



FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA
Departamento de Dibujo

Tesis Doctoral

**JUAN VIDA:
DEL REALISMO SOCIAL
AL REALISMO SIMBÓLICO
(1968-2011)**

Autora:

MARÍA ÁNGELES VICO RODRÍGUEZ

Directora:

Dra. ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO

GRANADA, 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis doctorales

Autora: María Ángeles Vico Rodríguez

ISBN: 978-84-9125-582-6

URI: <http://hdl.handle.net/10481/42893>

Quiero aprovechar este espacio para agradecer la ayuda, apoyo y cariño desinteresado que me han proporcionado en la realización de mi trabajo:

A mi profesora y directora de tesis Asunción Jódar Miñarro, porque sin su empuje y ánimo nunca hubiera comenzado este trabajo ni lo hubiera llevado a cabo.

A Juan Vida Arredondo, protagonista de mi tesis y amigo incuestionable, por su inestimable ayuda y colaboración en todo momento. Igualmente hago extensivo este agradecimiento a su familia, M^a José Lara y Julia Shan Vida Lara, por soportar mis intromisiones en horarios intempestivos y demostrarme su cariño y apoyo moral en todo momento.

A mi compañero Manuel García Baca y a mi hijo Alejandro García Vico por su apoyo incondicional, por ayudarme en todo el proceso de investigación y bibliográfico y sobre todo por soportarme en los momentos de desaliento.

ÍNDICE

RESUMEN / 5

METODOLOGÍA / 9

JUAN VIDA

Capítulo I.1 Juan Vida según Juan Vida / **15**

Capítulo I.2 Juan Vida según Antonio Muñoz Molina
y Luis García Montero / **55**

Capítulo I.3 El pintor en su entorno / **139**

Capítulo I.4 Las amistades peligrosas / **145**

Capítulo I.5 Juan Vida o la melancolía / **163**

JUAN VIDA, 1967-1997

Capítulo II.1 El niño pintor / **183**

Capítulo II.2 La denuncia social / **193**

Capítulo II.3 El realismo y los perros / **203**

Capítulo II.4 Venida de Julia (La Estrella de Oriente) / **213**

JUAN VIDA, 1997-2011

Capítulo III.1 Un cuento chino / **227**

CONCLUSIONES

Capítulo IV.1 Conclusiones / **251**

Capítulo IV.2 Entrevista sobre su obra inédita / **257**

Capítulo IV.3 Entrevista sobre la narrativa en la obra de Juan Vida / **279**

BIBLIOGRAFÍA / 297

ANEXOS / 305

RESUMEN

En esta tesis abordamos el papel profesional y personal de Juan Vida, artista que desde sus comienzos en los años 70 ha estado ligado a la historia de Granada. Que al igual que otras capitales de provincias periféricas padecía en esos momentos de una gran sequía artística y cultural.

Juan Vida, ligado siempre a movimientos culturales de ámbito nacional, comenzó su andadura artística a la edad de trece años. Realizó su primera exposición apoyado por su profesor de dibujo en el Colegio de los Escolápios Miguel Ruiz del Castillo. En esta exposición aparece por primera vez en su obra el carácter intimista y autobiográfico que mantendrá en toda su vida profesional posterior.

Juan Vida no es exactamente un artista granadino que de forma azarosa trabaja y vive en Granada. Es uno de los artistas “de Granada”, forma parte de la historia de la ciudad, y es su artista local más importante al margen de la repercusión nacional o internacional que pueda tener su obra.

Granada y Juan Vida han evolucionado en tan estrecha relación que no puede entenderse el uno sin el otro.

El planteamiento de esta tesis no pretende ser una simple catalogación de obra sino un análisis más profundo del trabajo de un artista facilitado por la relación personal que nos une. Esta relación, ha supuesto para la investigación el poder trabajar directamente con el propio artista contando con un acceso directo a reflexiones, entrevistas, fotos, textos y obra inédita que jamás han sido publicados.

Juan Vida vive personal y profesionalmente las experiencias de su ciudad y están presentes no solo en su creación artística sino también en los textos que publica en diversos medios de comunicación.

Un ejemplo de estos textos, es el publicado por Juan Vida (1992) sobre el estado de la cultura en Granada –texto citado en el Capítulo 1. 4, pg. 149. *Diario de unos años de pintura*– en el que el artista opina sobre los problemas que él ha percibido en la ciudad de Granada en relación con la pintura en particular y con la cultura en general.

De Juan Vida no se puede prescindir a la hora de hablar de la cultura en Granada porque ha sido parte de ella. Su pintura siempre ha estado en la vanguardia cultural de la ciudad con un carácter social y político.

Podemos resaltar su gran implicación en los años 70 en los movimientos de oposición al franquismo. Con su pintura expresó su inconformismo propio de un joven artista inquieto y luchador por las libertades. Las revistas culturales se ilustraban con sus

dibujos, participaba con los igualmente jovencísimos poetas y escritores que como él estaban comenzando sus prometedoras carreras. Como consecuencia de esta unión, Juan Vida siempre ha estado y sigue estando unido a esa élite artística e intelectual nacional.

Juan Vida ha sido discípulo y amigo de los artistas granadinos de la mitad del siglo XX José Guerrero y Manuel Rivera a los que siempre ha considerado sus grandes maestros. Pero a diferencia de ellos, que decidieron “curiosear” por el mundo, Juan Vida permaneció en Granada y quiso formar parte de su historia, siendo testigo de los acontecimientos de la ciudad, vivirlos y formar parte de ellos.

ABSTRAC

In this thesis, we address the professional and personal role of Juan Vida, artist from its beginnings in the 70s has been linked to the history of Granada.

Such as, other capitals in outlying provinces, suffering in these moments of great artistic and cultural drought.

Juan Vida, always linked to cultural movements nationwide, began his artistic career at the age of thirteen. He made his first exhibition supported by his art teacher at the College of the Piarist Miguel Ruiz Del Castillo. In this exhibition the intimate and autobiographical character that will keep all his later professional life first appeared in his work.

Juan Vida is not exactly a Granada artist haphazardly works and lives in Granada. It is one of the artists "of Granada", form part of the history of the city and is its most important outside national or international impact of his work can have local artist

Granada and Juan Vida have evolved in such a close relationship that cannot be understood without each other.

The approach of this thesis is not intended as a simple cataloging of work but a deeper analysis of the work of an artist facilitated by the personal relationship that unites us. This relationship has led to the investigation being able to work directly with the artist having direct access to reflections, interviews, photos, texts and unpublished works that have never been published.

Juan Vida lives personally and professionally experiences of their city and not only present in his artistic creation but also in the texts published in media various.

An example of these texts is published by Juan Vida (1992) on the state of culture in Granada– text quoted in Chapter 1 4 pg. 149. Journal a few years of paint in which the artist thinks about the problems he has received in the city of Granada in relation to painting in particular and culture in general.

Juan Vida cannot do without when speaking of culture in Granada because it was part of it. His painting has always been in the cultural vanguard of the city with a social and political nature.

We can highlight its deep involvement in the 70s in the movement of opposition to Franco. With his paintings expressed his own nonconformity of a restless young artist and fighter for freedom.

Cultural magazines were illustrated with his drawings, also participated with very young poets and writers like him were starting their promising careers. As a result of this union, Juan Vida has always been and remains attached to the national artistic and intellectual elite.

Juan Vida was disciple and friend of artists from Granada half of the twentieth century José Manuel Rivera Guerrero and those who have always considered their teachers. But unlike them, they decided to “snoop” around the world, Juan Vida remained in Granada and wanted to be part of its history, witnessing the events of the city, live them and join them.

METODOLOGÍA

La metodología en la que vamos a basar nuestro trabajo es fundamentalmente una investigación basada en las artes (Art Based Research).

Partimos de una investigación de carácter cualitativo con una metodología de investigación propia del ámbito de la antropología, que aborda la capacidad social de los individuos para aprender, pensar y actuar como una adaptación particular a las condiciones locales en las que está inmerso.

Este enfoque tiene como objetivo directo en nuestra investigación, analizar y poner en relación la creación artística de Juan Vida con la influencia que ejerció sobre él la sociedad de la ciudad de Granada en determinadas épocas: sus individuos, su cultura y sus acontecimientos.

En el análisis que hacemos de la obra artística de Juan Vida y su relación con Granada consideramos fundamental las teorías de la antropología simbólica que enfatiza a la cultura como un sistema compartido de símbolos y significados. Del mismo modo, en el principio que considera el arte como una poderosa herramienta para mostrar y reflejar las expresiones y formas de vida de las ciudades y sus habitantes, así como la realidad de su vida cotidiana. Los artistas han contribuido de forma rotunda al desarrollo del entorno donde han convivido fortaleciendo su proyecto cultural.

Hemos estudiado los procesos y formas y resultados de las obras de arte creadas por Juan Vida como modo de creación de una época en el que se traslada la experiencia vital en una ciudad a experiencia estética.

Silvia López plantea en su tesis *“Orientación y desorientación en la ciudad. (pg. 242, art. 2.3) El arte plataforma de exploración urbana: El paseo contribuye a renovar la mirada del artista y del arte, ya que pasear activa los sentidos en el tiempo y en el espacio. Supone sentir desde “fuera”, un sentir global para que después ocurra una apropiación desde “dentro”, de espacios físicos y de espacios de reflexión, reactivándose la capacidad para plantear problemas de conocimiento.”*

Juan Vida ha manifestado en diversas ocasiones el gran placer que le suponía pasear las calles y rincones de la ciudad, las sensaciones que experimentaba después de hacer esos recorridos callejeros por las mañanas y su traslación a la obra pictórica.

Por otra parte hemos creído conveniente dedicar, por su importancia y relevancia en la vida del pintor, un anexo para publicar los textos que durante su trayectoria ha ido compilando fruto de su excelente relación con la élite artística de nuestro país. Poetas, escritores, galeristas, críticos del más alto nivel, todos, le han dedicado

capítulos y poemas en la prensa escrita, en revistas y en los catálogos realizados para las numerosas exposiciones que ha llevado a cabo durante su carrera.

La metodología utilizada ha estado orientada a conseguir cuatro objetivos fundamentales que conforman el desarrollo de la tesis:

1. Realizar una reflexión sobre el pensamiento del artista como parte integrante de la obra.
2. Establecer un estudio comparativo de los diferentes cambios habidos en su obra.
3. Realizar un estudio iconográfico e iconológico de las imágenes representadas.
4. Catalogar la obra inédita del artista.

Nos hemos centrado en dos líneas de investigación:

1. Por una parte el análisis de las obras de arte relacionándolas con la propia historia de la ciudad. Para ello hemos partido **de dos puntos de vista diferenciados; uno estaría dirigido a analizar la técnica, los materiales y la temática y procesos de creación. El otro punto de vista es la experiencia vital como motor reflejado en la propia obra.**
2. El análisis de entrevistas realizadas por la prensa y directamente con el artista en su estudio.

METHODOLOGY

The methodology on which we will base our work is fundamentally based research in the arts (Art Based Research).

We start from a qualitative research with a proprietary research methodology in the field of anthropology, which addresses the social ability of individuals to learn, think and act like a particular adaptation to local conditions in which it is immersed.

This approach has as a direct objective in our research to analyze and relate the artistic creation of Juan Vida with the influence he exerted on society of the city of Granada at certain times: its people, its culture and events.

In our analysis of the artistic work of Juan Vida and its relationship with Granada consider fundamental theories of symbolic anthropology that emphasizes culture as a shared system of symbols and meanings.

Similarly, on the principle that considers art as a powerful tool to show and reflect the expressions and ways of life of cities and their inhabitants as well as the reality of their daily lives. Artists have contributed to the development of environment rotunda where they lived strengthen its cultural project.

We have studied the processes and methods and results of the works of art created by Juan Vida as a way of creating an era in which life experience in a city moves to aesthetic experience.

Silvia Lopez states in his thesis "Orientation and disorientation in the city. (Pg. 242, Article 2.3.) The art of urban exploration platform: The walk helps to renew the look of the artist and art as they wander activates the senses in time and space. It supposed to feel from "outside", a global feel to happen after an appropriation from the "inside" of physical spaces and spaces for reflection, reactivating the ability to raise issues of knowledge. "

Juan Vida has on several occasions expressed great pleasure that supposed to walk the streets and corners of the city, the feelings experienced after doing these street courses in the morning and its translation into the paintings.

Moreover, we have seen fit to spend, given their importance and relevance in the painter's life, an annex to publish the texts has been compiling a result of its excellent relationship with the artistic elite of our country during his career. Poets, writers, curators, critics of the highest level, all you have devoted chapters and poems in newspapers, in magazines and catalogs made for the numerous exhibitions he has held during his career.

The methodology has been aimed at achieving three key objectives that shape the development of the thesis:

1. Make a reflection on the thinking of the artist as an integral part of the work.
2. Establish a comparative study of the different changes in his work.
3. Perform an iconographic and iconological study of the images represented.
4. Catalog the unpublished work of the artist.

We focused on two lines of research:

1. On the one hand the analysis of works of art relating them with the history of the city. So we've left two different points of view; one would be directed to analyze the technical, material and thematic and creative processes. The other view is the vital engine experience as reflected in the work itself.
2. The analysis of interviews by the media and directly with the artist in his studio.

JUAN VIDA

CAPÍTULO I.1

JUAN VIDA SEGÚN JUAN VIDA

Texto utilizado por el artista para la presentación curricular de su candidatura como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

«Con singular y temprana vocación empiezo a pintar mis primeros cuadros en el verano de 1966. En efecto, fue durante las vacaciones de aquel año cuando hice mis primeras obras: un bodegón de botellas verdes y una composición con una cebolla, una jarra de barro y un plato de ciruelas. Reconozco en estos cuadros un cierto movimiento de pincel que ha perdurado a lo largo de más de treinta años de diálogo con la pintura. Es como si ya se hubiera configurado un determinado método constructivo, algo que podríamos denominar como “uso de la razón plástica”. Después vendrían otros cuadros de temáticas recurrentes: bodegones, retratos y paisajes; unas veces tomados del natural y otras imaginados, pero siempre favorecidos en su factura por la existencia en la casa paterna de materiales pictóricos de uso más o menos profesional.

Posteriormente, durante el curso escolar de 1967 y 1968, tengo la suerte, de entrar en contacto con Miguel Ruiz del Castillo, profesor de bondad y paciencia infinitas, el cual me anima a visitar las salas de exposiciones granadinas y a preparar una colección de pinturas –veintiocho en total– para organizar una exposición en el Centro Artístico y Literario de Granada, con la que Ruiz del Castillo pretendía poner el broche a una campaña organizada por él, presentada bajo el significativo título de “Sembremos nosotros para que recojan ellos”. De este modo, en el mes de mayo de 1968, a la edad de trece años, hago mi primera exposición individual. Un cartelón colgado de uno de los balcones de la Sede del Centro Artístico en Puerta Real así lo anunciaba. Como es lógico, la muestra era un tanto desigual. En ella se mezclaban algunos cuadros infantiles, carentes del encanto y la inocencia de los niños, con otros que pretendían ser adultos, sin llegar a conseguirlo. Aunque algunos, concretamente dos –el retrato de un viejo con sombrero y una marina portuaria– se puedan considerar pinturas de calidad aceptable, independientemente de la edad del autor.

Reflexionando sobre esos primeros cuadros, en los que se entrevé un cierto código estético, me acude la idea de haber estado debatiendo siempre sobre una doble paradoja. De un lado, he seguido un movimiento elíptico alrededor de un punto de partida, de tal forma que en la medida que mis pasos avanzan, me acercan a ese punto inicial, para, desde allí, comenzar de nuevo el ciclo. De otro, he experimentado



Bodegón (1966). Óleo sobre tablex. 47 x 64 cm



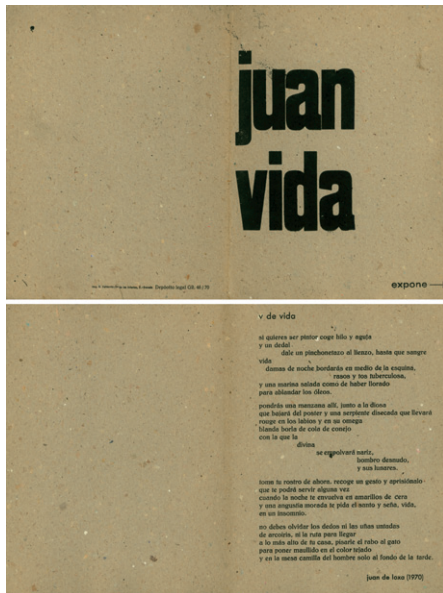
Marina (1968). Óleo sobre cartón. 53 x 73 cm



Viejo con sombrero (1968). Óleo sobre tablex. 60 x 48,5 cm



Viejos al sol (1969). Acuarela sobre papel. 70 x 50 cm



Catálogo de la exposición en San Fernando, Cádiz. 1970



Grupo de mujeres (1970).
Óleo sobre cartón. 45 x 24,5 cm.

un movimiento pendular, que oscila entre lo estrictamente matérico y lo puramente mental. Este echo ha provocado en mí un debate permanente entre el pintor que pretendo ser y el pintor termino siendo. Quiero decir que mi voluntad inicial es la de ser un pintor gestual y vitalista y acabo siendo un pintor metafísico, literario y reflexivo. Y es que, al menos en mi caso, el arte parece situarse justo en ese trayecto: el que va del deseo a la realidad.

Dos años más tarde expuse en San Fernando, Cádiz, una colección heterogénea donde se mezclaban temas de influencia psicodélica –muy a la moda de entonces– con otros de raíz onírica y de preocupación social: el hombre y la máquina, el hombre en la Luna, la decrepitud, los obreros, los viejos, las mujeres trabajando... Con la ayuda del poeta Juan de Loza, el cual firma un premonitorio poema titulado “V de Vida”, se editó un original catálogo impreso sobre un papel extremadamente pobre y bello.

Entre los años 1970 y 1977 dedico el tiempo a mi formación académica en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, en la especialidad de Historia del Arte.



Gaviota rota (1973). Óleo sobre madera. 69 x 51,5 cm

Son años de formación y de información. Junto a la actividad universitaria, entro en contacto con movimientos democráticos de Granada donde tengo la suerte de conocer y debatir con algunas de las personas más brillantes de mi generación, bastando su presencia para enriquecer a un joven artista en periodo de formación. Aprendo en este tiempo a ser ciudadano libre y conocer las nuevas formas de entender y practicar el arte. Es en estos años cuando, dentro de la lógica militante, tomo contacto por primera vez con el mundo del diseño gráfico, tan decisivo en mi actividad artística posterior.

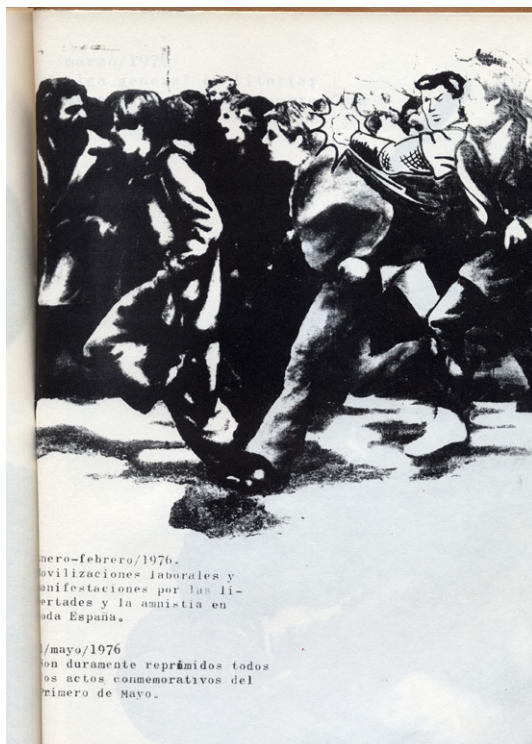
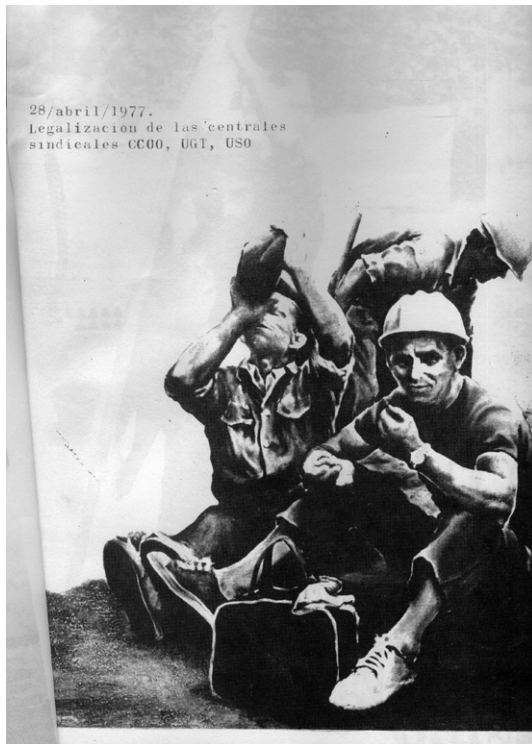


Atleta (1974). Óleo sobre madera. 56,5 x 82,5 cm

También por este tiempo se produce un hecho circunstancial y decisivo: la apertura en Granada de la Librería Teoría, donde se suceden espontáneas reuniones de gente extraordinaria, que incidiría de forma positiva en mi formación. Personas como Concepción Félez, Juan Carlos Rodríguez, Mateo Revilla, Ignacio Henáres, Mariano Maresca o Emilio de Santiago, peregrinan a diario a la librería de Juan Manuel Azpitarte, en la que ha entrado a trabajar como niño de los recados, el joven Luis García Montero.

En 1978 inauguro en la mencionada librería, una “militante” exposición titulada *Obra fechada*, fundamentada en el universo del realismo social. Este movimiento contaba en España con dos máximos representantes, Rafael Conogar y Juan Genovés –mi pintura de entonces se parece “necesariamente” a la pintura de ellos–. En el catálogo escriben Javier Egea, Juan de Loxa, José Carlos Rosales y Justo Navarro. En la página que da entrada a unas reproducciones de estética clandestina, se puede leer, a modo de manifiesto: “Obra fechada entre 1975 y 1977. Trabajo en el que, por un instante, se detiene y se hace memoria un largo proceso colectivo. Después el proceso continúa como la memoria y la obra. Esto lo estoy pintando mañana”. Los títulos de los cuadros son elocuentes, por ejemplo: “Mayo de 1976. Huelga general en Vitoria”, “Cuatro trabajadores muertos por la policía” o “Junio de 1976. La tortura es declarada materia reservada por el Gobierno Arias”.





Sobre estas líneas:
Manifestación/represión (1976). Lápiz, tinta y
óleo sobre papel recortado. 33 x 26,5 cm

Páginas del catálogo de la exposición
Obra fechada

Izquierda:
Policía (1978). Óleo sobre madera prensada



Marie Galante (1982). Acrílico sobre lienzo. 162 x 146 cm

Después de esta exposición, tomo en firme la decisión de ser pintor, apartándome simultáneamente del mundo universitario, de los vínculos políticos y del realismo social. Con el deseo de adecuarme a los aires que renuevan la vida en España, detengo la mirada en los modelos vitalistas del expresionismo abstracto norteamericano. A la representación figurativa le sucede la representación de la pintura en su entero



Exposición *Iré a Santiago* en Málaga, Caja de Ahorros de Antequera, 1982

ensimismamiento. Es decir, la pintura por la pintura. Soy joven y autodidacta, me lo puedo permitir. Mis referentes son ahora los de la pintura abstracta. Mis maestros Motherwell, Rothko, Kline y, muy especialmente, José Guerrero.

En 1981 expongo en la Galería Avellano de la granadina calle de La Colcha, una serie de cuadros abstractos bajo el título genérico y significativo de *Romper el Cerco*. El propio José Guerrero visita la exposición y mantiene conmigo una conversación sobre la “magia de la pintura”, que para él no era otra cosa que el libre devenir del color sobre el lienzo, entendido como expresión de un sentimiento gesticulado y no como una premeditada elucubración proyectista.

Descubro, de este modo, que ni puedo ni quiero apartarme de los referentes figurativos en los que me he formando. A partir de entonces, las formas que eran abstractas, se empeñan en ser cuerpos, mares y palmeras. Desnudos sensuales que evocan paraísos perdidos que nunca existieron más allá de la fiebre romántica. Era la alegría de vivir, era la alegría de amar.

Transcurre el año 1982 y he redescubierto el color como espejo o territorio de la felicidad. Pinto algunos cuadros de imposibles resonancias caribeñas. Nombres evocadores se apropian de las sugerentes formas que los pueblan, Uno de ellos, “Marie Galante”, obtiene el primer premio del Ciudad de Granada. El jurado estaba



Imagen de la cubierta del catálogo “Iré a Santiago”, 1982

compuesto por Victoria Combalá, Julián Gállego, José Guerrero y Mateo Revilla. Un dato: los cuadros se presentaban obligadamente sin firmar. La noticia del premio la recibo del funcionario municipal Antonio Muñoz Molina con el que desde entonces mantengo una estrecha amistad.

Más tarde, preparo una exposición bajo el título lorquiano de *Iré a Santiago*, que se inauguró en la sala de la Caja de Ahorros de Antequera en Málaga, en septiembre de 1982. En el catálogo, impreso generosamente por José Villegas y con el que se estrenaba la particular colección “Romper el Cerco”, escriben Álvaro Salvador, Javier Egea, Luis García Montero, Mariano Maresca y Francisco López Barrios.

Es un tiempo de amistad, de paseos matinales y de largas noches. Pero es también un tiempo de formación intensiva, edificante y solidaria, cohesionada por una misma manera de entendernos y de entender la vida. Como resultado de esta convivencia feliz y fructífera edito en 1984, una electrizante carpeta de serigrafías con el poeta



Tornerá, 1983. Acrílico sobre lienzo. 100 x 130 cm

Javier Egea. La componen cuatro sonetos y cuatro estampas bajo el denominador común de los jardines y fuentes de Granada, con el título genérico de *Sombra de agua*. Las estampas son rabiosamente coloristas, como colorista y novedosa es la carpeta de metacrilato verde fosforescente que la envuelve.

Como premio del Premio Ciudad de Granada, expongo en 1984, en el Centro Cultural Manuel de Falla la serie, corregida y ampliada, del Iré a Santiago. La componen cuadros que tienen el color como protagonista y las formas figurativas como soporte de aquel. Al fondo, ahora más al fondo, las referencias a De Kooning, Hockney y Matisse: cuerpos rotundos y eléctricamente rosas junto a mulatas azules de labios rojos; ropajes amarillos vibrando sobre sombras violetas; palmeras, extremadamente ingenuas, se dejan ver desde apartamentos que recrean los días del amor intenso. Este es el mundo que se representa. Este es el mundo que se desea.

Para la exposición se edita un catálogo muy completo y sugerente: en la portada, un cielo de palmeras se desploma sobre el cuerpo tendido de una muchacha indolente; en el interior se reproducen gran parte de los cuadros expuestos, especialmente los de gran formato, glosados por un texto teórico y emotivo de Mateo Revilla y por un cuento, el primero que se edita de Antonio Muñoz Molina, titulado *Te golpearé sin cólera*, del que es protagonista un tal Jota Uve.



Navea 02 (1983). Acrílico sobre papel. 20 x 30 cm

Después, las superficies de color y los referentes formales evolucionan hacia una mayor libertad gestual, basada en el empleo de amplias zonas azules, evocadoras de viajes marinos. Los cuadros toman los nombres acordes a este espíritu marengo, a saber: Bauprés, Nostalgia, Añil del Paraíso... Pero también son cuerpos de mujeres que esperan enamoradas: Vuelve hecho Luna, Tornerà... Y son, además, el amor mismo. Se exponen en Madrid, en mayo de 1984, en la Galería Ovidio, a la que llegué un año antes con una gran carpeta bajo el brazo y en la que fui generosamente acogido.

A finales de ese mismo año expongo, en la Galería Barbasán de Zaragoza, una colección compuesta por algunos cuadros de la anterior muestra de Madrid, más otros con temas de bañistas en piscinas y rincones, fuentes y jardines de Granada, agrupados bajo el título de Prismática.

Después en la edición de ARCO'85, expongo cuatro cuadros de gran formato en los que grandes espacios azules y grises, componen una geografía de puentes imposibles, entrevistados en una suerte de neblinas heladas. Este mismo año consigo entrar en la prestigiosa Galería Juana Mordó, siendo incluido en dos exposiciones: Síntesis joven y en la que celebraba el Veinte Aniversario de la Galería.



Bañista 1 (1985). Técnica mixta sobre lino. 162 x 146 cm

De igual manera, soy incluido en la gran exposición organizada por la Junta de Andalucía y titulada Andalucía Puerta de Europa, que se celebró en el palacio de IFEMA de Madrid –los cuadros fueron comprados por el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla–.

Mientras tanto, mi pintura ha sufrido una nueva transformación, una nueva oscilación del péndulo, esta vez más profunda y definitiva que cualquiera de las anteriores. Ahora, los cuadros son más matéricos y más hondos; más táctiles y



Ingenio de San Juan (1986). Técnica mixta sobre cartón. 20 x 30 cm

sinuosos; más sombríos pero, paradójicamente, más vitalistas. Permanecen algunos temas recurrentes como los bañistas y las piscinas, pero ahora se presentan más graves, como de acero, pero también de sueño. Los cuadros son más sobrios, pero también más ricos en valores plásticos. Recuerdan, algunos, a ese momento en que se pasa de la vigilia al sueño, de la realidad a la memoria. Representan imágenes como de siesta en verano, o de duermevela, o como de esos momentos en que, vencidos por la fiebre, nos aparecen las cosas lejanas y silenciosas. La primera vez que se expone esta serie es en el año 1985, en la Casa de la Cultura de Fuengirola, Málaga. En 1986 será también en Málaga, ahora en la prestigiosa Galería Palma, donde expongo una nueva colección bajo el título de Nadadores. Posteriormente, entre los meses de mayo y junio, expongo en la Sala A del Palacio de los Condes de Gabia de Granada la serie, corregida y aumentada, bajo el título de Álbum.

En esta exposición el lenguaje plástico está bien delimitado. A saber: dominio de grandes y agitadas masas de color, a la manera de la pintura abstracta, gestual y expresiva, de la que emergen formas y figuras reconocibles: personas, fábricas, automóviles, etc. El mundo representado es el universo metafórico del siglo XX: futbolistas, detectives, fábricas, músicos de jazz... En el catálogo que se edita hay textos de Luis García Montero –quien afirma que aprendió a mirar conmigo y a descubrir en las piscinas de septiembre la metáfora de todo el año, es decir, de toda



balompié (1987). Técnica mixta sobre cartón. 35 x 25 cm



Un Viajero (1988). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 162 cm

la vida—, de Antonio Muñoz Molina, de Juan Carlos Rodríguez Gómez y de Ignacio Henáres Cuéllar quien, desde su texto, celebra el final del pintor adolescente para dar la bienvenida al pintor ya formado y adulto.



Mujer lujosamente arreglada, 1988. Técnica mixta sobre papel. 114 x 74 cm

En noviembre de 1987 se expone una colección de esta serie en la Galería Alameda de Coín, Málaga, con el título de Suburbios y, a finales de este mismo año es cuando viajo a Nueva York donde resido desde octubre a diciembre. La contemplación directa de los grandes mitos universales del siglo XX me enriquece y me alientan a creer más en mis posibilidades, al tiempo que adquiero una mirada más libre e irónica sobre los contenidos y sobre las formas del arte.

Mi pintura empieza a poblarse de imágenes que se entrecruzan y que se contraponen, pero que dentro del rompecabezas descontextualizador en que se han convertido mis cuadros, adquieren la capacidad de contar nuevas historias, probablemente tantas como espectadores se sitúen ante ellos. Se trata de un juego que consiste en unir elementos contrarios, dislocados, descontextualizados pero elocuentes, reflexivos y enigmáticos.

De mi paso por Nueva York queda la impronta del gusto del cuadro entendido como imagen, como cartel, en el que esta ocupa un lugar predominante en detrimento de la relación contenido–continente.” Pero mi formación europea hace que invierta de nuevo la oscilación pendular para tratar de aunar, en disposición de igualdad, la forma y el fondo: lo que se dice y el cómo se dice. Siendo este empeño la premisa mayor de mi pintura desde entonces.

Los cuadros que produzco con estos criterios son expuestos, en 1988, en la Biblioteca Municipal de las Rozas, Madrid. En 1989 muestro una nueva colección de pinturas sobre papel, en la Galería Afinsa, también en Madrid. En el catálogo vuelve a escribir



Zebra crossing, 1988. Técnica mixta sobre lienzo. 245 x 200 cm

Luis García Montero un acertado texto, esta vez sobre la crisis de la modernidad y de las vanguardias. Desde Nueva York, Dionisio Cañas escribe igualmente sobre la crisis de certidumbres en que se debaten el arte y el artista modernos.

En mayo de este mismo año acudo con la Galería Almirante a la XI SELECTIVE BRUSELS ART FAIR, donde comparte stand con la escultora Carmen Osuna. Se trata



Drop-out (1989). Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200 cm

de su primera muestra fuera de España. La experiencia y acogida son especialmente favorables, tanto por la reacción de la prensa como por la del público, que día tras día llena el espacio. Meses después presento una selección de esta obra en la Galería Tres D'ors de Palma de Mallorca

En 1990 me corresponde el honor de inaugurar una nueva y arriesgadísima galería en Lanzarote, llamada Lápiz Lázuli. Allí, al igual que en Bruselas, veo materializado mi universo plástico en su mejor contexto. Los cuadros se han poblado de imágenes sorprendentes y contradictorias: una cebra se deja entrever detrás de dos columnas como de marfil y oro; ruinas mineras albergan leopardos de peluche; un hombre escapa del cuadro familiar.



14. Pescador de almejas, 1972. (1988). Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 145 cm

En este mismo año expongo en la Galería Almirante de Madrid, situada en el número 5 de la calle del mismo nombre, durante los meses de septiembre y octubre. Se edita para la ocasión un catálogo completo de la obra expuesta, en el que, de nuevo, Juan Manuel Bonet aporta un texto erudito y alentador. Los cuadros que la componen

parecen contar el comienzo de alguna historia. Historia en la que se entrecruzan realidades distintas y de distinta naturaleza que, en apariencia, se presentan como imposibles de conjugar juntas. En uno de los cuadros un viejo utilitario, un Gordini, y un mandril se dan la espalda; el cuadro se titula “El hombre desciende del mono”; en otro, una pareja de leones descansa a la sombra de una lámina de madera contrachapada, contemplando un damero verde y blanco; mientras, en otro cuadro, una mujer en blanco y negro nada entre la línea que describen dos ciclistas de cartón; en otro, un bañista macilento, tocado con un gorro de piel falsa, observa atento la superficie de un agua sospechosamente verde. Este es mi universo de entonces. Un mundo contradictorio que recrea un nuevo contexto en el que se suman imágenes, técnicas y materiales de distinto orden para componer una nueva realidad. Se trata, pues, de un proceso que conlleva la idea del hombre, parafraseando a Valle-Inclán, como coleccionista de recuerdos. Como un recolector implacable voy recopilando aquellas cosas evocadoras para incorporarlas al cuadro.

En 1991 expongo parte de esta serie, más algunas incorporaciones, de nuevo en la Galería de la Caja de Ahorros de Antequera en la capital malagueña. La mencionada entidad publica un catálogo exhaustivo, en el que el profesor Mariano Maresca firma uno de los textos más exactos y emotivos que sobre mi obra y sobre mí se han escrito y se completa con una introducción de Justo Navarro y un poema –Fábrica abandonada– de Antonio Jiménez Millán.

También en 1991 soy convocado a una exposición antológica que, bajo el título de 10 pintores andaluces, organiza la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, de la que es comisario el Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, Fernando Martín Martín, el cual hace un profundo estudio de mi obra, compartimentándola acertadamente en tres momentos decisivos: Iré a Santiago, Álbum y, la hasta entonces última producción a la que él califica como Imágenes paradójicas.

Con tal motivo se publica un catálogo en el que se describen las trayectorias de los autores expuestos. Esta misma exposición será colgada, meses después, en la Universidad de Málaga.

En noviembre de 1992, tengo de nuevo la satisfacción de inaugurar una galería, se trata de la Galería Consisa–Alarcón de Granada. Para la ocasión se ha completado con una colección de obras sobre papel, bajo el signo de las “imágenes paradójicas”. Por ejemplo, desde un cuadro nos mira un hombre, un héroe laureado, al que le ha crecido, ridículamente, su corona; el mismo hombre–héroe posa con un par de artificiosas alas, que, a fuerza de ser reales, son incapaces de impulsarlo por el aire; unos hombres del exilio cruzan por el desfiladero de una tierra vencida. En el catálogo, Ignacio Henares define esta vía figurativa como una de las más contemporáneas y útiles para definir la nueva sensibilidad urbana.



Paisaje de rayas (1988). Técnica mixta sobre lienzo. 245 x 200 cm

Ya en 1993 se exponen algunas pinturas sobre papel, correspondientes a estas series, en la Galería Trindade, de Oporto, y en la Galería Evelio Gayubo, de Valladolid. También, la Universidad de Granada, organiza una exposición conjunta de Julio Juste y Juan Vida bajo el perverso título de Amistades peligrosas. Se exhibe en el Palacio



Sin palabras, (1989). Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 195 cm

de la Madraza una recopilación de las pinturas más significativas de este periodo creativo: en un cuadro una cebra intenta comerse una estricta vegetación de hojas alargadas y verticales sobre un horizonte sucio y rayado, definido por la presencia austera de un faro pintado a franjas horizontales; desde una superficie gris un niño antiguo mira fijamente la fría mañana de un lunes lejano; un paisaje negro y sucio alberga la inquietud de un perro inmóvil que observa una percha de caza de otro tiempo.

Para entonces he cambiado de estudio y de residencia, trasladándome a vivir a las afueras de Granada, en una relación más directa con la naturaleza. Este acercamiento establece, no obstante, una relación literaria con el entorno, dando como resultado una nueva serie de cuadros englobados bajo el irónico título de *Vida en el campo*, que será expuesta en la Galería Almirante, de Madrid, en febrero de 1994. La serie está formada por una sucesión de cuadros en los que aún perduran ciertos recursos anteriores, como pueden ser la confrontación de imágenes dispares o la incorporación de elementos reales sobre el lienzo, pero que ahora se tratan con más criterio pictórico, en el sentido de que es la propia pintura la que ordena el territorio del cuadro, conviviendo dos lenguajes plásticos diferenciados entre sí, pero que al juntarlos redundan sobre el lienzo de forma renovada y definitoria. De un lado una expresión fogosa, líquida, envolvente y matérica de los espacios referenciales, y



La prima de Barcelona (1993). Técnica mixta sobre lienzo. 165 x 195 cm

de otro, las imágenes protagonistas del cuadro tratadas de forma realista y a veces, incluso, de forma fotorrealista. Los cuadros describen la naturaleza como residencia del hombre y de sus metáforas, así, una adolescente de los sesenta nos mira desde dos trazos rotundos y negros que actúan como primer plano de un paisaje pretérito; un perro desolado y náufrago sobrevive en medio de un río de pintura turbia; un toro se baña en un agua que es también albero; una vieja fábrica dibujada sobre un lienzo blanco y cuadriculado contempla el paso de una solitaria cabra; la torre de un pantano sobre la solería de su vieja casa y una manada de ciervos dirigiéndose hacia el mítico Norte.

En el catálogo de la exposición escriben, una vez más, Antonio Muñoz Molina y Juan Manuel Bonet: uno diserta sobre la amistad y sobre las miradas compartidas; el otro, sobre una pintura literaria que ante todo es pintura.

En 1994 recibo de parte de un grupo de empresarios granadinos el encargo de pintar el gran techo central de uno de los edificios más emblemáticos de la Granada actual: el Cine Aliatar. Se trata de un edificio ecléctico, poblado de curiosidades arquitectónicas

que conviven en equilibrio inestable y feliz y que conforma una suerte de espacio sin tiempo, evocador y fantasioso, semejante al tiempo movedizo de las proyecciones cinematográficas. Para su realización elaboré varias soluciones técnicas. La primera era que el espacio alargado de la superficie pintada debía convocar el recuerdo del río oculto de Granada: el Darro embovedado. Para ello, la superficie se transformó en un espacio ondulante que recuerda el movimiento del agua. Después, sobre el simulacro del río aparecen flotando y entremezcladas, gentes y cosas que evocan una particular imaginaria ciudadana, carentes de concordancia temporal, fluyendo como los recuerdos por la memoria.

Entre los meses de marzo y abril de 1995 expongo en la Galería du Fleuve, de París, una colección menos enigmática que la anterior, pero más enamorada de la materia pictórica. Los temas que la componen son, como en la gramática clásica, personas, animales y cosas: un hombre se dirige de espaldas hacia la orilla de una playa blanca –la de Cascais–; el mismo hombre se adentra por el rompeolas de la Boca del Infierno; un perro tendido observa ensimismado una colección de libros; en otro cuadro, un perro blanco descansa al sol del invierno ante la amenazante sombra de otro perro que no se deja ver; una ventana descubre la luz que ilumina no se sabe qué vida interior; dos manzanas amarillas flotan sobre un remolino de agua sucia. El catálogo de la muestra tiene forma de pequeño cuaderno gris y en él escribe Almudena Grandes un texto, El rostro de la inquietud, en el que se hace una defensa precisa de la necesidad de leer la tradición y de hacerlo respetando lo mejor de esta, siendo la mencionada lectura como el caminar por un cable tenso y crítico por el que es necesario pasar.

En otoño de 1995 expongo en la Galería Nova, de Málaga, una serie de desnudos femeninos de gran formato en los que predominan las masas de color blanquecino, realizadas con turbulencias acuosas en las que se mezcla la pintura de agua con la de aceite, produciendo efectos ricos en matices. Estas masas de color actúan dentro del cuadro a modo de sábanas que envuelven y dejan al descubierto los cuerpos en reposo. El empleo de densas manchas de barniz cálido acentúa el efecto sensual de la escena, sirviendo para representar el líquido de una copa, las páginas de un libro o el cuerpo de una mujer. En algunas ocasiones la cama se conviene en doble territorio para la expulsión del Paraíso, o bien en paisaje bucólico para el descanso de un cuerpo.

