias que aportan a la pintura de Arcenegui un grado de madurez y excelencia, incorporando a su creación no solo las inquietudes de su generación, sino un grado de consistencia. A lo que se añade el interés añadido de sus viajes, sus descubrimientos literarios y hasta diría que sus propias obsesiones. Modesto Cuixart a propósito de Arcenegui se refiere a que “su pintura se vuelve un retrato abstracto de su alma, un alma “jonda” que huele a azahar, como Sevilla, y a flor de acanto, como Roma”. De nuevo la presencia de dos ciudades fundamentales para este pintor. Sin duda referencias ineludibles para nuestro autor.

En concreto, la pintura de Cuixart, con una veintena de años mayor que nuestro autor, se integró en el expresionismo pictórico, evolucionando posteriormente hacia el denominado arte informal; pero, en todo caso, con un marcado carácter mágico y signico. Artista que atravesará por distintas etapas, desde el mágico de la etapa juvenil de Dau al Set de finales de los años 40 y mediados de los años 50, la experimentación matérica de mediados los años 60, hasta al informalismo de finales de los años 70, a una tendencia erótica. Como también ocurre con otros muchos artistas desmarcados de contenidos políticos o sociales, y donde este artista opta una posición sublimada respecto de la figura femenina en una etapa que durará hasta la década de los años 90; cuando inaugura un periodo pictórico de introspección y fabulación centrada en la naturaleza.

Este es un aspecto a tener en cuenta, no solo como algo común en toda aquella generación, sino en el caso concreto de estos tres artistas; pues en ellos queda claramente perfilado el componente del erotismo con la consideración de un argumento fundamental del arte. Sin duda toda una referencia de peso en el todo el arte del siglo XX. De hecho, la atracción y curiosidad ejercida por el erotismo puede considerarse “natural” o “innata” en los seres huma-

nos y algo muy evidente culturalmente hablando desde la misma Antigüedad. Aunque, el erotismo, es un dispositivo complejo que genera una irresistible atracción; de ahí también la recurrencia por parte de los artistas desde tiempo inmemorial como utilización como una energía comunicativa que responde a un principio universal en el ser humano. Pues abarca diversos componentes tanto subjetivos e individuales como sociales; que van desde los principios genéricos de la bioquímica hasta el mismo arte. Aunque el erotismo, en realidad, esta íntimamente relacionado como un mecanismo que propicia el auto conocimiento y el estudio de las sensaciones.

Al hablar hoy día de erotismo, lo identificamos de manera general con el deseo sexual, pero igualmente se refiere asimismo a un lenguaje sensual, sin duda muy utilizado durante el barroco, y que asimismo, trascendiendo el mismo amor, tiene que ver con los sentimientos, con lo profundo del alma. Lo cual, ciertamente va más allá del mero aspecto y atractivo físico. Y por tanto, como expresión humana, puede ser concebido como una manera especial de comunicación. Un tipo de comunicación que realmente supera el marco del propio individuo; con agudas manifestaciones en la literatura, la misma plástica, la música o el cine. Por otro lado, tengamos en cuenta que el deseo ha sido uno de los grandes, si no el más pujante, de los argumentos artísticos de todo el siglo XX. Ahí está el conjunto de la obra de un Picasso para ratificarlo.

Ese interés por el erotismo que se confirma en la generación de artistas durante los años 70 y 80 constituyó, no solo un signo notorio de rebeldía sino también una intención complementaria y cultural en una posición osada y transgresora a la vez, pero más allá de la contestación política del momento. No obstante, el erotismo fue también, no solo una posición artística, de hecho, asumida conscientemente, sino una meditada salida a la motivación artística personal. En ocasiones ensimismada a la vez rebelde, como un modo moderno y desinhibido, de plasmar un encuentro con una verdad universal. Pero también, como decimos un modo de “sentirse transgresor” por parte de muchos artistas de ese momento. Un momento de transformación y de cambio dinámico en la sociedad que se veía inmersa dentro de lo que después de los años sesenta se denominaría como “revolución sexual”, que tuvo realmente un propósito de lucha, de autoafirmación y de enfrentamiento a un sistema represivo.

Por lo demás, el erotismo en el arte moderno constituye todo un bagaje y también toda una tradición pictórica que está indisolublemente unida a la búsqueda del sujeto, como un argumento realmente recurrente dentro de la misma pintura y un tema que en su reducción a lo esencial de la consciencia, ha estado siempre presente desde la reivindicación de las mismas sensaciones.