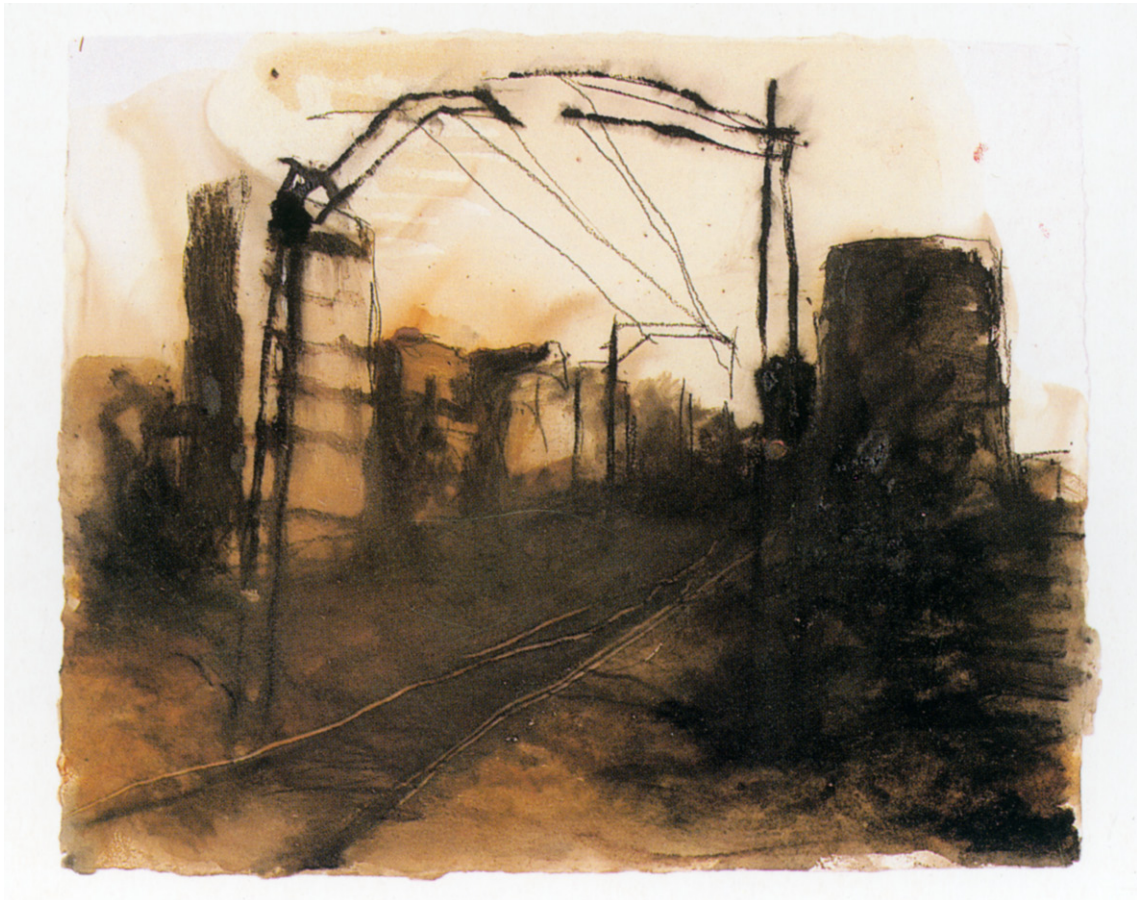
En la edición de ARCO'96 se presentarán tres cuadros, de la mencionada colección, con el denominador común del desnudo femenino y de la densidad matérica, basada en el empleo de pintura sugerentemente fluida y espesas capas de barniz sintético sobre las que se desarrolla un dibujo de trazo grueso y magro.

En junio de 1996 expongo en la Galería Real 79, de Almería, una colección de pinturas sobre papel en las que no existe ningún tipo de narración explícita, sino



Los perros del invierno, 1994. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 162 cm

que es el propio lenguaje de la pintura el que se dispone a contar su particular historia. La elección de los temas es simple: bodegones, desnudos de mujer y paisajes. El tratamiento es ahora extremadamente plástico, lo cual no quiere decir que sean siempre cuadros matéricos, sino que, a veces, una simple línea sobre el papel, apenas manchado, dibuja un cuerpo femenino o una jarra de barro. Los temas de esta exposición son los habituales de mi repertorio: suburbios, entrevistas,



Paisaje de los límites de la ciudad (1995). Técnica mixta sobre papel. 54 x 66 cm

torres de tendido eléctrico, mujeres leyendo, mujeres durmiendo, París y el Sena... Para su ejecución incorporo materiales "sucios" parecidos al alquitrán o al aceite gastado de los motores, barnices como la cera o la miel que evocan un universo telúrico y líquido aun mismo tiempo, en un intento de extraer de la materia su íntima capacidad de significar.

Este mismo año de 1996 vuelvo a exponer en la Galería Trindade, de Oporto, y en la Sala Alfonso X el Sabio, del Puerto de Santa María, Cádiz.

En los meses de mayo y junio de 1997 presento en la Galería Almirante de Madrid, una serie de cuadros de gran formato que tratan sobre la ciudad de Granada, entendida esta no sólo como lugar geográfico, sino, también, como espacio simbólico. Para ello, estudio y dialogo directamente con los forjadores del mito, desde los grabadores del siglo XIX hasta Hermenegildo Lanz, pasando por Fortuny, Sorolla, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Santiago Rusiñol, etc. Se edita un catálogo en el que se reproduce toda la obra expuesta y que cuenta con un texto sabio y profundo del profesor José García Leal.

Posteriormente, y a petición de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, en Granada, se vuelven a reunir los cuadros en la Fundación Rodríguez-Acosta,



Torre de un edificio de la calle de San Matías (1996). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 146 cm

durante los meses de septiembre y octubre de este mismo año. Para la muestra se edita un catálogo, más completo que el anterior, en el que se añaden reproducciones de algunos cuadros, los pintados sobre papel y se completa con textos de Miguel Rodríguez-Acosta, el ya mencionado de José García Leal, Álvaro Salvador, José

Carlos Rosales, Antonio Muñoz Molina y, muy especialmente, un extraordinario poema de Felipe Benítez Reyes titulado “Planeta Juan Vida”. En las primeras páginas se puede leer un epígrafe de Juan José Arreola, a modo de introducción, en el que se manifiesta, con clarividencia y rotundidad, la imposibilidad de aportar algo esencialmente nuevo o radicalmente distinto a la Historia del Arte, estando por contra condenados a repetirnos y a repetir a los demás.

Esta serie de cuadros, a primera vista, podría parecer un ejercicio poco arriesgado, al tiempo que se entendería como un paso atrás, pero si hacemos una lectura más profunda se aprecia que en realidad se trata de una reflexión plástica y teórica sobre la tradición en la que me he formado, con la voluntad implícita de rendirle homenaje y de actualizarla desde el respeto a sus valores esenciales y desde la asunción de estos. En palabras de Miguel Rodríguez–Acosta, supone un movimiento parecido al del caballo del ajedrez que, para avanzar, necesita dar un paso lateral con el que sorprender por su eficacia y frescura. Sabiendo que la pintura actual, como afirma José García Leal, no tiene caminos definidos y ciertos, la opción figurativa no podrá limitarse a la imitación de la Naturaleza, sino que tendrá que construir una nueva visión de la misma, una nueva visión pictórica de las cosas, que alumbre una nueva presencia o una nueva manifestación capaz de añadir su verdad a la realidad concreta. En este sentido encontramos, en la representación de Granada y la Alhambra, episodios formales admirables, por ejemplo, la interpretación romántica de la luz que fue resuelta con acentuadísimos empastes de colores naranjas, amarillos e incluso rojos, en matices muy cálidos y luminosos. Objetivamente esos colores sólo aparecen en la realidad de forma insinuada y entrevistos, exagerando el pintor su presencia hasta el punto de ser propuestos como los propios del monumento. Vemos, pues, como el pintor añade datos al conocimiento que tenemos de la realidad, los descubre para nosotros, pero estos datos son objetivamente “mentirosos” aunque, paradójicamente, nos aporten más información sobre ella. El pintor mira, interpreta, inventa y fabula sobre la realidad para que el espectador reconozca esos datos como ciertos y verdaderos, creyendo, ciertamente, haber visto alguna vez una puesta de sol, literalmente, roja o violeta, congratulándose con el artista por participar en el milagro de captar lo “esencial” del monumento. En realidad, el acierto del pintor estriba en materializar lo que el espectador deseaba ver, aquello que quería percibir, pero que se le mantenía oculto y latente en el sedimento de sus percepciones y sentimientos.

Creo que lo que proporciona cordura a mi proyecto iconográfico de Granada es el estar edificado sobre la doble metáfora de la realidad objetiva y de la realidad imaginada, es decir, no sólo sobre el monumento, sino, muy especialmente, sobre su interpretación simbólica. Los cuadros de esta exposición se puede decir que son cuadros inteligentes, de una inteligencia plástica que dialoga con la tradición pictórica y con la materia y el color mismo. Se trata de una lectura historicista a



la que el pintor añade su propia percepción de la Historia.

Los textos del catálogo completan con uno de José Carlos Rosales y otro de Antonio Muñoz Molina, que reflexiona sobre la necesidad de volver a mirar lo próximo y cotidiano, aquello que, a fuerza de frecuentado, termina por desaparecer a nuestra mirada, ocurriendo a veces que el “Oriente”, lo más lejano, está detrás de uno mismo, esperando a ser descubierto y desvelado de la bruma de los días en palabras de José Carlos Rosales.



Escenografía de Mariana Pineda

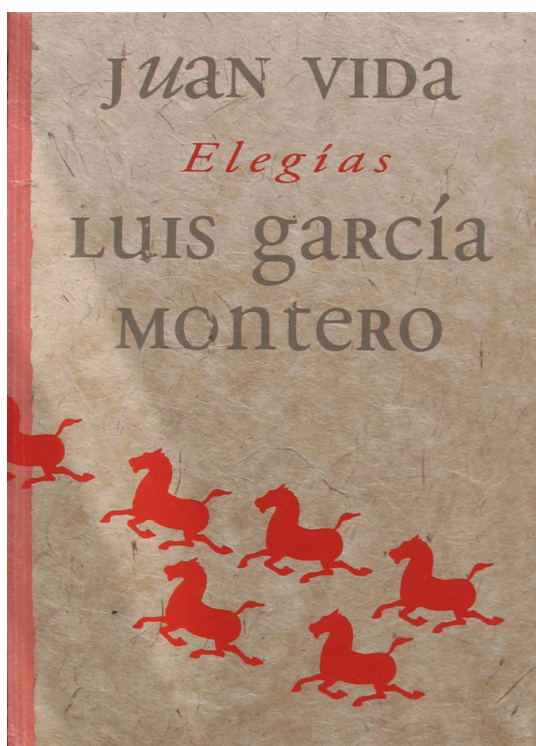
Entre los meses de septiembre y octubre, y de forma paralela a la exposición de la Fundación Rodríguez-Acosta, expongo, en la también granadina Galería Jesús Puerto, una colección de pequeños dibujos, a modo de trabajo de campo, sobre Granada y la Alhambra. Se editó un simpático catálogo con forma de cuaderno de trabajo en el que se reproducen algunos de los dibujos a lápiz.

También, a finales del año 1997, expongo en la Galería Rosalía Sender, de Valencia, una serie de pinturas referentes a tres ciudades concretas: París, Oporto y Granada.

Entre 1998 y 1999 me encargan hacer tres retratos oficiales: uno, de Don Juan Carlos I; otro de Federico García Lorca, en el centenario de su nacimiento, ambos para la Diputación de Granada; y, por último, el de Francisco Ayala, para la Biblioteca Nacional.

En estos años realizo también la escenografía de Mariana Pineda, de Federico García Lorca, y la de La Malquerida, de Jacinto Benavente.

En marzo de 1999 la Galería Almirante edita un singular libro de autor (autores en este caso) ideado por su directora Teresa Sánchez Alberti y construido a partes iguales por Luis García Montero y yo. Lo componen seis serigrafías y seis poemas referentes a temáticas recurrentes de mi repertorio iconográfico que han supuesto otros tantos momentos fronterizos



Cubierta del libro *Juan Vida Elegías*. Luis García Montero



Retrato de Francisco Ayala, (1999–2000). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 100 cm



Naturaleza pesimista (2000), Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm

en mi carrera. Se trata de un libro exquisito en sus formas, tanto en su diseño como en la estampación artesanal, un libro en el que se levanta un bello homenaje mutuo, basado en una admiración interactiva, que no ha dejado de producirse en más de veinte años de amistad. Completan el libro dos textos de Francisco Brines y de Juan Manuel Bonet. En el primero, el poeta, habla de la obra del pintor; en el segundo, el crítico de arte, lo hace sobre la obra del poeta, componiendo un ocurrente cruce de miradas.

Trabajo también en una serie de pinturas bajo el denominador común de la Naturaleza. El título de la muestra, celebrada en mayo de 2000 en la Galería Almirante, de Madrid, es elocuente: "Naturalezas alrededor de una habitación". Las pinturas narran secuencias de un imaginario viaje por improbables territorios, localizables exclusivamente en el mundo de las ideas. El título está tomado de un célebre epígrafe de Carlos Argentino Danieri que dice así: "He visto, como el griego, las urbes de los hombres, los trabajos, los días de varia luz, el hambre. No corrijo los hechos, no falseo los nombres, pero el voyage que narro es "autour de ma chambre". En efecto,

estas palabras resumen perfectamente la idea representada en la exposición. Se trata de entender la práctica artística como una actividad necesariamente mentirosa. Ficciones y artificios verosímiles, fundados por la imaginación compositiva del artista. El argumento de fondo de la exposición es, pues, la Naturaleza, pero una Naturaleza inventada y sometida a la ambigüedad de su enunciado. A saber: de un lado la Naturaleza entendida como “Madre” de todas las cosas y, de otro, la naturaleza misma de las cosas. Los títulos de los cuadros ayudan a encender la ambigüedad referida, por ejemplo, el titulado *Naturaleza pesimista* describe una escena pantanosa y nevada en la cual un lobo acecha a un pato que, distraído, nada junto a un sumidero real por el que todo el cuadro se ha de filtrar irremediabilmente; en otro, titulado *Naturaleza del miedo*, una frágil barca navega a la deriva, a merced de una ola gigantesca y oriental.

Junto a la ambigüedad de lo que se dice en los cuadros aparece la certidumbre de cómo se dice. Es un debate no excluyente, sino en convivencia fructífera y libre. El lenguaje es el habitual: grandes superficies de color agitado y turbulento, heredadas del expresionismo abstracto, albergan a los protagonistas figurativos del cuadro, los cuales, a diferencia de las propuestas de los años anteriores, no aparecen como recortados frente al espacio referencial, sino como parte orgánica de él.

En esta exposición se muestran también cinco esculturas surgidas de un planteamiento reciclador y reinterpretativo de objetos variados y de variada naturaleza, que se unen y conjugan dando lugar a un nuevo objeto, capacitado este para



Esculturas de la exposición *Naturalezas alrededor de mi habitación*



Orbis pictus (2000). Técnica mixta sobre lienzo. 240 x 190 cm

significar por sí mismo. Los materiales empleados son distintos y distantes: hierro, plástico, piedra, neumáticos... Los motivos están tomados de la Naturaleza –real o imaginaria–: moscas, pájaros, faunos.

La exposición cuenta con un catálogo completo de la obra expuesta, introducido por un texto teórico y lírico del crítico de arte Guillermo Solana.



Paisaje mexicano (2000). Técnica mixta sobre papel. 240 x 190 cm

Durante el verano de 2000 pinto, por encargo del Parque de las Ciencias de Granada, un cuadro emblemático del mismo. El motivo central del cuadro es la torre-observatorio que lo preside. El cuadro pretende evocar una de esas páginas enciclopédicas de la infancia, en las que se representaban, didácticamente, desde una aurora boreal hasta el proceso de la fotosíntesis, pasando por los ciclos vitales o los efectos mortíferos de la picadura del tripanosoma gambiense. Siguiendo este criterio, el cuadro representa un cosmos acumulativo del que emerge, como desde el fondo mismo de la tierra, la moderna torre de hormigón y acero. Junto a ella, un camaleón desubicado evoca un mundo animal que se adentra en la noche de los tiempos, sobreviviendo a fuerza de pintarse y borrarse a sí mismo eternamente. En un plano lejano, un volcán escupe su nube de fuego y humo que se transforma en cielo y en astros. Para referir el lugar geográficamente concreto aparecen, al fondo, los restos de una ruina industrial, mientras que una avioneta vuela sobre los campos de Armilla. Por su parte, el aire ha puesto en movimiento un grupo de hojas secas que equilibran la composición al tiempo que la dinamizan, y una gaviota “abrocha” simétricamente el cuadro, evocándonos el universo de las aves y el de las aguas marinas.

A finales del año 2000, entre los meses de noviembre y diciembre, expongo en la granadina Galería Sandunga la que hasta el momento es mi última muestra: *Vida sobre ruedas*. Bajo el irónico título se esconde una colección de pinturas sobre papel que giran o ruedan alrededor del mundo de los automóviles y de las carreteras, de esas carreteras secundarias que nos conducen por geografías del pasado o

de la memoria. Los automóviles aparecen en los cuadros con una consideración claramente sustantiva, son los protagonistas de la pintura, apareciendo retratados con todos sus atributos de marca, lo que confiere a las obras un carácter si no original, sí al menos novedoso. Los títulos responden a esta voluntad retratista: Seiscientos de color blanco Corfú, Errecinco, La Iglesia de las Salinas, en Cabo de Gata, y Volkswagen... Pero también se puede leer Vida sobre ruedas como metáfora del viaje de la vida del pintor, tenazmente empeñado en describir una trayectoria elíptica o espiral, en la que cada paso que da hacia adelante le acerca aún más al punto de partida, por el que vuelve a pasar de largo para emprender de nuevo la huida que le ha de devolver al punto de partida, por el que volverá a pasar de largo...

Paralelamente a mi dedicación a la pintura he ido desarrollando, sin solución de continuidad y con un rigor semejante, porque la bondad moral del artista no sabe de escalafones, la actividad profesional de diseñador gráfico, fundamentalmente en el campo editorial y de cartelería.

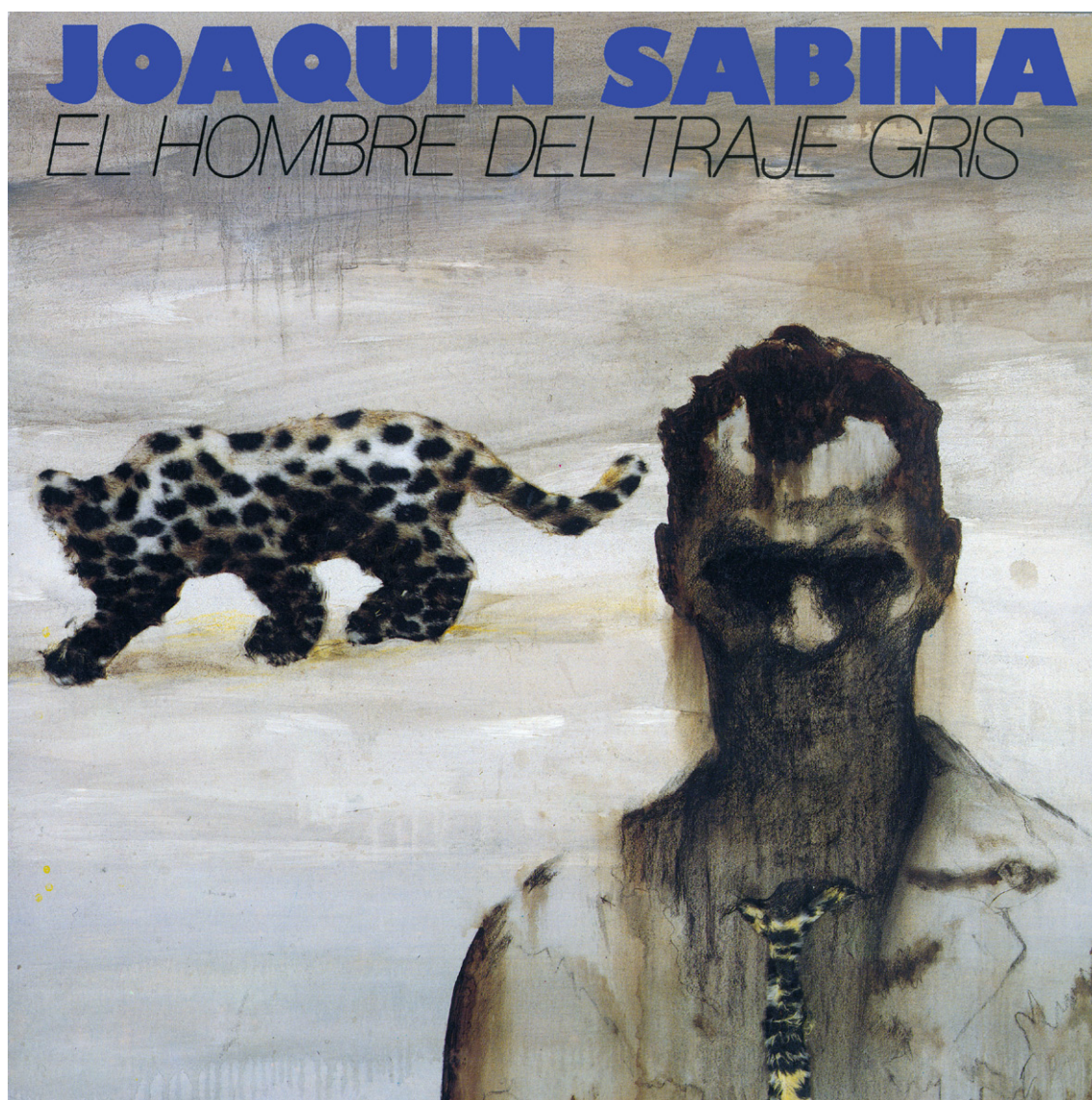
En el año 1987 edité un modesto libro-catálogo, complementario de la exposición Álbum, en el que, en un digno blanco y negro, se reproducían unos veinticinco carteles realizados por mí entre 1982 y 1987. En este libro escribían Antonio Muñoz Molina (Máscara de la Luna) y Juan Mata (Juan Vida, forjador de puñales).

Durante más de veinte años he dotado de imagen a innumerables acontecimientos, mereciendo trato especial el Festival de Jazz de Granada, componiendo una colección de carteles en la que se puede apreciar, nítidamente, el paralelismo entre mi actividad pictórica y la actividad como diseñador.

He confeccionado numerosas colecciones editoriales, tanto públicas como privadas, siendo interesante mi aportación a la producción editorial de la Universidad de Granada, donde he dado forma a la mayor parte de las colecciones existentes, haciéndolas gráficamente más competitivas. De igual manera he intervenido en la imagen editorial de la Diputación de Granada, incorporando algunas soluciones de las que me siento muy satisfecho, especialmente de la colección de poesía Maillot amarillo, de la revista Hélice –también de poesía–, y de la revista del Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, Fundamentos de Antropología, que ha cimentado una determinada manera de hacer dentro de las publicaciones de antropología, no sólo a nivel nacional sino, también, internacional.

Para el mundo discográfico he trabajado en varias ocasiones, diseñando la carátula de algunos compactos, siendo destacables los dos realizados para Joaquín Sabina: Hotel dulce hotel y El hombre del traje gris.

He elaborado la imagen pública de algunas entidades, como la Escuela Andaluza de Salud Pública, siendo todos trabajos muy profesionales compaginados con la construcción de mi carrera como pintor, aunque, de forma paulatina, me he ido



decantando, en términos de dedicación, por la actividad pictórica, sin dejar por ello de mantener viva la producción de diseños, ahora más selectivos, especialmente en el ámbito editorial, pudiendo decir con satisfacción que he realizado más de trescientas portadas de libros y más de quinientos carteles.»

Granada, diciembre de 2000.



Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina y Juan Veda en los años ochenta.

CAPÍTULO I.2

JUAN VIDA SEGÚN ANTONIO MUÑOZ MOLINA Y LUIS GARCÍA MONTERO

En este capítulo hacemos un análisis de la figura de Juan Vida a través de los ojos y la pluma de sus dos grandes amigos Antonio Muñoz Molina y Luis García Montero.

Antonio Muñoz Molina, Escritor (Úbeda 1956). Llegó a Granada en 1974 para estudiar Historia del Arte y en ella se quedó durante casi 20 años; trabajó en el Ayuntamiento de la ciudad, escribió su primer libro y conocería a Juan Vida cuando la institución le concedió el premio *Ciudad de Granada*, amistad que perduraría en el tiempo y que aún continúa.

Antonio Muñoz Molina ha sido distinguido con innumerables premios de prestigio internacional destacando entre ellos: Premio Planeta (1991). Premio Nacional de Narrativa dos veces (1988 y 1992). Elegido miembro de la Real Academia Española (1996) donde ocupa el sillón “u”. Director del Instituto Cervantes de Nueva York (2004–2006). Doctor Honoris Causa en tres Universidades; Villanova, Pensilvania (2006), Jaén, España (2007), Massachusetts (2010). Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2013) Académico de Honor de la Academia de Buenas Letras de Granada (2015)

Luis García Montero (Granada 1958). Poeta, catedrático y profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada. Crítico literario español y ensayista. Se licenció en 1980 y se doctoró en 1985 con una tesis sobre Rafael Alberti y comenzó su andadura literaria vinculado al grupo poético “La Otra Sentimentalidad”

Ambos aristas comienzan su amistad desde muy jóvenes y al igual que con Antonio Muñoz Molina, a día de hoy, la sigue manteniendo estrechamente hasta tal punto que en varios textos ha hablado de él como si de un hermano se tratara.

Entre otros muchos premios y reconocimientos, Luis García Montero cuenta en su haber con: Premio García Lorca (1979), Premio Adonáis de Poesía (1982), Premio Loewe (1994), Premio Nacional de poesía (1995), Premio Nacional de la Crítica (2004), Premio de la Crítica de Andalucía (2009), Premio Poetas del Mundo Latino por su trayectoria (México, 2010), Premio Aula Abierta de los alumnos de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Nombrado Profesor Honorario con Distinción de Académico Ilustre por la Universidad Nacional de Mar de Plata (Argentina, 2011). Medalla de oro de Andalucía y de Granada (2001–2004 respectivamente).

Se han elegido estos dos ilustres amigos, entre la inmensa lista de personajes famosos que han escrito sobre él y su pintura, porque ambos han visto crecer y evolucionar tanto a la persona Juan Vida como al artista Juan Vida. A la pregunta que le hizo Juan Luis Tapia en el año 2000 en una entrevista para Ideal : *¿De qué forma ha influido en su obra el hecho de pertenecer a un círculo determinado de escritores y poetas como Antonio Muñoz Molina o Luis García Montero?* Juan Vida responde: *Más que en la obra, en una manera de vivir, de estar ante la vida, que es coincidente. Los amigos se eligen por afinidades, e indudablemente que hay influencia pero son más de orden vital.*

En respuesta a la pregunta, en este caso de Ana C. Fuentes de El País (2004) Se ha rodeado usted de muy buenos amigos.

Juan Vida responde:

«He tenido suerte de pertenecer a una generación y a un tiempo de esta ciudad que compartí con personas que hoy son muy importantes. Hablo de Antonio Muñoz Molina, Luis García Montero, Javier Egea, Mariano Maresca... Hemos sido amigos, con independencia del arte. Luis es como mi hermano. Y con Mariano tengo una relación especial. Mariano es un sabio y cuando éramos un grupo de jóvenes, él nos decía: “Ahora toca estudiar la ópera, tenéis que aprender esto y esto otro. Ahora Bola de Nieve...”. Éramos unos zánganos, unos chavalines y aprender de esa forma fue un lujo.»

Basándome en este conocimiento mutuo y la gran amistad que los une, he creído que son la mejor manera de empezar esta parte de mi tesis.

Comienzo con este artículo de **Antonio Muñoz Molina** publicado en *Diario de Granada (1982–1983)* por dos razones, una porque es una de sus primeras crónicas escritas (Antonio Muñoz Molina era, en ese momento, muy joven también) y la otra porque aprovecha para hacer una crítica sobre las tres exposiciones, que en ese año (1982) presentaron Pablo Sycet, *Olot* en el mes de junio, Juan Vida, *Santiago*, mes de septiembre en Málaga y Julio Juste *Las Vegas*, en la galería *Palace*, finales de año. Tres artistas que en ese momento no llegaban a considerarse aún amigos del autor, no obstante ya les dedica una de sus primeras crónicas.

«... Antonio Muñoz Molina es el único autor de su generación de escritores que nace en las páginas de un periódico, esto es: Diario de Granada, en el que comenzó publicando artículos que más tarde serían publicados en el libro “El Robinson urbano”. La publicación de estos artículos en el periódico sucedió incluso dos años antes de que Muñoz Molina publicara su primera novela (“Beatus Ille”).»

[Los artículos de “El Robinson urbano”] eran crónicas, más que retahílas de opiniones. Prefiero contar a opinar, y si opino prefiero ofrecer al lector el curso de mi reflexión”.

En “Antonio Muñoz Molina: *Opinar es más barato que hacer un buen reportaje*”, entrevista con el autor en la web

<http://www.sincolumna.es/2005/05/antonio-munoz-molina>, consultada el 15-6-2012.

EL ROBINSON URBANO (AMM)

Ciudades en la niebla

Como las cuatro sendas de colores contrarios cuyos minuciosos escalones ascienden hacia el centro del parchís desde las cuatro esquinas del tablero, tres pintores de Granada han inventado tres ciudades que se enlazan entre sí, vértices de un solo triángulo misterioso, roturando entre sus límites un espacio común que es tierra de nadie y *orbis terrarum* dilatado en calles, espesuras de selvas y cielos difícilmente azules o manchados por las luces rojas de la noche. Cada uno en su esquina del tablero, sin advertir tal vez que iban, entre todos, a dibujar una sola ciudad y un solo juego, Pablo Sycet, Juan Vida y Julio Juste han pintado o descubierto Olont, Santiago y Las Vegas: ciudades que sería inútil buscar en la geografía plana de los mapas porque están dentro de Granada como estaba el mundo contenido en aquel *Aleph* que Borges encontró hacia 1930 en el sótano de una casa hoy derribada en Buenos Aires. En los cuadros más íntimos de Vermeer de Delft, en las estancias blancas donde una muchacha ensimismada pesa perlas como si midiera el peso exacto de la luz que alumbra los cristales de la ventana y va a posarse en la balanza suspendida en el tiempo, hay siempre al fondo un mapa de ríos remotos y tierras portentosas que anuncian, como el espejo de Alicia, la proximidad de otros mundos que están al otro lado de la puerta, detrás de esa cortina remendada que en las barracas de feria da paso a los túneles del miedo o el prodigio. Así Pablo Sycet, Juan Vida y Julio Juste han abierto brechas en la ciudad, colgando de sus muros cuadros que no son tales, sino espejos practicables que permiten la posibilidad de amanecer cualquier tarde de diciembre en una hermosa región que no conoce.

En junio, Pablo Sycet llamó a Olont a la colección de sus últimas pinturas, que sugerían, no mostraban, un pueblo iluminado y blanco, distante en el pasado y en la niebla del recuerdo que establecía con delicado impulso sobre el lienzo la forma adivinada de una calle, pero también de un cuerpo rosa y desnudo y de una cita que alguna vez sucedieron y sólo se han salvado por una voluntad hecha arrebató que al dibujar la línea de un paisaje imposible dibuja también el plano del deseo.

Fue en aquel septiembre escueto y rosa y pleno de promesas que empiezan a cumplirse –la nostalgia del pasado inmediato es tan viva como esa nostalgia del presente que suele inquietar a los enamorados– cuando Juan Vida expuso su obra más reciente en una galería de Málaga y le dio el nombre de Santiago, acogiéndose al son viajero de

Federico García Lorca –“Iré a Santiago”–, a esa Cuba soñolienta de las habaneras que bailaban las damas de fin de siglo y a la isla rebelde que está en Alejo Carpentier y en las páginas de los periódicos aún no definitivamente incautados por las peripecias milagrosas de Armando Valladares. Juan Vida, viajero sedentario, se fue a Santiago sin salir de Granada, y en los colores de su pintura pasional perdura todavía como un resol de trópico. Si Manuel Ángeles Ortiz ha demostrado que Granada está en París y José Guerrero dio forma definitiva y atroz al barranco de Viznar y al crimen que lo infama para siempre en un estudio de Nueva York, Juan Vida encontró Santiago paseándose demoradamente por el boulevard de las Angustias.

Culminando el azar, Julio Juste, que ahora expone en Palace una breve colección a la que ha dado el nombre de Las Vegas, ha revelado la forma de esta triple ciudad que nadie conocía. Sabíamos de Olont y de Santiago, pero nadie hubiera podido adivinar aún que no eran fulgores casuales, sino tramos de una sola geografía. El juego de las ciudades y los nombres descubre al fin el secreto que encerraba y Olont y Santiago cobran de repente su más hondo sentido si se agrega a sus límites el espejismo de Las Vegas; tercera capital que encierra el círculo, relámpagos de neón y vertiginosos casinos de cien plantas alzando su vertical en el desierto. También, ambigualmente, las sugerencias de otras vegas, y el caudal de las acequias cruzando la lenta llanura azul donde Granada se desborda como un gran río en el mar. Durante muchos años Granada ha sido pasto de banales paisajistas que copiaban todo alero o reja del Albaicín con afán de microscopio, sin saber que esa ciudad que ellos copiaban no existe sino en las postales del turismo. En las Vegas de Julio Juste no hay lugar para tan decrepitos reclamos: hay agrios rojos y azules como relámpagos, manchas o trazos que restallan igual que una sirena azul rasgando la medianoche urbana y súbitas caligrafías que tienen la elegancia de un epigrama japonés.

Hay en estas tres ciudades de la pintura un fervor de vanguardia que se puede percibir también en ciertos bares y nos lleva directos al futuro: es decir, a las primeras décadas del siglo XX, cuando Picasso apartaba a manotazos el lienzo de las señoritas de Aviñón para hacer sitio a sus amigos en el estudio del Bateau Lavoir y Franz Marc descubría una evidencia que sigue siendo irrefutable: todos los caballos hermosos son azules.

He visto a Robinson visitar los cuadros de estos tres pintores como quien se adentra despacio en las salas de un palacio vacío. Lo he visto regresar a Olont y descender de un buque aventurero en el puerto luminoso de Santiago, y sé que algunas noches se ha perdido en los laberintos de Las Vegas. Las cuatro esquinas del tablero conducen, a impulso de los dados, hacia un único centro. Las tres ciudades contrarias de Olont, Las Vegas y Santiago son, como las aventuras de mi amigo Robinson, formas de un solo y dilatado sueño al que hace siglos se dio en poner el nombre de Granada.



Biblioteca Pública de Granada (1982). Serigrafía, gouache y papel recortado.

Luis García Montero escribe este artículo en Diario de Granada (1983) después de inaugurar Juan Vida su exposición *Iré a Santiago* en el Centro Cultural Manuel de Falla.

Son tiempos de evolución, momentos de búsqueda de nuevas formas de hacer pintura, atrás había quedado el tiempo del realismo social, de la abstracción... el artista irrumpió en la ciudad con esta exposición. Polémica, audaz, comprometida, sorprendió a todos, críticos, cronistas, políticos (que intentaron que la descolgara por el atrevimiento de sus dibujos; por la utilización de colores trepidantes que hacían de la obra algo inconcebible en la sociedad de ese momento; porque se llamaba *Iré a Santiago* y por la anunciada visita del cónsul americano que vino a Granada con la intención de visitar el Centro Cultural Manuel de Falla, justamente donde estaba expuesta la obra) y por último a sus propios amigos como era el caso de Luis García Montero que aprovecharía este artículo para apoyar a su amigo.

EL SON DE JUAN VIDA (LGM 1983)

“...Siempre dije que yo iría a Santiago en un coche de agua negra”
(F.G. Lorca: “Son de negros en Cuba”).

En 1929 García Lorca conoció por dentro las entrañas del monstruo. Errante, se encontró sometido al pulso artificial de los letreros luminosos. Solo, comprendió la tristeza de un mundo donde la sangre descansa bajo las multiplicaciones. Ajeno, vislumbró puentes, barcos, ferrocarriles, hombres deslizándose a la sombra de un enorme pico de águila vigía. Poeta y andaluz, perdido y Federico, Nueva York lo envolvió como un inmenso caos sin raíces, haciéndole sentirse más que nunca extranjero: “El Chrysler Building se define del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortarle el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.”

Fue por eso que Cuba, de regreso, después de muchos días viviendo en el espanto, vino hasta él como una aparición iluminada, acechando entre la luna alta y las palmeras llenas, con su rosa de fiebre y su tabaco: de nuevo era posible que el viajero hiciese un acto de complicidad con la belleza. No es, por tanto, casual que Juan Vida, en un momento clave de su evolución artística (y empeño también en hacer evolucionar el arte), haya aceptando el reto de la Esfinge, haya vuelto los ojos hacia la encrucijada y escogido un camino parecido, apasionadamente parecido y distinto. Atrás habían quedado los mapas del espanto, la geografía del dolor, la pintura marcada en la protesta, como un pasado digno al que no se puede renunciar: hay que navegar mucho cuando se quiere llegar a un puerto lejano.

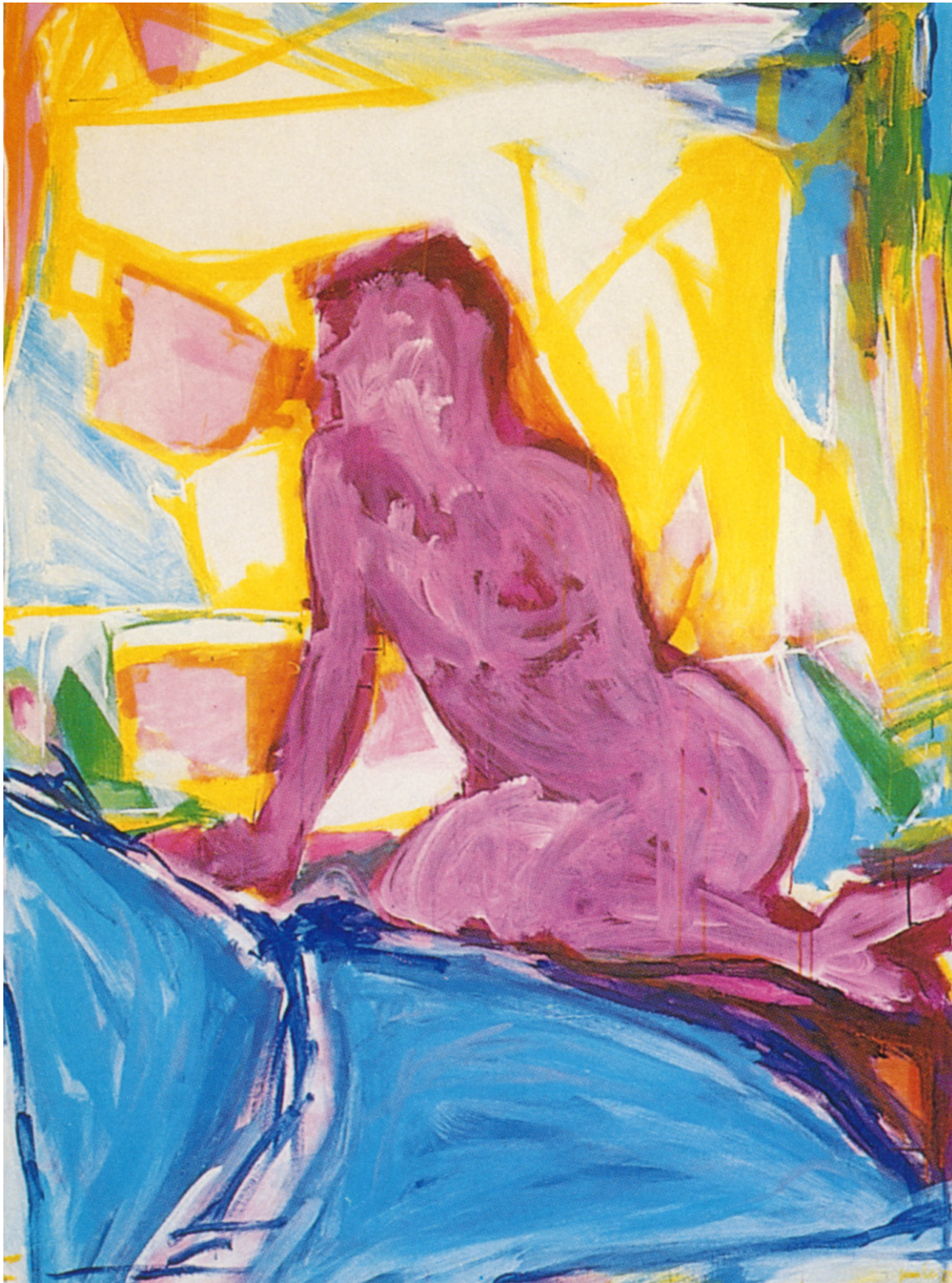
Las orillas de la figuración

Y, sin embargo, Iré a Santiago no es una exposición literaria, o al menos no es eso lo que importa. García Lorca queda reducido a un punto importante de referencia, a un arma más que utilizar en la vocación de seguir adelante. Muy poco permanece ya de la suave polémica romántica entre ciudad y naturaleza, entre la imaginería artificial del sistema y el yo individual, evadido, que sueña mundos desconocidos, nunca vistos, donde buscar descanso. Es necesario superar esta guerra, que tan brillantemente cumplió su papel último en *Poeta en Nueva York*, de Lorca o en *Sermones y Moradas*, de Rafael Alberti, porque hoy son otras las necesidades conscientes. Detrás del blanco puro de cada cuadro puede esconderse una lámpara. De nada sirve cantarle a la vida (¿qué vida?) en abstracto; romper la frontera de los estilos heredados significa arriesgarse a desembocar en otras orillas, olvidar puertos donde ya se había encontrado la comodidad de la perfección. Y esto es importante, casi definitivo, cuando la amenaza de un arte frío, estático, lleno de manchas quietas como versos perfectos, se ve sorprendida por la figuración y sus significados.

Cada época histórica ha tenido una manera distinta de desnudar los cuerpos representados. Es un problema de tono, y la exposición de Juan Vida va subiendo de tono progresivamente. De ahí el acierto de exponer los bocetos, de contarnos el argumento de su trabajo. Porque el viaje no está en la imaginación del pintor, ni en la evocación que nos ofrece el poema de Lorca, sino en la sucesiva objetividad de los cuadros, que terminan abriendo las cremalleras de la pasividad, descubriendo matices ya seriamente urbanos, recuperando los efectos del color y de su movilidad. Verlos significa también tomar postura, aceptar o rechazar la moral que se dibuja y se desdibuja.

El proceso de una fiesta

Y acaso no se trate sino de esa imprescindible dosis de locura, esa ruptura obligada con un orden matemático, que intenta convencernos de que ya no es posible perder la razón. O su razón tan sólo, su frío maquillaje. Pero hay otras razones, otras maneras de entender el mundo, y no basta con destrozar los cuerpos, los objetos, si uno quiere arriesgarse a la aventura de componer una nueva lectura sobre ellos. Juan Vida se reconoce viajero al ofrecernos la descripción de un intento y sus resultados, el proceso de una fiesta donde el color y el dominio figurativo sirven para profundizar definitivamente en la protesta. Hay una tensión espléndida detrás de las palmeras, de los rosas, del facilitado mar isleño; una tensión provocada por el deseo de la pintura desde la propia pintura. Y por su reflexión: primero, el origen del expresionismo en su doble vertiente, alemana y francesa, como una memoria; luego, Bacon, De Kooning, etcétera...



Vuelve hecho luna (1983). Acrílico sobre lienzo. 187 x 140 cm

También desde Andalucía, desde una tierra olvidada por las altas chimeneas de la industria, se ha producido el cambio de rumbo hacia otra vida, el viejo compromiso con ella. ¿Puede ser el camino? Los cuadros de Iré a Santiago así lo demuestran. Yo siempre dije que Juan Veda iría a Santiago en un coche de agua negra.

Con este corto relato de género negro, **Antonio Muñoz Molina** ilustra el catálogo de la polémica exposición “*Iré a Santiago*” (marzo de 1983) de Juan Vida en el Centro Cultural Manuel de Falla. Un magnífico relato donde uno de los principales personajes es un tal Jota Uve, manera que tiene el escritor de denominar al artista para introducirlo, como un personaje más, en la trama de la novela.

TE GOLPEARÉ SIN CÓLERA (AMM, 1983)

*He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
los trabajos, los días de varia luz, el hambre.
No corrijo los hechos, no falseo los hombres
Pero el voyage que narro es autor de ma chambre.*

CARLOS ARGENTINO DANIERI

Je te frapperai sans colère.

CARLES BAUDELAIRE

UNO

Palmeras –dijo el hombre de las gafas ahumadas–. Palmeras inclinadas contra un cielo que nunca ni en ninguna parte ha sido tan azul. Palmeras y pájaros, y arenas amarillas, cuerpos de hombres o mujeres latiendo como animales entre lo azul y lo rojo. ¿Le gusta a usted el Caribe?

Me encogí de hombros y seguí mirándolo, pero mi mirada no podía pasar al otro lado de los cristales de las gafas. El, en cambio, me espiaba a mí, impunemente, si es que la penumbra del despacho y la negrura de los cristales le permitían verme, o ver algo.

–Aparecen de pronto, sin previo aviso. Una playa del Caribe pintada en las tapias de un convento. Metros y metros de tapias blancas aparecen convertidos en una provocación. Siempre la misma firma: Jota Uve. O los ascensores. ¿Le he hablado ya de los ascensores?

Negué con la cabeza. El hombre de las gafas oscuras señaló con un índice amarillo el gran sobre que yo no había abierto aún. Tenía repulsivamente larga la uña del meñique.

–Ahí, en el informe, tiene el caso de los ascensores. Usted vuelve cansado de su trabajo, llama al ascensor para subir a casa y cuando entra en él se halla rodeado por una selva verde oscuro, con pájaros y serpientes y mulatas que lo llaman. Hace falta retirarlos con la mayor premura, porque la gente enloquece en ellos. Alguien muy respetado en esta ciudad, cuyo nombre no puedo decirle, padece de una rara

locura desde el día en que en que fue sorprendido por la selva en el ascensor de su casa. Ahora dice que es Adán y que ni e mismo dios lo volverá a expulsar del Paraíso. Un funcionario de Correos abandonó a su familia después de pasarse tres horas encerrado en un ascensor donde Jota Uve había pintado una playa poblada de mujeres desnudas. Mujeres color rosa, tendidas en la arena con los muslos abiertos. Lo encontraron escondido en la bodega de un buque que iba a zarpar para el Caribe.

El hombre de las gafas oscuras se quedó un instante en silencio y luego movió tristemente la cabeza. Fue entonces cuando percibí por primera vez un intenso olor a pies sudados.

–Tenía mujer y cuatro hijos –continuó–. Estaban a punto de ascenderlo.

–¿Ha muerto?

–Peor. Es un muerto en vida. Pasa los días sentado junto a una ventana, sonriendo, sin hacer nada. De vez en cuando dice: «Soy el correo del zar». Era un funcionario modelo.

El hombre de las gafas oscuras estaba en pie, a un lado de la ventana, como queriendo que no lo vieran desde fuera. Pero nadie podía verlo. Al otro lado estaba el muro sucio de un patio interior donde ya iba cayendo la noche. Dentro, en el despacho donde yo fumaba echado en el sillón que se le olvidó ofrecerme cuando entré, ya era de noche. Y era noche cerrada en los cristales de sus gafas. Apartó levemente los visillos y miró al patio. Hablaba como haciendo una melancólica enumeración de las cosas que veía.

–Palmeras, cielos azules, pájaros en la espesura de las selvas. Hombres y mujeres que se abrazan desnudos, en una niebla rosa. Usted abre el buzón de su casa y encuentra en él un sobre grande, sin sellos ni señales de haber sido enviado por correo. Alguien reparte esas suciedades por los buzones. Hay esposas, hay niños que pueden abrir esos sobres. Se trata de una conspiración, usted me entiende.

Dejó caer los visillos y se derrumbó despacio en su sillón giratorio. Entonces se quitó las gafas con el lento ademán de quien se arranca una máscara. Tenía ojos diminutos y anchos párpados caídos, color de carne cruda.

Alguien, ese Jota Uve, sale de noche y pinta esas cosas obscenas por las paredes. Alguien reparte estampas pornográficas por los buzones de la ciudad. Nos han dicho que usted es de los mejores en su oficio. Busque a ese hombre. Estoy autorizado a decirle que tiene carte blanche para actuar.

Abrió un cajón del escritorio y puso sobre la mesa un fajo de billetes de cien dólares y un folleto turístico.

–Se trata de la mitad de sus honorarios. El resto lo tendrá cuando nos diga dónde podemos encontrar a Jota Uve. La gasolina es aparte. ¿Tiene coche?

–Viajo siempre en taxi.

–Admirable. Tal vez tenga que ir a Cuba a buscar pistas, si son ciertas mis sospechas sobre la conspiración. Este folleto le informará sobre la isla.

Vi largas playas con palmeras y bloques de apartamentos blancos a la orilla del mar. Había resuelto que el tipo de las gafas oscuras me pagase un crucero por el Caribe.

–Desengáñese –me dijo, como si hubiera adivinado mi pensamiento–. Esas playas y esos apartamentos son exactamente iguales en cualquier lugar del mundo. Muy pronto, la vida moderna hará que sean inútiles los viajes y las postales.

–Ya lo son –respondí, y guardando el fajo de billetes y el sobre con las fotografías me levante para marcharme.

–Lamento que no esté aquí mi secretario para acompañarle a la puerta –dijo el hombre de las gafas oscuras–. Pero ha ido al callista a darse un pediluvio. Y esmérese. Hemos puesto en usted mucha confianza.

–No es un sentimiento recíproco –le dije, pero mis palabras no hicieron nada en su gesto impasible. Cuando ya tenía la mano en el picaporte, me volví para mirarlo. Estaba echándose unas gotas en los ojos.

DOS

En el taxi estuve mirando las fotografías. «Palmeras», pensé. «Palmeras salvajes». De vez en cuando me he emborrachado con el Bill Faulkner, y siempre sé dónde encontrarlo. En la perpetua sombra del Hell's bar bebe copa tras copa de bourbon con un ensañamiento en el alcohol que sólo alcanzan los que han vivido y muerto en el fervor de una única borrachera. Tiene el pelo blanco y el bigote impecable de un caballero del Sur embalsamado en whisky clandestino. Muy cerca de él, Ray Chandler bebe el gimlet del sueño eterno, libre de toda resignación o esperanza, con los codos de la chaqueta gastados por las barras de los bares y la pipa olvidada en una esquina amarga de la boca. En Hell's bebe ginebra cruda Malcom Lowry, y en un rincón del fondo, demolido por el ajeno, Paul Verlaine hace vagos gestos en el aire con sus dedos temblorosos, como soñando que acaricia los rizos rubios de Arthur Rimbaud. Hell's es uno de los bares menos recomendables de este mundo y del otro. Se llega a él bajando una sucia escalera de cemento, y en la entrada, sobre la cortina de terciopelo púrpura manchada de lamparones, alguien escribió hace tiempo con caligrafía de retrete: *Lasciate ogni speranza, voi che entrate.*

Levanté la cortina y al principio no pude ver nada, sólo una penumbra rojiza y azul donde hombres abrumados se movían como animales submarinos. El barman, un difunto pálido con la frente cruzada por una greña húmeda de brillantina, me señaló con un gesto de asco la esquina de la barra donde bebía Bill Faulkner. Parecía dormir mirando los peces de un acuario, pero cuando le hablé y puse ante él las fotografías levantó la cabeza blanca y me miró con sus ojos húmedos del alcohol.

–Palmeras salvajes –dijo–. Sucias playas amarillas, azules imposibles, mujeres desnudas o vestidas de verano que lo esperan a uno bajo la sombra dorada y verde las palmeras.

Sacó del bolsillo desfondado de su chaqueta un libro sin tapas, con los márgenes gastados y las páginas llenas de tachaduras. Con dedos vacilantes golpeó el libro como si acusara, como si me acusara a mí y a las fotos que le había mostrado.

–Quienquiera que haya pintado eso, miente –dijo con odio–. Entérese ese maldito escocés que fue a morir de miseria en no sé qué isla del Pacífico. Aquí es donde hay que morir y sobrevivir a la muerte como se sobrevive a la vergüenza o al fracaso: en la barra de los bares. Pregúntele a cualquiera de ellos. A Ray Chandler, a Hammet, que también anda por ahí, al pobre Scottie Fitzgerald. Pregúnteles.

Vaciló un instante, como si fuera a derrumbarse, pero sus manos de venas moradas se asieron a la barra y consiguió recobrar su dudoso equilibrio. Dio un golpe seco con el vaso vacío y el barman del tufo engominado se lo llenó de bourbon. Hasta el borde.

–Yo escribí un libro para desmentir todos esos paraísos, muchacho: éste es. Léalo y sabrá donde terminan el amor y las islas, cuál es el rostro verdadero de esa mujer que se ve en los cuadros. Adivine por qué el tipo que la pintó no quiso pintar también sus ojos y su nariz y su boca. Adivínelo.

–Busco a ese hombre.

–No lo busque aquí –dijo Bill Faulkner–. No por ahora. Tal vez dentro de unos años, cuando se haya muerto. Si lo encuentra, dígame lo que le dijo Bill Faulkner.

Ray Chandler se me acercó dando traspiés, con su gimlet derramándosele sobre la chaqueta a cada paso que daba. No se quitó la pipa apagada de la boca para hablarme.

–Busca a un pintor, ¿no? Piense en lo que hubiera hecho Marlowe en su lugar, en vez de venir a molestarnos a nosotros, los muertos. Pregunte por su maldito pintor en las tiendas donde venden cuadros y déjenos en paz. Lárguese. Piérdase. No queremos aquí tipos como usted.

TRES

El consejo de Ray Chandler me costó una fortuna en taxis y dos días de penitencia por todos esos sitios donde venden cuadros y antiguallas, pero no parecía camino de darme ningún fruto hasta que no entré en la penúltima galería de la lista. La primera diferencia fue la rubia prepotente que se apresuró a atenderme cuando entré. A su lado, Anita Ekberg hubiera quedado reducida a una pálida copia de la pequeña Bernadette. La segunda, un olor a pies que en seguida me resultó familiar y que combatía victoriosamente con los perfumes tempestuosos de la rubia y con el humo de las varitas de sándalo que ardían en cuatro pebeteros situados en las esquinas de la sala. Había en las paredes una serie de cuadros con figuras, geométricas y estrellas que juzgué innecesarios para el mundo. Por curiosidad miré la firma: un enfático Zoltan color naranja, con la zeta tan grande que me recordó el signo del Zorro.

No había nadie en la sala, pero la rubia ocupaba ventajosamente la mayor parte del espacio. Al verme avanzó hacia mí navegando como un galeón con las velas desplegadas, como suspendida sobre sus tacones y el denso olor a pies, a un centímetro del suelo.

—Señor, ¿le gusta a usted la transvanguardia?

—¿Es húngaro? —pregunté, señalando la firma de un cuadro.

—¿Zoltan? —Sonriendo, se inclinó hacia mí para mostrarme un escote picudo que hubiera hecho estragos en el andamio de una obra—. No, no es húngaro. En realidad, pero no divulgue, es de Iznatoraf, en la provincia de Jaén. Es mi marido, ¿sabe? Se llama Bernardino. Zoltan es su seudónimo. Bueno, digamos que es su verdadero nombre: el que expresa su personalidad. De alguna manera, uno debiera escoger siempre su nombre, ¿no?

Me encogí de hombros. Paso una parte de la vida encogiéndome de hombros y haciendo como que no oigo lo que me dicen, pero nadie parece darse por aludido.

—Practica una abstracción matérica, no exenta de raíces. Mire ese dripping: Hay en él algo telúrico.

—¿Dónde?

—Ahí, en ese Zoltan. «Infinito», se llama. Puede llevárselo a plazos. La forma asume un difícil compromiso con la gestualidad de la mancha. Se rebela contra la geometría impuesta, contra el orden.

—Si —dije— creo que sí. — Pero no debí poner el necesario entusiasmo, porque advertí en la rubia señales de desaliento.

—Oiga, ¿está usted realmente interesado en el Arte?

–No.

–Entonces... –donde he puesto puntos suspensivos el lector puede añadir un suspiro muy próximo a las lágrimas.

–Busco a un pintor. Firma con las iniciales Jota Uve. He traído fotos de algunos de sus cuadros.

Le mostré una de ellas: una mujer tendida sobre algo como un lecho pintado con violentos trazos de un verde oscuro y frío. Una mujer desnuda, blanca o rosa, con las piernas abiertas y una mano tapándole la cara. Tras ella hay un gran resplandor amarillo, y un hombre reclinado y distante que parece asistir al desengaño o al tedio. Según el informe, el cuadro apareció una mañana en el dormitorio de un notario célebre. Su esposa sufre todavía fiebres de lujuria y rencor.

–Jota Uve –dijo la rubia, negando con la cabeza–. No conozco a nadie que pueda haber pintado eso. Impactante, ¿no?

Le enseñé después un pájaro inmóvil que un día fue descubierto con general alboroto y solivianto en una oficina municipal. Eran trazos azules, eran manchas rojas y blancas quebrándose contra lo amarillo y lo verde y sólo al final, cuando uno había sido deslumbrado, era un pájaro al acecho en el calor del aire. A mí me recordaba las cajas de cerillas con pájaros extraños que coleccionaba cuando era un niño. Eso me hacía mirarlo con una especie de gratitud. Jota Uve. La rubia cerró la carpeta y me miró despacio.

–¿Tiene algo que hacer esta noche? –dijo.

–¿Y usted?

–Nada –anunció soñadoramente.

–Yo si –dije. Iba a marcharme, pensando en Zoltan, a quien ya imaginaba con aros dorados en las orejas y oropeles de zingaro de película. Pero entonces entró en la galería una pareja mustia y la rubia se deslizó hacia ellos son rozar siquiera el suelo con sus metafísicos tacones. Al fondo de la sala había una puerta cerrada con un cartel escrito a mano. «Dirección». Se me ocurrió echar un vistazo.

–Un Zoltan no es sólo una zambullida en el arte de nuestro tiempo –le oí decir a la rubia–. Sino también una inversión prometedora.

Era una oficina muy pequeña, con las paredes llenas de cuadros no menos innecesarios que los colgados en la sala. La zeta de Zoltan campaba allí como un emblema heráldico. En cuanto al olor a pies, adquiriría una presencia casi sólida. En el primer cajón de la mesa, debajo de un volumen con las obras completas de Khalil Ghibran, encontré una jeringuilla de plástico y una bolsa de polvo blanco. Me lo acerqué a

la nariz, para indagar la calidad del material, pero el olor a pies no daba tregua en su reinado. En el segundo cajón hallé dos fotos que supuse de Zoltan. En una de ellas, vestía traje oscuro y corbata, y llevaba bajo el brazo un cartapacio solemne. En la otra, aros dorados, rizos de bereber y una camisa floral que debió comprar en las rebajas de allá por mil novecientos setenta. Pensé en la rubia prepotente y por un momento tuve la tentación de engalanar los rizos del zingaro con atributos más sólidos. Fue sólo un momento, pues en el tercer cajón vi una foto y varios dibujos donde un hombre y una mujer enlazaban sus cuerpos color rosa en cinco delicadas variantes de un abrazo. Cosas semejantes encontraron las madres adoratrices en la sacristía de su capilla, con grave quebranto para la piedad de dos novicias de las que nunca más se supo. En la foto, tomada por una Polaroid, se veía una habitación, una cama deshecha, y, sobre las sábanas, un transistor y un teléfono. Iba a desecharla cuando advertí, muy cerca de la cama, un cuadro cuya foto guardaba yo en mi carpeta. De las películas de Sherlock Holmes conservo la costumbre de la lupa. No necesité encontrar la firma Jota Uve para reconocer su mano. Una muchacha con gafas de sol, plácidamente sentada junto al mar, esperaba o estaba mirando algo, de espaldas a la gran palmera amarilla a cuya sombra se acogía, vestida con un bañador azul. Esperaba como esperan las sirenas. Como uno quiere que lo esperen las sirenas.

Oí pasos que se acercaban y me apresuré a guardar la foto y los dibujos en mi carpeta. Por un momento, el cigarrillo rubio que encendí mitigó el olor a pies sudados. La rubia abrió la puerta y emergió en el umbral con una sonrisa digna de los mejores años de Miami Beach.

—¿Se aburre? —preguntó, evangélica.

—Desde muy niño.

—Déjeme adivinar: Sagitario —dijo con fervor—. Nada más verle supe que era usted el típico Sagitario, Zoltan es Piscis. Temperamento artístico, soñador. ¿Le apetece tomar algo?

—Whisky.

Retrocedió con el espanto que usaban las damas de antaño cuando veían un ratón en el boudoir.

—Le preparé una infusión de acebo. Serena la inteligencia.

Mi oficio me ha enseñado que la paciencia no es sólo una virtud teologal, sino también un método de trabajo. Pero en tales enseñanzas no estaba previsto el día en que se confabularan contra mí los cuadros de Zoltan, el dripping telúrico, el olor a pies y a sándalo y las infusiones de acebo. Así que sin previo aviso abrí la carpeta y le mostré a la rubia los dibujos y la foto. Ni siquiera la súbita palidez que la invadió hizo nada por mejorar la calidad mediocre de su piel.

–Dígame de dónde ha sacado esto. Dígame por qué me mintió cuando le enseñé las fotos.

Temblaba en el umbral del despacho. De pronto se lanzó hacia el teléfono, pero le detuve la mano cuando empezaba a marcar. Apreté hasta hacerle daño. Sólo lo justo.

–No tiene usted derecho –gritó. Las lágrimas hacían estragos en el rimmel–. Voy a llamar a la policía.

–Magnífico –dije sin soltarla–. Cuénteles lo de los polvos blancos y la jeringuilla. Zoltan es practicante, me figuro.

La rubia se deslizó rozando la pared hasta hundirse en una silla. Tenía el pelo caído sobre la cara y le temblaban las manos cargadas de pulseras.

–No tiene usted derecho –repitió, sin mirarme, como si no me viera.

La golpeé sin cólera, una sola vez. Le di una sola bofetada, pero su rostro se quedó vuelto contra la pared, inerte, como la mirada.

–Alguien vendió esas cosas a Zoltan.

–¿Quién?

Le dicen el Homúnculo. Anda siempre por un bar de alterne. Mikerino's, o algo así.

–Hábleme de la foto.

–Estaba entre los dibujos. Zoltan investigó. Se trata de un apartamento en el edificio Wyoming III. Apartamento diez cero uno.

–¿Y por qué estaba Zoltan tan interesado en encontrarlo?

–En la foto se ve un cuadro. Alguien le ha ofrecido mucho dinero si encuentra más obras del mismo pintor.

Tomándola del pelo, le hice levantar la cara y mirarme.

–Puede que vuelva –dije, y salí del despacho. Los cuadros de Zoltan esperaban aún en la sala vacía. En uno de ellos resplandecía una especie de planeta verde eléctrico. Se llamaba «Alternancias». El zíngaro, pensé, no vende ni un cuadro y tiene vicios extremadamente caros. Antes de marcharme, puse el oído en la puerta del despacho. La rubia hablaba por teléfono.

–Me temo que irá allí –decía, sollozando–. Me ha pegado, amor.

CUATRO

El apartamento diez cero estaba en el piso número catorce del edificio Wyoming. El portal, un sitio espléndido para que le cortaran a uno el cuello a media tarde, tenía una decoración de bajorrelieves egipcios con apliques de lámparas rococó y plantas carnívoras de plástico. Miré los buzones, pero no había ningún nombre escrito en él que a mí me interesaba. Observé que estaba lleno de papeles, como si nadie lo hubiera abierto en mucho tiempo. Pero la rubia había hablado por teléfono con alguien, tal vez Zoltan, y era urgente que yo me adelantase. Salí del ascensor, en el piso catorce, a un pasillo donde todas las puertas estaban cerradas, cada una de ellas con su número infinito señalado en el dintel. Nada se escuchaba, sino ecos lejanos, como si nadie hubiera vivido nunca en todo el edificio. Había bolsas de basura apiladas en los rincones y la moqueta tenía manchas de humedad y quemaduras de cigarrillos. De pronto, entre el olor a basura, percibí algo que me resultaba familiar, como un rastro conocido. Empuñando el revólver, apresuré el paso. El pasillo tenía a veces largas zonas de sombra, pues habían arrancado casi todas las bombillas, y los cables colgaban sueltos del techo desconchado. Al doblar un recodo, en absoluta oscuridad, oí un grito de mujer. Me hallaba ante la puerta del apartamento diez cero uno, y el olor a pies era ya indudable. La abrí de un empujón y, con el revólver entre las manos y las piernas abiertas, salté al interior del apartamento. Los gritos de la mujer me llegaban como desde el fondo de un sueño. Había una sola habitación y una cama deshecha ante el ventanal por donde entraba la noche. Había en la cama una mujer tendida que gritaba y una gran sombra oscura atenazaba sobre ella. La mujer daba inútiles patadas en el aire con sus piernas desnudas.

—Alto o disparo —grité, y el hombre, como agazapado, con las dos manos colgando a los lados del cuerpo, como un simio, se volvió hacia mí y me embistió sin hacer el menor caso del revólver. Vi unas gafas oscuras, una corbata negra, una boca rajada en cuyas comisuras brillaba la sangre y la saliva. Luego no vi absolutamente nada. El tipo me dio la bofetada más grande que yo haya recibido en mi vida. Caí de espaldas, rodé contra una mesa, derribé un anaquel con figurillas de porcelana. Antes de alejarme temporalmente de este mundo noté, con la cara humillada contra el suelo, un intolerable olor a pies sudados.

Una especie de erudito judío al que voy a visitar de vez en cuando me dijo en cierta ocasión que todo despertar es un destierro. Pero yo desperté en la cama del apartamento diez cero uno como si después de una larga navegación hubiera regresado inesperadamente a mi patria. Se había parado mi reloj, no recordaba mi nombre ni mi oficio, y sólo al cabo de unos minutos de delicia comprendí por qué tenía un dolor tan espantoso en las mandíbulas y quien era la dueña de las sábanas que tan perfumadamente me envolvían. Tenía un ojo hinchado por la bofetada de la Fiera, pero con el otro, en medio de la luz de la tarde que descendía hasta

la cama e iba cobrando una tonalidad rosada en las paredes del apartamento, vi al otro lado de la habitación a una muchacha pintada que parecía estar asistiendo hospitalariamente a mi despertar, como una enfermera que ha pasado toda la noche desvelada junto a la cama de un herido y al amanecer le ofrece su mano y su sonrisa para mitigar el tormento de la fiebre. El resto de la historia está en «Adiós a las armas», la enfermera es Ingrid Bergman, y si se acepta transitoriamente que yo era Gary Cooper, se obtendrá una confortable idea de mi estado.

Entonces se abrió una puerta que debía dar a la cocina y me llegó un olor a café caliente y una música que tardé unos segundos en reconocer. Alguien, en la radio, tocaba How high the moon, y una voz de mujer seguía el ritmo en la cocina. Cuando vino hacia mí, con una bandeja en las manos y el pelo oscuro deslizándose sobre su cara, recordé una película antigua en la que un griego o romano despierta en una playa y encuentra junto a él a una muchacha vestida de blanco que le pregunta su nombre, pero él no lo recuerda.

—Gracias —le dije.

Me respondió con una breve sonrisa, como de ironía y disculpa, echándose a un lado el pelo con sus largos dedos pálidos. Anoté con placer que tenía las uñas pintadas de rojo.

—No es nada. Usted me salvó la vida. Ese salvaje casi me había estrangulado cuando usted llegó.

—¿Sabe quién era?

—Lo había visto algunas veces, rondando por el portal, como si buscara a alguien. Ayer tarde vino y me dijo que quería comprarme urgentemente ese cuadro. Me negué y él me amenazó con matarme si no le decía de dónde lo había sacado. Entonces llegó usted.

La muchacha volvió a dedicarme una sonrisa exactamente igual a la anterior. En la radio sonaba ahora I surrender, dear. Me adherí secretamente a la melodía y a su título.

—¿No me pregunta quién soy yo?

—Lo he visto en su cartera. Detective privado. Creí que esas cosas no pasaban más que en las películas.

—Siga creyéndolo. Es más prudente.

Me incorporé, buscando un cigarrillo. Ella encendió uno y me lo pasó después de expulsar una casi acariciable bocanada de humo. Retiró la bandeja y volvió a la cocina con el transistor donde sonaba todavía la música de mi rendición. Cuando se sentó

a mi lado advertí que tenía dos señales moradas en el cuello. Se sentó tan cerca que el perfume de su cuerpo se unía al de las sábanas. Era un leve perfume rosa pálido, del mismo color que su camisa y que la piel de la muchacha rubia y de rasgos desvanecidos que me estaba mirando desde una playa remota, contra un mar de hondo azul y espumas blancas. En una esquina del cuadro eran visibles las iniciales Jota Uve.

–Tengo que encontrar al hombre que pintó eso –dije.

–¿Y qué ocurrirá cuando lo encuentre?

–No es asunto mío. Me pagan por buscarlo.

–Me seguía por la calle. Iba siempre rondándome con una Polaroid. Un día me detuve ante un escaparate y él me hizo una foto. Me volví para decirle que estaba harta y que se fuera, pero él siguió haciéndome fotos, sonriendo, con los ojos redondos y muy fijos en mí. Cuando te mira con los ojos tan abiertos y sonrío parece que está loco, pero es una locura generosa, como una forma de alegría o de burla. Por eso acepté que me invitara a una copa. Me dijo que estaba pintando un cuadro donde aparecía una mujer desnuda en la cama de un apartamento. Una mujer sola que espera siempre, tendida de espaldas a un ventanal desde donde se ven las luces de la noche. Un día, me dijo, cuando se cruzó conmigo, supo que yo era la modelo que estaba necesitando. «No la modelo», precisó, «la mujer que me hacía falta para terminar el cuadro». Vino aquí varias veces, hizo fotos de todo el apartamento. Decía que todo esto ya lo había él imaginado, porque la pintura es una forma de adivinación. Un día me trajo ese cuadro. Se llama Cantarán los techos de palmera. «Tú también eres esa mujer», me dijo. Desde entonces no he vuelto a verlo. Lo he estado esperando, al lado del teléfono, imaginando que por fin venía cada vez que sonaba el timbre de la puerta.

Quedó en silencio, con la cabeza baja y la cara velada a medias por el pelo. Casi noté en los dedos la sensación de adelantar hacia ella mi mano y echárselo hacia atrás, pero no lo hice.

–¿Le dijo su nombre?

–Nunca me dijo nada. Jota Uve. Es todo lo que sé de él, y que está loco.

Cuando me levanté de la cama sonaba en la radio My funny Valentine. La silbé como un recuerdo antiguo, con infinita pereza. Me vi silbando con los labios entreabiertos mientras me miraba en el espejo del cuarto de baño. Ella se me acercó por detrás y me entregó la corbata y el revólver. La estuve mirando un rato en el espejo, sin volverme, mientras apuraba en los labios las últimas notas de My funny Valentine. Estaba tan cerca que parecía a punto de abrazarme. No lo hizo. Guardé el revólver en la sobaquera y me puse la chaqueta. En la puerta del apartamento le estreché la mano.

–¿Volverá? –me dijo. Aún tenía las marcas moradas en el cuello.

–Seguro.

–Lo mismo dijo él –recordó sin melancolía, con una grave sonrisa de despedida.

Fue la sonrisa, pero también el perfume, lo que me hizo besarla. A un paso estaba el corredor con la moqueta sucia y las bolsas de basura. Yo me hallaba en el límite: bastaba dar un paso y el aire ya no olería como ella. Por primera vez dejé de notar en la boca el dolor de la bofetada de la Fiera. Por primera vez en mi vida, mientras la besaba, pensé con lástima en Gary Cooper.

–No me ha dicho su nombre –dije.

–Hay dos clases de mujeres. Mujeres Circe y mujeres Calypso. Usted puede llamarme Calypso.

CINCO

El llamado Homúnculo vivía de la caridad inquebrantable de las putas en un whisky bar que ostentaba en la entrada el luminoso nombre MIKERINO'S. Un turbio rótulo de neón rojo atraía como un faro a los huérfanos del amor tras la esquina de un callejón llamado alevosamente de Venecia. He oído decir que hay sitios más tristes en Calcuta. El Homúnculo pasaba la vida encaramado como un pájaro decrepito en la barra del Mikerino's. Toda su cara exigua desaparecía tras las gafas como de cristal de telescopio. Se peinaba con raya en medio y un caracolillo en la frente, y uno, al verlo, nunca llegaba a saber si la criatura que tenía delante era una vieja diminuta o un niño precozmente depravado por el alcohol. Las daifas de tristes muslos derramados sobre los taburetes de esky lo sentaban a veces en sus rodillas, y entonces el Homúnculo, presa de un súbito entusiasmo senil, se acurrucaba entre sus pechos y, guardando en el bolsillo la dentadura postiza, mamaba con deleite de un biberón de ginebra que aquellas damas guardaban siempre para él.

Pero todas estas cosas sucedían en tiempos mejores. Cuando yo lo conocí, el Homúnculo tenía el vientre desgarrado por un navajazo mortal y exhalaba sus penúltimos suspiros tendido en mitad del callejón de Venecia.

Eran las dos de la mañana cuando entré en el whisky bar Mikerino's. Lo encontré tan acogedor como el retrete de un expreso nocturno, y no mucho más amplio. Una camarera que en su lejana juventud debió posar para los almanaques de las Unión Española de Explosivos me dedicó un guiño que hubiera partido un corazón menos duro que el mío.

–¿Quieres algo chaval?

–Busco a uno que le dicen el Homúnculo.

–Todo el mundo lo busca hoy –suspiró–. Salió hace un rato, por la puerta trasera, con uno de esos tíos raros que llevan un zarzillo en la oreja.

–¿Le olían los pies?

Con ademán dolorido la camarera me enseñó un pañuelo que constantemente se llevaba a la nariz. Su olor no era menos abominable que el de los pies de Zoltan.

–Yo que tú me ponía una mascarilla, galán.

Con el revólver en la mano y el alma todavía herida por la última sonrisa de la camarera salí al callejón. Sólo la luz roja de la salida de emergencia lo alumbraba. Tendido en medio de la calle, el Homúnculo lloraba amargamente su desdicha.

–Mi dentadura –susurró–. No me la pise.

La dentadura yacía en el bordillo de la acera como una carcajada sola de la muerte. Se la devolví al Homúnculo. Luego de engullirla, tomó mi mano entre las suyas en señal de gratitud. Las tenía manchadas de sangre. Un gran coágulo de sangre se ensanchaba en su camisa a rayas.

–Me ha matado. Quería que le dijera dónde vive el de los cuadros.

–¿Se lo ha dicho?

–El otro no quería que se lo dijera a nadie. Yo le ayudaba a pegar esas cosas por las paredes y los ascensores. Me pagaba veinte duros por cada estampa que echaba a los buzones...Decía que me iba a hacer rico trabajando con él.

El Homúnculo rompió a llorar, pero un turbión de sangre le detuvo el sollozo en la garganta. Tras los cristales de las gafas, sus ojos desmesurados parecían los ojos de un pez moribundo.

–Nunca debí escaparme de las monjitas. Con lo buenas que eran, con lo que me quería a mí la hermana Hortensia.

–Dígame dónde vive.

–¿El del pendiente?

–No, el que pinta esos cuadros.

–Juan Vida. Carrera del Genil, diecinueve, primero.

–El Homúnculo hizo un gesto brusco y se quedó inmóvil, con la boca torcida. Le quité las gafas y le cerré los ojos. Pero cuando me levanté de su lado habían vuelto a abrirse y me estaba mirando.

SEIS

No había ni una sola luz en los ocho balcones de la casa. Era una noche tibia de principios de marzo, y la gran luna amarilla se había parado entre las torres de una iglesia cercana. Subí al primer piso por una honda escalera de mármol que olía a humedad y me detuve ante una puerta oscura y alta que tenía un Sagrado Corazón sobre la mirilla. Nada se oía en el interior de la casa. Un lento reloj dio las tres de la madrugada. Entonces hice uso de una de mis tarjetas de identidad, donde se certifica que soy agente de seguros, y empujé muy despacio la puerta, que no emitió el menor chirrido al abrirse. Me quedé quieto en el umbral hasta que mis pupilas se acostumbraron a la sombra. Avancé por el pasillo empuñando en una mano el revólver y en la otra la linterna. A lo largo de las paredes y en las alturas del techo había pintado un vasto paisaje tropical donde volaban grandes pájaros blancos y las palmeras se inclinaban tendidas por el viento. Abrí una por una todas las puertas que daban al pasillo, pero las habitaciones estaban vacías, como si muy recientemente se hubieran apresurado a desocuparlas. Todas menos dos. En la primera, apilados contra las paredes, encontré una docena de embalajes que contenían cuadros. En cada una de las cajas había escrita una dirección. El Gobierno Civil, los Juzgados, la Asociación de las Amas de Casa, la Oficina del Catastro, el Ilustre Colegio Notarial. En la segunda habitación había un solo cuadro colgado en la pared. Apartamento diez cero uno. La muchacha estaba tendida en la cama, desnuda, su carne rosa y ofrecida sobre las sábanas revueltas y un transistor que ella cobijaba como a un gato mientras escuchaba las músicas de la medianoche que subían desde la ciudad para aliviar su espera. Detrás de la cama estaba la noche cerrándose como un telón violento, una noche hermética y urbana donde no existían las banales estrellas ni la luna.

En el suelo, junto a las cortinas que tapaban el balcón, descubrí un transistor manchado de pintura. Era exactamente igual al que tenía la muchacha del apartamento diez cero uno. Absurdamente, mientras recorría despacio la pintura con el círculo amarillo de la linterna, me sorprendí silbando *How high the moon*, tratando de recordar, sin conseguirlo, los rasgos de la cara que no podían adivinarse en el cuadro: eran tan borrosos, tan irrecuperables, como los de todas las mujeres que pintaba aquel hombre para soliviantar al mundo.

Una llave giró en la cerradura de la puerta. Oí una voz, unos pasos que se estaban acercando. Apagué la linterna y de un salto me escondí tras las cortinas. Eran dos hombres los que se acercaban. Se encendió la luz de la habitación y yo afiancé sigilosamente el dedo en el gatillo del revólver. Casi con lágrimas en los ojos, como quien vuelve a ver a un viejo amigo insoportable, olí los pies de Zoltan.

Está bien, Vida. Se lo digo por última vez. —Por fin oía su voz. Pensé en las marcas moradas en el cuello de la muchacha llamada Calypso y en el dolor de mis mandíbulas y estuve a punto de abandonar el refugio de las cortinas para partirle la cara sin mayores ceremonias.

–Podemos llegar a un arreglo –dijo Zoltan–. Fifty fifty. La mitad para usted y la mitad para mí.

–No hay trato –dijo el otro, pero Zoltan no se daba por vencido.

–Escúcheme: ese tipo es un americano cargado de millones. Quiere para él todos los cuadros que usted ha pintado. Nos haremos ricos los dos, fifty fifty.

–Olvideme.

Oí el chasquido de los muelles de una navaja, y cautelosamente eché un vistazo entre las cortinas. El pintor, Jota Uve o Juan Vida, me daba la espalda, pero Zoltan estaba frente a mí y tenía en la mano una navaja temible. La misma, sin duda, que había usado para liquidar al Homúnculo.

Tengo otros argumentos –dijo Zoltan–. Hay una poderosa organización de carácter, digamos, semioficial, que quiere acabar con usted y quemar sus cuadros. Yo soy el secretario de uno de los directivos, y sé que han contratado a un detective para que lo busque a usted. Se trata de un tipo sin escrúpulos. Si no me entrega los cuadros, lo denunciaré en cuanto salga de aquí. Y entonces no fifty fifty ni nada. Nada de nada.

Zoltan, adelantando la navaja, dio un paso hacia Juan Vida. Este retrocedió, y ya casi me rozaba, pero no parecía tener miedo.

–Oiga –dijo, como en broma–. Lárguese. Y lávese los pies. Me está infectando la casa.

Tan razonable consejo terminó de sublevar a la Fiera. Después de soltar un resoplido de mihúra dio un salto hacia Juan Vida cruzando el aire con la navaja, pero el otro se hizo a un lado y, Zoltan, perdiendo el equilibrio, vino a caer a mis pies. Aparté las cortinas y le di en la boca una patada que todavía recuerdo con una cierta nostalgia. Cayó de espaldas, pero en seguida se incorporó para lanzarse contra mí con la cara sucia de sangre y la navaja oscilando en su mano derecha. Esta vez no le di tiempo a que se acercara. Disparé una sola vez, sin levantar el revólver. Zoltan cayó de bruces y no volvió a moverse. Nunca volverá a hacerlo. Había apuntado a la cabeza, pero le di en el corazón.

Juan Vida, parado frente a mí, con los ojos muy abiertos, miraba el cadáver como si no creyera lo que estaba viendo. Lo que en tan breves instantes había sucedido.

–¿Quién es usted?

–El detective sin escrúpulos –señalé al difunto con un gesto de desdén–. Conviene que se deshaga del cadáver.

–Por mí puede quedarse donde está –dijo–. Me voy dentro de unas horas. Y no pienso volver nunca.

Guardé el revólver y me lo quedé mirando en silencio. Llevaba un pantalón blanco y una camisa a rayas verdes y amarillas. Eran el verde y el amarillo que yo había visto en los paisajes de sus cuadros.

—¿A dónde piensa ir?

—Iré a Santiago —contestó, como si me desafiara—. A Santiago de Cuba. Hay un carguero que zarpa a las ocho de la mañana rumbo al Caribe. El Marie Galante. ¿Va a impedírmelo?

Me encogí de hombros y desvié la mirada hacia la muchacha del apartamento diez cero uno. Siempre había estado ahí, mirándome.

—¿Y qué hará con todos esos cuadros?

—Son los últimos. Un camión los recogerá al amanecer e irá repartiéndolos por una docena de despachos de la ciudad. Cada uno de ellos sembrará en quien lo mire el deseo de huir al paraíso. Antes me divertía haciendo esas cosas. Pero ya no me bastan. Ahora soy yo quien quiere huir. ¿Ha oído hablar de Arthur Rimbaud? A los dieciocho años se hartó de escribir versos y se fue a África a descubrir las minas del Rey Salomón. Llega un momento en que se acaba el placer de las aventuras imaginarias. Yo empecé a pintar porque me asfixiaba en esta ciudad y en esta casa. Estaba llena de muebles como sepulcros y en todas las paredes había cuadros de difuntos antiguos que me espiaban de noche. Pinté para escaparme de aquí, arranqué los cuadros y vendí los muebles y empecé a pintar islas y mares y mujeres porque me daban miedo las paredes blancas. Todo empezó cuando vi los pájaros en el pasillo. Eran manchas de humedad, o unas grietas en la pintura, pero entorné los ojos y vi en la pared como una bandada de pájaros. Bastaron tres pinceladas y ya eran pájaros azules y verdes, volando el cielo vacío. Entonces me di cuenta de que aquellas tres líneas transfiguraban toda la pared y el pasillo entero en un espacio sin límites que era preciso poblar de islas donde los pájaros pudieran detenerse y de árboles para que se posaran en sus ramas. Después quise que toda la ciudad participase de la alucinación en que se habían convertido esta casa y mi vida. Pero ya no me queda nada por pintar, y no quiero sobrevivirme. No me basta con imaginar el paraíso: quiero vivir en él. Es decir, si usted no me detiene.

Me miraba con los ojos redondos y muy fijos, sin desafío, pero también sin súplica.

—Le debo la vida, además. Este tipo estaba dispuesto a matarme.

—Mató al Homúnculo.

—Lo sé— El mismo me lo dijo, para darme miedo. ¿Va usted a entregarme?

Yo estaba mirando de nuevo el cuadro del apartamento diez cero uno y no le contesté.

Tal vez ni siquiera a esta hora se había rendido al sueño y estaba esperando aún, tendida en la cama, junto a la música y al teléfono que no sonaba nunca.

—¿Le gusta? —me preguntó Juan Vida.

—¿A quién espera?

—Sólo ella lo sabe —dijo, sonriendo—. ¿Por qué no me detiene?