Como si se tratara de un punto cero de la verdad artística. Pongamos como casos el mismo Proust, o Freud con toda su teoría del inconsciente. Pero ¿cómo eso se hilvanaba con la misma práctica de la pintura? ¿Cómo eso mismo se servía de la pintura y se descubría en la historia de la pintura? ¿Cómo no romper la complicidad de otros artistas del pasado? : pues con la identificación de la pintura como sustancia, como piel convulsa, como cuerpo vulnerable y capaz de expresión de voz humana. Cultural y sensualmente con un propio lenguaje. Con lo que Ortega denominaba “condición de vida eterna” en la obra de arte, en la obra ajustada a la tradición y como obra “bien hecha”. Y en eso ya entramos en el mundo específico de las tareas meta pictóricas del propio Arcenegui. En su laboratorio alquímico de pintor de sustancias y colores, de espacios y ámbitos metafóricos. En cierto modo un reduccionismo esencial, pero que, a su vez, se complica en cuanto a posibilidades comunicativas, en un universo de espacios ritmos texturas y materias, color-luz, densas o dúctiles, serenas o abruptas, brillantes u opacas, lisas o rugosas, orgánicas o formales.

Pero en esa búsqueda de argumentos por parte del artista, se producía en aquel momento una evolución, que se centraba entonces en el cuerpo femenino, bien completo, como fragmentado y representado en sugerentes posiciones de gran plasticidad. Lo cual hizo que se considerarse esa etapa de su creación artística como la “época erótica”. Como sucede con la serie dedicada expresamente en homenaje a su entrañable amigo Cuixart igualmente atraído por el inefable femenino durante los años 2005 a 2008. Una etapa fundada en el caso de Arcenegui en la memoria íntima de sensuales composiciones; y donde el color actúa de una manera envolvente, un tanto de manera “tizianesca” o bien rodeada en fragmentarias atmósferas a lo Rembrandt. Lo mismo que luego ocurre con sus evocaciones venecianas en las que parece actuar un retorno a los primeros arquetipos de la memoria. Tal como podría suceder en la manera de profundizar en aspectos estructurales encontrados en las experiencias urbanas. Como sucede en la metodología empleada en las Ciudades invisibles de Calvino. A este respecto, el crítico Mario Antolín, también por cierto director de escena y ampliamente ligado al mundo del teatro, algo tan consustancial realmente a la pintura de Arcenegui, decía acerca de su pintura que tiene “algo de fogón encendido y sayal castellano, que hierde con la navaja de la luz la carne de los sueños, y llega, casi al corazón oculto del misterio”

Como podemos comprobar muchas circunstancias inciden en una dilatada trayectoria, tanto académica e institucional como de “pintor de tesis”. Quizás un aspecto este, en su caso, más soslayado a pesar de sus innumerables premios. Por solo citar algunos como el premio Focus de 1990 y el BMW del

año 1991. Hasta aquí, de manera sucinta hemos expuesto todo un vasto discorrir; pues en Arcenegui se confirma, por un lado no solo un itinerario artístico consolidado, sino también una serie de investigaciones y experiencias en el área de los lenguajes pictóricos. Motivos más que suficientes para ser designado, en su caso, miembro de esta Real Corporación.

Pero, permítanme, para profundizar ahora en la condición de este pintor, que recurra a las palabras de José Hierro, el inolvidable poeta que supo valorar justamente su obra, y que en la introducción del catálogo de las pinturas en el año 1982 decía acerca de Arcenegui que “es pintor”; lo cual hoy día no es poco. Una categoría cada vez más escasa de hallar en su justo sentido. Lo mismo que de un escritor al uso, lejos de los que usan el lenguaje comunicativo simplemente. Decía Hierro de su pintura “que tiene armonía”, una manera sin duda exclusiva de ser culta y refinada, en cierto modo como la música trascendida; expresando el poeta con dicho término, tan difícil de conceptualizar, como que nuestro autor tenía “doma de la materia pictórica”. Además Hierro le asignaba como pintor el hecho de ser más “veneciano que florentino”: su sentido del color, nada más verlo así nos lo confirma, algo que se proyecta asimismo en soslayar las formas rotundas y definidas, embriagado sobre todo por las texturas y los efectos pictóricos. Pues, para el artista, la pintura “es cosa sensual” antes que “mental”. Pero, más allá de esas categorías y conceptualizaciones, Hierro insistía en que pintar equivale a utilizar “un medio para hacer visibles unas formas que viven, oscuramente, en él”. Pues, Arcenegui “no sabe previamente lo que va a decir, sino que dice lo que no sabía”, asegurando un método de indagación, de exploración y ciertamente de aventura pictórica en un viaje que termina en el cuadro: “entonces, al finalizar el cuadro, el autor se entera de lo que quería decir: es la pintura misma, su pintura, quien se lo ha revelado”. Un método realmente en tantas cosas coincidente con la manera de operar de su admirado Turner, como él mismo se ha encargado de señalar en su discurso.