Me encogí de hombros. Eran las cuatro de la mañana y por la calle vacía, bajo las copas de los árboles, pasaban los últimos taxis con sus lejanas luces verdes cruzando la sombra. Pensé en el hombre de las gafas ahumadas y en los billetes de cien dólares que me esperaban, intactos, en un cajón de su despacho. Pensé en el apartamento diez cero uno, alto en la noche, cerrado como la cabina de una nave en el espacio. Juan Vida esperaba una respuesta.

—No se fie —dije por fin—. Me han pagado mucho por buscarlo, pero me pagarán el doble si se lo entrego. Dentro de cuatro horas y media diré dónde está usted. Procure esfumarse antes. Y no me dé las gracias.

Me acompañó hasta la puerta. Ninguno de los dos dijimos una sola palabra. Salió conmigo para encender la luz de la escalera.

—Oiga —dijo, cuando yo me marchaba—. Si quiere le regalo el cuadro del apartamento diez cero uno. A lo mejor es a usted a quien ella espera.

—Quién sabe —dije, y bajé a la calle silbando en voz baja una canción cuyo título no quise recordar.

SIETE

Eran las ocho de la mañana, pero el despacho del hombre de las gafas ahumadas seguía sumido en un perpetuo crepúsculo. Tampoco esta vez me invitó a sentarme, pero yo me hundí en el sillón que estaba frente a él y encendí un cigarrillo. De soslayo advirtió que yo tiraba al suelo la ceniza. Estuvo un rato echándose unas gotas amarillas en los ojos y luego, después de ponerse otra vez las gafas, me pidió cuentas.

—¿Sabe ya algo de nuestro asunto?

—Absolutamente todo.

—Pues hable. Estamos impacientes. ¿Algún muerto?

—Dos.

—¿El pintor es uno de ellos?

—No. Sigue vivo. Se llama Juan Vida. Sus últimos cuadros están en un piso de la Carrera del Genil, en el número 19.

Admirable. ¿Le costó mucho encontrarlo?

He tenido casos más difíciles. Pero me temo que a él no puedan ustedes apresarlos. Al final se me escapó. Acaba de hacerse a la mar en el carguero Marie Galante.

Por primera vez desde que lo conocía el hombre de las gafas oscuras esbozó una tentativa de sonrisa. Fue una tentativa lamentable.

—Eso no es un problema, amigo mío. No para nosotros.

Marcó un número de teléfono y esperó un rato, golpeando una carpeta con la uña desmesuradamente larga del meñique, mirándose desde el otro lado de las gafas.

¿Oiga? ¿La oficina del puerto? ¿Ha salido ya un carguero que se llama Marie Galante? ¿No? Pues que no salga. Código 338. Recibirán en diez minutos la notificación oficial.

Colgó el teléfono y se quedó un instante con las manos apaciblemente enlazadas sobre la mesa.

—El dinero —dije—. Falta la mitad.

—Oh, excúseme. Lo había olvidado. —Servicialmente abrió el cajón de la mesa y me tendió un fajo de billetes—. ¿Siempre cobra en dólares?

—Acepto también francos suizos.

Conté despacio los billetes de cien dólares. Tenía razón el tipo que puso esa leyenda en todos ellos: le hacen a uno confiar en Dios. El hombre de las gafas ahumadas comenzó a marcar un segundo número.

Póngame con el jefe de bomberos —ordenó agriamente. Tapó con la mano el auricular y me dijo—: ahora verá cuánto tardan en arder esos cuadros.

Seguía sonriendo. Era como si se hubiera olvidado de que tenía en la cara la sonrisa. No había dejado de sonreír cuando guardé el dinero en mi chaqueta. Ni siquiera cuando mostré mi revólver.

—Cuelgue el teléfono.

Entonces se le desvaneció la sonrisa. Miraba el revólver, sin atender a la voz lejana que sonaba en el auricular.

—Cuelgue o disparo —precisé.

Colgó.

–Guarde ese revólver. ¿Se ha vuelto loco?

–Puede ser.

Disimuladamente deslizó la mano por el filo de la mesa y oprimió algo que podía ser una alarma. Estaba poniéndose nervioso. Estaba empezando a sudar.

–¡Bernardino! –gritó.

–Es inútil que llame a su mucamo. Todavía deben olerle los pies, pero hace varias horas que está muerto.

–¿Lo ha matado usted?

–No lo lamente. Le estaba traicionando. Quería encontrar antes que yo los cuadros de Juan Vida para vendérselos a un millonario americano. No puede ni hacerse una idea de lo cara que se ha puesto la heroína. O a lo mejor sí.

–Usted miente. Bernardino era un hombre ejemplar. De comunión diaria.

–De pico diario, querrá decir. Llevaba una doble vida. Cuando salía de aquí se ponía en la cabeza una peluca rizada y una túnica y se las daba de pintor. Se hacía llamar Zoltan. Usaba una navaja como de medio metro. En un momento dado tuvo la intención de clavármela.

–Guarde ese revólver y puede que todavía no pase nada. Hay detrás de mi una organización que puede despedazarse en cuanto yo lo ordene –dijo, irguiéndose de pronto, y adelantó la mano hacia el teléfono.

–Quieto –ordené.

Descolgó. Marcó un número, y después otro, sin dejar de mirarme con sus ojos emboscados tras los cristales negros. Marcó un tercer número, pero no pudo llegar al cuarto. Disparé como si no fuera yo quien apretaba el gatillo. Su cabeza quedó colgada a un lado del sillón, junto al cable del teléfono, que oscilaba despacio, emitiendo un pitido rítmico. Las gafas negras se deslizaron por su cara hasta caer al suelo. Oí, mientras me marchaba, el pitido del teléfono, el gotear de un grifo en el cuarto de baño, oí mis propios pasos que se alejaban camino de la calle y de la luz del día.

OCHO

Como un sonámbulo avancé por los pasillos hasta llegar al apartamento diez cero uno. Estaba tan cansado que sentía el peso del revólver en el costado izquierdo, y el humo del cigarrillo que colgaba desganadamente de mis labios me hacía entornar los ojos. No se abrió la puerta cuando llamé. Pensé al principio que estaba durmiendo y

que por eso tardaba tanto en abrirme. Seguí llamando, como si no hubiera advertido ya en la puerta cerrada esa hostilidad que tienen siempre las puertas de las casas donde llamo sabiendo que no me van a abrir. Esta vez entré haciendo uso de mi carnet de antiguo alumno salesiano. Quedaba en el aire un rastro del perfume rosa pálido y en el transistor manchado de pintura sonaba una canción tierna y estúpida. Lo apagué y me tendí en la cama para descansar mientras la esperaba, mirando a la muchacha del bañador azul que seguía esperando a alguien de espaldas al mar y a las palmeras amarillas.

Cuando desperté ya era de noche. Había soñado con un gran buque blanco que pasaba lentamente ante una isla desierta. En el patio sin fondo del edificio se encendían uno a uno rectángulos de luz.

—Ahora estoy sentado junto a la ventana. Miro las luces que se encienden y las infinitas hiladas de ladrillos ocres y bebo whisky de una botella que encontré en la cocina. Desde la ventana del piso catorce las colillas encendidas caen muy despacio hasta perderse en el gran pozo de sombra donde resuena de vez en cuando una voz lejana, un postigo que se cierra con estrépito de metal. Los sonidos quedan como congelados en el silencio. Aún me quedan botella y media de whisky y dos paquetes de cigarrillos. Fumo tendido en la cama, mirando al techo, dejando que la mirada se deslice por la pared blanca hasta llegar al cuadro donde la muchacha inmóvil me contempla con un gesto de adivinada burla en su cara color rosa. No hay ropa en el armario, ni colillas en los ceniceros, no hay, en todo el apartamento, un solo indicio que permita asegurar que alguien, ella, ha vivido aquí antes de que yo llegara. Nadie ha llamado a la puerta y no ha sonado ni una sola vez el teléfono que ahora miro, sobre la mesa de noche donde están mi revólver y los billetes de cien dólares.

El alcohol, el silencio, las paredes blancas, hacen que uno pierda poco a poco el sentido del tiempo. Me he puesto un límite: esperaré hasta que se terminen el tabaco el tabaco y el whisky. Así afirmo ilusoriamente mi voluntad y puedo entregarme sin apuro al acto interminable de esperar y no hacer nada, sólo asomarme de vez en cuando a la ventana o buscar en la cocina un vaso con hielo, o simplemente estar tendido sobre la cama mirando a la muchacha del bañador azul. Sospecho que nadie va a venir nunca. Minuciosamente imagino que me lavo la cara con agua fría, que me pongo la chaqueta y la corbata y guardo el revólver, las tarjetas, el dinero, que apago la luz antes de irme y cierro despacio la puerta del apartamento diez cero uno. Pero abro los ojos y a penas me alcanza la voluntad para extender la mano en busca de otro cigarrillo o del vaso de whisky.

Paso a paso va abriéndose ante mí la certeza de haber caído en una trampa. La misma trampa en que cayeron los hombres que encontraron el paraíso o la selva en los ascensores y no pudieron escapar a su maleficio. Jota Uve o Juan Vida envenenó de espejismos a toda una ciudad y huyó luego en un carguero hacia las islas del Caribe para no sucumbir, también él, al laberinto que había tejido con su pintura. Tal



Apartamento diez cero uno (1982). Acrílico sobre lienzo. 170 x 140 cm

vez yo soy su última víctima. Por eso sonreía de aquel modo cuando me ofreció el cuadro del apartamento diez cero uno, cuando me dijo que quizá era a mí a quien la muchacha esperaba. El concibió este lugar y la pintó a ella, él la puso aquí, tendida y esperando, con su cuerpo delgado y su perfume rosa pálido y el transistor manchado de pintura donde sonaba la música de la invitación y el deseo. Con rabia inútil, con inútil desesperación y ternura, quiero una y otra vez imaginar sus labios o su voz, que no recuerdo. Tal vez no venga nunca. Tal vez estoy preso para siempre en el sueño tramado contra mí por otro hombre.

Antonio Muñoz Molina siempre hace algo extraordinario para ilustrar los catálogos de Juan Vida, en este caso realiza un glosario con los nombres de los cuadros que presenta en esta ocasión. Son definiciones con una historia detrás y están recogidas en el catálogo que se hizo para la exposición que realizó en el Palacio de los Condes de Gabia *Álbum* (Mayo/ Junio de 1987).

ÁLBUM (AMM 1987)

Automóvil. Fosforescencia de una luz amarilla y blanca contra la oscuridad, ojos abiertos de insomnio y arrojados a una noche arcaica de 1990, amplia y oscura y cóncava como el interior del automóvil donde nadie más viaja. En el espejo retrovisor puede verse la fugitiva línea del pasado, no recordado no remoto, sólo veloz e irrepetible, ya desbordado en la noche, en su catarata de silencio, Niágara de los ojos cerrados. Aquel automóvil se detuvo en el arcén y los faros seguían encendidos y se movían las varillas del limpiaparabrisas borrando y repitiendo rítmicamente un rostro impasible. Había un motel al otro lado de los árboles. Bates era el nombre del dueño.

Cerbera. m. Mit. Perro de tres cabezas que según la fábula guardaba la puerta de los infiernos. Portero o guarda incorruptible de severos modales. La cabeza abatida y las patas hincadas en un lodazal o muladar que puede ser también un turbio remanso de ese río al que se asoman hombres inmóviles. Nadadores en torrentes de arena o lagunas de escoria. Esas aguas no reflejan el rostro de nadie: lo desvanecen cuando uno se mira en ellas y comprueba que su cara no existe. El perro del subsuelo del mundo acucia y vigila, guardián incorruptible, de severos modales.

Detective. m. Policía particular que practica investigaciones reservadas y que, en ocasiones, interviene en los procedimientos judiciales. Parado en el umbral, el hombro echado en la puerta, el sombrero –gris claro, con una cinta negra– ligeramente inclinado sobre los ojos, que la penumbra respeta, el cuello del abrigo subido hacia la nuca. En una de esas dos manos que no se ven está contenida una inminencia de revólveres, amenaza indolente. De espaldas, como si nada viera, vigila esa ventana encendida, ese vago edificio donde hay una torre.

Espía. Persona que con disimulo y secreto observa o escucha lo que pasa, para comunicarlo al que tiene interés en saberlo. Lo mira todo con una cierta indiferencia, como ese transeúnte que ha pasado demasiados días en una ciudad extranjera y ya sabe de antemano lo que va a encontrarse al volver cada esquina. Como no mira la ciudad ni la lejanía de sus puentes parece que caminara siempre de perfil. Tibiamente lo exalta el peligro cuando acude al lugar de una cita, cuando imagina que lo siguen. Desde la ventana de un motel ve que un automóvil se desliza en silencio y se detiene con los faros encendidos en el arcén de la carretera, al otro lado de los árboles.

Fábrica. Establecimiento dotado de la maquinaria, herramienta e instalaciones necesarias para la fabricación de ciertos objetos. Contra la baja noche que se volcaba como una inundación sobre las naves industriales donde se encendían luces rojas, vio alzarse una chimenea más alta y sola que un faro, no coronada por el humo, como si la fábrica estuviera abandonada. Pero la luz insomne de los reflectores hacía brillar un laberinto de raíles. Trenes que no veía retumbaban tan lejos como una tormenta sobre el mar.

Fugitivo. Que anda huyendo y escondiéndose. Cumplido el sabotaje, al cabo de tantos días de esperar una señal en esa ciudad donde se habla otro idioma, para no infundir sospechas huye sin apresurarse del resplandor de un incendio que establece la sutura roja de sus llamas en el límite horizontal de la noche. El viento inclina la humareda y las llamas en la dirección contraria de su huida. La cabeza baja, los hombros encogidos, las manos en los bolsillos, sólo las saca un instante para notar en sus dedos un ligero olor a gasolina y a humo. // Que pasa muy aprisa y como huyendo. // Que tiene corta duración y desaparece con facilidad. Su nombre en clave era Hombre Invisible.

Fumador. Que tiene costumbre de fumar. Que está solo, quieto y montañoso como un ídolo en medio de una habitación desnuda, el cuarto de un hotel, si se moviese crujiría el suelo de madera y entonces quien duerme en la habitación de abajo tendría miedo en sus sueños de ese hombre a quien no ve y nunca cierra los ojos. Los grandes labios apresan la boquilla de la pipa y sólo el humo se mueve, ascendiendo hacia la bombilla que cuelga del techo. Desde la habitación cerrada el hombre imagina un río y murmura una música sin separar los labios. La corbata cuelga de su cuello como un seco gesto de luto. Su gran cuerpo inmóvil y desbordado en la silla contiene la oscuridad igual que una montaña o que una estatua vislumbrada de noche.

Hangar. Cobertizo grande, generalmente abierto, para guarecer aparatos de aviación o dirigibles. Para prevenir sabotajes o indagaciones de espías –bruscamente una sola palabra nos ha instalado en el interior de Alemania, tal vez en la primavera de 1918– el Alto Mando tiende a situarlos en esos arrabales donde las fábricas abandonadas y la proliferación de raíles inútiles entre los desmontes cobran la desesperación intemporal de un domingo por la tarde, de una vana excursión a un monasterio en ruinas. Bajo las aristas góticas de los cobertizos oscilan zepelines hinchados de hidrógeno. Hay un hombre que examina los muros de ladrillo desde el otro lado de un río enturbiado de escoria.

Hombre. (de espaldas). Los abrumadores hombros y los anchos faldones de su abrigo hacen que desde cualquier punto que se le mire esté de espaldas. Un abrigo como ése utilizaba el Hombre Invisible para que no averiguasen que lo era. También una bufanda de color impreciso y vendas con esparadrapos y unos guantes y gafas tan adheridas a los ojos como las de los aviadores. Qué ocurriría si de pronto ese hombre se volviera hacia ti, extendiendo una de sus manos enguantadas, como quien va a pedir fuego.

Leteo. Río de aguas letales: al cruzarlo se obtiene la absolución del olvido, que según algunos se parece a la muerte. La luna añade a la turbulencia de sus aguas una luz reflectante que tiene algo de esos signos que brillan en la espalda de un hombre que camina de noche al filo de una carretera, junto a la línea blanca del arcén, rozándola con sus pisadas, mirando a veces hacia la derecha, hacia la oscuridad de los árboles. No se vuelve ni quiebra el ritmo de su paso cuando unos faros arrojan súbitamente ante él toda la longitud de su sombra. A ese río lo llamaron Guadalete los árabes. Discurre por las afueras de una ciudad, entre hangares y fábricas que parecen abandonadas. Alguien, Narciso o la criatura de Víctor Frankenstein, se asoma a sus aguas queriendo calcular su hondura o ver su propio rostro en ellas. Las manos y las rodillas en el cieno, como imitando el gesto de un perro iracundo y cobarde, la boca abierta y ciega. En los boleros lo llaman el río del olvido.

Nadador. Que nada. // Persona diestra en nadar, aunque algo torpe o intimidada al principio, cuando los dedos de sus pies se hunden en ese cieno invisible y el agua roza su cintura y asciende y le pesa en los brazos como una crecida de mercurio. Pero avanza, lento y desnudo, con los ojos cerrados, hacia la tiniebla de alta mar, por donde pasan transatlánticos iluminados y vacíos, hacia la otra orilla, que tal vez no alcanzarán nunca, porque en la turbulenta inmovilidad de las aguas su figura irá desvaneciéndose como el humo en el aire.

Retrato. Pintura o efigie que representa alguna persona o cosa o a nadie, espejo escarchado de penumbra en una habitación con los balcones cerrados. Un hombre espera algo tras ellos, oyendo el ruido de la calle en el aire estático de una tarde de verano, fuma, se vuelve hacia ese oscuro rectángulo que le pareció un cuadro y es en realidad un espejo. Por eso tarda un instante en darse cuenta de que ese sombrero, esa cara sin rasgos, esa corbata rígida contra la camisa blanca le pertenecen. Ni siquiera al saberlo deja de sentirse espiado. Se da la vuelta, camina hacia el balcón, ya habituado a la penumbra, imagina con una cierta inquietud que ahora ese espejo es un retrato de espaldas.

Testigo. Que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo. Que es una pura presencia y una mirada detenida, alguien de espaldas, ecuánime, parado tras la ventana de un hotel, en el asiento de un autobús, en un túnel del Metro. Mira tan intensamente que adquiere la inmovilidad de los objetos que está viendo. Tal vez lo que guarda en el bolsillo del abrigo no es una pistola, sino una pequeña cámara fotográfica, como las que usan los espías: acaso una brusca Polaroid que al cabo de unos minutos le ofrecerá un duplicado de lo que estaba viendo. Bajo una lámpara, con el auxilio de una lupa, mira las fotografías queriendo adivinar lo que hay tras ellas, tras esa apariencia de abandono de la fábrica, tras el aire de quietud o de ausencia de ese hombre al que sorprendió en la orilla del río unos segundos antes de que ingresara muy lentamente en las aguas.



Testigo (1986). Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 145 cm

El próximo texto de **Luis García Montero**, al igual que el anterior, forma parte del catálogo de la exposición de Juan Vida en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada. Un texto entrañable que describe la forma de trabajar de su amigo Juan Vida a la vez que evoca momentos que han compartido juntos en la ciudad que habitan.

El título es muy sugerente porque en la familia del artista siempre ha habido un amor especial por las piscinas, ya que desde pequeño, vivió íntimamente ligado a ellas. Su familia era propietaria y regentaba una de las que en ese tiempo existían en Granada, de hecho influyó mucho en su obra sobre todo en esa primera etapa de su carrera.

LAS PISCINAS EN SEPTIEMBRE (LGM 1987)

Juan Vida no puede estarse quieto. Su tiempo no fue partido en horas o en minutos, su tiempo tiene perfil de laberinto, de túnel en pendiente. El destino ni siquiera intentó la osadía de concederle la sensación humana del estar, y Juan Vida nunca está, tiene prisa, prisa, pasa de pronto como un cuerpo imprevisto, su voz se cruza por los hilos del teléfono, va de un lado a otro con sus amigos poetas, ya viene, ya acaba de irse. Juan Vida nació instalado en el después.

Posiblemente no duerme por las noches. Una fuerza oscura le impide cerrar los ojos, y la inercia constante de sentirlos abiertos le llena la cabeza de desesperadas visitas extrañas, apariciones, objetos que se niegan a resistir su ritmo y al cabo de un momento buscan el cuadro capaz de concederles la quietud. Son hombres con gabardina que resumen todas las lluvias, coches que contienen en sus faros todos los caminos, ríos en los que ya discurre el agua que vendrá más tarde, fábricas amarillas y rojas capaces de convertir el trabajo en una nostalgia. Siluetas, en fin, con voluntad de serlo todo de una vez para no tener que seguir moviéndose. Han aprendido la compañía del color igual que las ciudades aprenden la aritmética de sus luces, esa luz propia que flotará por encima de sus ruinas y las conservará más allá de la destrucción y el tiempo.

Hay destinos mejores que otros, pero cada historia debe acatar el suyo. Por eso algunas imágenes tienen el carácter de la elección acertada, como aquellas paginas de Cervantes donde Sancho Panza descubre finalmente el corazón aspado de los molinos de ciento o aquellos párrafos de Melville donde alguien supo que debía salvarse del naufragio para contar la historia de una ballena. Imágenes que son elecciones sobre el pasado y el presente, gestos que anuncian el único camino que le es dado al futuro.

Juan Vida tiene ojos muy contemporáneos. No me refiero a la posible imaginaria urbana de sus cuadros, sino a la forma en que convierte cada trazo en un resumen de las miradas de todos los demás, de todos nosotros, seres que sentimos de un modo parecido el



Bañista nº 2 (1985). Técnica mixta sobre lienzo. 160 x 130 cm

curso de los ríos, el humo de las fábricas, la inquietud de un extraño que describe el argumento de sus años en el cuello alzado de un abrigo. Por no quedarse quieto, Juan Vida se toma la molestia de mirar por todos nosotros y nos detiene luego en lo que pinta. Sus cuadros son carteles, publicidad profunda de la cultura en que vivimos.

Sólo en los veranos se puede estar con él. Aunque se le vea durante el resto del año, hasta que no llega el verano Juan Vida no está con nadie ni está en ningún sitio. En el



Sin título (1985). Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 255 cm

verano sí, sobre todo si con él se comparte el reino de las piscinas públicas y el gusto por los placeres vulgares del agua con cloro.

La prisa se reduce en una temperatura lenta cercana a la plenitud, las horas se reconcilian con su oficio de siempre y los minutos suceden con normalidad humana, unos detrás de otros, en la seguridad de que hay sitio para todos. Juan lo acepta porque sabe que también el verano es efímero y porque al fin y al cabo tres meses de sosiego justifican después nueve meses de alterada espera. Yo sé que los mejores días le llegan con septiembre: piscinas sin bañistas, plata gastada en el agua, árboles con soledad metálica. La belleza es siempre un argumento de la felicidad cansada, una teoría del adiós y del regreso, ese lugar donde la vida se reúne con la memoria a modo de recuerdo. Sólo en las piscinas públicas del mes de septiembre se dan de golpe todas las cosas: la sabiduría, la pérdida, la plenitud, el engaño aceptado. Y todo como una reproducción general y perfecta del mundo.

Juan pinta durante todo el año lo que aprende en las piscinas de septiembre.

Juan Vida editó en 1987 un catálogo de los carteles que había realizado para los diversos programas culturales que se celebraban en ese momento en Granada. Al catálogo lo tituló *Diseño Gráfico*. Este catálogo está lleno de obras geniales, carteles con una función social (*Taller carné de conducir para alumnos de alfabetización, Bono-Bus, Damos un paso más, Utiliza el transporte público; Iniciación al ciclismo deportivo...*) unos, y otros con una carga cultural significativa (*El cinco a las cinco. Diez años después, Para empezar el curso con un poema, El pelícano...*) En esos años los carteles tenían una función muy importante ya que era la única forma de llegar con la información a toda la población.

Antonio Muñoz Molina hace la introducción con este magnífico texto.

MÁSCARA DE LA LUNA (1987)

Hay un cartel en las paredes de la ciudad que tiene el color del tiempo, el frío y la máscara de la luna, lo cárdeno y lo gris y el espacio desierto de los garajes, de los escenarios, de las casas abandonadas, de los horizontes altos por donde la noche se desborda sobre una plaza demasiado grande en la que se encienden las farolas con una luz que no ilumina nada ni a nadie. Una figura sola y gris, la cazadora oscura y las manos en los bolsillos, acomoda su escorzo a la perspectiva de las tablas de un vasto escenario, y mira, nos mira, innumerable e igual por todas las paredes, como repetida en el vértigo de los espejos, con una máscara blanca y lisa de porcelana que sonríe aunque no hay ni un solo rasgo dibujado en su óvalo impasible, que sonríe y deslumbra, como si fuera una máscara de luz o uno de aquellos velos de seda que cubrían el rostro de ciertos tiranos asiáticos para que nadie pudiera ver en ellos una semejanza que los vinculara a los demás hombres. Hay un cartel que es como el cielo sombrío de abril y mayo, demorado de lluvia, de graduales grises tan claros como el cerco del plenilunio y su niebla o tan próximos a la negrura como la boca ciega de un aparcamiento subterráneo, cruzado de rojo, de amarillo y naranja, de esas mañanas en que la luz de un verano futuro parece haberse establecido con la misma exactitud indudable con que llega el primer día de mayo a los calendarios. Luz desgarrada en lo gris, navajazo amarillo sobre la hipocondría de muros como de pizarra, alta luna que sonríe y niega y nos mira con la indiferencia de una diosa, de una máscara de porcelana japonesa.

Los carteles nunca sirven para anunciar lo que se pretendía. Hay palabras escritas en ellos y fotografías y horarios, pero en cuanto se propagan por la ciudad cobran otra vida que no siempre alcanzaron a prevenir quienes los concibieron. Repetidos, rasgados, lejanos o súbditos al otro lado de una esquina, se han agregado ya a la materia pura de la mirada en las calles, igual que el asfalto y la cuadrícula de las aceras y los rostros extraños de la infatigable multitud y el perfume del azahar de cada año aguarda como una cita en las plazas con naranjos. La lluvia, las desgarraduras, el minucioso granulado



Cartel del Segundo Festival de Teatro de Granada, 73 x 49 cm

de la pared donde los fijaron, degradan su tersa tipografía, borran su intenso olor de imprenta y de papel apilado, pero les añaden la misma certeza material de todas las cosas que al vivir usamos y nos usan y contaminamos de nuestra propia vida y terminan volviéndose tan perentorios y presentes como un par de zapatos, como los zapatos cuarteados de muladar y desván que incrustaba Manuel Millares en sus pinturas o los recortes de periódicos, amarillos de tiempo muerto y titulares olvidados, que Picasso y Braque pegaban al lado de una pipa inmutable.

Los carteles nunca anuncian lo que decían anunciar porque sus palabras se pierden en la trama de la ciudad y del tiempo. Son, al cabo de unos días, estatuas descabezadas, inscripciones en un idioma que nadie recuerda y del que sólo sobrevive su manera perdurable de hendir la piedra y el mármol donde las trazaron, pulpa de cola y de papel que pertenece tan indisolublemente al paisaje convulso de la ciudad como una columna rota al páramo donde nadie la mira, porque estuvo siempre allí, como la desolación y la llanura. Levantan sus grandes telones sobre los muros de casas deshabitadas, sobre la noche baldía de los solares vallados, cunden en todas partes como una persecución para la mirada y sólo cuando los volvemos a descubrir en una tapia de las afueras donde la intemperie o el olvido los dejaron sobrevivir advertimos que eran memorables, que en esa tinta desvanecida perdura el tiempo, no intacto ni congelado, como en los museos, sino agraviado y único e irrepetible, como la injuria de recordar o de volver.

Fue Baudelaire quien primero advirtió que el misterio del tiempo no está en el arte ni en la memoria, sino en las reliquias más usuales del presente: un billete de Metro con una fecha precisa que inesperadamente aparece en el fondo de un bolsillo, la ropa que usaban las mujeres hace tres años, una canción de la radio que nunca nos detuvimos a escuchar, un cartel que hoy está en todas las encrucijadas y que al cabo de quince días habrá desaparecido para siempre. Si yo volviera a tener entre mis manos un caballo de cartón que tuve y perdí hace 22 años, con su dura crin charolada y la forma única que dibujaban las manchas azules o grises en su grupa, poseería en un instante la plenitud de una región de mi conciencia a la que sólo puedo regresar en algunos sueños. Si alguna vez, en el inhóspito porvenir, nos es dado mirar el cartel que ahora nos asedia en las calles con su máscara blanca y ese cárdeno cielo de grises donde se pierden algunas palabras que no importan, sabremos, tal vez, que eran así los días y la ciudad y el color de la lluvia y de la desesperación. Todo gris, inmóvil, frío como la luna, todo secreto y cierto tras una máscara de porcelana o papel en blanco.

En el *ABC Literario* de 17 de Septiembre 1988 publica **Antonio Muñoz Molina** este artículo. No tiene nada que ver con exposiciones ni con catálogos de artista, el texto es prácticamente un agradecimiento a Juan Vida por haberle aconsejado viajar a la ciudad de Lisboa. En esos momentos Antonio Muñoz Molina intentaba escribir un libro, el libro se iba a llamar Lisboa, era lo único claro que tenía el autor, pero no había estado nunca allí ni tenía idea de cómo era esa ciudad. Juan Vida acababa de llegar de un viaje a la ciudad, le informó de cómo era, lo animó a visitarla y según él mismo dice, lo enseñó a mirarla con los ojos de un artista.

LA CUEVA DE MONTESINOS (AMM 1988)

Otra Lisboa

Meses antes de que fuera a Lisboa, esa ciudad y ese nombre ya estimulaban con cierta fiebre mi imaginación. Muy al principio, mucho antes de que decidiera visitarla, Lisboa fue el título de una novela que no sólo no estaba escrita aún, sino que ni siquiera había sido imaginada. Era como tener sobre mi mesa de trabajo un volumen perfectamente encuadernado cuyas páginas, salvo la primera, estaban todas en blanco, en ese blanco tan incitante como un amor o un abismo que tiene siempre el papel sobre el que nos disponemos a escribir. Muchas personas piensan que el título de una novela y los nombres de los personajes tienen una importancia secundaria o en todo caso posterior a los instantes decisivos de la invención de la historia. Pero un escritor siempre sabe –aunque no lo diga, porque eso significaría reconocer la primacía del azar y del sueño– que muchas veces los nombres existen antes que los personajes y que con frecuencia el título de un relato o de una novela fue uno de los inicios cardinales que le imantaron la imaginación. ¿No escribió Flaubert que cambiarle el nombre a un personaje es tan imposible como cambiarle a alguien el color de la piel?

Meses antes de tener una novela, pues, yo tenía su título. Era como poseer la llave de un hermético palacio que no sabemos dónde está. Escribía a ciegas, empantanado en el error, quería olvidarme de Lisboa –¿cómo de escribir sobre una ciudad en la que uno no ha estado nunca?– y adjudicar a mi novela no escrita los paisajes de la ciudad donde vivo. Empeño inútil, como casi todas las obstinaciones de la voluntad. Lo que sabía del libro me hastiaba. Sobre lo que no sabía, sobre las hojas de papel en blanco había un solo nombre sin justificación, Lisboa. Era necesario que mis personajes viajaran allí, pero yo ignoraba por qué. Fue por entonces cuando me sobresaltó una verdad que todavía me acompaña: no escribimos para contar a los otros cosas que sabemos, sino porque es la única forma de contarnos a nosotros mismos las cosas que ignoramos.

Un amigo del alma, el pintor Juan Vida, me dio al volver de un viaje a Lisboa las primeras noticias definitivas de la ciudad. Me habló del ascensor neogótico de Eiffel y de los pilares rojos de puente sobre el estuario del río. Dice Patricia Highsmith que para un novelista es muy fértil la amistad con pintores porque le enseñan a mirar. Tras las palabras de Juan Vida –un buen pintor es siempre un disciplinado visionario– yo vi las altas calles con escalinatas y los almacenes vastos y sombríos de mercancías de ultramar, y tuve la exacta intuición de la calidad del tiempo y de la luz en Lisboa y supe que estaba destinado a ella. Aquella conversación tuvo lugar en una mañana de septiembre de hace dos años que se parecía a esta en la que ahora mismo escribo, tibia y un poco nublada, una de esas mañanas que contienen todo el porvenir y en las que nos sentimos dispuestos a emprender otras vidas y escribir otros libros. El tedio de tantas páginas fracasadas, de tantas horas y días de trabajo inútil se desvaneció en la lucidez de septiembre como las nieblas que ocultan al amanecer un paisaje. Yo poseía una historia en la medida en que soñaba una ciudad. Escribir era sobre todo dejarse llevar por la escritura, por el juego automático de las invocaciones y los nombres. La sonata de Vinteuil, que todo lector de Proust conoce de memoria y no ha escuchado nunca, me había enseñado la importancia de la música silenciosa en la literatura: inventé una canción, Lisboa, escrita por un músico que, igual que yo, no había estado en Lisboa. Dicen que la sonata de Vinteuil es la que escribió César Franck para violín y piano. Mi canción, Lisboa, se parece extraordinariamente a una balada de Paquito de Rivera titulada Brussels in the rain, que tiene la belleza tristísima de una mañana gris de domingo. Ahora me pregunto si Paquito de Rivera no habrá mentado también, si no escribió esa canción sin haber visto nunca Bruselas bajo la lluvia.

Pero la mentira, como la verdad, tienen un límite. Yo llegué a él cuando había escrito un poco más de la mitad de mi novela y me di cuenta de que no podría continuarla si no iba a Lisboa. No es que, como un pintor académico, tuviera ya concluidas las figuras centrales y necesitara añadirles el paisaje del fondo. Era que ese instinto o esa providencia que lo asiste a uno en el largo trance de la escritura de un libro me avisaba de que sólo en Lisboa sería capaz de vislumbrar con claridad la parte de la historia que me faltaba aún. Con un cuaderno de notas, una cámara fotográfica y una pequeña bolsa de viaje salí de Madrid una noche de enero. El nombre del tren ya era un buen augurio: Lusitania Express.

Pasé en Lisboa tres días y dos noches. No descansé, no hablé con nadie, caso no dormí porque cuando cerraba los ojos en la habitación del hotel tenía la sensación de seguir caminando y de seguir viendo las calles de la ciudad y las luces que se encienden temblando al anochecer sobre la plaza del Rossio. Vi lo que mis personajes habían pasado, porque era como si yo, en lugar de inventarles las vidas, hubiera ido a Lisboa para averiguarlas. Me fui tan rápido de la ciudad por la avaricia de seguir escribiendo. No he vuelto desde entonces, pero algunas veces recibo postales de desconocidos



Lisboa 1967 (1987). Técnica mixta sobre lienzo. 175 x 200 cm

que han ido a Lisboa para buscar el rastro de los personajes de ese libro y entonces siento que se ha cerrado el círculo de la literatura y que aquel viaje alucinado y solitario de tres días y dos noches se ha multiplicado como una voz en otras voces o un libro en cada uno de los lectores que lo abren. Viendo en las fotografías las calles asoladas tras el apocalipsis del fuego, el olor hace más exacta la memoria, y la voluntad de volver revela su inconfesada dosis de elegía. En ninguna otra ciudad he estado más solo, en ninguna he sido más feliz que en Lisboa.



Plaza del Comercio nº2 (Lisboa, 1986). Lápiz Conté sobre papel. 32,5 x 23 cm

En este caso el artículo de prensa (1989) está dedicado a una exposición de Juan Vida "*Paso de cebras*". No es la primera vez que expone Juan Vida en Madrid, pero **Antonio Muñoz Molina** describe lo sorprendente que le fue ver la obra de su amigo en una galería de Madrid.

LA MIRADA QUE PINTA (AMM 1989)

La tarde que Madrid se había vuelto singularmente apacible, sin motores de automóviles ni premura de claxons, una tarde deshabitada de viernes, como de otra ciudad o de otro tiempo. En Madrid había un silencio de calles con acacias, un azul intenso y fragmentario en el cielo, cruzado de nubes oscuras, desbaratado por el viento que traía un olor a lluvia disperso entre el olor de las hojas de los árboles. Uno degustaba la ciudad como un placer inédito, apetecido y tranquilo, el placer de andar por ahí sin destino preciso, de no encontrar a nadie, de haber merecido esa luz a punto de extinguirse, esas calles vacías. Y en medio de la complacida extrañeza del forastero que sigue asombrándose de las cosas que ve, hubo un instante y una señal de reconocimiento, íntima como una cara del pasado, un cuadro en el escaparate de una galería: una palmera, una mirada, las facciones de un rostro apenas dibujadas, pero también exactas, con esa certidumbre sin fisuras de los rostros vivientes. Así supe que el pintor Juan Vida, nómada inmóvil en la claustrofobia de Granada, había llegado a Madrid, rompiendo no sólo la distancia y las sucesivas conspiraciones del desdén, sino sobre todo el cerco irrespirable de esa provincia de la que tantos han huido para sobrevivir, para no morir de melancolía y de resignación al fracaso y de esa cobardía letal que traza en lo desconocido las fronteras del miedo y se esconde tras ellas como se escondían en su jaula aquellos leones a los que desafió con tan inútil temeridad Don Quijote.

Es raro, en este tiempo de impostores, que un escritor sólo ame, maniáticamente, el acto de escribir, que un pintor no use ni quiera usar más armas que las de la pintura. Juan Vida es un pintor excéntrico porque lo único que hace en este mundo es pintar y porque esa pasión le dura desde la adolescencia, o tal vez desde mucho antes, desde esa edad de la infancia –en la infancia el tiempo es tan largo que caben en él edades como siglos e interminables lejanías– en que el destino se establece firmemente en nosotros, sin explicación y muchas veces sin motivo. Uno se hace pintor, o escritor, o desalmado, o notario y no puede ser ya nada más, aunque quiera intentarlo, aunque en horas y días de desesperación piense que lo daría todo por ser otro. Pero la desesperación es un trance necesario en la biografía de un artista. Uno se desespera leyendo ciertas páginas de Scott Fitzgerald o de Juan Carlos Onetti porque ha aprendido en ellas el sentido y el valor de la literatura y sabe al mismo tiempo que nunca podrá escribir nada que posea una verdad y una intensidad semejantes.

Uno, durante muchos años, escribe en la soledad de su casa y piensa que será imposible que sus palabras lleguen a esos pocos lectores remotos cuyo entusiasmo las justificaría. El pintor, en su provincia, en su estudio, extiende el lienzo y lo clava en una pared, se lo queda mirando, unta en el bote de rojo o de amarillo acrílico no el cauto pincel, sino la brocha temeraria de los pintores modernos, esa cuyos trazos no nacen de la prudencia de los dedos, sino del gesto airoso de la muñeca, y tiene miedo de que el atrevimiento de esas manchas sucesivas de color no cristalice en un cuadro verdadero ni dure en el tiempo ni en el espacio, porque está solo, porque no lo conoce nadie, porque el mundo real –que para él es un mundo imaginario, pues sólo lo conoce por las páginas de los periódicos, por el brillo satinado de las revistas de arte– es tan inalcanzable para él como para un náufrago varado en una isla desierta.

La ciudad y la casa donde un pintor se desespera por llegar a convertirse en sí mismo son siempre las estancias de una isla sin nombre que no viene dibujada en los mapas. El nombre del pintor es el del hombre invisible. Y ni siquiera él mismo sabe de dónde nace ni por qué no se agota nunca su coraje. Lo que sí intuye es que las cosas que él pinta nunca las ha mirado nadie antes: que sus cuadros son como esos paisajes de cataratas y selvas que descubrieron hace un siglo los exploradores de África sabiendo que ningún hombre blanco los había visto antes que ellos, como esas máscaras doradas de faraones y dioses que alumbró por primera vez, al cabo de cuatro mil años de oscuridad y de olvido, la linterna de Howard Carter en una tumba del desierto.

Un escritor ha de decir aquello que nadie más que él puede decir. Un escritor, como un avaro, atesora las palabras que sólo a él le está permitido usar y rotura un mundo donde sólo él vive, igual que Adán cuando despertó de su sueño de barro y vio a los animales y les fue dando nombre. El pintor pinta visiones que nadie más ha presenciado: Velázquez, la aritmética luz de los horizontes de Madrid y la penumbra de las estancias de un palacio donde las figuras de los reyes y de los bufones tenían una extraña solidez de fantasmas; Rembrandt, los esplendores del oro y de la llama de las velas moviéndose verticalmente en mitad de la sombra; Van Gogh, la ceguera de una claridad meridional que era el tránsito hacia las vertiginosas curvas de la locura; Francis Bacon, el horror de los hombres solos encerrados en lavabos frigoríficos, bajo bombillas despiadadas; Juan Veda, después de tanto pintar y desesperarse creyendo que pintaba y que se desesperaba en vano, ha fijado en el lienzo y ha llevado a Madrid otro mundo que sólo él conoce y que sólo ha sido contado en la literatura por otro visionario de su mismo linaje, Justo Navarro: la infancia silenciosa y cruel, los libros de Ciencias Naturales con dibujos de pájaros, de plomadas y pozos artesianos; los aviones que cruzaban el cielo impulsados por motores de hélice, tripulados por aviadores que llevaban un casco de cuero y unas gafas como antifaces con montura de goma los grandes edificios con ventanas que se levantaban entonces al final de las ciudades, al otro lado de los ríos.



Entre los herbívoros se encuentra el caballo (1990). Técnica mixta sobre lienzo. 245 x 195 cm



Ceci n'est pas une pipe (1990). Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 195 cm

En estos tiempos, la pintura, igual que la literatura, tiende a convertirse en un juego de manos, en esa helada y laboriosa nadería que atribuyó Borges a los libros de Gracián, hasta tal punto que lo que nos sorprende de un buen poema es que no sea otra cosa que un poema, y de una película, que no sea más que cine, y de una novela, que sea estrictamente una novela. Lo que deslumbra de Juan Vida, lo que nos atrae hacia sus cuadros en la tibia y casi extranjera tarde de Madrid, es que haya dedicado toda su rebeldía y su orgullo a convertirse nada más que en un pintor. Decía Thomas Mann que el arte deshace la apariencia del arte. Un solo trazo de Juan Vida nos reconcilia con el amor a la pintura y nos pone en guardia contra sus falsificadores. En Madrid, en una calle con edificios blancos y acacias, las figuras quietas y los colores de sus cuadros fueron de pronto una cita y una invocación, como la luz violeta que perduró en el aire hasta la llegada de la noche.

En el artículo editado por *El País* (23 de febrero de 1994), texto lleno de belleza descriptiva sobre la obra escultórica y pictórica que **Miquel Barceló** expone en Madrid en esos momentos y que está dedicada al mundo animal. Juan Vida también expone en esas mismas fechas "*Vida en el campo*", también en Madrid. **Antonio Muñoz Molina** recrea en él un posible paralelismo entre las imágenes que nos muestran ambos pintores que son tan distintos en la forma de ver y plasmar la naturaleza.

TRAVESIAS (AMM 1994)

En el reino animal

Conforme anochece sobre el Zoológico de Madrid, la Casa de Campo iba cobrando unas oscuridad y un peligro imaginado de selva, y a los padres más rezagados que aún recorríamos con nuestros hijos aquellas soledades nos daba el miedo antiguo a perdernos en un bosque, sobre todo cuando escuchábamos, en el silencio del paraje desierto y en la declinante luz gris, los rugidos de un tigre o de un león, el barritar tremendo de un elefante resonando en concavidades de hormigón, el graznido de algún pájaro que desplegaba las alas sobre las copas de los árboles con una brusca sacudida como las lonas al viento.

Habíamos presenciado la melancolía mugrienta de los animales cautivos, su pereza insana y penitenciaria, su majestad de monarcas derribados, nos habíamos internado en lúgubres corredores de cemento en los que a veces se veía, al fondo, en una penumbra erizada de rejas, a un gorila inmóvil, que nos miraba pasar con un brillo alerta y rencoroso en los ojos hundidos entre la pelambre, como un recluso en una celda de castigo. Pero fue caer la noche y quedarnos solos por aquellos caminos del zoológico, y la oscuridad pareció que devolvía al reino animal sus potestades arcaicas, y que éramos nosotros, los humanos, quienes debíamos huir y protegernos, tan débiles y tan a merced de sus hocicos, sus pupilas y sus garras como los viajeros que se pierden de noche en los bosques poblados de lobos de los cuentos.

En el primer volumen de su abrumadora monografía *El presente eterno*, que trata de los orígenes de la pintura y de la escultura, Sigfried Giedion explica que la preponderancia de la figura humana sobre la del animal en la religión y en el arte es sumamente tardía, una moda que en la tradición occidental apenas viene durando unos cuatro mil años. En las cuevas paleolíticas y en las tumbas egipcias, donde la teología es una rama no de la literatura, sino de la zoología fantástica, se representa la gloria impenetrable y austera del animal sagrado, el bisonte, el ciervo, el toro, el chacal, el cocodrilo, el halcón, el gato. En los mármoles del Partenón que se custodian en el Museo Británico bajo una luz de cámara frigorífica, las quijadas, las crines, los torsos levantados de los caballos poseen un ímpetu y una furiosa

belleza muy superiores a las de los jinetes que los montan. La leona herida por la flecha de un cazador asirio es como el testimonio del fin de la primacía de los animales, el monumento funerario no sólo de su reinado, sino de su presencia en el arte, en la imaginación humana: derrotado el Minotauro, aniquilado por Teseo en el centro mismo de su dominio, la presencia del animal se disuelve en domesticidad y pasatiempo, en la pura invisibilidad de lo trivial: casi nadie espera en el gran perro solemne que hay en *Las Meninas*.

Con el manillar y el sillín de una bicicleta reducida a chatarra, Picasso restableció en el arte moderno la idolatría de la cabeza del toro, que se fue volviendo obsesiva según pasaron los años, y él mismo se vio confinado en la monstruosidad de una vejez nonegaria y plutócrata. En Madrid, estos días, en dos exposiciones, los animales parece que vuelven como de la indignidad, de la decoración o el exilio, y que recobran una frágil primacía en el arte: el mono, el burro, el cerdo, la cabra, en las esculturas de bronce y en los cuadros últimos de Miquel Barceló, que dan una oquedad de cueva prehistórica a las paredes de la galería Soledad Lorenzo; el toro, el perro, la cabra y el ciervo en los cuadros de Juan Vida, en la galería Almirante, donde la mirada atraviesa paisajes suburbanos y horizontes de lejanías y de ruinas industriales con un hipnotismo de travelling cinematográfico.

Los animales de Miquel Barceló son bestias díscolas que irrumpen en el estudio, se suben a las mesas y a las estanterías y provocan derrumbes polvorientos de libros, muerden con avidez y se llevan entre los dientes lo primero que encuentran, lo mismo un calendario que un puñado de hojas con bocetos. El cerdo, la cabra, el mono, son la alegría voraz y el contratiempo de lo inesperado, el tumulto de la casualidad que lo trastoca y lo desbarata sin escrúpulos todo y que, sin embargo, acaba agregándose a la obras de arte, igual que la luz o que la textura del lienzo, o que un paquete vacío de tabaco que se convierte en una mancha azul: en los cuadros, Miquel Barceló se retrata a sí mismo doblegado en el estudio sobre una hoja de papel, queriendo dibujar a toda velocidad lo que está sucediendo, y de nuevo es aquí pertinente el ejemplo de *Las meninas*, que trata justo de eso, de la irrupción de lo imprevisto en las maquinaciones intelectuales de la pintura, del modo en que la causalidad interfiere y mejora la invención.

Los animales de Miquel Barceló tienen una cercanía invasora; los de Juan Vida están mirando y pintados desde lejos, con una premiosidad de láminas en un libro escolar de ciencias naturales, con una distancia que es la que los separa de nosotros, la del reino inviolado en el que viven y desde el que nos miran son que podamos saber nunca cómo es lo que ven. En los cuadros de Juan Vida, extraviados en paisajes donde la naturaleza y la presencia humana han sido borradas por igual, según el moderno principio de desolación de los extrarradios los animales pacen ensimismadamente o miran y permanecen quietos como estatuas de animales sagrados.



Inundación (1993). Técnica mixta sobre lienzo. 165 x 190 cm

Hay siempre en torno a ellos, en los horizontes en los que se pierden, una claridad ocre y rojiza, como ese fulgor opaco que adquieren las tierras deshabitadas y baldías cuando se ha ocultado el sol y todavía es de noche. Hay veces en que delante de un cuadro se tiene la misma sensación de familiaridad imposible que al entrar en una casa que nos recuerda la infancia: mirando los cuadros de Juan Vida, yo me di cuenta de que en ellos estaba pintado aquel anochecer de verano en que las arboledas y los roquedales de hormigón de la Casa de Campo se me empezaron a convertir imaginariamente en las extensiones tenebrosas del reino animal.

El título del siguiente texto lo dice todo, un amigo escritor, **Antonio Muñoz Molina**, habla de su amigo pintor. Fue publicado en el catálogo de la exposición *Vida en el campo* celebrada en la galería Almirante de Madrid en febrero de 1994.

DE LA AMISTAD Y LA PINTURA (AMM 1994)

Juan Vida ha hablado alguna vez del tiempo en el que creía que para ser un pintor le era preciso renunciar a una parte de sí mismo. Él era, supongo que desde niño, uno de esos dibujantes a los que admirábamos tanto en la escuela, ese alumno que copiaba mejor que nadie los rótulos de la enciclopedia y al que los maestros sacaban a la tarima para que dibujara en la pizarra, con tizas de colores, uno de aquellos paisajes pedagógicos en los que siempre había un río, una casa con una chimenea, una cadena de montañas, una nube sobre la que se derramaban con perfecta geometría los rayos del sol. En la escuela, a los dibujantes se les admiraba tanto como a los futbolistas, y se les asignaba siempre un porvenir singular y envidiable. En su habilidad para el dibujo, en el ensimismamiento con que se recogían sobre una lamina trazando rápidamente líneas con un lápiz de punta gruesa, había el misterio de la duplicación de las cosas y de la catalogación del mundo, que era lo que nuestra mirada primitiva comprendía del arte.

Durante años, Juan Vida decidió que para ser el pintor en que quería convertirse debía olvidar aquella predisposición suya para el dibujo, que es en el fondo una predisposición a admirar la pura existencia de las cosas comunes. Deslumbrado por la tradición americana del expresionismo abstracto, que en la Granada de los primeros ochenta tenía el atractivo tan próximo de la obra de José Guerrero, Juan Vida quiso arrojar a la pura confrontación entre la brocha untada de pintura y el lienzo, entre los gestos musculares de la mano y el brazo y la extensión en blanco con la que se medía. La primera exposición suya que yo vi se titulaba *Romper el cerco*, y era al mismo tiempo un acto de rebelión vanguardista contra el cerco melancólico de la provincia, como una muestra de lealtad a las tentativas más americanas y enérgicas de la pintura española. Me acuerdo de que en Granada, por aquellos tiempos, los aficionados al arte moderno vivíamos sobre todo de las exposiciones que organizaba Miguel Ángel Revilla en las salas del Banco de Granada: aún duraba, y parecía inflexible el canon de la abstracción, o más bien la variedad española del grupo El Paso, al que Miguel Ángel Revilla dedicó una vasta exposición de homenaje. En ese ambiente estético, la habilidad para el dibujo tendía a resultar tan inútil y casi tan inconveniente como la habilidad para los diálogos naturalistas y la precisión psicológica de los personajes que pudiera tener un aspirante a escritor. Había además la angustia añadida de no saber qué estaba ocurriendo fuera de la ciudad, en Madrid y en el mundo, el miedo a ser anacrónicos, aparte de invisibles. En los primeros ochenta, en Granada, había que ser moderno a rajatabla, pero esa



La cita (1993). Técnica mixta sobre lienzo. 46x55 cm

tarea se volvió más complicada a medida que las modernidades iban sucediéndose unas a otras con un mareo de tiovivo, con un papanatismo de últimas tendencias en el que acababan confundándose la pintura con la peluquería, la sastrería con la arquitectura, el diseño de retretes de bares con la innovación tecnológica. En medio de aquel cafarnaúm, que habría dicho Josep Pla, Juan Vida se obstinaba en hacerse pintor al mismo tiempo que yo me obstinaba en hacerme novelista, y con frecuencia nos obstinábamos juntos, convertido cada uno en crítico entusiasta en insobornable del otro, desesperados por irnos de Granada, por descubrir el mundo, por hacernos un estilo y un nombre. En los cuadros abstractos que Juan pintaba en el 83 y en el 84 veo la misma energía insensata, la misma mezcla temeridad solitaria y apocamiento provinciano que hay en algunas páginas mías de entonces. Vivíamos como en una adolescencia retardada, imaginándonos siempre que nos íbamos de la ciudad y que nos atrevíamos a descubrir todo el tamaño del mundo, pero temiendo también que no llegaríamos a ninguna parte, que nadie iba a hacernos caso: deambulábamos por la ciudad en las horas tristes del desayuno de los funcionarios hablando de Nueva York, de Mark Rothko, de Robert Motherwell, y alimentábamos nuestra resignación con el café con leche tibio y la modesta bollería del Café Suizo, que era como la Santa Sede o el Café Gijón del intelectualismo de Granada. Queríamos atrevernos a todo y todo nos daba miedo. Con la miopía culturalista que suele aquejarlo a uno en ciertos

períodos de su formación, Juan pintaba rindiendo homenajes constantes a la historia más próxima de la pintura y yo era incapaz de escribir sin envolverme en citas y referencias literarias.

Nunca corrió el peligro de no ser un pintor excelente: pero ha sido mejor que se haya convertido en un pintor único. En las incertidumbres de su *Diario*, Stendhal anotó que la única manera de ser grande era ser uno mismo, y que ese empeño bastaba para distinguir a cualquiera en un mundo en el que todos aspiran a ser exactamente iguales a los demás. A Juan Vida, en su robinsonismo provincial de Granada, le daba miedo con frecuencia no parecerse a otros, no se fiaba de su propia singularidad: eran también los tiempos en que los pintores tendían a convertirse en vedettes, o en parodias de pintores o de cantantes pop con mucho dinero y mucho éxito, y paseaban vestidos de pintores o de estrellas extravagantes del rock por los bares más modernos de nuestra atónita provincia. Juan Vida no iba vestido de nada. Juan Vida era tan radicalmente un pintor que no tenía necesidad de vestirse de pintor: incluso a veces tiende a ir vestido de empleado de una gestoría.

Lo que hizo a lo largo de los últimos ochenta, lo que sigue haciendo hasta ahora mismo, es dedicarse a ser quien es, a pintar lo que le gusta y aquello de lo que más sabe, a recobrar los deleites del dibujo exacto, los simulacros de inocencia de las ilustraciones de las enciclopedias o de los cromos de animales que coleccionábamos en la infancia. Desde hace años, tal vez desde la exposición memorable que presentó en Granada en 1987, Juan Vida ha encontrado los yacimientos más fértiles de su inspiración asomándose al mismo tiempo al espectáculo del mundo y al interior de sí mismo, enraizando su mirada en las cosas, practicando una doble lealtad hacia su ambición de pintor que quiere atreverse a todo ante el lienzo vacío y a una memoria irónica y precisa en la que la melancolía ronda siempre el sarcasmo.

Pero no estoy hablando de un proceso espiritual que se haya materializado en la pintura. El pintor no aprende verdaderamente nada que no esté en el puro acto de pintar, del mismo modo que los deslumbramientos morales que a veces puede alcanzar un escritor le ocurren siempre cuando está escribiendo. Quiero decir que Juan Vida ha ido descubriendo simultáneamente qué quería pintar y cómo debía pintarlo, y que el sentimiento más firme que deja la contemplación de su pintura a lo largo de esta última década es el de una certidumbre gradualmente conquistada. Ahora Juan pinta mejor que nunca y es más él mismo que nunca. A mí nadie me impacienta más que esos lectores que se jactan de encontrar en lo que yo escribo claves biográficas, pero mirando los cuadros últimos de Juan Vida no puedo eludir la tentación del reconocimiento: yo también he visto esas fábricas abandonadas, con su aire de ruinas en un desierto asiático y sus torres de ladrillo como alminares; yo también puedo sucumbir a la tristeza inmediata de una figura solitaria que se abraza a sí misma en el primer plano de un paisaje horizontal de lejanías industriales; en el



El Canal (1993). Técnica mixta sobre lienzo. 114 x 146 cm

dibujo que imita con maniática exactitud una foto algo cuarteada de hace veinte años yo reconozco la pena insondable y sin motivo que me dan casi siempre las fotografías de otra época, de esa época en la que Juan Veda quería hacerse un pintor y yo quería hacerme un novelista.

Al final, en lo que mejor me reconozco es en la mirada. Será que llevamos muchos años mirando las mismas cosas y queriendo hacer ironías sobre lo que nos es más íntimo. Una vez Juan me resolvió un capítulo de una novela diciéndome cómo lo veía él, y convirtiendo una dificultad argumental en una simple imagen: un hombre de espaldas, al anochecer, en una llanura. Yo no sé si es que miramos y recordamos más o menos las mismas cosas, o que de tanto ver sus cuadros Juan Veda me ha enseñado a mirar. Al fin y al cabo, también hemos dedicado una parte de los últimos doce años a hacernos amigos.

El miércoles 14 de Mayo de 1997 en el diario El PAIS en el espacio que el escritor tiene asignado y que titula "Travesías", publica el artículo "A Oriente del Oriente". De nuevo, aprovechando la nueva exposición que Juan Vida ha dedicado a Granada, Antonio Muñoz Molina le dedica la columna del diario.

A ORIENTE DEL ORIENTE (AMM 1997)

Cada dos o tres años, más o menos, Juan Vida viaja a Madrid desde nuestra provincia común y presenta en la galería Afinsa, en la calle del Almirante, una exposición no demasiado nutrida de lo que ha pintado en ese tiempo. Juan Vida, que vive en medio del campo, en las afueras de Granada, ha ido haciéndose a sí mismo en una especie de robinsonismo de la pintura, más solo, estéticamente, que la una, dejándose llevar por un instinto que al mismo tiempo le permite indagar en lo más íntimo de su memoria y en los trances más apasionados del viejo oficio de pintar, de la historia de la pintura y los episodios de rebeldía y ruptura que la han estremecido a lo largo del último siglo.

Su búsqueda, su aislamiento, han llevado stendhalianamente a Juan Vida a no parecerse a nadie por el simple recurso de dedicarse a ser nada más que él mismo. También le llevan a una insularidad dolorosa, llena de incertidumbres, de persistentes sospechas de postergación. Juan Vida expone sus cuadros lo mismo en Madrid que en París o Lisboa, y los vende todos la misma tarde de la inauguración, pero las damas apostólicas que rigen la Feria de Arco le negaron este año, a él y a la galería que lo representa, el acceso a este certamen que cada vez tiene menos que ver con el arte moderno y más con las pasarelas de modas.

Tales desdenes, a los que no es posible acostumbrarse por mucho que se repitan, afectan al estado de ánimo de Juan Vida, pero no a su trabajo. Se siente solo, a contracorriente, en los márgenes del tiempo que le ha tocado vivir como pintor, se deja de vez en cuando remorder, supongo, por el miedo a que las unanimidades que él no comparte correspondan a un camino más acertado que el suyo, pero mirando sus cuadros da la impresión de que cuando se pone a pintar todo el desaliento y la inseguridad desaparecen, que la mirada, la inteligencia, la memoria, el brazo y la mano se conjuran para trabajar en la anchura del lienzo con tanto arrojo como felicidad, atreviéndose cada vez a mayores suntuosidades de dibujo y materia, con un ímpetu y una abundancia casi venecianos, con resplandores sombríos y tempestuosidades y tinieblas, con pormenores repentinos de bodegón ilusionista, de mancha de cielo azul reflejada en el agua, de luz naranja de atardecer en un muro.

Hace tres años, en la penúltima de sus visitas de viajante de su propia pintura, Juan Vida trajo a Madrid una serie de paisajes rurales y periferias urbanas, de retratos



Paseo de los tristes (1996). Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 165 cm

fantasmales de lugares en los que a veces surgía la presencia de un animal o de una figura humana, la foto en blanco y negro de una infancia de los años sesenta. Juan Vida, en el fondo, es siempre un artista confesional y hasta ensimismado, en la misma medida pudorosa en que pueden serlo escritores como Stendhal, Pla o Baroja. La hondura de sus cuadros, detrás de la solvencia técnica de la pintura y el dibujo, está hecha de rememoración y de una ironía que suele tener mucho de sarcasmo. Quien se tome el trabajo de repasar su obra de los últimos diez años descubrirá en ella la coherencia de un largo proyecto memorial, de una secreta arqueología cifrada.



Aire (1996). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 162 cm

Este año, en su último viaje, parece que Juan Vida ha quebrado o ha interrumpido provisionalmente ese propósito, y que a la vez ha dado un paso más en su audacia solitaria, en su diatriba personal consigo mismo y con el arte del pasado y del presente. Al entrar en la galería, lo que uno encuentra de pronto a lo largo de sus paredes son visiones de Granada, y sobre todo de la Alhambra, es decir, de los lugares de la ciudad más familiares para la mirada del turista, más frecuentados por los fabricantes de postales de ahora mismo y los ilustradores y pintores románticos de hace siglo y medio, los inventores del mito de Granada como escenografía de orientalismo y de sueño. Hasta ahora, en su pintura, Juan Vida había retratado –de manera velada y cifrada, ya digo, con resabios de sarcasmo y nostalgia– los lugares de su memoria más personal, las imágenes íntimas y desoladas de la infancia. Lo que ha hecho esta vez ha sido abandonar su reino secreto y volverse de golpe a lo que en apariencia es más público, más conocido por todos, tan obvio que casi parece destinado a la invisibilidad y al desdén: ¿a quién se le ocurre pintar de nuevo la Carrera del Darro, los murallones rojizos de la Alcazaba, la sobrehumana torre de Comares, el Partal, el patio de los Arrayanes? Docenas, cientos de pintores de domingo, de acuarelistas sentimentales, de turistas, japoneses o no, armados de cámaras fotográficas y cámaras de vídeo, millares de grabados y postales han asediado esos lugares, los han multiplicado y



Juan Vida y Antonio Muñoz Molina en casa de Mariano Maresca. Años ochenta

trivializado en todas partes, volviéndolos tan comunes, tan imposibles, como la torre Eiffel o la torre de Pisa, como esas fotos en colores de monumentos, en el interior de bolas de cristal, a los que les dábamos la vuelta para ver caer la nieve sobre ellos, una nieve ínfima y más bien melancólica que seguramente estará en la memoria infantil de Juan Vida igual que está en la mía.

Pero en los cuadros de Juan Vida parece increíblemente que la ciudad y la Alhambra están siendo miradas por primera vez, con el asombro y el sobrecogimiento de quien las descubriera en la edad anterior a los grabados, a las fotografías y al turismo. La ciudad vulgarizada, profanada por concejales ineptos y constructores desalmados, la Alhambra de todas las postales y todas las acuarelas, recobran un hermetismo de arquitecturas entrevistas por primera vez en una noche de niebla, al llegar el viajero a las cercanías de una fortaleza inaccesible y prohibida. Al pintar esos lugares Juan Vida también pinta la mejor pintura que se hizo sobre ellos, la de López-Mezquita y Rusiñol, la de Rodríguez-Acosta, y le añade una intensidad de colores de ladrillo rojo y arena de desierto, de visiones de ruinas asiáticas y precipicios tibetanos. En un libro de viajes de Pla encuentro esta cita de Heráclito: “La naturaleza permanece oculta a nuestros ojos”. Prácticamente sin salir de casa, sin variar los itinerarios de todos los días, Juan Vida, viajante desalentado y sedentario de su propio talento, ha ido a lo que llamaba Fernando Pessoa el oriente del Oriente, que estaba justo allí, en su misma ciudad encerrada y maltratada, invisible delante de los ojos de todos, esperando que alguien se atreviera o se decidiera a mirarlo.

ELEGIAS DE JUAN VIDA Y LUIS GARCIA MONTERO



De izquierda a derecha, Juan Manuel Bonet, Luis García Montero, Juan Vida y Francisco Brines en la presentación del libro *Elegías*, Galería Almirante, 1999.

Granada Como Pretexto

Estos poemas nacen de la idea de hacer volver a Juan Vida a la pintura ya que llevaba desde su última exposición en Madrid sin coger los pinceles. Surgen de la preocupación de sus amigos por esta no actividad del pintor.

...Un pintor y un poeta, Juan Vida y Luis García Montero, abren una colección de libros para la historia. Francisco Brines y Juan Manuel Bonet se unen a la aventura, que tiene a Granada, sus descampados y soledades, como pretexto. *Elegías*, un libro de coleccionista, artesanal y exquisito, es el primer título de un gran proyecto. Para él fueron creados estas serigrafías y estos poemas.

La idea primera fue de Teresa Alberti y tiene ya dos años. Se trataba de espolear al pintor Juan Vida para que retomara los pinceles abandonados desde su última exposición en Madrid, y hacerlo con amistad, poemas y tipografía. Son tres de las cosas que a este pintor callado y culto, medio editor también y muy poeta, más y mejor podían zarandearle. Y así fue. Teresa Alberti invitó a Luis García Montero a escribir unos poemas sobre la obra pictórica de Vida, que conoce y transita en su Granada común desde hace veinte años...

El Cultural (9.5.1999)
Autora: Blanca Berasátegui



LA PALMERA

Cuando el pintor buscaba una metáfora
y los ríos la piel de sus bañistas,
rodeadas de cuerpos,
de relojes y dudas,
nacían las palmeras.

Un mundo delincuente y sorprendido,
un arañazo verde
sobre la piel de las ruinas,
un modo de afirmar su dignidad
frente al asedio de los vertederos.



EL CAMINANTE SOLITARIO

También en la mirada del hombre solitario,
que se vuelve de espaldas
para doblar la tarde,
el infinito es esto:

una bolsa de plástico,
una muerte de hierros y cristales,
papeles con aceite,
palabras sin sentido,
la botella vacía,
la multitud inmóvil
después de equivocarse.



LAS CIUDADES

Como mendigas en el subterráneo,
las ciudades se duermen
bajo la enfermedad de las estrellas.

Son la quietud incómoda
de una fotografía,
el extraño desván de plazas y talleres,
la linterna agotada que descubre
jóvenes milenarios, recuerdos inexpertos,
latas vacías y pintura seca.

Son edificios con aristas blandas,
ventanas de perfecta quemadura,
huellas del cielo turbio,
envenenada y triste compañía.



MUJER DORMIDA

¿Qué cruza por el sueño
de la mujer dormida?

Una palmera seca,
una historia vacía igual que un frigorífico,
las estrellas enfermas en el agua estancada,
los cables de la luz,
la gabardina de los descampados
y el hombre solitario que se duerme
en la cama sin sueño
de la mujer dormida.



EL PALACIO

Porque el tiempo no vive en nuestros brazos,
hay que volver al tiempo.

como un reloj de arena,
la luz enferma cae en el fondo de un cuadro
que es pintura y es tiempo.

las columnas entienden el sueño de los mástiles,
los estanques más nobles tienen dudas
y voluntad de río,
los arcos son palabras en busca de horizonte
y el arañazo turbio del color
vuelve a poner en hora
el sol de los crepúsculos

¿Por qué la primavera?
Del invierno se sale a través del otoño.



FABRICA ABANDONADA

Los relojes sin viento
respiran como heridos la luz del extrarradio,
y al perder las palabras y los números
convierten sus esferas en espejos.

Quien se atreve a mirar
descubre las ventanas partidas de las fábricas,
ojos que sólo pueden encontrarse
con el mar oxidado que guardan sus pupilas.

No hay pureza ni paz en el silencio,
sino la herrumbre de los perseguidos.

El PAÍS Andalucía (2001) publica “Amigos”. El título hace referencia a la gran amistad que le une con Juan Vida. Este artículo es un reconocimiento de ello y con el pretexto de que ha sido nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, **Luis García Montero** le escribe este entrañable texto.

AMIGOS (LGM 2001)

La ropa es también una costumbre, el aire que rodea la existencia cotidiana de los amigos, como una marca de whisky o de ginebra, un modelo de coche, una canción o un equipo de fútbol. Al pintor Juan Vida lo he visto muchas veces con su mono de trabajo, que parece un cuadro expresionista sobre los jardines de Granada, pero con olor a aguarrás y a maleza de suburbio. Lo he visto en bañador, envuelto en la costumbre de los paraísos inventados, habitando los ríos, las islas caribeñas y las piscinas que resisten con una sabiduría de alameda la llegada tristonada del otoño. Al pintor Juan Vida lo he visto en la costumbre de su ropa de paisano, sin dejarse barbas, patillas o bigotes de pintor, sin marca de artista oficial, pero marcado con la elegancia del que sabe elegir lo que le queda bien, lo que se adapta a él, a sus restaurantes, a sus bares de copas, a sus mañanas de callejeo por la ciudad. Al pintor Juan Vida lo he visto esta semana con chaqué, muy peinado y un poco nervioso, vigilándose a sí mismo, mientras leía su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Granada, y dejando señales en el bosque de los honores y las emociones para no olvidar el camino del regreso. La sinceridad de las palabras del pintor, la seriedad teórica de Ignacio Henares en su contestación y las caras del público que llenaba la sala, me devolvieron a la Granada de los primeros ochenta, cuando los carteles de Julio Juste y de Juan Vida nos enseñaban a mirar los sueños y las calles de una ciudad por fin viva y definitivamente alejada de la posguerra.

Ortega y Gasset afirmó que una persona de izquierdas se parece más a una persona de derechas de su misma generación que a una persona de izquierdas de la generación siguiente. No me tomo esto al pie de la letra, pero si es verdad que me siento cómodo vitalmente con los saludos y las voces de la Granada progresista de la Transición. Por mucho que discutiéramos entonces, socialistas, comunistas, movimientos alternativos, locos y prudentes, los que quedamos todavía mantenemos hoy una cercanía temperamental, unas heridas y unas certezas comunes. A la sesión de ingreso en la Academia de Juan Vida no asistió ningún representante del mediocre y humillado gobierno municipal que hoy flota en las aguas muertas de Granada. Pero tampoco hacía falta, porque el Ayuntamiento de hoy no tiene nada que ver con la cultura ciudadana y moral que evocó Ignacio Henares al recibir a Juan Vida. Allí estaban quienes tenían que estar, concejales de otra época y de otras culturas, como Juan Mata, o como Mariló García Cotarelo, que fue capaz de enfrentarse al mismísimo embajador de Estados Unidos cuando quiso cerrar una exposición de



Luis García Montero y Juan Vida el día de su entrada en la Academia de Bellas Artes de Granada

Juan Vida, porque era obscena y cantaba a Cuba. ¿Qué hubiera pasado si el príncipe heredero de Arabia Saudí hubiese intentado levantar a Mariló de una mesa, como ha sucedido ahora con la concejal de la Mujer? ¿Qué hubieran hecho hace unos años los concejales socialistas y comunistas si, “por cuestiones de protocolo”, se discrimina a una mujer en una comida oficial del Ayuntamiento? A Juan Vida fueron a oírlo los que pertenecen a la Granada de Juan Vida, una Granada llena de color, impertinencia, dudas y certezas a las que no se puede renunciar.

Luis García Montero como gran conocedor del trabajo que realiza Juan Vida y tomando como escenario la exposición que acaba de inaugurar en el Centro Cultural Gran Capitán de Granada (marzo de 2004) edita en EL PAIS "Pinturas" un texto que ratifica su compromiso como amigo del artista.

PINTURA (LGM 2004)

Juan Vida ha llenado el Centro Cultural Gran Capitán de figuras mayores. Hablamos de palabras mayores para afirmar que sentimos la importancia de un asunto. Hay cuestiones que son mayores de edad o mayores de espíritu, y sólo pueden tratarse con palabras mayores. La pintura de Juan Vida está hecha con figuras de niños, o de animales, o de objetos cotidianos, pero son figuras mayores, porque siempre plantean en los cuadros un asunto definitivo, una atmósfera de absoluta importancia. Los estudios de pintor, con sus cachivaches, sus manchas y sus apariciones, tienen voluntad de saco sin fondo, de casa habitada por la naturaleza. En los cuadros aparece de todo, hasta la nada convertida en color. Pero la naturaleza es demasiado literal, le falta responsabilidad, sentido moral, conciencia del tiempo, y por eso conviene que del saco sin fondo del arte salga, antes que nada y sobre todo, pintura. Los elefantes, las cabras, los pájaros, los niños y las mujeres de Juan Vida son pintura, una mirada hecha forma, color, espacio y sentido. Merecen que hablemos de ellos con palabras mayores, porque el trabajo del pintor está lleno de figuras mayores. Crea sentido, interpreta, busca una verdad. Las realidades no son objetivas, y mucho menos neutras. No se recuerdan de forma neutra las mañanas de domingo con lluvia, ni los campos de fútbol vacíos, ni las soledades del niño, ni las fotografías de familia. La pintura inventa su realidad para descubrir la emoción del tiempo y el paso de la historia. Establece su propia coherencia.

Conozco el saco sin fondo de Juan Vida desde hace mucho tiempo. He visto nacer los cuadros que poco a poco han ido configurando su mundo. El color se ha convertido en fábula y en dominio de una realidad con figuras. Forma parte de mi rutina el diálogo con las imágenes de Juan Vida, con los coches aparcados en los márgenes de la ciudad o de la memoria, con los perros que cruzan por un camino secreto o que viven en una quietud enigmática, con los seres humanos que surgen de una soledad sagrada. Los cuadros de Juan Vida suelen atrapar el silencio, nuestros silencios. Debemos hablar con ellos con palabras mayores. Que Juan Vida es un pintor decisivo lo sé desde hace mucho tiempo. Pero resulta impresionante ver ahora su obra reunida en la exposición antológica que el Ayuntamiento de Granada ha organizado en el Centro Cultural Gran Capitán. Las figuras de Juan Vida, que a lo largo de los años nos han mirado con el secreto de su soledad, se hacen compañía, pueblan un mundo, habitan y definen un espacio de grandes dimensiones. El artista trabaja en medio de



Aspecto de la exposición *Con Figuraciones* en el Centro Cultural Gran Capitán de Granada, 2004

la incertidumbre, sin cerrarse a nada, sin saber lo que va a encontrar, pero sabiendo lo que quiere. Las sorpresas pertenecen así a un camino provocado. Cuando vemos juntos los cuadros de Juan Vida asistimos a una búsqueda y a mil hallazgos, a la fundación de un mundo pictórico, a una coherencia artística. Impresiona ver la rutina de nuestra vida coleccionada con aires de museo. Por eso no escribo ahora sobre las anécdotas del amigo, sobre los años de camaradería, las mañanas de lunes y los sábados de tormenta. Me olvido por una vez de las diabluras de su carácter, y busco palabras mayores para hablar de pintura.

Esta sublime poesía de **Luis García Montero** es parte de un cuaderno que recoge textos y poemas de varios poetas y escritores amigos de Juan Vida (**Alejandro Víctor García, Ángeles Mora, J. A. Goytisolo, Antonio Jiménez Millán, Rafael Alberti (Sonríe China), Felipe Benítez Reyes, Pere Rovira, Luis García Montero, Álvaro Salvador, M^a Ángeles Carrasco García, Pepa Merlo y Jose Carlos Rosales**). Se lo dedican tras la llegada a Granada (octubre de 2005) de su hija Julia Shan. También forma parte de los textos escritos en el catálogo del último trabajo del pintor que tiene como protagonista, como no podía ser de otra manera, a Julia, su hija. Y que se titula *Un cuento Chino*.



Juan y Julia Vida en la inauguración de *La Estrella de Oriente* en la Galería Sandunga de Granada, 2005. Foto Lola Miranda

CANCIÓN DE JULIA (LGM 2006)

Ha llegado la J
Como un sueño de oriente.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
Que te lo digan las rosas
y el viento que viene y va.

Ha salido la U
Igual que el sol naciente.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
Pregúntale al Príncipe Azul
y al viento que viene y va.

De las aguas serenas
Ha surgido la L.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
Lo repiten la princesa
y el viento que viene y va

Aparece la I
Como un gorro de duende.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
Lo canta el colibrí
y el viento que viene y va.
La A llega despacio
y derrite la nieve.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
El Genil se lo ha contado
Al viento que bien y va.

Cinco letras de lluvia
Ponen el campo verde.
¡Buena suerte!
¡Dónde está?
Lo sabe el nombre de JULIA
y el viento que viene y va.

Para la exposición *La línea más corta entre dos puntos 1975/2007*, se realiza un extraordinario catálogo que contiene una parte importante de la extensa y variada muestra de la obra dibujada de Juan Vida. Está dividido en varios apartados: *Catálogo, Ciudades, Desnudos, Retratos* y una variada selección de dibujos a los que ha resuelto llamarlos *Sueltos*. El catálogo contiene textos de Juan Manuel Bonet *Juan Vida, de la A a la Z*. Se trata de un extenso glosario con los nombres de los elementos más comunes que Juan Vida ha utilizado y representado en su obra. El otro texto es de **Luis García Montero**, en él describe la trayectoria vital que ambos han compartido desde que se conocieron allá por los años 1975 cuando el poeta contaba con 19 años y el pintor con 21. Un extraordinario relato sobre la amistad que se titula *Perder la mañana*. Está dedicado *A las dos Julias*.

PERDER LA MAÑANA (LGM)

A las dos Julias

No comprendo cómo te empeñas en perder las mañanas, empezó a repetirme mi madre en cuanto se enteró de que iba a trabajar en una librería. Fue una buena estrategia, pero no le salió bien. A ella le molestaba que un hijo suyo se pusiese a trabajar, y recibió la idea como una salida de tono. Pero no se atrevió a decirme que se avergonzaba, que no me hacía falta, que no era un necesitado, que mis padres me pagaban los estudios y, a veces, los caprichos. Conocía de sobra lo que yo opinaba con mis 19 años recién cumplidos de esa Granada decente y temerosa, formada por sus amistades, sus recuerdos de posguerra y sus mañanas de domingo, esa ciudad menesterosa, de la media docena de pasteles y del agua fresca para las visitas, que consideraba una mancha en la camisa y en los manteles blancos la desgracia de tener a un hijo trabajando a destiempo, sin la carrera terminada y sin una boda en perspectiva. Prefirió escudarse en mis estudios, aliarse con mi fama familiar de devorador de libros y repetir que era una lástima perder las mañanas despachando en un mostrador y recogiendo paquetes en Correos, cuando podía quedarme en casa, con todo el tiempo para mí. La mesa de camilla era todavía el Ideal de los estudiantes y los opositores.

Yo me había matriculado en el segundo curso de Filología Española, en el turno de tarde, y vivía el mundo acelerado de la transición. Reunirse, discutir, estudiar, soñar, y vivir eran verbos utilizados para salir corriendo como una consigna vital. Correr y alejarse de la carta de ajuste, de los cines y las películas del colegio, de los sermones del padre Jesús, de los miedos de la abuela, de las versiones infantiles de Julio Verne, del frío en las rodillas, del SEAT 600, de las curvas interminables

de la carretera de la playa, de la cultura oficial que se perpetuaba en las visitas de las viejas criadas, los libros de Formación del Espíritu Nacional y el chaqué de los horquilleros en la procesión de la Virgen de las Angustias. Corríamos para huir, sin saber adónde estábamos llegando. Tuve suerte con los profesores, la barra del bar y las asambleas de curso. El mundo giraba tan rápido que hasta una obra de teatro experimental o un cineclub se convertían en un testimonio de la nueva vida. Las clases de literatura de José Ignacio Moreno y de Juan Carlos Rodríguez cambiaron mi forma de relacionarme con los libros, que significaba tanto como cambiarme el modo de respirar y de organizar mis preocupaciones diarias. Había que leer de golpe toda la poesía, todas las novelas, toda la filosofía, todo el psicoanálisis y todo el marxismo del mundo. Para eso sobraba tiempo, porque el futuro estaba en su sitio, perfecto y nítido, pero faltaba dinero. Así que decidí aceptar una propuesta de trabajo en la Librería Teoría, la librería de Juan Manuel Azpitarte. El pequeño sueldo de las mañanas se veía acrecentado por el descuento de la casa, que reducía el precio de los libros en un 15 o un 20 por ciento, que era el margen normal del negocio para los librereros.

También me ilusionaba conocer a la clientela. Por la librería pasaban con mucha frecuencia los profesores, los poetas, los pintores y los ciudadanos que más me interesaban, una legión dispar y congeniada de militantes o exmilitantes del Partido Comunista, que había protagonizado los últimos años de lucha contra la dictadura, la inmensa asamblea convulsa de la transición y el cambio de piel de la ciudad. Después de pedir la palabra durante años grises y clandestinos, la ciudad empezaba a hablar, a cantar, a escribir y a correr junto a nosotros. Perder las mañanas de los cursos 1977–1978 y 1978–1979 fue la mejor decisión que pude tomar, aunque mi madre siga empeñada en llevarme la contraria y se enfada con Juan Vida cada vez que cuenta mi primera experiencia laboral en algún programa de televisión. Tú no necesitabas trabajar para estudiar, me repite. Ahora contesto que yo necesitaba vivir para estudiar de otra manera. Al lado de la librería, además, Horacio Rébora, un exiliado argentino, abrió La Tertulia, un bar de copas, que se convirtió enseguida en el reino de nuestras noches. Aprender a beber es un correlato imprescindible de aprender a vivir.

Poco a poco me hice a migo de Javier Egea, Álvaro Salvador, Mariano Maresca, Andrés Soria Olmedo, Rafa Juárez, Jose Carlos Rosales, Justo Navarro, Antonio Muñoz Molina, Juan Carlos Rodríguez, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán y Juan Vida. Entrar en confianzas con Juan me costó mucho trabajo, más que con nadie, quizá porque disfrutaba, entonces y ahora, poniendo barreras de humor a los recién llegados, quizá porque acababa de conocer a María José y procuraba no salir de las habitaciones prestadas, quizá porque no estaba dispuesto a perder su condición de niño pintor, de benjamín de la pandilla, en aquel grupo vivísimo de hermanos mayores. Había visto un cuadro de Juan en la exposición, muy de la época, “Arte, Cultura, Derechos humanos”, organizada en el Club Larra, en 1977. Al año siguiente



Emigrantes (1975). Lápiz, tinta y óleo sobre papel. 13,5 x 15,5 cm

expuso su “Obra fechada”, en la Librería Teoría. Recuerdo cuadros de gran formato, de tema fecho y bien fecho, en los que un poderosísimo dominio del dibujo servía para dejar testimonio del paisaje final de la dictadura, los tiroteados albañiles granadinos, los obreros a la hora del bocadillo y la Policía Armada empleándose sobre el cuerpo caído de los rebeldes. Porque si la ciudad corría hacia el porvenir, la dictadura iba detrás de ella y le pisaba los talones. Pero algunas figuras de tebeo se colaban en los cuadros neorrealistas de Juan, para advertirnos que los tiempos estaban cambiando definitivamente. Un

aire de adverbios terminados en mente pasaba por las calles y por los poemas en busca de imperiosas claridades.

Juan siempre ha dibujado con un milagro en la mano. Cuando me hice amigo íntimo de sus manías y de sus lealtades, y empecé a perder las mañanas y las tardes en su estudio de la Carrera de la Virgen, comprobé en los libros de textos conservados y en los cuadros infantiles la pasmosa facilidad para el dibujo que había heredado de sus hermanos mayores. Como no había quien aguantase sus travesuras, dañinas como un martillo en una cabeza, la familia tuvo la idea feliz de entretenerlo con unos lápices de colores y unas hojas en blanco. Y así fue civilizado, sometido por el ejercicio de enmascarar con dibujos su natural salvaje, cada vez más entregado a las relaciones de libertad y esclavitud que suelen mantener la mirada y la mano de los buenos pintores. Guardo en mi casa un libro de lectura del primer curso de bachillerato, firmado por el niño Juan Vida Arredondo, en el que los personajes y los temas se convierten en dibujo a bolígrafo con una alegría despiadada. La pintura es también un ajuste de cuentas con la realidad soportada en las horas tristes y en el frío de los calendarios paralíticos.