Asimismo, a la hora de definir y profundizar en su pintura Hierro insistía en el actuar del pintor “sabiendo bien el oficio de pintar”, y que precisamente “por eso sus cuadros no se pueden traducir al lenguaje hablado o escrito”: una gran condición de modernidad que profundiza, sin duda en el mundo subjetivo de las propias sensaciones. Pues, siendo así, decía el poeta que “lo que de ellos se puede describir, resulta totalmente inoperante y engañoso”. De ellos solo ciertamente nos “quedan unas ráfagas, unos fantasmales tonos terrosos sobre los que cae una luz sin tiempo que los deja flotando sobre el fondo nocturno”.

En el discurso que acaba de pronunciar nuestro nuevo académico, no podría ser de otra manera, contiene en primer lugar una serie de reflexiones sobre el arte y su actualidad. Sobre el estado de cuestión del arte hoy. En realidad, una serie de testimonios y miradas a nuestro tiempo: el que es, queramos o no, nos guste o no. El que nos ha tocado vivir. Un periodo de incertidumbre y de “relativismo cultural”, marcado definitivamente por el fenómeno de la globalización y la revolución tecnológica, amén de cambios y transformaciones sociales y políticas de gran magnitud y calado.

No se habla en sus páginas, en efecto, de estilo ni de maneras pictóricas ni de técnicas o de cromatismo. Realmente son muy pocas las referencias a su propia pintura, a su manera de hacer y conceptualizar. Sino más bien nos ha llevado él mismo de la mano de sus sentires, de sus criterios y preferencias. Culminando dicho viaje con una fuerte implicación artística y enumerando las razones y también los encuentros que le han llevado a su predilección finalmente, más allá de lo emblemático y metafórico, por los enigmas y delicias de su amada Venecia. “Yo amo Venecia por que nació en Sevilla”, acaba finalmente de aclararnos en su discurso nuestro recipiendario.

Una frase en nada banal, pues en ella están las claves de ese elemento metafórico y culto -como para tantos otros, tantas ciudades identificadas- que es Venecia para Sánchez Arcenegui. En su texto se apoya en una serie de cómplices culturales, tocados y sorprendidos a lo largo del tiempo por la irreal ciudad soñada que es Venecia. Para ello nos ofrece citas identificativas de la ciudad, pertenecientes a una serie de autores con posiciones con las que nuestro artista se identifica plenamente. Un amplio elenco que merece la pena escudriñar. Pensamiento y acción aparecen compaginados y así los pasajes reflexivos, históricos o interpretativos encuentran contrapartida en vivencias, recuerdos e impresiones. A la vista salta el componente culto de las citas literarias y de las referencias a toda clase de autores, entendidas como puntos de apoyo para la construcción de sus visiones.

El viaje pues que nos invita seguir Arcenegui está marcado por una serie de itinerarios, por opiniones y personajes del mundo de la cultura, así como por una serie de impresiones y también magnetismos personales, sabiamente correspondido en sus verdaderos cómplices, los artistas de Venecia: Bellini, Tiziano, Vivaldi, Veronés, Guardi, Monet, en definitiva la historia, como él mismo da a entender, es la historia de una seducción. Nos dice: “Vivir Venecia es un estado de ánimo”. Pero ¿qué es lo que realmente le atrae a nuestro artista de Venecia? ¿qué es lo que le hace identificarse tan profundamente? La interiorización que Venecia produce, o más bien provoca en el artista, es muy

alta. La ciudad se convierte en su “alimento terrestre”, la continua sensación que le lleva a la conciencia. “El fluir del tiempo en Venecia, - dice el autor - es el fluir de la propia conciencia”. Allí la noción de tiempo se pierde. Y por ello este se regodea en sus misterios, en su memoria, en sus esencias, que no es otra que la ensoñación y la melancolía. Un fluir que vaga en la misma vivencia interior de las sensaciones.