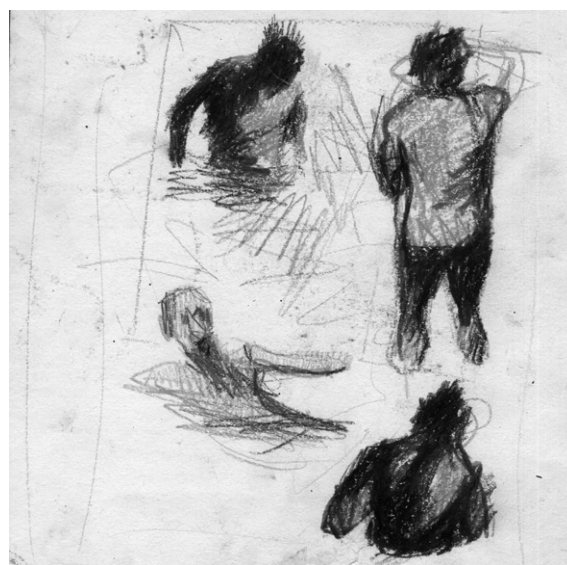
La facilidad para el dibujo del niño y del adolescente supuso un problema para el pintor empeñado en dedicarse a la pintura, en trabajar por, para y desde la pintura, huyendo de los cuadros con argumento literario, sin vértigo de materia y de color. Por eso en el año 1981 indagó en el expresionismo abstracto, con una exposición basada en unos versos de El viajero, un poema de Javier Egea. Heridas, sombras negras, ráfagas amarillas de luz, transformadas en zanjas, huecos, formas, movimientos de color, horizontes en los que temblaba una discusión indirecta sobre el porvenir y el pasado, sobre la realidad y la muerte. Se trabaja de prisa y con fiebre cuando uno camina en busca de su mundo. No hacen falta ochenta días para darle la vuelta al mundo, y dos

años después Juan Vida había ido y había regresado varias veces a los mares del sur, a las islas del Caribe y de la piel desnuda, para llenar de palmeras, y de mujeres, y de De Kooning, las paredes del Centro Cultural Manuel de Falla, con su exposición “Iré a Santiago”. Las figuras humanas, animales y vegetales empezaban a brotar del fondo mismo de la pintura, del rumor material y perfilado de la brocha, elaborando el mundo característico de Juan. Algo parecido ocurría también con sus dibujos, esos dibujos en los que iba fijando nuestra vida, nuestros viajes, nuestras mañanas de domingo en el río, nuestras tardes de verano en la Piscina Granada. El esfuerzo minucioso y detallista era sustituido por el trazo libre que imponía una mirada intuitiva, libre, como si saliese del fondo del papel. El arte es un milagro, llega a fundar, crea sentido, juega a favor de la memoria y del entendimiento. Al ver ahora los dibujos de Juan, regreso con facilidad al pasado a través de los detalles objetivos que se quedan en el papel, como se quedan las cosas en las baldas de mis estanterías, sobrecargadas de fetiches y de recuerdos fotográficos. Son mucho más eficaces los golpes de mirada de Juan, las formas sin terminar, los cuerpos captados en un giro, las caras de los amigos en un gesto, las ciudades en el instante de una luz. Esos dibujos me devuelven a una tarde precisa, a un tiempo vivido y vivo, que sigue aquí, junto a nosotros, junto a mí, haciéndose y deshaciéndose como la Granada que nos reunió en un tiempo de agría.

Ser joven no significa tener pocos años, sino vivir en calles y en sueños de tu misma edad, con una capacidad natural para fundar lugares. Yo viví la juventud en aquella Granada



Cuaderno de Pinos Genil (1984).
Lápiz, sobre papel. 24 x 17,5 cm



Cuaderno del río (1985).
Lápiz, sobre papel. 25 x 24 cm

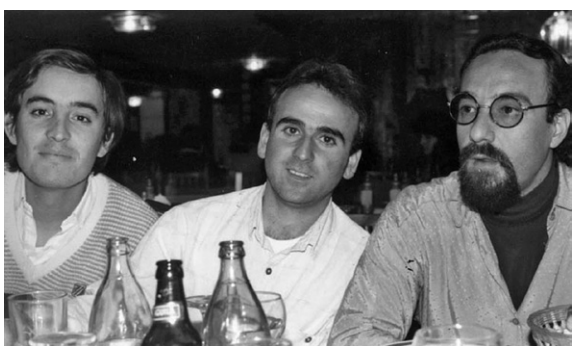


Cartel de *Iré a Santiago*. Málaga (1982), 57 x 40 cm



Rafael Alberti en la clausura de *Ire a Santiago* Auditorio Manuel de Falla. Granada, 1983

de los 80, fundada por las discusiones teóricas, los poemas, los artículos, las novelas y, sobre todo, por los carteles que diseñaban Julio Juste y Juan Vida para anunciar los programas y los acontecimientos organizados por el nuevo ayuntamiento democrático. Fueron años de fe en la política, en la vida pública, en la posibilidad de arreglar los problemas del tráfico, en el deseo de vivir al margen del acartonado espíritu provinciano o del nuevo andalucismo que se acercaba a paso lento, pero imparable, con esfuerzo de carreta rociera y procesión de Semana Santa. Iré a Santiago, la exposición de Juan en el Centro Manuel de Falla, subía por los versos de Federico García Lorca hacia las islas desnudas del color, la piel, el viaje y la luz. Tuvo repercusión en la ciudad, por la calidad de la obra y por la ayuda que nos prestó la embajada norteamericana en España. Como el señor embajador Todman, el mismo que había preparado el golpe de estado de Pinochet en Chile, iba a participar en un acto en el Centro Manuel de Falla, pidió que se retirara la exposición, no indicada para los ojos diplomáticos de un individuo poco acostumbrado a los colores violentos del arte. La lucha triunfante contra la censura se completó con un acto en el que participamos Rafael Alberti, Mariano Maresca, Javier Egea, Álvaro Salvador, Juan de Loxa y yo. En 1983 Juan Vida había ganado el premio Ciudad de Granada, Mariano había puesto en marcha la revista *Olvidos de Granada*, nuestros libros empezaban a tener repercusión en el nuevo panorama de la poesía española, y llegaban a la ciudad maestros, convertidos pronto en amigos y en cómplices, como Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Francisco Brines, o José Guerrero, Roberto Matta y Manolo Rivera. Los actos culturales, los trabajos de cada uno, las reuniones y los manifiestos políticos, se mezclaban con las comidas interminables bajo el sol de invierno de los merenderos, las noches de copas de final imprevisible y los viajes. La democracia, con su afán por animar institucionalmente la vida cultural española, facilitó muchos espejismos más bien



Luis García Montero, Juan Vida y Javier Egea en el Bar Avellano. Granada, años ochenta

ridículos, pero hizo posible algo extraño en la dinámica del tiempo: que surgieran estrechas amistades, de afecto verdadero, entre nombres de arte y edad consagrada, y jóvenes que daban sus primeros pasos en el mundo de las letras o de la pintura. Nunca habían sido tan jóvenes los alcaldes, los presidentes de las diputaciones y las amistades provechosas y desiguales.

Recordados aquellos años desde ahora parece mentira que hubiese tiempo para tanto, casi para todo. Se podía militar, estudiar, hacer revistas, fundar colecciones literarias, escribir, pintar, agotar las noches, levantarse pronto y perder las mañanas en las calles recién abiertas de la ciudad. Juan Vida y yo solíamos recoger a Javier Egea, quiero decir, a Quisquete, en Asistencia Médica, para desayunar por los alrededores de la Plaza de las Pasiegas. “Sentencia médica”, llamaba Quisquete a la empresa familiar que le había dado trabajo, después de contarnos, entre risas, la sorpresa de descubrir en una ocasión a su tío, con el brazo levantado y las gafas muy solícitas, analizando las muestras de sangre a la luz de la ventana. Cuando él mismo tuvo que hacerse unos análisis, después de una de sus crisis periódicas, la broma de los resultados fue contundente, tan contundente como su carcajada al contarlo: hemos encontrado leves indicios de sangre en las pruebas realizadas en alcohol.

Yo había hecho amistad con Quisquete a finales de 1979, una noche en la que tuve que improvisar la presentación de una lectura de sus poemas en La Tertulia. Estaba prevista la intervención de Juan Carlos Rodríguez, que por una dificultad de última hora no pudo acudir a la cita. Me acababan de conceder el premio Federico García Lorca para estudiantes por Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn, y Carmelo, un compañero de la Librería Teoría, traductor de libros sobre psicoanálisis y muy conocido en los ambientes culturales del partido, quiero decir, el Partido Comunista, me animó de improviso a sustituir a Juan Carlos. Debía tomar la alternativa en los ruedos culturales de la ciudad. No me fue difícil presentar a un poeta que había leído bien, y que había escuchado con frecuencia en algunos recitales. Nunca resultó muy difícil identificar alas opiniones literarias y políticas de Quisquete. Admiraba yo, sobre todo, los poemas de “A boca de parir”, uno de los títulos más feos de la poesía contemporánea, pero cargado de buena y emocionante poesía. Así que pude declarar aquella noche, con sinceridad, mi admiración por Javier Egea, admiración que se hizo completa cuando empezó a leer en el pequeño escenario de la Tertulia los versos inolvidables de “Troppo mare”, el poema que acababa de escribir en el Cabo de Gata, en un pequeño hotel de la Isleta del Moro: «Extraño tanto mar, raro este cielo / desgranado de luz sobre la Isleta...». A las pocas semanas, Javier asistió, convertido



Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes y Juan Vida en la mesa de montaje de la imprenta Servigraf. Granada, 1985



Foto y dibujo del *Cuaderno de Polaroid*
Lápiz, acrílico y gouache sobre papel. 20 x 24,5 cm.
De izquierda a derecha: Javier Egea, Luis García
Montero, María José Lara y Mariano Maresca en
el estudio de Juan Vida en la Carrera del Genil.
Granada, 1982

en Quisque, a la presentación de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, y desde entonces nos acostumbramos a reír y a escribir juntos, con una amistad inseparable. Recuerdo sobre todo las sesiones de trabajo en su casa familiar, en la esquina de las calles Recogidas y Pedro Antonio de Alarcón, una casa solitaria e inmensa, porque había servido de consulta de su padre médico y de vivienda de una familia numerosa. Había sitio para la música en alto, los libros, los escondites eróticos y los fantasmas. Quisque se quedó algún tiempo con la casa, aprovechando el cambio de domicilio del padre, y allí escribimos, discutimos, corregimos, nos corregimos e ideamos locuras cuerdas y realidades disparatadas. Bebimos muy poco, porque en ese tiempo Javier conseguía descansar en el dique seco, y sólo había en la casa una botella de Pippermint, resto poco atractivo de las antiguas tormentas. Mientras él recortaba las ramas de mi libro *El jardín extranjero*, yo caminaba por las sombras y los rayos de luz de su "Paseo de los tristes". Las dedicatorias de los libros son a veces como un buen dibujo, y nos devuelven al tiempo pasado con mayor precisión que los relatos minuciosos. Yo le dediqué la "Égloga de los dos rascacielos", poema que terminé, o terminamos, una tarde de sábado en las casa que su familia tenía a la entrada de Viznar: «A Javier Egea, cómplice de estupor». Él me dedicó su "Paseo de los tristes" poco antes de que fuéramos juntos a Correos, para enviar el libro al premio Juan Ramón Jiménez: «A Luis García Montero, y a todos los que trabajan por ese tiempo diferente». Ya he dicho que nunca fue difícil identificar las opiniones políticas y literarias de Quisque.



Miguel "el Guardachoces" y Juan Vida en la clausura de *Iré a Santiago*. Granada, 1983

Juan Vida y yo recogíamos a Quisquete en "Asistencia Médica", donde disfrutaba de unos horarios muy flexibles, gracias a la perpetua comprensión de su familia, y nos dedicábamos a perder las mañanas. Visitábamos las imprentas en las que Juan trabajaba, inventábamos pequeñas gestiones, nos mezclábamos con los personajes que gobiernan una ciudad a las 10 de la mañana, camareras de cafeterías, encargados de quioscos de prensa, dependientas limpiando escaparates, hombres haciendo mandados y gente ociosa, como nosotros, dispuesta a dejarse

llevar por el azar de la calle. Uno de los personajes preferidos de Quisquete era un niño de los recados, con más de 40 años, que entraba y salía de la Plaza con un pequeño carro y con una oreja derecha muy grande, mucho más grande que la izquierda. Estaba convencido de que le habían dejado la oreja así los sucesivos tirones de jefes irritables, incapaces de perdonar un error en la lista de pedidos o de repartos. Juan sentía especial predilección por Miguel el guardacoches, un maestro a la hora de imponer variantes ingeniosas en la letra de las canciones clásicas y de interpretar los cambios de espíritu y costumbres de la ciudad. Un día, después de haber visto pegado en las paredes un cartel que celebraba el Día del Orgullo Gay, paró a Juan en seco para confirmar la noticia: «¿De manera que ahora se van a poner también en huelga los maricones?».

Javier tenía un carácter inseguro y apasionado, que lo llevaba a escaparse de sí mismo y a engañarse con facilidad en el refugio consolador de las ideas rotundas. «¿Qué pasa aquí?, ¿qué hay por debajo de esto?», tronaba en los talleres de la imprenta Servigraf cada vez que se retrasaba un trabajo, no fuese a colársenos entre las máquinas alguna treta de la realidad conspirativa. Su capacidad de alegría y de amor, de entrega a la verdad, solucionaban casi siempre los arrebatos de enfado imprevisto. En su carácter se mezclaba la seducción y el desamparo, la simpatía y la inmunidad parlamentaria ante las decisiones de la vida, las irresponsabilidades del niño mimado y el desvalimiento de un corazón herido de muerte, la demanda repentina de atención y la lealtad paciente con sus amigos, la mirada recelosa de los campesinos o de las glorias provincianas y una fuerza poética muy alta, muy universal, capaz de resolver con una notable inteligencia lírica las cosas que no podía asumir con los argumentos de la razón. Recordar a Quisquete supone desatar una cuerda íntima de abrazos, carcajadas, anécdotas y reproches. Juan, por el contrario, tuvo siempre un implacable sentido común para opinar de las cosas que pasaban



La poeta Inmaculada Mengíbar, Rafael Alberti y Javier Egea en el estudio de Juan Vida de la Carrera del Genil. Granada, 1985

en la calle, para calificar un comportamiento, para valorar a una persona, para elaborarse una timidez calculada, ejecutiva, forjada a golpes de vigilancia y pudor. Ante todo le preocupaba evitar situaciones de compasión o de ridículo. Conozco muy pocas personas, tan dispuestas a esconder en la prudencia y en el actuar discreto la sólida garantía de unas opiniones firmes. Juan se enfrentaba al tradicionalismo de lo primoroso y de lo requetebién pintado, pero sentía poca necesidad del nuevo pintoresquismo de los brujos modernos, muy vestidos de artistas y muy desahogados a la hora de inventar modalidades, intervenciones e ingenios que no exigiesen la más mínima preparación en el oficio pictórico. El estudio de Juan era y es uno de los lugares sagrados de mi Granada, porque la amistad se mezcla con la artesanía, el arte con el oficio y las discusiones teóricas sobre estética con las herramientas, los materiales y los cachivaches que imponen la práctica o la curiosidad. Flota en el estudio, sobre todo cuando uno se sienta en su sillón de barbero, un olor a pigmento, a pintura en los dedos y a vida, luego encarnado en las imágenes misteriosas que surgen desde el fondo de los cuadros. Los estudios de pintor han sido siempre

lugares envidiados por los escritores, gracias a ese comercio con los utensilios y la actividad manual que impone su arte. Los ordenadores han convertido hoy la mesa del poeta en un pequeño taller de pintura o de diseño, porque las inquietudes y los intereses propios de la escritura se mezclan con otras preocupaciones tecnológicas tan entretenidas como una habilidad manual. Pero nunca es comparable al efecto de fuerza y entusiasmo práctico que se vive en el taller de un pintor, en el estudio de Juan Vida, en el lugar donde los disfraces de la timidez desaparecían, y la sensatez enseñaba su verdadero rostro. Juan es el amigo perfecto para cometer locuras, porque sus puntos de fuga no esconden dolor ni autoengaño. Prefiere desaparecer de escena o hablar de su dolor, para que los demás no crean que él no sabe lo que saben los demás.

Ver pintar a Juan Vida, descubrir los dibujos en los que iba tramando un giro, un nuevo ciclo, asistir a las sucesivas indagaciones de su obra en marcha, suponía para mí no sólo una consecuencia de la amistad íntima, sino un ejercicio de aprendizaje y de identificación estética. A través del sueño de sus mujeres desnudas, de las chimeneas de sus fábricas, de sus bañistas en el río o en la piscina, de los puentes de sus ciudades, de sus casas al borde de las carreteras o en las esquinas de un suburbio, reconocía el esfuerzo por seguir manteniendo la confianza en la pintura, del mismo modo que yo pretendía mantener mi ilusión en la poseía, en los versos de Garcilaso y de Blas de Otero, de García Lorca y de San Juan de la Cruz. Ser joven y sentirse dueño de una ciudad significa tener fuerza para fundar lugares, un ventorrillo junto al río Genil, una mesa en un bar de copas, una calle por la que pasear a las 10 de la mañana. Ser joven significa fundar amistades, pasar de los oficios a los lugares, y de los lugares a los oficios, con el tapicero, con el impresor, con el socorrista de la piscina. Ser poeta o pintor suponía para nosotros el deseo de provocar un mundo fundado, una existencia con fundamento. Juan conocía todos los recursos de las vanguardias, y los admiraba, y los utilizaba, pero lejos ya de la perspectiva vanguardista basada en el tiempo lineal de las modas y en la sacralización de la ruptura. Nuestro descrédito de las vanguardias no implicaba la negación de sus lecciones, sino el reconocimiento de otro interés histórico, un diálogo material con la Historia del Arte o de la Poesía, en el que las propias vanguardias estaban incluidas, quedándose fuera solamente la mitología romántica de las esencias, enmascarada en la verdad del silencio o de la ruptura. Se trataba de quitarle las prisas al optimismo estético, de volver a la lentitud del oficio, de reivindicar el sentido del tiempo, de fundar el cuadro y el poema como lugares habitables, lugares de cita entre un autor y un espectador, invitados a reunirse por una experiencia histórica. Desde el fondo de los cuadros de Juan aparecían y aparecen las espaldas de un ser renacentista, la tarde lluviosa de una muchacha impresionista, la silueta romántica de la Alhambra, pero sometidas a un esfuerzo propio de la pintura. Y yo me identificaba en su esfuerzo, al interpretar sus equilibrios entre la pintura y el dibujo, entre la figuración y la abstracción, desde la



Serigrafía de la carpeta *Sombra del agua*

experiencia del poeta que trata la realidad, y la biografía, sabiendo que el poema es un lugar autónomo, material, que debe ser fundado en la historia de la poesía, sin esencialismos, en el territorio humano de las coyunturas sociales. Juan Carlos, Álvaro, Javier y yo discutíamos, con Machado y Althusser por medio, sobre la elaboración de una sentimentalidad otra. Además de la propuesta ideológica, eso implicaba una indagación estética, muy necesaria para mí en los primeros años 80, capaz de romper las ingenuas dicotomías entre poesía pura y poesía comprometida, o entre poesía tradicionalista y poesía experimental. La toma de conciencia del sentido histórico del arte superaba esos debates propios de un tiempo que ya entraba en descrédito. Ese descrédito, acompañado de la necesidad de una nueva apuesta de optimismo sin prisas, melancólico,

consciente de la experiencia del pasado, lo veía yo agitarse en los dibujos de Juan, pasar a sus cuadros, volar con las alas de sus águilas, caminar como sus bañistas con el agua a la cintura, mirar con la perplejidad triste de sus niños. El argumento de los dibujos y de los cuadros de Juan fue siempre un diálogo con la Historia del Arte, la toma de conciencia de la condición histórica del arte. Para mantener ese diálogo, para encarnar esa toma de conciencia, resulta necesaria una mirada y una mano de artista, un individuo concreto con los dedos manchados de pintura, alejándose, acercándose, entre cachivaches, utensilios y descubrimientos. Por eso el estudio de Juan era un lugar fundado al que me gustaba acudir. Al hablar de las relaciones entre sus personajes y sus fondos, o de las siluetas ágiles de sus dibujos, estaba también hablando de mis versos.

Mientras pasaba el tiempo. Perdíamos las mañanas por el Zacatín arriba, imaginábamos, compartíamos asuntos personales o perfilábamos aventuras comunes. De aquellas mañanas perdidas, o de las tardes interminables de verano en la Piscina Granada, surgieron muchos poemas, cuadernos, exposiciones, la colección Maillot Amarillo y la carpeta *Sombra del agua*, con sonetos de Quisquete y serigrafías de Juan. El pintor dibujaba de memoria lo que el poeta escribía del natural. Subíamos al Generalife, llegábamos hasta la escalera del agua, Javier metía en el pasamano una sortija de esmeraldas y rubíes heredada de su madre, y luego escribía el poema:

Las adelfas le tienden su emboscada
y el arrayán le ciega de amarillo.
Se le detiene el sueño en ese anillo
verde de luz: la mano enamorada.

He revivido aquellos años al ver de nuevo los dibujos de Juan. En ellos vive lo que ahora es sólo recuerdo en nuestra memoria. Ahí están las mañanas de domingo en el río Genil, la vanidad atlética de Quisquete, su noble amistad, sus salidas geniales, la locura enmascarada y sigilosa de Juan, los silencios de Mariano con la boca fruncida y los dedos en la barbilla, el color de aquellos días de fiesta, de bares frecuentados, de encuentros sin cita y de mañanas perdidas. En mi próximo libro incluiré un poema en recuerdo y «Defensa de aquella amistad», dedicado a Juan Manuel Azpitarte, maestro de la duda:

La ciudad prometida que se llamaba noche
tuvo dos argumentos para buscar la luz.
Cuando Javier venía escondido en su risa,
la inocencia y el fuego arañaban las copas.
Antonio trajo entonces un sol para noctámbulos.
En aquellos inviernos de nubes escolásticas,
los reunidos pactaban las lluvias de verano.
Juan Carlos, el teórico, descubría dos versos
en los malos poemas y en las buenas canciones.
Mariano conspiraba a favor de la ópera.

En aquella ciudad, en aquella insolente
ciudad de la alegría recién inaugurada,
Álvaro deshojó los ritos del futuro
y la palabra hoy. Juan tenía en sus ojos
el olor a pintura que necesita un sueño.
Las ciudades se pliegan, se despliegan, suceden
y se abren nocturnas, como fotografías,
a través de los hechos, las desapariciones,
existiendo dos veces, temblorosas, verbales,
a la luz del pasado y a los pies de la vida.
No sé qué más. El tiempo de los días siguientes
como Andrés, se hizo largo cerrar antes de la hora.
Siempre fue de mal gusto cerrar antes de hora.
Ciudad de los olvidos, la fábrica del Sur,
conmigo vas, mi corazón te lleva.



Alfama (1986) El que sube la escalera es Luis García Mntero. Lápiz sobre papel 24,5 x 21 cm

Yo recuerdo la historia así, y la vivo, porque me siento heredero de ella, y porque hay pocas cosas en el mundo que me gusten más que estar en Granada con sensación de estar, quiero decir, levantarme pronto, llamar a mis amigos, desayunar en alguna cafetería y perder luego la mañana, entre la maquinaria de las imprentas, las novedades de las librerías y las calles con escaparates, dependientas, gestiones inventadas, apariciones del pasado y quioscos de prensa. Lo único agradable del paso de los años es que Juan tiene cada vez menos prisa por volver a su estudio. Perder la mañana significa para mí algo así como conservar el mañana, como mantener la ilusión de que seguimos escribiendo, pintando, trabajando por un tiempo diferente. El tiempo, dueño de sí mismo y poco amigo de ilusiones falsas, se encarga siempre de hacer sus propios dibujos. Pero nosotros contamos con la posibilidad de oponerle la réplica íntima de los dibujos de Juan.

CAPÍTULO I.3

EL PINTOR EN SU ENTORNO

El día 6 de marzo de 1994 el semanario cultural *Blanco y Negro* publica, en las páginas dedicadas al Arte, un cuadernillo a la figura de Juan Vida.

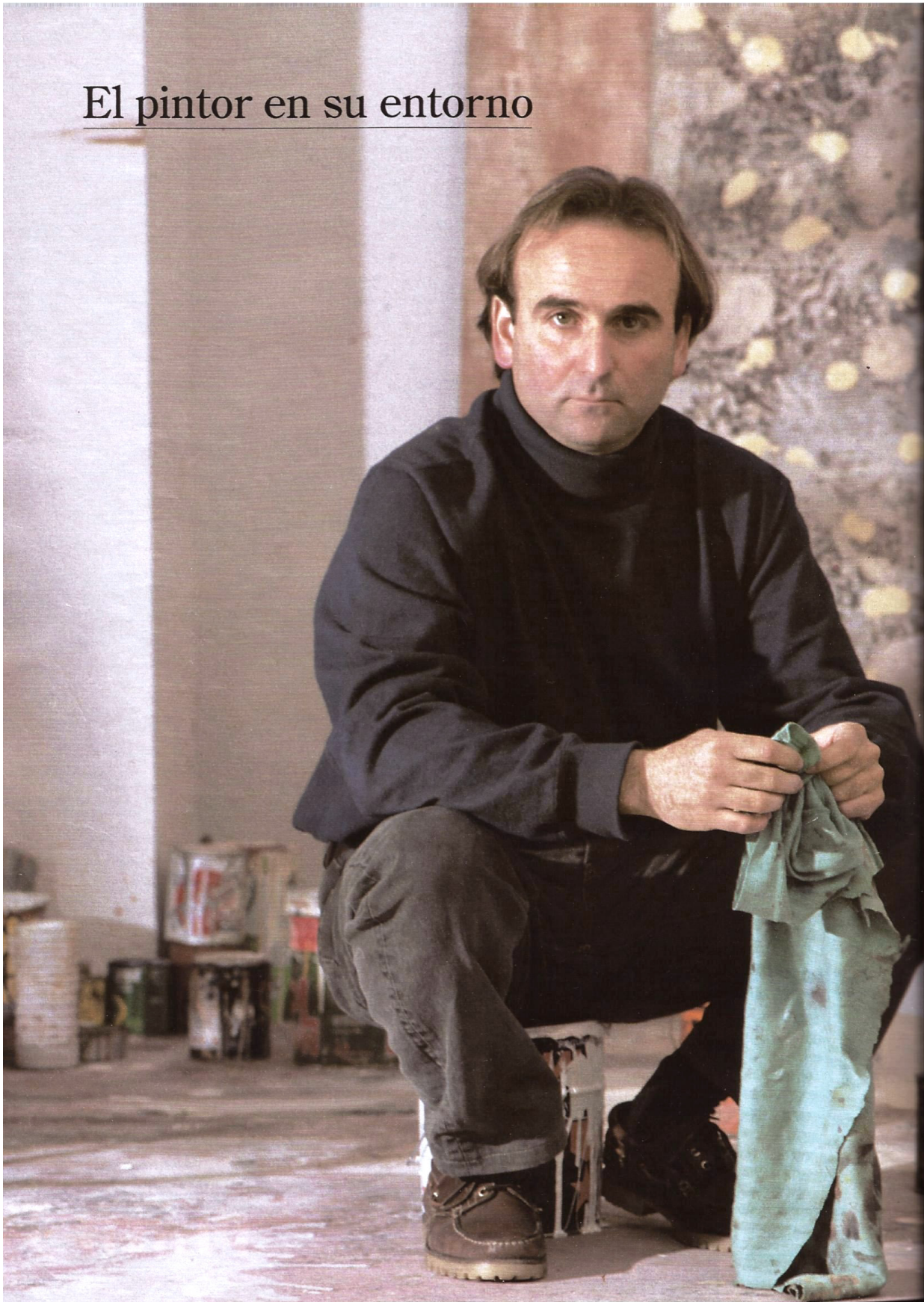
Juan Manuel Bonet, con el pretexto de la exposición que en ese momento inauguraba Juan Vida en la galería Afinsa–Almirante de Madrid, la tercera individual del artista, le dedica este reportaje de cuatro páginas con fotografías a color de Juan Vida y algunas de sus obras. Las fotografías están realizadas en su nuevo estudio, en el campo.

El artículo titulado: *Juan Vida historias ilustradas*, se reproduce a continuación:



Los peligros del estanque (1983) Técnica mixta sobre tela, 165 x 190 cm

El pintor en su entorno



JUAN VIDA

HISTORIAS ILUSTRADAS

Juan Vida (Granada, 1955) celebra actualmente, en la galería Afinsa-Almirante, su tercera individual madrileña, y la más rotunda que de él se ha visto hasta la fecha. Tras pasar por el realismo social y por el expresionismo abstracto, este pintor que se ha retirado al campo y que es más amigo de los escritores que de sus colegas, practica, desde hace unos años, un arte de fuerte componente literario



Arte

JUAN Vida empezó a pintar casi en la niñez, y en clave de realismo social, por el lado «la poesía es un arma cargada de futuro». Su primera exposición la hizo a los trece años, en el Centro Artístico y Literario de Granada, lugar que conoció su época de esplendor en los años diez, en que lo frecuentaba Lorca.

Un punto de inflexión lo constituyó la muestra, abstracta y colorista, «Romper el cerco», celebrada en 1981 en la desaparecida galería Aveliano de su ciudad natal, y en la que se advertía la directísima influencia de su paisano José Guerrero, referencia obligada, entonces, para todo un sector de nuestro arte.

En 1983, Juan Vida expuso en la colina inspirada, en el Centro Cultural Manuel de Falla, su serie, de carácter más figurativo, pero igualmente exaltada desde el punto de vista cromático, «Iré a Santiago», basada en el «Son de negros en Cuba» lorquiano. Si todas las exposiciones a las que

hasta ahora me he referido pueden ser consideradas como pertenecientes a un ciclo formativo, las que a partir de entonces se sucedieron ya revelaron a un pintor centrado en un proyecto realmente suyo.

Memorias

Con «Álbum» (Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1987) se inicia el periodo que podríamos llamar de madurez. En ella había, pintados o dibujados, espías, fumadores, anónimos individuos que inevitablemente traen a la memoria la silueta de Pessoa. Antonio Muñoz Molina, que entonces acababa de descubrir Lisboa, y que también firma uno de los textos del catálogo de la muestra que motiva estas líneas, fue uno de los prologuistas de «Álbum». Casi más que la de sus colegas, el pintor, que estudió Historia del Arte y ha seguido vinculado a la Universidad de Granada, ha buscado la compañía de los escritores. Le han dedicado textos los adalides de la «nueva sentimentalidad» poética,

Luis García Montero y Álvaro Salvador.

La dimensión literaria de la pintura de Juan Vida se ha ido acentuando con el paso del tiempo. Significativa fue en ese sentido su anterior individual en la misma galería, celebrada en 1990. Cada uno de los cuadros que la integran parece el punto de arranque de una historia. Entre las últimas exposiciones de Juan Vida destaca la que bajo el título «Las amistades peligrosas» hizo el año pasado con Julio Juste -un pintor al que en su día dedicamos un artículo en estas páginas- en el granadino Palacio de la Madraza. Paralelamente a su trabajo como pintor, y como sucede en el caso del mencionado Juste, Juan Vida se dedica al diseño gráfico. Su última realización en este terreno es una muy hermosa revista poética, de título casi copiado de Guillermo de la Torre: «Hélice». En ella juega con la tipografía, y con unos fotomontajes que también aparecen, a veces, en tal o cual rincón de sus cuadros.

«Vida en el campo» titula el pintor, jugando con las palabras, su actual



Las últimas obras de Juan Vida resumen una trayectoria pictórica que va de la abstracción lírica a la figuración, patente sobre todo en las zonas resueltas con dibujo a carboncillo. Arriba, de izquierda a derecha, «Toro en la Marisma» y «El gran invierno». A la derecha, «La fábrica del blanqueo». En la página siguiente, «Inundación»



muestra. Efectivamente ha huido de la ciudad y se ha retirado al campo, a Pinos Genil, un pueblo al borde de la carretera que desde Granada conduce a Sierra Nevada. Constituye la pintura de Juan Vida una experiencia sincrética. Coexisten en ella recursos aprendidos en la abstracción lírica -una cierta liquidez, una cierta gestua-



lidad-, y un idioma figurativo, patente sobre todo en las zonas resueltas a base de dibujo a carboncillo. Lo literario de los temas no está reñido con la pictorialidad sustancial del «idioma» empleado. El buceo en la memoria tiene, como lo he señalado ya en alguna ocasión, algo de «quest» modianesca: relato fragmentario, narración

dispersa, reconstrucción de un personaje o de una atmósfera a partir de unos indicios mínimos.

Las viejas fábricas abandonadas, con su presencia fantasmagórica y «su aire de ruinas en un desierto asiático y sus torres de ladrillo como alminares» (Muñoz Molina), son uno de los escenarios preferidos del pin-

tor; a la entrada del pueblo donde hoy reside está la que ha representado en algunos de sus mejores cuadros recientes. En la muestra hay también calles de tierra de pequeños pueblos andaluces, un molino holandés, un faro de tierra adentro, algunas figuras humanas, y animales -patos, ciervos, vacas, un toro ma-

rismeño, solitario y villaloniano- perdidos en medio de grandes extensiones de pintura... Por momentos -por ejemplo en «La casa sola»- la poética de Juan Vida recuerda, aunque él nunca sea tan figurativo ni tampoco tan metafísico, la de Edward Hopper.

Juan Manuel BONET



José Guerrero y Juan Vida en la Galería Avellano. Granada, 1981

CAPÍTULO I.4

LAS AMISTADES PELIGROSAS

Este capítulo acometeremos la relación de Juan Vida con los artistas granadinos, en este caso hemos elegido a los que han dejado una profunda huella en la vida del artista y a otros por haber compartido con él los comienzos del arte social en Granada en una época de aperturismo y renacimiento del mismo: Julio Juste, José Guerrero, Manuel Rivera.

El nombre de la exposición que la Universidad de Granada organizó en marzo – abril de 1993 en La Madraza, en la que participaron Juan Vida y Julio Juste *Las amistades peligrosas* da título a este capítulo.

En él se pone de manifiesto la amistad y respeto que Juan Vida ha tenido siempre por sus colegas, así como la disposición a participar con ellos en cualquier acontecimiento que se les brindara.

Con **José Guerrero**, al que Juan Vida ha demostrado reiteradamente un gran cariño y admiración hasta el punto de que, en sus primeros pasos en la pintura, lo copió, tal y como él mismo lo reconoce sin importarle lo más mínimo, todo lo contrario, lo cuenta con mucho orgullo porque con él aprendió a hacer la pintura que actualmente realiza. En varias entrevistas de prensa y en distintas ocasiones a lo largo de su carrera así lo expresa. Las conversaciones personales, los paseos por las calles de Granada, los espacios expositivos en los que se han encontrado y, en definitiva, el haberlo conocido personalmente marcó su forma de hacer, dejando una profunda huella en la obra y en el propio Juan Vida.

Así mismo y periódicamente tanto en prensa, catálogos, homenajes... participará y evocará los sabios consejos que le dió en su día, los cuales, hicieron de él el artista que hoy en día ha llegado a ser.

... «Con el deseo de adecuarme a los aires que renuevan la vida en España, detengo la mirada en los modelos vitalistas del expresionismo abstracto norteamericano. A la representación figurativa le sucede la representación de la pintura en su entero ensimismamiento. Es decir, la pintura por la pintura. Soy joven y autodidacta, me lo puedo permitir. Mis referentes son ahora los de la pintura abstracta. Mis maestros Motherwell, Rothko, Kline y, muy especialmente, José Guerrero.

En 1981 expuse en la Galería Avellano de la granadina calle de La Colcha, una serie de cuadros abstractos bajo el título genérico y significativo de Romper el Cerco. El propio José Guerrero visita la exposición y mantiene conmigo una conversación



José Guerrero con Juan Vida en la exposición *Romper el cerco*. Granada, 1981

sobre la “magia de la pintura”, que para él no era otra cosa que el libre devenir del color sobre el lienzo, entendido como expresión de un sentimiento gesticulado y no como una premeditada elucubración proyectista.

Descubro, de este modo, que ni puedo ni quiero apartarme de los referentes figurativos en los que me he formado. A partir de entonces las formas, que eran abstractas, se empeñan en ser cuerpos, mares y palmeras. Desnudos sensuales que evocan paraísos perdidos que nunca existieron más allá de la fiebre romántica. Era la alegría de vivir. En la alegría de amar.»

En un artículo de prensa *Como la luz a través de un diamante* que escribe en el año 2003, habla del José Guerrero que conoció y que irá conociendo a través del tiempo.

Es un artículo lleno de admiración y respeto, en el cual describe a un José Guerrero que era el pintor más internacional, más americano, más genial que Granada había tenido hasta el momento. Se trataba de un pintor abstracto al más puro estilo neoyorquino, esto nunca había sucedido en Granada. Y por otro describe a una persona cercana, amiga de los amigos que dejó antes de partir para Nueva York. Granadino hasta la médula, que fue capaz de darle los mejores consejos para el desarrollo de su carrera como artista.

«Como la luz a través de un diamante, limpia y deslumbradora, la obra de José Guerrero iluminó el horizonte de nuestro pequeño mundo, en los días optimistas y ávidos de modernidad de los primeros años ochenta. Sus cuadros, rotundamente americanos y profundamente españoles, nos abrieron las puertas de una nueva tradición. ¡Eureka!, exclamamos, la puesta al día era posible, y él nos mostraba el camino. Para mí así lo fue y así se lo agradezco:

En ocasiones me he definido como un artista esquizofrénico que se debate entre el pintor que quiere ser y el que termina siendo. Mi primer impulso es ser un pintor gestual, a la brava, de los que pintan con las manos rabiosamente sobre el lienzo, para acabar siendo un pintor reflexivo, literario y metafísico que finaliza el cuadro con un pincel extremadamente pequeño. El primero, el que yo quisiera ser, tiene como uno de sus modelos fundamentales a José Guerrero, y aunque mi obra madura es, en efecto, reflexiva y metafísica, elaboro los cuadros partiendo de los secretos que aprendí en sus campos de color, vibrantes en los peligrosos bordes que los unen y separan, y en la presencia del negro que hiere y tensa el espacio solemne y monumental de sus lienzos.

La primera vez que vi a José Guerrero, fue en 1976 en la sala del Banco de Granada durante la inauguración de la primera antológica que de su obra se hacía aquí. Su rara y jovial indumentaria le asignaban un aspecto decididamente cosmopolita. De pronto, interrumpió la conversación y corrió a abrazarse con Bernardo Olmedo, el otro ejemplo del ser granadino, probablemente uno de los más grandes escultores de esta ciudad, que optó por el camino contrario, el del retiro silencioso, el de la renuncia.

Después, cuando su regreso triunfal y en pleno reconocimiento de crítica y público, tuve la suerte de conocerlo personalmente en una visita que con amabilidad hizo a una exposición mía en la desaparecida Galería Avellano de la granadina calle de

la Colcha. Allí estaba aquel hombre al que yo rendía un sincero homenaje en mis cuadros, hablándome de la magia de los accidentes de la pintura; de que las manchas de color no se pintan, sino que se hacen; de las veladuras y tensiones cromáticas. Una lección sabia que aprendí fervorosamente.

A su decidida voluntad, debo agradecer también la concesión del Premio Ciudad de Granada del año 1982. En la entrega del premio conocí a Antonio Muñoz Molina, que por entonces era funcionario del Ayuntamiento de Granada, y con el que dos años más tarde volví a tratar a José Guerrero durante varias jornadas llenas de emocionada admiración. Era casi el verano de 1984 y nosotros escuchábamos fascinados su conversación, salpicada de castizos acentos neoyorquinos y andaluces, que brincaba de Kline a Motherwell, deslizándose seguidamente por la Plaza de los Lobos de su infancia, para bajar corriendo por la Cuesta de Gómez, después de que la duquesa de Lécera le comprara todos sus dibujos en un lejano día de su adolescencia.

Nos hablaba de las formidables borracheras de los titánicos expresionistas de la Escuela de Nueva York con una familiaridad envidiable, y de cómo él les aconsejaba que para beber tanto era necesario comer al mismo tiempo; del gusto de Kline por los Ferrari, y del escueto estudio en el que Rothko pintó sus cuadros más monumentales. Luego, una vez más, el relato volvía a la Granada de su juventud evocando los sonidos que se percibían desde su estudio en el campanario de la Catedral, y de las especulaciones infantiles ante la prometedora visión de las rodillas de las mujeres al subir al tranvía.

Y nos hablaba de la Escuela de Artes y Oficios, de Gabriel Morcillo y de las tediosas sesiones copiando copias de Donatello, que los alumnos pensaban que era un tal "don Antelo", conocido industrial de la época. Y nos habló de Federico García Lorca y de las camisas de vivísimos colores que traía de sus viajes, y que alimentaban más el rencor de los mediocres que sus versos más acerados.

Habló con desdén de los galeristas que imponen las modas y de los pintores adocenados que las siguen; y que abstracción y figuración son una misma cosa y que sólo hay pintura buena y pintura mala, y que la pintura buena es muy difícil de hacer.

José Guerrero sí que la supo hacer, y algunos de sus lienzos forman parte del cuadro de honor en el que figuran aquellas obras maestras que conmueven a los espectadores de todas las épocas, porque la buena pintura no tiene edad, y su tiempo es siempre el tiempo de quien la contempla.»

En 2006 Juan Vida participará con un nutrido grupo de artistas en un homenaje a José Guerrero *El efecto Guerrero*.

Una exposición que se celebró en el centro José Guerrero, donde se mostraba la influencia del pintor granadino sobre la obra de algunos de los artistas que en ese momento había en Granada. Fueron 19 artistas nacidos entre los años 1940 y 1962, entre ellos Juan Vida:

«El Centro José Guerrero de la Diputación de Granada expone desde ayer la muestra titulada “El efecto Guerrero”, en la que se analiza la influencia que la personalidad y la obra del pintor granadino tuvieron sobre la generación de artistas abstractos de los años 70 y 80. La muestra consta de 26 cuadros de grandes dimensiones: uno por cada uno de los 19 creadores nacidos entre 1940 y 1962 y siete más del protagonista del evento. Así, el visitante asiste al diálogo, la evocación, la influencia, el parecido y hasta la controversia entre unas y otras obras.

Entre los artistas escogidos para la muestra se encuentran los granadinos Juan Vida, Valentín Albardíaz, Julio Juste y Pancho Ortuño. El resto son Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Jorge Galindo, Abraham Lacalle, Carlos León, Manolo Quejido, Manolo Salinas, Pablo Sycet, Jordi Teixidor, Ignacio Tovar y Juan Uslé».

En cuanto a Granada, Romero resaltó que su influencia no se limitó al mundo artístico –y su impacto en la obra de pintores como Juan Vida, Valentín Albardíaz o Julio Juste– sino que «impulsó un aire de renovación en la Granada de los ochenta». Por ejemplo, recordó, un admirador y pintor aficionado que decoraba con “guerreros” las pintadas del Movimiento Comunista de la época, «en un intento de reivindicar ese halo de libertad» que el pintor había traído desde Nueva York.»

(Textos extraídos del diario *Ideal*. Enero de 2006. Inés Gallastegui)



Julio Juste, Luis García Montero y Juan Vida. Exposición *Las amistades peligrosas*. Palacio de la Madraza. Granada, 1993. Foto Antonio Arabesco

Con Julio Juste vivirá el comienzo en Granada de una nueva etapa, de un renacer. El país acababa de salir de una larga dictadura y se buscaba la forma de adaptarlo a las exigencias del momento. Granada era una ciudad, al igual que la mayoría de las del resto de España, gris encerrada en sí misma sin alternativas. Pero se presentaba un momento increíble para hacer de todo, el arte iba a ser fundamental para adaptar el proyecto de ciudad a las nuevas tendencias. La actividad social en la ciudad hará necesaria la intervención de los artistas para dar imagen a la nueva realidad social que se avecinaba, las instituciones y los acontecimientos necesitaban una imagen para ser reconocidos y conocidos. Eran tiempos de alegría, de abrir espacios antes reservados a cuestiones que no involucraban precisamente a las personas que la habitaban, de entusiasmo colectivo, de un destino que ya nunca daría marcha atrás.

Sus carteles fueron esenciales, llenaban paredes y calles, informar y formar a la gente de ese proceso de cambio que se estaba llevando a cabo, de esa aceptación del futuro que se avecinaba y en el que se estaban convirtiendo los pueblos y ciudades del país.

Así nos lo demuestran estos recortes de prensa:

... «recuerda con cariño cuando junto a Julio Juste llenaban las calles de Granada con carteles que servían para dar la imagen de las nuevas instituciones, eran carteles informativos y formativos, después, dice, se convirtieron en fotocopias horribles.»

Destaca a Julio Juste de entre los nuevos artistas que han surgido, dice que hay gente con cualidades pero no con talento. También habla de los imitadores que le han salido a este artista.

...Usted y Julio Juste llenarían esta ciudad de carteles, dando una imagen colorista a las paredes. ¿Cómo ve ahora los muros de Granada?

Antes había más carteles porque las instituciones necesitaban una imagen. Ahora son más conmemorativos. Entonces la información era más directa. Cuando Julio y yo hacíamos esos carteles había un movimiento continuo en las paredes. Ahora son horribles, parecen fotocopias.

Los caminos artísticos que han tomado usted y Juste u otros artistas de aquel momento son muy diferentes. ¿Cómo siente el paso del tiempo? ¿A caso con nostalgia?

Ahora, en arte, hay un desierto tan grande en Granada. Si te empeñas sólo queda Juste. Hay gente con cualidades, pero no con talento. Julio se ha construido un espacio y muchos lo copian.»

Sobre la exposición *La amistades peligrosas*, que realizaron juntos para la Universidad de Granada, la prensa se hizo eco del acontecimiento y así lo expresaba en sus páginas:

... «Pocas veces se ha ofrecido a los granadinos una muestra del marcado interés y atractiva cristalización formal que reviste la que ahora mismo se puede contemplar, para disfrute de todos, en el palacio de La Madraza, en la que dos artistas tan fundamentales y queridos en Granada como Juan Vida y Julio Juste han confluído profesionalmente en lo que puede calificarse sin duda como un verdadero hito de la modernidad, en la permanente reflexión de ésta hacia la incógnita del futuro.

Pues la reflexión y el rigor de la autocrítica son las premisas que desde hace ya varias décadas vienen presidiendo, en un bullente crescendo teórico-práctico, ese constante proceso dialéctico que entre los dos y la sociedad circundante constituyó en su día, y en esta ciudad, el detonante fundamental de un proceso de cambio que, uniendo lo sociopolítico a lo cultural, ha venido definiendo y posibilitando una serie de logros que, en lo estético, han sido esenciales a nuestra presente historia de las artes. En esa disparidad formal y de concepto, que no quizá de motivaciones intelectivas, que los anima desde entonces, en esa apasionada pregunta, en esa serenidad profunda de Juan, en esa despiadada risa con la que Julio proyecta hacia sí mismo la permanente cuestionabilidad de lo humano, en un durísimo proceso crítico que el pintor no duda en probar consigo mismo, llevando a los últimos extremos sus consideraciones sobre la coherencia y la exquisitez de la idea en su forma más pura, en su permanente vocación de utopía, de totalidad y de sublime cordura, alternativa, evidentemente, la temerosa y adocenada práctica pictórica del fin de siglo. Un fin de siglo, que, en los cuadros de Vida, y en esas sus adiciones del instante, en esas percepciones de lo infinito que desbordan la levedad de lo humano, su carácter eminentemente efímero; en su irreal suerte de realidad, en su elocuente silencio y su luz intemporal mantiene, renovándolas, unas constantes anímicas que, con un fuerte basamento técnico-plástico, equilibran acertadamente poeticismo y racionalidad. Congratulémonos pues con ellos y con su fructífero trabajo que, con ese nexo común, y tan deliciosamente diferenciado en la práctica, que es el del espíritu creador desligado de todo aquello que no sea el hecho mismo de hacer arte, como escribe Juste; un arte que claramente fustiga y deleita a la vez; un arte que despierta los sentidos y el espíritu, en su definición final de universalidad.»

Autora: Eva V. Galán (1993.– Ideal)



Sábado noche (1990) Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 200 cm

«...Exposición de Julio Juste y Juan Vida en el ciclo “Volver a la Ciudad

Se inaugura la exposición *Las amistades peligrosas* en el Palacio de la Madraza, organizada por el Ayuntamiento y la Universidad.

El título ha causado cierta perplejidad en el mundo del arte «es una ironía porque llevamos vidas paralelas». Ambos artistas quieren dejar claro que no hay problemas ni diferencias internas en sus relaciones.

El proyecto conlleva diferentes debates sobre infraestructura, calidad de vida, colaboraciones institucionales y producción artística...»

Autora: Julia Sanz (1993)

«En el momento que supe de esta exposición, que ahora se lleva a cabo en la Universidad de Granada, mi apoyo al proyecto lo ligué a una idea más general: el interés de esta muestra no sería tanto las relaciones de los pintores que incluye, como el contenido de la misma; y así debería ser. A fin de cuentas las anécdotas acerca de hipotéticas asperezas entre los pintores que conforman esta exposición no son más que eso: anécdotas con fechas de caducidad.

Solamente el interés de la obra de un pintor tiene capacidad para invertir uno de los destinos más comunes del trabajo humano: el olvido.

Lejos de cargarme de responsabilidad ésta observación, la selección de mis cuadros la planteé en términos no habituales. Y, aunque los cuadros son de realización reciente, la selección agrupa de un modo caprichoso trabajos que se han demorado en su ejecución; otros incorporados en el último momento y varios de ellos traídos a ésta exposición por simpatía.

A saber:

Dos de las telas expuestas pertenecen a la serie Bat, expresión máxima de la vida cosmopolita nocturna; el cuadro Sex Manhattan es el primer fruto de un trabajo que se eterniza desde 1988; las tablas de Wind Surfing aparecieron tras una reflexión solidaria con la Asociación de Surfistas Ferroviarios¹; pero una confrontación posterior me llevó a un trabajo que establecía las paradojas formales de objetos de civilizaciones diversas; las pinturas sobre papel japonés –Secretos de la Cocina Española y Fumador numero 10.040– son resultado de un vistazo apresurado sobre la rutina diaria; mientras que los retratos que he seleccionado responden a diversas vicisitudes: el titulado HPL, 1715 (una dispersión de acrílico sobre lino virgen) es una replica de un anacrónico autorretrato del autor de “Los mitos de Chuntlú”, Música color café es el resultado de un viaje musical al viejo San Juan; sin embargo, el titulado El Al[f]ma que todos llevamos dentro es el que más evidencia mis amistades peligrosas, en este caso, la televisión. En otros, han sido o serán, música, lecturas, ciertos deportes. Amistades peligrosas, que no malas influencias.

Al menos esto fue lo que se me ocurrió cuando me sentí poeta que seleccionaba sus composiciones para ofrecer un poemario de marcado acento lírico. Al igual que el joven Allen Ginsberg me sentí seguro y decidido cuando encabezó su libro de notas con esta divisa: “Ahora, desde mi corazón roto y sangrante, triunfalmente (...) yo hago arte.»

Julio Juste

Santo Domingo, DN. Enero 1993
(1) Vid. Rev. Geo nº63. Abril, 1992

«El sueño de la razón. En efecto, bajo el signo de la razón llegamos al mundo de la ciudadanía. Maduramos prematuramente soñando la sociedad perfecta. De nuestro lado la razón. Del otro la fuerza. El sedimento universitario y la militancia política nos ofrecieron el conocimiento de la cesura epistemológica en la ciencia de la Historia. Supimos analizar concretamente la realidad concreta.

Pero antes fue el uso de la razón. Un pintor establece los fundamentos primarios de su arte muy pronto; justo cuando hace uso de su razón para acercarse al mundo que le rodea. Es en este momento cuando, junto al resto de las cosas, queda consolidado también su particular universo plástico. Después el recorrido será el de una elipse en el que a medida que se aleja, irremediabilmente se estará acercando al punto de partida.

Así las cosas, aprehendí primero las formas naturalistas; el realismo social, enfebrecido por la lucha democrática; la rebelión abstracto-expresionista como respuesta a lo anterior; la “alegría de vivir”, como reflejo del encantamiento democrático de los primeros ochenta. La gramática ya estaba configurada y el automatismo junguiano y la reflexión neosubrealista coincidieron con la toma de tierra en la realidad de los últimos ochenta. No obstante, siempre fue la misma mano quien ordenaba el espacio, alternando lo aprehendido con aquellos otros principios elementales del uso de la razón.

Como resultado se definió mi propio lenguaje plástico. Una sintaxis de aluvión que me permite reducir la distancia entre la idea y su materialización. Aunque generalmente la materialización conduzca a la idea.

Ahora, la tarea es hacer que la mano presumiblemente madura del pintor se someta al mandato de la razón de éste, y que su razón siga, tenazmente, soñando el sueño de la razón.

Hace más de veinte años, Lenon sentenció que el sueño había terminado. ¿Tendría razón?»

Juan Vida
1993

(Ambos textos están incluidos en el catálogo de la mencionada exposición)



Manuel Rivera, Rafael Alberti y Juan Vida. Madrid, 1989

Con **Manuel Rivera**, Juan Vida, mantendrá una estrecha relación aunque no han coincidido nunca en trabajos conjuntos.

Preguntado ¿Por qué existe cierto rechazo por parte de un sector del público al arte contemporáneo en Granada o a autores consagrados como José Guerrero o Manuel Rivera? Juan Vida responde: «El arte contemporáneo hay que conocerlo y Rivera no ha calado en la conciencia popular, porque desconoce el arte contemporáneo y la ciudad es un poco ignorante en este sentido. El problema del arte moderno es el desconocimiento absoluto de la gente y que hubo un momento en que cualquier cosa era considerada una obra de arte».

DIARIO DE UNOS AÑOS DE PINTURA

Juan Vida (1992)

Para hacer una mínima historia de los últimos años de la pintura en Granada, no se pueden dejar de lado dos factores imprescindibles: el 68 y el estado de absoluta miseria cultural bajo el que nos encontramos. Sabíamos que alguien..., habíamos oído campanas que llegaban de lejos, como una luz entrevista.

Ocurre que tras el letargo de los «mejores» años franquistas, Granada seguía viviendo en un agobiante rigor de perfecta insolvencia. Los emigrantes (léase Rivera, Guerrero) triunfaban más allá de la ciudad, más allá de España, pero nosotros apenas nos enterábamos. Y ocurre que algunos pintores de Granada (Claudio Sánchez Muros y Juan Manuel Brazán) viajaron por el ancho y viejo mundo, ofreciéndonos de vuelta las traducciones de lo que habían visto. Y ocurre, por fin, que, pese a quien pese, eso fue lo mejor que nos podía pasar, porque ellos acabaron siendo los maestros de unos jóvenes que queríamos empezar a pintar en serio. Cuando se alejaron –no físicamente– tuvimos que andar en solitario.

Después de algunos años (hablo ya de la primera mitad de los 70), el franquismo aparecía cada vez más herido, y los movimientos de oposición más firmes en su provenir. Así, la militancia se convierte en una actitud casi obligada; el resultado fue una suerte de tiempo de oro en el que, «casi» bajo una misma bandera, nos reunimos pintores de distintas posturas artísticas, pero con una idea común de lo que debía ser el compromiso con la vanguardia –posible– en Granada. Hablo de Joaquín Villegas Forero, de Claudio Sánchez Muros, de Julio Espadafor, de Julio Juste, de Antonio Salvador y de mí mismo. Por un lado, aparece definida de esta forma una vanguardia comprometida políticamente, y por otro, se consolida en su necesidad una tendencia de pintores, típicamente granadinos, dispuestos a no entender más que de sus cosas.

En otro orden de puntos, no hay que olvidar que para hacer la más mínima revisión histórica de la pintura en Granada se debe pasar, necesariamente, por la trama de

las Galerías de Arte. En este sentido cumple un papel primordial la ordenada galería del Banco de Granada, y también alguna otra mano mecénica. Nos llegan así, no sólo las magníficas ediciones en offset, sino los esperados cuadros de los maestros contemporáneos. Tenemos la oportunidad de acercarnos a ellos, de verlos respirar, de conocer su topografía, sin tener que salir de la ciudad. Canogar, Sempere, Rivera, Guerrero, Saura, Tapies, suponen ciertamente una gran conmoción en nuestra retina provinciana. Pero el arte deja de ser pronto rentable para la banca y la galería es cerrada. Desde este momento, huérfanos de información, se presenta como necesario el salir a buscarla, lo cual, si es particularmente ventajoso, resulta perjudicial para la ciudad. Pasados algunos años, la tentativa vuelve de nuevo, aunque esta vez de manos particulares. Aparece la Galería Palace. Junto a este panorama, ciertamente triste, se abren –no con la asiduidad esperada– las puertas del Centro Cultural Manuel de Falla, que presenta muestras de pintores excelentes como Zuloaga, otra vez Guerrero, Millares, Saura. Guillet..., etc.

De cualquier forma, el clima donde se desenvuelven los pintores en Granada está enrarecido, de forma que sigue siendo aconsejable la emigración artística. Algunos intentan (intentamos) mantener fuerte la plaza, para lanzar los dardos de la pintura contra el exterior; el intento al parecer es infructuoso, aunque interesante.

Juan Vida dice sobre Manuel Rivera:

MANUEL RIVERA

Como en el viejo bolero, “uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida”. Ese es el mandato ineludible de los sentimientos, que nos devuelven una y otra vez a las primeras fuentes en las que bebimos. En el arte, como en la vida, transitamos por un bucle elíptico de relativo progreso, en espiral, en el que a medida que nuestros pasos avanzan, nos acercamos al punto de partida, para continuar de nuevo el paradójico ciclo de alejarse volviendo. Manuel Rivera, en el arte, que era su vida, buscó y encontró un lenguaje plástico propio, original, autónomo y revolucionario, dejando atrás épicamente el academicismo inicial y la solvencia que éste le proporcionaba, alejándose moral y físicamente de todo lo conocido, describiendo también en su viaje una parábola de regreso incesante hacia aquel dibujo de cinamomos de la infancia, traspasado por intuitivos alfileres con los que parecía anunciar la búsqueda en el otro lado del espejo.

Manuel Rivera consolidó desde muy joven un vocabulario visual radicalmente vanguardista, al que fue incorporando, desde la inicial austeridad expresiva de la materia, invenciones que la transformaban en espacio, en luz, en reflejo, en agua, para evocar un horizonte referencial alhambrenño de espiritualidad orientalizante. Con ello, Rivera volvía renovado a las celosías, a la luz trémula de los atardeceres, y a la trama trepidante de los vencejos sobre el espejo del agua estancada. Él, que se impuso como disciplina vital la superación localista a fuerza de volar alto y de hacerse universal, regresaba, sin querer queriendo, constituido en regenerador del imaginario granadino.

Habla Rivera en este libro de su infancia en la Granada de los años treinta; de sus calles y plazas, y de una casa en la que jugaba solo; de los trabajos manuales, de sus primeras sensaciones artísticas relacionadas con el trabajo de su padre, y de la pasión que le despertó el saber que su mano obedecía a su cabeza cuando dibujaba. Pero también nos habla del miedo a la muerte y de los años de guerra, germen sin duda del sentido sobrio y trascendente de su obra, y que a veces también dibujaba en su rostro un trazo sombrío, que con sabiduría antigua, transformaba pronto en ironía, en mueca gesticulante, en risa.

En este texto de Manuel Rivera hay dos acontecimientos que pienso deben tratarse con especial atención: uno, aquel decisivo día en el cine Regio cuando conoce a Mary Navarro, la que sería para siempre su inseparable compañera; otro, diez años más tarde y con el cine también como trasfondo, cuando descubre la otra pasión de su vida, la de las telas metálicas. Este último acontecimiento, así expuesto, parece fruto del azar, pero sabemos que inventar tiene su raíz latina en la palabra *invenio*, cuyo significado es encontrar. Es decir, el que busca es como el que encuentra, y Manuel

Rivera encontró un lenguaje propio, absolutamente suyo, después de, como él mismo afirma, un angustioso proceso de frustraciones y renunciaciones, de tal forma que lo que parece azaroso y casual, es en realidad el resultado de una severa gimnasia de una mirada enseñada a traducir la naturaleza, para mutarla en materia expresiva con capacidad de construir otra nueva realidad.

Una vez agotadas las posibilidades de evolución en el proceso tradicional de la pintura, nos cuenta Rivera que había perdido la ilusión del trabajo, porque en él “no había riesgo, no existía la aventura”. Se encuentra en un callejón sin salida, aunque intuye que hay otra cosa, otro arte por descubrir, literalmente un nuevo espacio más allá del cuadro. Destruye sistemáticamente todo lo que emprende, convirtiendo la búsqueda de eso que pretende exclusivo y nuevo en la obsesión de su vida. Desciende de forma vertiginosa por un túnel sin luz, hasta detenerse frente a la red metálica que lo atraparía para siempre. A partir de aquí, su ascenso al estrellato internacional fue imparable y fulgurante. Los museos más importantes y comprometidos con las vanguardias artísticas muestran su obra. Las mejores colecciones lo incorporan como un valor consolidado.

En este diario evocador, Rivera anota algunas claves fundamentales para entender su propuesta artística. Una de ellas, a mi entender, es su relación directa con los materiales. Recuerda con nitidez que el gorro frigio que su padre le hizo era de cartón, que los botones eran morados y el lazo celeste; recuerda los cromos de la papelería Casso, el olor a tinta, el dibujo del ramo de lilas, las molduras y yesos, los juegos de teatro, las tallas en madera. Manuel Rivera fue un hacedor, un artista que encontraba –inventaba– en el proceso constructivo la significación de su arte. El suyo es un arte esencialmente objetual que se construye a partir de la afirmación del propio proceso de hacerse. Diríamos, si fuera un pintor en sentido estricto y aunque parezca una obviedad, que pintaba pintando, que construía a partir de una relación manual directa con los alambres, con las telas metálicas, con los clavos y con las maderas. Es en el proceso creativo en donde encuentra Rivera la renovación permanente de su arte. El suyo es un hacer haciendo un nuevo espacio traspasado de luz, de color, de memoria. Porque la obra de Manuel Rivera se fue escorando hacía un mundo referencial memorable y evocador con destino de vuelta a los viejos sitios de la vida.

Cuando Rivera se encuentra con su propio lenguaje nos dice: “Tengo una nueva manera de hacer en mi mano y ahora he de expresarme con esa manera. Hay que trabajar fuerte”. Ve el camino despejado para adentrarse de forma especulativa en él, para conocerlo y exprimirlo. “Con rabia intensa me encierro a trabajar” escribe. Y más adelante nos remite de nuevo a la materialidad de la obra, refiriéndose al efecto que el empleo de bastidores de madera de 10 centímetros de ancho introduce de forma sustancial en sus creaciones.. Es la afirmación del valor procesual como esencia del objeto artístico. Son las manos y la cabeza trabajando creativamente al

unísono. En más de una ocasión me dijo –me advirtió– que el mayor enemigo del pintor era precisamente la buena mano de pintor. Él sabía bien que ni la una ni la otra debían de ir por delante en el proceso artístico sin arriesgarse a caer en el peligroso recurso del método, que priva al arte de su carácter sorprendente y novedoso de recién nacido.

Cuando leo sus palabras, oigo la voz de inconfundible acento granadino del amigo mayor aconsejándome y abriéndome generoso las mejores puertas del arte. Le veo gesticular, levantar y fruncir las cejas espectacularmente, escuchándome atento con la mano en la barbilla, girando la cabeza para mirar con unos ojos que decían a voces que por ahí no. Y uno lo veía como el trozo de historia que era, pero también como a un pariente cercano y fiel que no faltaba nunca a la cita. Me acostumbré a su presencia en mis exposiciones, junto a Mary, de tal forma que la lógica distancia existente se borraba por el influjo de su afecto. Le recuerdo en El Escorial, y en el Prado con Rafael Alberti comentando de modo castizo y certero la sabiduría de Velázquez en el movimiento de un caballo de la Rendición de Breda. También le veo marcado por la enfermedad, optimista y ajeno a la evidencia. Le recuerdo bien y le oigo hablar de sus desencuentros con Granada, tal vez producto de su cercanía y de su sabia sencillez mal interpretada por una sociedad que se admira ante la petulancia jactanciosa de lo distante mientras recela de lo próximo. Le veo bajar por la calle de los Oficios, y hablamos de ese desencuentro que tanto le hiere, y nos alejamos con el propósito de deshacer el agravio, mientras volvemos despacio a los viejos sitios en donde la vida nos amó alguna vez.

(Juan Vida en “Manuel Rivera. Memorias 1928–1971”
Los Libros de la Estrella, Diputación de Granada (2007)

CAPÍTULO I.5

JUAN VIDA O LA MELANCOLÍA

La palabra melancolía, según la Real Academia de la Lengua Española tiene las siguientes acepciones:

- Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada.
- Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes.
- Bilis negra o atrabilis.

En base a estas definiciones se profundizará en la personalidad del artista, en su parte más sentimental, más vulnerable, más melancólica. Conoceremos su mundo interior y analizaremos la influencia que han tenido sus diferentes estados de ánimo en su obra. El estudio tiene como base las manifestaciones que él mismo ha dado en las múltiples entrevistas a las que se le ha sometido. Son conversaciones realizadas, bien con motivo de la inauguración de alguna exposición, bien porque ha sido convocado expresamente para ello. Las han realizado tanto periodistas como amigos, y han sido publicadas en periódicos, revistas universitarias o magazines culturales. Proponen un viaje a lo más íntimo de Juan Vida, en ellas encontraremos reflexiones que nos adentrarán en aspectos de su vida tanto personal: entorno familiar, dónde creció, la relación con sus padres y hermanos, su etapa estudiantil; como artística: sus éxitos, sus momentos de más satisfacción, sus estados anímicos...

Se han seleccionado las reseñas más personales en primer lugar, para después ir gradualmente introduciéndonos en la parte más artística.

Como preámbulo se ha elegido una entrevista que le hace **Charo Valenzuela** para *La Opinión de Granada*, titulada “*Vidas ejemplares*” en el año 2005, en la que él mismo se presenta y exterioriza

«Me llamo Juan Vida Arredondo. Nací en Granada, en 1955. Mi padre era abogado. Soy el menor de cinco hermanos. Entre mi hermana y yo hay cinco años de diferencia, nací cuando mi padre tenía 49 años. Me crié muy consentido y protegido. Hasta los ocho años estuve en la órbita de mi padre, pasaba horas enteras en su despacho, que también tiene gracia eso, que en el despacho de un abogado hubiese siempre un niño jugando. Una de las peores cosas que me pasaron fue tener que ir al colegio. Al principio me fue bien, pero como mis padres no me vigilaban y empecé a flaquear como estudiante. En primero de Bachiller tuve de profesor a Miguel Ruiz del Castillo.

Él me hizo una exposición en el Centro Artístico. “Juan Vida, el niño pintor”, se titulaba; tenía trece años. Eso, y mi poca disciplina estudiantil, me hicieron estar dos años sin dar golpe.

Un día mi padre me llamó al despacho y me dijo muy serio: “Niño, como veo que no quieres estudiar y que no vas a ser como tus hermanos, te he buscado trabajo de acomodador en el Cine Madrigal”. Y fue medicina santa. Conseguí vender un cuadro, con el que me pagué la matrícula en la Academia del Sagrado Corazón y me convertí en un empollón. En 1972, en COU, entré en la órbita del PCE. Luego, en la Facultad, pasé a la “célula Gramsci”; ahí estaba lo mejor de la cultura de Granada. Es decir, con 17 años pasé a ser parte de un entramado cultural que ahora son las mejores cabezas de nuestra generación.»

Juan Vida estudió Historia del Arte y dejó la carrera en el último curso para dedicarse a la pintura y el diseño gráfico, sus dos grandes actividades. Fue un paso valiente y arriesgado pero, como él mismo dice, lo hizo con la edad adecuada y en el momento adecuado, a principios de los años 80, cuando en Granada surgían tendencias de vanguardia en todos los ámbitos.

«En este momento se produjo una explosión cultural en la que todo lo joven tenía un valor añadido por el mismo hecho de ser joven. Nosotros lo éramos (yo tenía unos 25 años) y teníamos por delante un amplio caldo de cultivo. Había por hacer tal cantidad de cosas que casi todo se daba por bueno, y si lo hacías bien, doblemente bueno. Una de esas cosas era el diseño gráfico, de forma que algunos compañeros y yo encontramos la posibilidad de hacer lo que nos gustaba y además cobrar por ello.»

Juan Vida se ha desenvuelto en ambientes familiares y de amigos. Nunca ha roto con lo cotidiano salvo cuando irrumpía en la ciudad con alguna de sus exposiciones.

Nunca ha destacado por sus estridencias y así se define él y lo definen sus propios amigos.

«Yo no he sido moderno en mi vida. Visto como un funcionario, mi vida es muy átona, nunca me di al sexo, las drogas y el *rock and roll*... No fumo; cuando intenté fumar canutos, no podía... Y mis amigos Muñoz Molina o García Montero no eran, precisamente, modernos.»

... «Yo me refugiaba en mis amigos, que ya lo eran antes de que se dedicaran a la cultura: íbamos al fútbol, a los merenderos... Granada es muy difícil. No quiero molestar a nadie, pero es orgullosa, se mira mucho el ombligo y cuando alguien levanta cabeza surge un murmullo de rencor: «¿Qué querrá este?» Es lo que decía José Guerrero que molestaba más de Lorca. No sus posiciones políticas, sino sus camisas de colores.»

Antonio Muñoz Molina en uno de sus textos, *De la amistad y la pintura*, nos lo describe a través de sus ojos y desde la experiencia que le da conocerlo desde la juventud.

«A Juan Vida, en su robinsonismo provincial de Granada, le daba miedo con frecuencia no parecerse a otros, no se fiaba de su propia singularidad: eran también los tiempos en que los pintores tendían a convertirse en vedettes, o en parodias de pintores o de cantantes pop con mucho dinero y mucho éxito, y paseaban vestidos de pintores o de estrellas extravagantes del rock por los bares más modernos de nuestra atónita provincia. Juan Vida no iba vestido de nada. Juan Vida era tan radicalmente un pintor que no tenía necesidad de vestirse de pintor: incluso a veces tiende a ir vestido de empleado de una gestoría. (De la amistad y la pintura)

Así supe que el pintor Juan Vida, nómada inmóvil en la claustrofobia de Granada, había llegado a Madrid, rompiendo no sólo la distancia y las sucesivas conspiraciones del desdén, sino sobre todo el cerco irrespirable de esa provincia de la que tantos han huido para sobrevivir, para no morir de melancolía y de resignación al fracaso y de esa cobardía letal que traza en lo desconocido las fronteras del miedo y se esconde tras ellas como se escondían en su jaula aquellos leones a los que desafió con tan inútil temeridad Don Quijote». (La mirada que pinta)

Pero a pesar de todo sabemos que un artista tiene un comportamiento a la hora de enfrentarse a la vida muy diferente del resto de los humanos, ve el mundo de otra manera porque lo mira de otra manera. Lo que sucede a su alrededor lo condiciona y le influye de forma diferente que a los demás porque lo vive con otra actitud. Así lo precisa **Luis García Montero** en uno de sus artículos *Las piscinas en septiembre*.

«Juan Vida tiene ojos muy contemporáneos. No me refiero a la posible imaginaria urbana de sus cuadros, sino a la forma en que convierte cada trazo en un resumen de las miradas de todos los demás, de todos nosotros, seres que sentimos de un modo parecido el curso de los ríos, el humo de las fábricas, la inquietud de un extraño que describe el argumento de sus años en el cuello alzado de un abrigo.»

En el plano artístico Juan Vida no difiere mucho del Juan Vida humano, pero si hay que destacar ciertas declaraciones, que él mismo hace, y que nos revelan la trayectoria que ha seguido hasta llegar a la meta que más o menos se trazó. En una entrevista con Paco Crespo (2011) nos deja unas reflexiones que nos dan una gran idea de su fisonomía.

«Confieso que soy cateto y perezoso. No me gustan las imposiciones. He pintado más de lo que debía, hasta el punto de que algunos cuadros nunca debieron salir del taller. Pero lo vendía todo. Ahora sólo pinto cuando tengo algo que decir. Busco

la inspiración en cualquier cosa, hasta en las chatarrerías, en otros cuadros, en una idea, una confluencia de circunstancias... Hay quien me considera un pintor literario, que debe ser peyorativo. Pintar un cuadro es contar una historia. No puedo hacerlo de otra manera. La pintura tiene unas reglas y con esas reglas trabajo el lienzo... texturizarlo, poner capas de pintura sobre más capas y el cuadro te dice cuándo puedes contar la historia.

...He dejado de hacer cosas que me hubieran gustado. Uno puede definirse por lo que ha dejado de ser. Por ejemplo, iba para PNN en 1979. Dejé el examen en la mesa del aula y me fui corriendo. Salí de la facultad y me dije ¡quiero ser pintor! Me tomé un par de cubatas y allí empezó mi carrera...

...Cuando digo que soy perezoso no me refiero a vago, sino a valiente y decidido. Me hubiera gustado ser más ambicioso en el buen sentido, haber emigrado y conocido gente y lugares distintos. Pero mi vida era cómoda, porque gané dinero muy pronto y tenía ataduras y vínculos aquí. No me arrepiento, me siento muy recompensado por mi profesión, he hecho lo que tenía que hacer, casi siempre lo que he querido...

...No creo que tenga más techo, porque el cuadro que tenía que pintar ya está pintado. Hace tiempo que me convencí de que no quiero ser pintor profesional, sino que quiero pintar. Lo que quiera y cuando quiera, pero pintar. Con 13 años hice mi primera exposición y ahora, en marzo, haré la próxima en Granada. Han pasado casi 43 años. Y he expuesto cuadros en París, Madrid, Lisboa, Oporto, Miami; México, Bruselas... Creo que me han valorado. Pero ahora la pintura no está de moda y la que yo hago tampoco. ¿La crisis? Afecta muchísimo. Históricamente el arte ha estado en crisis, salvo en los años ochenta...

... Aproveché la onda y en 1981 cogí mi carpeta y me presenté en Madrid. Expuse en la galería Ovidio, en mayo, que por cierto estaba nevado. En el catálogo escribió Muñoz Molina, que todavía era funcionario. Nunca olvidaré a Mariló García Cotarelo, concejal de Cultura, esperando en el tranco de la puerta a que se abriera la galería. Pensé quedarme allí, pero ya digo que soy cateto y, después de un tiempo viviendo en casa de Joaquín Sabina, volví a Granada. Yo aquí y mis cuadros en Madrid. En la galería Almirante me pagaban a precio de oro –cinco millones de aquella época por un cuadro de Oporto–. 18 años estuve con ellos, pero era de Afinsa y quebró en 2006. Ellos se arruinaron y a mí me jubilé.»

Autor: Paco Crespo 2011

El conocimiento que nos da el estudio de la vida de los artistas nos demuestra que han sido personas sensibles a las situaciones que les tocó vivir y en las que se vieron inmersos. Sus emociones han sido recogidas y expresadas de una forma u otra en sus creaciones.

Artistas como **Pablo Picasso, Joan Miró, Manuel Ángel Ortiz, José Guerrero y Manuel Rivera**, entre otros, hicieron de la pintura un medio para liberar sus inquietudes vitales, en muchas ocasiones fruto de los acontecimientos que les tocó vivir. A este peso vital que se refleja en la obra de arte podemos denominarlo melancolía tal y como la concebimos en la actualidad; estados de contrariedad, de abatimiento, disgustos, desánimo, vacío interior...

Picasso ha sido, quizá, un modelo de artista en el que su obra y los sentimientos ligados a su vida cotidiana eran la misma cosa. Cada época de su pintura ha estado influenciada por algún motivo especial que en ese momento era motor de sus vivencias y lo resolvió de formas muy diferentes.

En la obra de los artistas granadinos Manuel Ángel Ortiz y José Guerrero podemos observar su melancolía provocada por la ausencia de su tierra natal, reflejándola en sus cuadros sobre paisajes y lugares de Granada que en la lejanía siguen siendo referentes de su trabajo.

A Manuel Rivera será su niñez y sus experiencias vividas en Granada en el taller del padre de su amigo, las que determinen su vocación de artista: *Espiritualidad, taller y arte son sus evocaciones*, según el propio artista; la luz y las flores en la casa familiar las claves de su mirada; la utilización de herramientas y utensilios en aquel taller de su amigo, la base para terminar trabajando con materiales nuevos impensables, en ese momento, en el panorama artístico de ahí su genialidad. A pesar de la distancia, su obra siempre siguió determinada por el recuerdo de su ciudad natal, Granada.

Juan Vida no refleja en su obra el vacío de la ausencia de su ciudad, él no sale de Granada, trabaja en Granada y vive en Granada. El sentimiento melancólico en su obra no aparece por un sentimiento de ausencia, sino precisamente por la búsqueda de la identidad profunda para no parecerse a nadie que no sea a sí mismo

Antonio Muñoz Molina nos da esta clave de la personalidad del artista en el artículo *A Oriente del Oriente*,

... «Juan Vida, que vive en medio del campo, en las afueras de Granada, ha ido haciéndose a sí mismo en una especie de robinsonismo de la pintura, más solo, estéticamente, que la una, dejándose llevar por un instinto que al mismo tiempo le permite indagar en lo más íntimo de su memoria y en los trances más apasionados del viejo oficio de pintar, de la historia de la pintura y los episodios de rebeldía y ruptura que la han estremecido a lo largo del último siglo.

Su búsqueda, su aislamiento, han llevado stendhalianamente a Juan Vida a no parecerse a nadie por el simple recurso de dedicarse a ser nada más que él mismo. También le llevan a una insularidad dolorosa, llena de incertidumbres, de persistentes sospechas de postergación. Juan Vida expone sus cuadros lo mismo en Madrid que en París o Lisboa, y los vende todos la misma tarde de la inauguración, pero las damas apostólicas que rigen la Feria de Arco le negaron este año, a él y a la galería que lo representa, el acceso a este certamen que cada vez tiene menos que ver con el arte moderno y más con las pasarelas de modas.»

Fernando Valverde abordó el tema de la melancolía en la obra del artista en una entrevista que hizo al pintor en 2006 para el diario El País. La pregunta fue planteada desde una perspectiva historicista, de vuelta al pasado, Juan Vida respondió dándole un valor especial a la palabra, quizás sin ser consciente de que su obra ya la llevaba contenida y que sus cuadros así lo expresaban,

«Mi pintura siempre se ha alimentado de la memoria, de lo que no estoy seguro es de haber tenido la voluntad de ser melancólico. Siempre he pretendido ser más cáustico que melancólico. Pero si hay una palabra bonita, esa es la palabra melancolía. Te quiero decir con esto que una cosa es lo que el artista pretende y otra bien distinta lo que evoca su obra.»

Sus cuadros empiezan a mostrar ciertos rasgos de nostalgia, de aislamiento, que van definiendo la madurez adquirida tanto por los años cumplidos como por la experiencia vivida.

Sus cuadros muestran espacios vacíos en medio de la nada, apenas unas líneas definen el contorno de un edificio, fábrica, casa semiderruida; vías de tren que no van a ninguna parte; un cableado sin fin; como único protagonista del paisaje puede aparecer un animal o un personaje anacrónico o ambas cosas a la vez. En otros casos una mujer joven irrumpe en un paisaje inhóspito con un edificio rojo y viejo al fondo; la mujer tiene los brazos cruzados, la cabeza vuelta mirando hacia atrás, el cuadro se llama *La espera*, pero ¿a quién espera? No existe nadie más, está sola, no hay calles por donde salir, ni horizonte, todo es confuso, ocre, macilento, tenebroso.

«Hace mucho tiempo decidí que lo que yo sabía hacer era pintar, y que era mejor que no me aventurara en territorios en los que lo más probable es que me perdiera. En ese sentido sí que he nadado solo, unas veces a favor de la corriente y otras en contra de ella, pero sin dejar de hacerlo nunca en una misma dirección, la que a mí me ha satisfecho en cada momento. No se puede olvidar que el primer espectador del cuadro es el propio artista.»



La espera (1993). T/M. lienzo, 46x55cm



Edificio de apartamentos (1993). T/M. lienzo, 46x55cm



El hombre de Cascais (1995). T/M. lienzo, 46x55cm



En la Boca del Infierno (1995). T/M. lienzo, 46x55cm

En cuanto a sus declaraciones sobre el pasado artístico, Juan Vida responde sin nostalgia en sus ojos, porque lo que sucedió en los años 80 fue sólo el comienzo de una trayectoria artística ascendente que ha sobrevivido a aquellos años “de excesos” en los que valía casi todo. Juan Vida conjuga los encargos de diseño con la realización de ciclos pictóricos para exposiciones. Pero no concede primacía a ninguna de estas actividades:

«Cuando un artista trabaja tiene que darlo todo y, de hecho, lo da. No existe un arte de primera o de segunda división. Para mí pintar es como respirar, y exponer en una galería mi trabajo supone una necesidad vital. Pero el diseño gráfico me resulta más fácil: recibes el encargo e intentas ponerte en la piel de otra persona, ver lo que quiere y acertar con la imagen. Pongo el mismo esfuerzo en ambas cosas y la única diferencia está en el valor de cambio del objeto mismo: una pintura es algo único e irrepetible, y eso le da otro valor.»

2006.– EL PAÍS / ANDALUCIA Autor: Fernando Valverde

En otra conversación, en este caso con Blanca Durá (2005) es preguntado sobre los defectos y virtudes de su pintura, responde un Juan Vida reflexivo que está en su época de plenitud, que mira hacia atrás desde la experiencia acumulada, con la satisfacción que dan las cosas conseguidas,

«Sí. Cuando entré en la Academia mi discurso trató de cuando un artista descubre sus limitaciones. Y eso pasa con la edad. Por ejemplo, la “crisis de los cuarenta” consiste en que ya sabes lo que no vas a ser en la vida, pues la pintura es parte de ella y ya sabes que hay un escalafón que no pasarás y si ocurre es cuando seas muy mayor y suene la flauta por casualidad, pero tú descubres que vas a ser un pintor local, con mucho éxito, pero que sólo te van a conocer en equis sitios. Los defectos de mi pintura son el no coincidir con mi primera idea de lo que es un cuadro. El acierto está en la elaboración de un lenguaje, en la distancia entre esa idea que no se cumple y el resultado que se llama cuadro. Yo pondría como virtud de mi pintura la honradez, en todos los sentidos. La verdad en el arte no es absolutamente necesaria, pero cuando se da el espectador lo nota.»

Jose Carlos Rosales (2002) amigo de Juan vida, al igual que otros críticos, articulistas y periodistas, hace hincapié en el tema de los iconos representados en sus cuadros, una cuestión que le hace viajar al pasado, a la época de niños.

¿Cómo analizas la presencia en tu pintura de ciertos iconos de nuestra infancia: cromos de álbums, etiquetas antiguas, o ilustraciones de viejas enciclopedias?

Mira, cuando hago una composición, con un paisaje o una serigrafía, lo que trato es de establecer un distanciamiento con la realidad, busco una representación figurativo–realista de la realidad y la expongo en su dimensión más didáctica o explicativa, la que aparecía en los libros escolares.

¿Y el peligro de caer en una cierta atmósfera de melancolía?

Yo no lo considero peligroso. Hablar de una atmósfera melancólica puede ser peyorativo, aunque no siempre. Pero no caigo en la melancolía, mis cuadros no son melancólicos, no hablan del tiempo perdido o de la añoranza de la infancia, sino que son una representación más analítica de la realidad. Además, esas figuras tienen más un tono irónico que melancólico.

... Siempre he procurado que mi pintura no pierda el valor narrativo porque creo que es uno de los dos valores esenciales en la pintura. Uno es el de la materia, con su lenguaje propio, y el otro es el de la narración que siempre está implícito. Eso es lo que siempre he intentado que aparezca, que sin dejar de ser pintura, que es lo primero, no vaya a dejar de contar historias. A mí la narración me parece fundamental, aspecto del que gran parte de la pintura contemporánea, sobre todo la

de su vertiente más oficial, ha ido despojándose para ser simplemente arte procesual o arte en proyecto, alejado del objeto concreto. El objeto se ha infravalorado, se ha despreciado, no se ha tenido en consideración, ni su capacidad expresiva ni su capacidad como materia...

... Fijémonos en la atención mundial que se le ha dado a pintores como Lucian Freud, Balthus, o Kitaj: ha sido cero patatero hasta hace muy poco. Ponerse a pintar y plantearse contar o no contar historias a través de la pintura ha sido como cruzar el Atlántico a nado.

... Sí, en solitario, a contracorriente; y, lo que es peor, sin referentes. Antes ibas a una exposición de un pintor de última hora y veías cuadros en esa exposición, veías pintura. Pero es que últimamente no se da eso, no hay exposiciones de pintores. Ahora hay exposiciones de fotos, de proyectos, de conceptos, etc.

...La entrada del mercado del arte impone temporalmente, año tras año, unos criterios siempre nuevos. La novedad manda, lo que se va a vender frente a lo ya visto.

En 2008, **Brígida Gallego-Coín** le pregunta que si le da pena desprenderse de su obra...