A este propósito Horacio mantenía que la melancolía era un estado resultante de la infertilidad de nuestros propios esfuerzos, de nuestra propia vulnerabilidad. Esa vulnerabilidad mortal nos sobrecoge ante el fenómeno urbano y cultural que es Venecia. Ante tan logrado palimpsesto del tiempo. Pero, ello induce a algo más que a reflexión: al ensoñamiento. De todas formas, alguien como Italo Calvino ha dado cumplida cuenta de las posibilidades y reflexiones que pueden hacerse sobre cualquier ciudad en su conocida obra “*Las ciudades invisibles*”. Creo que, como ocurre con Calvino, en el caso de Arcenegui respecto a Venecia y su entusiasta percepción, la ciudad ha atesorado toda una serie de testimonios, de rastros personales en los que se ha encontrado asimismo nuestro autor. Identificado con cada uno de esos presupuestos, como si de un sueño culto se tratara.

Pero la alternativa a la melancolía, o bien es el cinismo, o es el humor, pero este no casa bien con su personalidad y talante, aunque puede ser socarronería en alguna que otra ocasión. Horacio proponía como alternativa a cualquier posible angustia el *carpe diem*. Muchos de los soñados encuadres venecianos de Arcenegui, creo, deben leerse como se leen los libros de poemas o de ensayos o, como mucho, de cuentos. También como sugiere el mismo Calvino, pues la ciudad es en cierto modo obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, como refleja dicho autor en su faceta de *Las ciudades y la memoria*. . . Tengo una carpeta sobre las cuatro estaciones y una sobre los cinco sentidos; en una recojo paginas sobre las ciudades y los paisajes de mi vida y en otra ciudades imaginarias, fuera del espacio y del tiempo, con ello se refería al modo de acercamiento a la ciudad. Efectivamente, de un modo similar a este actúa Arcenegui con sus pinturas venecianas.

Decía Calvino que: Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Finalmente, podría decirse que en Venecia el artista ha proyectado un alma y un sentir, identificando culturalmente con cierto temperamento, con

un modo psicológico de estar, desde la sensibilidad y el arte, proyectado en el tiempo, desde la memoria residual, en sus espacios y rincones, melancólicamente reflejados en las espejeantes aguas inciertas y sin tiempo de la laguna. Un lugar siempre de cambio, de tránsito, pero en donde se puede intuir y sentir la imagen de un tipo de ausencia.

Todas estas y otras muchas apreciaciones seducirán a quien lea sosegadamente la disertación que acaba de exponer Manuel Sánchez Arcenegui. Lo cual revela un modo de estar en el arte, una manera particular, pudorosa y a veces melancólica o ensimismada, ciertamente individual de estar en la vida. Pero ello no impide igualmente reclamar para el arte lo que es crucial y de la incumbencia de este, alzando su voz para proclamar, que la calidad en el caso del arte no puede ser sacrificada a la cantidad y que la cultura no es patrimonio exclusivo y dejado aleatoriamente a la incidencia de los medios de masas. Quizás, uno de los momentos más comprometidos de su discurso, relata el alejamiento alienado de las masas respecto del gran arte, del arte que sobre todo ama Arcenegui: el mundo de la pintura de los grandes maestros; manifestando una inevitable ruptura respecto del público y planteándola frustración en general de éste en cuanto no se le dan definiciones claras, literales, cerradas y seguras. Por lo demás, no quiero alargarme y para terminar sugerir el poner la vista en las obras de nuestro nuevo compañero. Aunque quedo con la certidumbre de que, ante la angustia del tiempo que a todos los creadores atenaza, nuestro amigo y, a partir de ahora compañero, posee el antídoto liberador en el hecho mismo de pintar.

Finalmente, en este nuevo nombramiento ha de verse un paso más de esta institución hacia su renovación. Pues, en torno a ella cerramos filas todos, para agradecer al nuevo académico su generosa entrega como artista. Y darle testimonio asimismo de nuestro reconocimiento y admiración, haciéndole partícipe también del afecto con que lo recibimos en este feliz día y que, personalmente lo hago con la certidumbre de ser entrañable amigo y colega.

Por todas estas razones, hoy es día de enhorabuena no sólo para esta Academia y para la ciudad de Sevilla, que ven como en este momento solemne se ratifica toda una vida de pintor. Gozosa esta corporación de recibir en su seno a este artista de la pintura y emérito profesor, consciente de lo mucho que puede aportar a las tareas y misiones de esta su casa.

Sevilla, Enero 2016