«Siempre da pena. Hay cuadros que no hubiera vendido en mi vida, pero también es cierto que cuando uno pinta quiere enseñar lo mejor y lleva lo mejor que tiene, no se lo guarda. No me creo eso de que los “picassos” de Picasso eran los mejores.»

... «Para mí, pintar es una metáfora de la vida, lo que hubieras querido ser más que lo que has visto, el paisaje interior más que el exterior, al menos así ocurre en mi obra. Como en “Viaje alrededor de mi habitación” de Xavier Maistre, (escrita en 1974), con mis dibujos viajo al interior de mí mismo.»

... «Un pintor es como una esponja que va asimilando. De alguna manera. Pintamos lo que hemos visto.»

Brígida Gallego-Coín 2008

En 2010 **Ángeles Peñalver** le requiere que hable sobre el momento por el que atravesaba su carrera, momento, por otro lado, delicado dado los acontecimientos que acababan de suceder y que determinarán su futuro como artista,

«Hace cuatro o cinco años tuve la mala suerte de que la galería madrileña Almirante cerró. Se fueron así diecisiete años de mi vida profesional, de pronto me sentí jubilado. Paulatinamente me he retirado de la vida de pintor, porque es muy difícil con 50 años encontrar una galería nueva de ese nivel. Así que siento que puedo descansar y hacer lo que me dé la gana en mi estudio.»

Autora: Ángeles Peñalver (2010)

A lo largo del tiempo algunos críticos comienzan a apreciar en Juan Vida ciertos rasgos de melancolía, de mirada hacia atrás que, por otro lado, van determinando su madurez. Este estado de nostalgia y aflicción queda reflejado en su dibujo, en su color, en los personajes ausentes que habitan los espacios normalmente vacíos de sus cuadros, a veces, provocados por estados emocionales que personalmente le afectaban, a veces por el recuerdo de no haber tomado, en su día, la determinación de salir de Granada, de haber buscado otros lugares más propicios para absorber de otras disciplinas y descubrir otros mecanismos de distribución. En este sentido, la entrevista llega al punto clave del capítulo:..."En sintonía con la ciudad, usted tiene fama de melancólico...

«He tenido esa pesadumbre, sí. He sido tristón, melancólico. Pero uno no siempre es igual: cambiamos las células cada 5 años.»

Si volvemos al pasado, una mirada hacia atrás recordaremos que, desde los comienzos de su carrera, había cierto interés en los círculos culturales por saber cuales iban a ser los planes del artista que prometía tanto, y que, según ellos, lo lógico era que hubiese tomado la decisión de marcharse de Granada, una ciudad que, por otra parte, nunca salía de su estancamiento.

Eduardo Castro en su entrevista para el periódico *Diario de Granada* (1982) presenta a un Juan Vida con 27 años que pretendía romper con todos los arquetipos, con la pintura conocida hasta entonces, con el cerco de la provincia... que en ese momento hablaba de querer salir de Granada, de experimentar otros escenarios, otras ciudades como por ejemplo Madrid. Después veremos como con el tiempo ese deseo no llegará nunca a realizarse porque, como ya hemos dicho, es un artista que trabaja desde su intimidad y que, en contradicción de lo que se pensaba, se le empezó a abrir un espacio comercial que le permitiría trabajar en Granada y vender en Madrid o en otros lugares del mundo. Tubo la suerte de encontrar una extraordinaria galería "Galería Almirante" que se lo permitió.

«Objetivamente, yo estoy convencido de que aquí no existirán condiciones para poder alcanzar un nombre en el panorama artístico de la pintura mientras los canales de distribución de la obra de arte no pasen por Puerta Real. Y eso no creo que lo vean ni nuestros nietos. Así que yo sé que tendré que terminar yéndome, a pesar de mi demasiada vinculación con el paseo cotidiano por la Carrera, con mi casa frente a las Angustias, con mi madre, con mi novia. Soy consciente de que tengo que irme, de que aquí ya he tocado techo, pero irme ¿a dónde, y cómo, y con qué ganas?»

En bastantes ocasiones fue preguntado por la opción de quedarse a vivir y pintar en Granada, Juan Vida siempre ha contestado y ha defendido su decisión pues para él Granada ha sido y es una ciudad idílica, llena de lugares que son especiales y que los

ha preferido a otros motivado por paisaje, vivencias y experiencias de todo tipo. Así nos lo cuenta en la entrevista, en este caso, de Abel Pozuelo (2000). La cita fue en uno de sus lugares favoritos *El lavadero de la Puerta del Sol*,

«A quince metros del bullicio, la ciudad, los coches, el humo y las voces. Son dos minutos; dejas Pavaneras, subes dos calles de escalones y te encuentras con una gran vista de Granada con los tejados a media altura. Un lugar idílico perdido en mitad de la selva. Cada vez que quiero perderme me doy una vuelta por la zona. Es como entrar en un pueblo. El lugar parece el centro de un pequeño municipio perdido y lo sorprendente es que se encuentre en uno de los barrios más céntricos de la capital. Cada vez que subo me sorprende algo nuevo. Se trata de un lavadero castellano que nada tiene que ver con la arquitectura que lo rodea. Asombra entrar en un barrio típico y encontrarte un elemento como éste en el centro. Todo es un conjunto, la casa granadina, el magnífico ciprés y las vistas.»

Lugares mágicos que para la mayoría de las personas no expresan absolutamente nada, porque son lugares cotidianos que nos pasan desapercibidos a los ojos, porque no los miramos con la sutileza de un artista. Granada, en este sentido, es una ciudad sorprendente pues sus numerosos artistas han sido víctimas de su encanto y por muy lejos que hayan desarrollado su actividad artística, persistentemente han terminado recreándola en sus cuadros, ha sido la constante de su obra.

«Y, probablemente, cuando me vaya, a mí me pasará como a Manuel Ángeles Ortiz, que en lugar del Caribe de ahora, mis cuadros reflejarán la Granada que yo sueño entonces.»

«Yo he seguido, en cada momento, pintando aquello que siento.»

«Los escenarios de la ciudad que, para la mayoría, pasan desapercibidos; las fábricas abandonadas siempre me motivan; esa arqueología industrial que languidece, que se deteriora. También la casa, mi casa, entendida como una isla.»

Ante la pregunta de ¿qué necesita para trabajar? Juan Vida Responde:

«Vivir en el campo. La casa y el estudio los tengo en un pueblo, en Pinos Genil; necesito cierta soledad, cierta paz interior... –ahora ríe– ¡también salas donde exponer!..»

1997.– LAS PROVINCIAS, Autora: **M^a Ángeles Arazo**

Sin embargo, Juan Vida siente una especie de amor–odio por su ciudad. Lo hemos visto describiendo Granada y sus rincones más plásticos, más sugerentes para ser pintados, pero también lo encontramos haciendo lo contrario, hablando de lo que

no le gusta de ella sobre todo lo referente a la Cultura. Critica desde ese amor, a los políticos, a los responsables de la cultura, a la sociedad en general por no exigir, a aquellos, lo suficiente para hacer de Granada la ciudad que merece, dado que es una de las que más artistas ha dado a este país.

«Granada está contenta de ser cateta”. El estigma de despreciar lo que ignora. Granada es cada día más cateta. Y lo peor es que está contenta de ser cateta. Como decía Machado “desprecian cuanto ignoran”. El problema arranca del informe Pisa. Hay un déficit cultural de difícil arreglo, demoledor de lo que es la sociedad granadina. Los políticos no dan el paso adelante, son incultos. Y se dicen... Estos son los que nos votan, porque son como nosotros. Cero nivel. Estéticamente es escandaloso.»

Jose Carlos Rosales, en 2002, le hace una prolongada entrevista que, como buen conocedor de Juan Vida y de su obra, profundiza en la parte más recóndita e íntima de su amigo. En ella encontramos cuestiones como:

¿Se ha sentido cobarde en algún momento?

«Sí. En el instante en que no emigro a Madrid a principios de los 80. Luego tuve tentaciones, pero la sociedad actual te permite algunas licencias como tener conocimiento sobre muchas de las cosas que están pasando sin acercarte a los sitios donde están. El ordenador es magnífico para eso»

¿Hubiese sido más rápido para su oficio vivir en Madrid?

«En cuanto a proyección social, sí. Me daba miedo porque era un salto en el vacío, porque yo aquí tenía cierta seguridad con el diseño, una autonomía económica... Y también porque uno es cada uno, sólo por eso. Es decir, ¿por qué tengo que irme ahora a confrontarme con no sé qué? Y suerte que encontré mi galería, la Almirante, que ha estado haciendo esa función. Pero no es lo mismo estar en una cena con fulanita y en el teatro con menganita que no estar. Participar hoy de los cenáculos es esencial en estas carreras.»

En este sentido, en 2005, le contestó también a **Fernando Valverde** en la entrevista para El País

«En los años 80, como aquí no había un entramado de galerías, cogí mi carpeta y me fui a Madrid a patear galerías hasta que me “recoge” la Ovidio y hago una exposición. Tenía relación con Juana Mordó, entonces la más importante de España. Participé en una colectiva, pero, al poco, Juana muere y hay unos cambios. Eso, junto a que empiezo a vivir bien, hace que decida quedarme a pintar aquí. Esto ha definido mucho mi pintura porque, al margen de eventualidades coyunturales, he pintado lo que me ha parecido.»

EL PAÍS, 2005. **Fernando Valverde**



Purificación de María (2003). Técnica mixta sobre lienzo, 195 x 185 cm

Hay una época especialmente reveladora con respecto a las inquietudes vitales del artista que influyen de forma significativa en su obra; el lustro 2001, 2005. Un periodo doloroso emocionalmente hablando, ya que definitivamente no podía ser padre biológico, no iba a poder tener hijos él que tanto había querido y mimado a los de sus amigos.

Este estado de conmoción quedó expresado implícitamente en una de sus exposiciones *Vida y milagros*. En ella esa melancolía que se le había reconocido históricamente alcanza un valor añadido.

Almudena Grandes lo define en el texto del catálogo de la misma e intenta dar una explicación lógica a aquellas imágenes que tiene delante y que no han dejado a nadie indiferente.

... «Porque si para un escritor no existe un reto mayor que describir aquello que no tiene nombre, para un pintor no hay mayor desafío que pintar lo que no se ve. Las cruces se insinúan, se esconden, se camuflan en el paisaje, pero dominan las composiciones.»

... «Los edificios, los cuerpos, los toboganes, los bordes de las piscinas, se entrecruzan en los perfiles conocidos de una placidez falsa, engañosa, para señalar con una cruz lo que se ve y lo que no se ve, pero se siente.»

... «Los ojos no ven todo lo que existe, las palabras no nombran con precisión todas las cosas. Y sin embargo, la tristeza, la angustia, la perversidad, están ahí, infiltradas en los colores del verano, en la luz del mediodía, en el ceño fruncido de un niño que apenas ha comenzado a andar.»

Almudena Grandes. “La señal de la cruz” *Catálogo Vida y milagros* 2003

En ella vimos cuadros en los que el artista se enfrentaba a sí mismo, abriéndose personalmente al público con el relato del triste problema familiar que atravesaban M^a José y él.

Quizás esta sea una exposición no sólo de su obra sino de sí mismo. La más intimista, la más relacionada con su vida privada.

Los paisajes están vacíos son fantasmales; a penas hay alguna imagen de niño en alguno de ellos, bien solitario bien en brazos de su madre, un panorama árido desolador, desierto, despoblado de toda naturaleza. Tobogán, piscina, edificios, una silla sin nadie sentado, los sombreros solitarios de una playa... Y luego esos nombres tan ambiguos con los que los ha titulado: *Cordero de Dios, Jordán, María y Jesús en Vigo, Cruz...* Todo gira alrededor del mismo tema, la infancia que se les niega como pareja.

«Es una de las peores cosas que hay. Sobre todo después de haber tenido la posibilidad de tenerlos. Mi mujer, se quedó embarazada dos veces. Ya la primera vez vi el horizonte condicionado por la idea de ser padre, en todos los sentidos, y el no cumplir eso es una frustración. Imagínate lo que es para una mujer, multiplicado por mil. De las pocas cosas ciertas que hay en el ser humano es que hemos venido a reproducirnos y cuando te lo presentan y te lo quitan es un palo.»



El niño Jesús en Vigo (2003) Técnica mixta sobre lienzo, 195 x 185 cm

En la muestra aparecen una serie de iconos que no se sabe si tienen algún tipo de relación con su infancia o con la infancia en general y tampoco se sabe si se deben a algún motivo en particular, él nos aclara:

«Puede que a dos motivos: uno común a todos, el del paraíso perdido, y otro el de mi vida privada que ha pasado por un largo episodio dominado por la imposibilidad de tener hijos biológicos, lo cual ha generado una obra que tiene mucho que ver con la introspección psicoanalítica. Se trataba de nombrar lo innombrable, de enfrentarse



Cordero de Dios (2003) Técnica mixta sobre lienzo, 146 x 162 cm

a la realidad sublimándola en unos cuantos iconos, que, por otra parte, no dejan de ser metáforas de la realidad. Es decir, que la sustituyen.»

Una mezcla entre figuras humanas y desangeladas en sus cuadros irradian tristeza; pero no una angustia definitiva sino que da lugar al espectador para que la reinterprete. “Los objetos empiezan a contar una historia que no tiene principio ni fin”, explica Vida, que casualmente –o no– utiliza de forma mayoritaria el gris y el amarillo en sus trabajos, colores que ya de por sí son fríos, inhóspitos, tormentosos, y que definen su desconsuelo.

«Los dos evocan un estado de aflicción, aunque el amarillo es un poco tramposo porque en principio se te ofrece vibrante pero después se enfría”. Otras obras expuestas se distinguen por sus apliques –un sumidero y pedazos de cueros, entre otros–, debido a que “el cuadro te lo demanda.»

2004.– Autor: Matías Ochoa



La señal de la cruz (2003) Técnica mixta sobre lienzo, 162 x 162 cm

– «El amarillo es un color ácido. Los tonos en general que he elegido en estos años son agrios. Creo que reflejan un estado de ánimo. Realmente una cosa te lleva a la otra. El niño que aparece en estos escenarios es mi sobrino Pablo, pero tiene cierta solemnidad que le hacía aparecer como inmóvil, exento de dinamismo. Ahí también se veía un estado de ánimo. En estos cuadros hay un doble lenguaje o, mejor dicho, un lenguaje de fondo, que habla de la ruptura con la tradición.»

Autor: Juan Carlos Abril (2005)

JUAN VIDA, 1967-1997



Juan Vida con sus padres en la inauguración de su primera exposición, 1968



Juan Vida ante uno de los cuadros de la muestra



Programa de mano de la exposición

CAPÍTULO II.1

EL NIÑO PINTOR

La formación como pintor de Juan Vida lo vamos a abordar siempre utilizando sus propias palabras ya que son innumerables las veces que el propio artista ha rememorado los momentos en que decidió hacerse pintor.

Adentrarnos en su infancia es de gran importancia ya que fue el punto de partida en su carrera y nos hará comprender mejor al personaje “pintor” que estamos investigando.

Nace en un núcleo familiar acomodado donde la cultura era y es parte de las vidas de algunos de sus miembros, no obstante, sus padres pensaron siempre que lo de pintar estaba muy bien, pero siempre que fuese accesorio, que sus estudios estuviesen encaminados a otras ramas “más serias” que garantizaran el futuro de cada uno; esta era la importancia que se le daba a los artistas en ese momento y más en concreto a los que como él empezaron tan jóvenes. Actualmente no ha cambiado demasiado este concepto.

Su nombre completo es Juan de Dios Vida Arredondo, el menor de cinco hermanos; un niño repelente, enfermizo, mimado, que nació y se crió en la Carrera del Genil de Granada.

Su vida se desarrolló entre hermanos mayores que se relacionaban con los movimientos culturales de la ciudad. Dos de ellos dedicaban parte de su tiempo al dibujo y a la pintura: Pepe se dedicaría a la arquitectura posteriormente, sería el modelo a seguir del artista ya que dibujaba, según el propio Juan Vida, mucho mejor que él. El otro hermano, Joaquín, pintaba en verano en el patio de la casa familiar, a este, le robaba los materiales para explorar con ellos, tendría nueve años en estos momentos. Joaquín terminaría dedicándose al teatro, dos mundos que marcarían la obra e imprimirían carácter al artista.

En este ambiente cultural pronto tendría ocasión de conocer a algunos de los personajes que algún tiempo después escribirían páginas de la historia contemporánea de la ciudad: Juan de Loxa, poeta y periodista, el arabista Emilio de Santiago, el escritor Pepe Heredia, el cantante Carlos Cano, etc. Todos asiduos del Centro Artístico Literario de Granada, espacio que dirigía Miguel Ruiz del Castillo y que posteriormente promovería la primera exposición del *niño pintor*.

«Soy el menor de 5 hermanos de una familia bien y siempre fui al rebufo de los mayores. Mis dos hermanos mayores también pintan; uno es un dibujante extraordinario y otro estaba muy relacionado con los ambientes culturales de Granada. Yo tenía información, –con 12 años ya sabía cómo eran los periódicos– y

acceso a los materiales de pintura, mis hermanos pintaban en el patio de mi casa y así empecé, como por ósmosis. Luego, en los Escolapios, había un profesor, Miguel Ruiz del Castillo, –Miguelón– una bellísima persona, grande y bonachón, al que los niños puteaban, claro, que llevaba la dirección del Centro Artístico, casi el único sitio expositivo de Granada. En mi colegio, que en el 66 hacían cosas de extraterrestres, como llevarnos a la Alhambra, decían: «Sembremos nosotros para que recojan ellos», pero no aparecían frutos. Hasta que aparecí yo. Dijo: «este es el futuro». Y me montó esa exposición, con 13 años. Había cuadros que parecían de un mayor que no pintaba bien y otros que parecían de un niño que pintaba como un mayor. Algunos estaban bien, otros, los borré.

En mi casa se ha pintado siempre. Yo trabajaba jugando. Después tuve la suerte de que Miguelón me organizara una exposición cuando tenía doce años. Enseguida tuve una conciencia de profesionalidad en la pintura.

Yo siempre he pintado, desde muy pequeño, porque mis hermanos mayores todos han hecho también algo en este campo. Esos cuadros que hay por ahí, en la casa, son de Joaquín que pintaba peor y de Pepe, que dibujaba muy bien. Y yo hice la primera exposición con trece años en el Centro Artístico. Luego, dos años más tarde, con quince, hice una en Cádiz. Se trataba de pinturas, pues ya te puedes imaginar, un crío pintando, más o menos bien, pero que no lo hacía como un crío, sino que imitaba la pintura de los adultos.

En realidad aprendí con mi hermano Pepe, a quien no le llego a la altura de la zapatilla. Hice de la escasez de habilidades una virtud. Expuse por primera vez a los 13 años 27 obras en el Centro Artístico Literario.»

La exposición permaneció 28 días, sólo se vendió un cuadro: *Carretera con álamos* al precio de 600 pesetas, los demás volvieron a casa o se los quedó el Centro Artístico. Las pinturas no eran nada del otro mundo si se tiene en cuenta que tan solo contaba con 13 años, aunque en el cartel que anunciaba la exposición colocaron en letras mayúsculas: *Juan Vida, pintor de 12 años*. Juan Vida era en ese momento el artista para todo de los Escolapios, así lo recordarán sus compañeros y amigos.

«Regalé infinidad de dibujos y hoy mis amigos los llevan a enmarcar mientras bromean que subirán de precio cuando me muera.»

«Las circunstancias... La vida te coloca en ese mundo. Antes, hasta los 6 años no se iba al colegio y yo los pasé entre mayores, metido en el despacho de abogado de mi padre, pensando que lo contencioso–administrativo era lo más natural del mundo. Sí, un niño mayor que cuando tuvo uso de razón se fue a la calle a quitarse toda esa carga de encima.»



Amanecer en el puerto (1968). Óleo sobre cartón, 53 x 73 cm



Dos viejos (1968). Óleo sobre tablex, 46 x 55 cm



Paisaje desde la torre de mi casa (1968). Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm

«Vivíamos en el centro de Granada y estábamos todo el día en la calle. Un día los del Humilladero pasaban, te pegaban tres hostias y te ponían en tu sitio rápidamente.»

Dos exposiciones marcarían el destino del pintor, la primera, la que realizó en el Centro Artístico y Literario de Granada y la segunda la que realizó en 1989 en Bruselas.

«Uno de los periódicos de la ciudad abrió su edición con un cuadro mío en primera página. Esto hizo que mucha gente me conociera en el extranjero y que yo mismo recapacitara sobre la palabra artista.»

Las exposiciones que Juan Vida ha realizado son incontables e importantes, sobre todo en los primeros años de dedicación a la pintura,

... «pero esta primera me hizo perder el miedo a mostrar lo que hacía y, poco a poco, he ido aprendiendo de los errores. Ahora soy mucho más responsable. Dedicarte a esto de forma profesional no es lo mismo.»

Atrás quedan esos viajes por Andalucía mostrando las últimas obras.

«Hace ya mucho que mi abuela me dio 500 pesetas para que me marchara a Cádiz. Me fui con mis cuadros debajo del brazo en un vagón de los de entonces. Eran otros tiempos, que se recuerdan con nostalgia y con la sensación de haber evolucionado.»

1998.– *Ideal*. Autora: Ángeles Huertas

«Exponer, para mí, es lo más natural del mundo. Lo de superarme es una cuestión de principios. El primer espectador es el autor. Los hay reiterativos, pero yo si no me sorprendo, no me atrae pintar.»

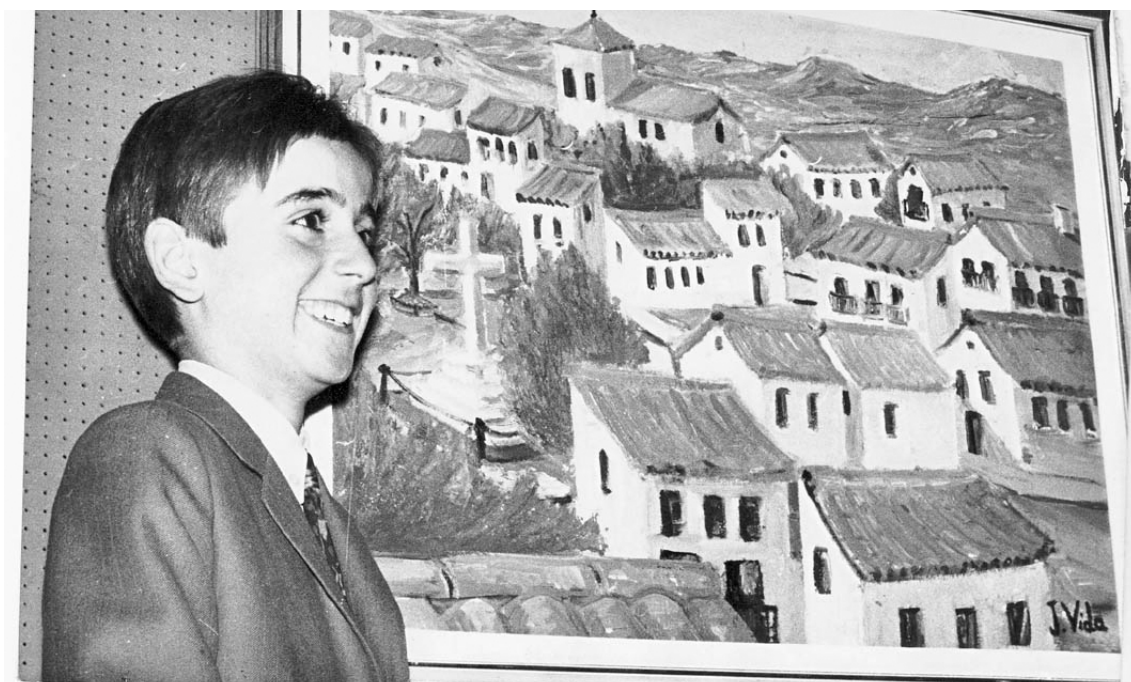
Con motivo de la primera exposición de Juan vida, el periódico *Ideal* le dedica un artículo muy afectuoso, no podía ser menos tratándose de un niño. El texto lo firma Mariano Antequera:

CURIOSA EXPOSICIÓN DE UN PINTOR DE DOCE AÑOS

Las nuevas generaciones de niños vienen apretando. El dibujo en la escuela primaria y en el bachillerato, los certámenes infantiles, las visitas escolares a las exposiciones despiertan en la niñez entusiasmos por el arte y, en especial, por la pintura. Fruto de tales incitaciones, un pintorcito granadino ya conocido por sus aportaciones a las exposiciones colectivas, celebra una personal de óleos, acuarelas y dibujos de una calidad que pudiera parecer incompatible con la pericia del artista, en el Centro Artístico. El nombre del precoz pintor es Juan Vida.

En la confusión enorme que estremece el mundo del arte, los señores maduros, desde el dadaísmo a los «naifs», mienten balbuceos de infantes, en tanto que los chicos hipotecan su espléndida inocencia con la imitación de los maestros. Y al salir de la simple imitación para acercarse a los pintores formados es lo que asombra en el niño Vida. Él, como menor, tiene derecho a sentirse actuar con la inocencia propia de la edad, y no lo hace. Pone todo su empeño en pintar como los hombres y esto lo aparta un poco del estado de gracia que disfrutaban los niños. La rebeldía de la pasta del óleo, que tanto preocupa a los pintores formados; los enormes problemas del color, sobre todo de los verdes en el paisaje, todo esto, que supone muy serias dificultades, tientan el deseo del jovencísimo artista. Claro está que las soluciones que nos ofrece son de perfección relativa; pero ya el intentarlo supone un atrevimiento y, mejor aún, un ardiente deseo de superación admirable.

Porque algunos de los cuadros del expositor, como, por ejemplo, “Marina” y “Amanecer en el puerto”, tanto por la intención con que están pintados como por la desenvoltura de la ejecución, si no conociéramos al autor de ellos pudiéramos creerlos de un artista maduro, aunque no debidamente formado, de los que ahora



Juan Vida en la foto aparecida en Ideal junto al artículo de Marino Antequera

tanto abundan. Preferimos, no obstante, por más sinceros, aquellos en los que se nos refleja la visión del mundo a través de unos ojos infantiles, como en «Blanqueadores», pintura al óleo sin la menor preocupación por la factura, con la belleza de color conseguida porque sí, por pura adivinación y escape de un don natural. Y de pronto, de la naturalidad de este cuadro, hermano del que titula “Flores”, escapa al exceso de pasta, al desenfado, a la apariencia de pintor verdadero y formado de “Florero”, o ya en grado inferior, con la picardía de buscar en unas naranjas la sensación del volumen por el movimiento giratorio del pincel como en “Bodegón”.

Como es natural, el pintor carece de la preocupación dibujística que le permitiera afrontar debidamente la figura. Por eso, en cuadros de puro documento humano, como en “Maternidad”, y más aún en «Viejo», el incipiente artista se refugia en el carácter obtenido por síntesis unas veces y otras por la exageración de rasgos peculiares del modelo, tenido delante o recordado. Esto es lo que le da fuerza expresiva a tan singulares pinturas.

La acuarela es, sobre todo, procedimiento para lucir habilidades que sólo el largo ejercicio proporciona. Ni que decir tiene que tales condiciones están fuera del alcance de Juanito Vida. Los colores que emplea, por otra parte, son sin duda los no venenosos fabricados, sin preocupación de calidad, para la infancia, para la que lo auténticos constituirían un verdadero peligro. Entre tales deficiencias, nuestro pintorcito se mueve con soltura, con cierta gracia en las siete pinturas al agua que expone, todas ellas explicación clara y precisa del tema.

Arte en suma, muy superior e intencionado del que pudiera esperarse de una criatura de doce años, los dones de la cual, sistemática y discretamente cultivados bajo una dirección magistral por experimentada, pudieran dar motivo para una carrera de pintor rica en realidades.

Juan Vida comentó en alguna ocasión que nunca le ha gustado estudiar, de hecho, no estudió en la Escuela de Artes y Oficios como hicieron otros pintores de su generación sino que eligió hacer Historia del Arte, aunque tampoco la terminó, la abandonó en el último curso cuando un buen día decidió dedicarse a la pintura.

«A los 16 años me dijo mi padre: ¡Niño!, o estudias o te meto de acomodador en el Madrigal. Vendí un cuadro y me pagué la matrícula en el Sagrado Corazón.» (1991)

«Hacer Bellas Artes me hubiera ahorrado equivocaciones técnicas, que yo traté de solventar utilizando materiales caros.»

Juan Vida nunca pintó como un niño, siempre pintó como un adulto, el universo que reflejaba no era el de un niño de su edad. Así lo reconoce en varias ocasiones que fue preguntado por ello, incluso hace una autocrítica confesando que no le benefició en nada al desarrollo de su carrera.

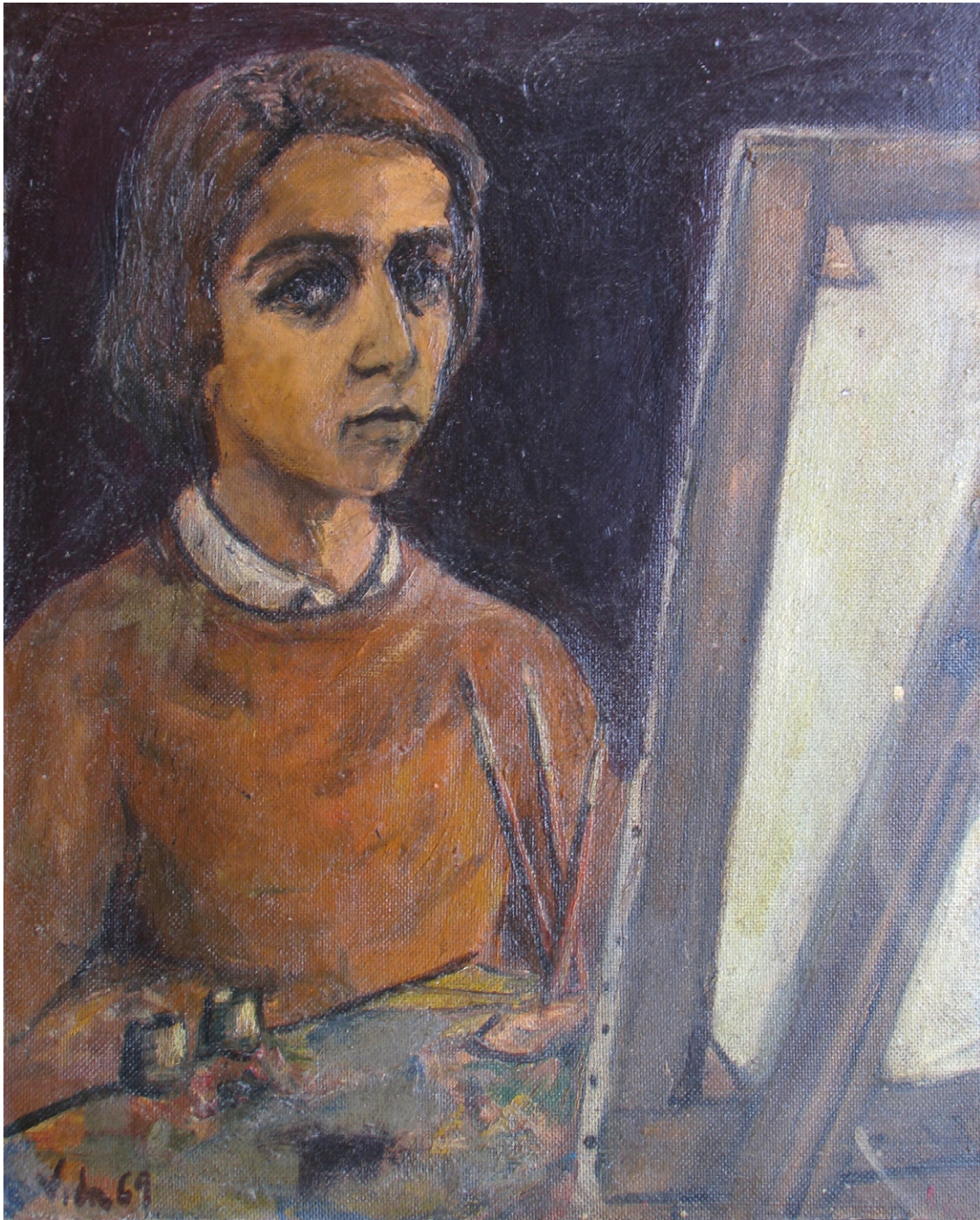
«Ese fue, creo, mi gran defecto de entonces, porque tenía la ambición de querer hacer algo mejor de lo que en realidad correspondía a mi edad. Si yo hubiera pintado entonces como un chiquillo, probablemente habría hecho las cosas mejor. Pero lo hacía como un adulto pintando mal.»

«Hombre, me faltó ese aprendizaje que me hubiera venido muy bien. Ahora, en la distancia, me digo: que lástima que no hubiera yo aprovechando el espíritu infantil mientras pintaba entonces, la inocencia del niño. Pero, claro, yo tenía un dominio del lápiz y del dibujo que no me lo permitían.»

«Entre mis quince y diecinueve años. Fue, precisamente, el periodo en que comienzan mis vinculaciones con la izquierda, que me sirvieron para hacer un nuevo tipo de pintura, hasta entonces no visto en Granada.»

«Las circunstancias... La vida te coloca en ese mundo. Antes, hasta los 6 años no se iba al colegio y yo los pasé entre mayores, metido en el despacho de abogado de mi padre, pensando que lo contencioso-administrativo era lo más natural del mundo. Sí, un niño mayor que cuando tuvo uso de razón se fue a la calle a quitarse toda esa carga de encima.»

«Vivíamos en el centro de Granada y estábamos todo el día en la calle. Un día los del Humilladero pasaban, te pegaban tres hostias y te ponían en tu sitio rápidamente.»



Autorretrato (1969). Óleo sobre tablex, 61 x 48,5 cm

«Exponer, para mí, es lo más natural del mundo. Lo de superarme es una cuestión de principios. El primer espectador es el autor. Los hay reiterativos, pero yo si no me sorprendo, no me atrae pintar.»

«Yo soy el pequeño de cinco hermanos que tenían afición por la pintura y siempre tuve un pincel a mano.»

... «quise ser arquitecto porque mi hermano Pepe lo es, y ya se sabe la admiración que los pequeños profesamos a los hermanos mayores. Pero yo tenía una guerra particular con las matemáticas cuando estudiaba en Los Escolapios, y eso me alejó de la Arquitectura, algo que me fascinaba.»

«Recuerdo perfectamente el día que abandoné la idea de ser arquitecto. Me pillaron distraído en clase de matemáticas, me preguntaron por la solución de un problema y me quedé en blanco. Imagino que se producirían las risas de rigor, y aquello me dejó fuera de juego, y con pocas ganas de enfrentarme a las matemáticas para siempre. Pero, al contrario que compañeros de clase de aquella época, que eran muy empollones y que ahora hablan pestes de los curas, yo, que era un niño bastante “outsider”, tengo un grandísimo aprecio por Los Escolapios. Allí no se cantaba el “Cara al sol”, y un cura que se llamaba Vidal nos hacía los dictados con Tagore y León Felipe, lo que me parece un lujo.» (2008, Brígida Gallego-Coín).

Desde niño vivió entre pinceles, lienzos, pinturas.

Tuvo la oportunidad de pintar desde muy joven gracias a que su hermano también era pintor. Este hecho facilitó mucho las cosas a Juan Vida Arredondo, ya que tuvo la oportunidad de trabajar desde muy joven. Artista consagrado en su tierra, espera poder dar el salto hacia el extranjero y situarse, en la medida de sus posibilidades, en el circuito internacional del arte. Entiende la pintura como una manera de ver, de saber interpretar lo que se está viendo más, más que una habilidad manual fruto del aprendizaje.

... «un pintor nace, pero también se hace.»

Su acercamiento a la pintura, al menos de una manera más o menos consciente, se produjo a los trece años. A esa edad, Juan Vida Arredondo, este granadino de 33 años, realizó su primera exposición en el Centro Artístico de esta ciudad. Este hecho hizo que anidase en él, a partir de entonces, el hábito de la pintura.

Después vendría su paso por la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, donde estudiaría Historia del Arte. “Para mí fue fundamental, porque te da un posicionamiento ante la pintura”, comentaría.

En aquel entonces compaginó sus estudios con sus trabajos artísticos. Algún tiempo después sería cuando comenzó su andadura como pintor profesional, dándose a

conocer fuera del ámbito regional con distintas exposiciones en Madrid y otros lugares. También se produjo en esa época su acercamiento al mundo del diseño. “El diseño es lo que me daba y da dinero, y lo que me permite vivir”. Dentro de esta faceta de su profesión, lo que más le gusta es el cartel, “que es lo que más se acerca al cuadro”.

El diseño de carteles es lo que le ha otorgado un mayor reconocimiento entre el gran público. Su labor en este campo artístico se extiende al diseño de portadas de discos, colecciones de libros, logotipos y anagramas. Sin embargo, lo que realmente le gusta es la pintura, el cuadro. Concede la misma importancia a un fragmento del arte rupestre de Altamira, como a una obra de **Jackson Pollock**.

«La pintura tiene algo de ahistórico que permanece más allá del contenido mismo de la obra.»

Lo importante para él es que esté bien y en sintonía con la historia del arte, independientemente de su contenido. Es la opinión de un pintor que califica su obra como “absolutamente extemporánea”.

De dos años acá su obra ha llegado a la madurez total. Su preocupación constante, en estos momentos, es el tratar de conjugar lenguajes aparentemente antagónicos. “Quiero actuar en la memoria de la gente, eso me ha fascinado siempre”, señala. Entre sus preferencias pictóricas se encuentra **Rembrandt, Matisse, David Hokney, De Kooning y Picasso**, éste último como prototipo de una manera de vivir.

CAPÍTULO II.2

LA DENUNCIA SOCIAL

Para conocer el compromiso político y social de Juan Vida y la influencia que tuvo en su pintura, vamos a comenzar con sus propias palabras en la entrevista que Eduardo Castro le hace en 1982 para *El Diario de Granada*:

«Entre los años 1970 y 1977 dedico el tiempo a mi formación académica en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, en la especialidad de Historia del Arte. Son años de formación y de información. Junto a la actividad universitaria, entro en contacto con movimientos democráticos de Granada donde tengo la suerte de conocer y debatir con algunas de las personas más brillantes de mi generación, bastando su presencia para enriquecer a un joven artista en periodo de formación. Aprendo en este tiempo a ser ciudadano libre y conocer las nuevas formas de entender y practicar el arte. Es en estos años cuando, dentro de la lógica militante, tomo contacto por primera vez con el mundo del diseño gráfico, tan decisivo en mi actividad artística posterior.

También por este tiempo se produce un hecho circunstancial y decisivo: la apertura en Granada de la Librería Teoría, donde se suceden espontáneas reuniones de gente extraordinaria, que incidiría de forma positiva en mi formación. Personas como Concepción Félez, Mateo Revilla, Juan Carlos Rodríguez, Ignacio Henáres, Mariano Maresca o Emilio de Santiago, peregrinan a diario a la librería de Juan Manuel Azpitarte, en la que ha entrado como niño de los recados, el joven Luis García Montero.

En 1978 inauguro en la mencionada librería, una “militante” exposición titulada *Obra fechada*, netamente fundamentada en el universo del realismo social. Este movimiento contaba en España con dos máximos representantes: Rafael Conogar y Juan Genovés –mi pintura de entonces se parece “necesariamente” a la pintura de ellos–. En el catálogo escriben Javier Egea, Juan de Loxa, José Carlos Rosales y Justo Navarro. En la página que da entrada a unas reproducciones de estética clandestina, se puede leer, a modo de manifiesto: “*Obra fechada entre 1975 y 1977. Trabajo en el que, por un instante, se detiene y se hace memoria un largo proceso colectivo. Después el proceso continúa como la memoria y la obra. Esto lo estoy pintando mañana*”. Los títulos de los cuadros son elocuentes, por ejemplo: *Mayo de 1976. Huelga general en Vitoria. Cuatro trabajadores muertos por la policía o Junio de 1976. La tortura es declarada materia reservada por el Gobierno Arias.*

Después de esta exposición tomo en firme la decisión de ser pintor, apartándome simultáneamente del mundo universitario, de los vínculos políticos y del realismo social. Con el deseo de adecuarme a los aires que renuevan la vida en España, detengo

la mirada en los modelos vitalistas del expresionismo abstracto norteamericano. A la representación figurativa le sucede la representación de la pintura en su entero ensimismamiento. Es decir, la pintura por la pintura. Soy joven y autodidacta, me lo puedo permitir. Mis referentes son ahora los de la pintura abstracta. Mis maestros Motherwell, Rothko, Kline y, muy especialmente, José Guerrero. “Claro, así fue como encontré mi manera propia de pintar, que entonces era el realismo social, el realismo de denuncia. Con esta modalidad temática participé en las primeras exposiciones colectivas que se hicieron en Granada, aquella de los Derechos Humanos en el Club Larra, otra de carteles en el Colegio Mayor San Jerónimo... hasta llegar al 77 cuando hice la muestra titulada Obra fechada en la librería Teoría que contaba la historia de los tres años anteriores, mal llamados de la transición. En aquella muestra aparecen una serie de datos, como la legalización de las centrales sindicales, los sucesos de Vitoria, la represión policial de todas las manifestaciones, etcétera.»

Juan Vida es heredero directo de las inquietudes que “El Guernica” despertó en el arte europeo de compromiso social, hecho que sucedió cuando el gobierno de Juan Negrín pidió a Picasso que pintara una obra de grandes dimensiones para representar a España en la Exposición de París, **Picasso** recreó en “El Guernica” el sufrimiento y el dolor que padecía la población española. Tanto los bocetos como el cuadro no aluden a sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra, es el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como la premonición de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial.

Posteriormente el enorme cuadro se convertiría en el símbolo de la lucha por la libertad y la dignidad de los pueblos oprimidos de todo el mundo.

Juan Vida ha comentado en muchas ocasiones que las referencias más directas en esta época creativa fueron las de **Rafael Canogar** y *las de Juan Genovés*.

Rafael Canogar (Toledo, 1935) perteneció al grupo **El Paso** que con su pintura y escultura defendería la apertura y democratización de la España franquista. El informalismo se convertiría en una de las formas de expresión para reivindicar libertad y conciencia social y política.

Pero si hay un referente claro para Juan Vida ese es **Juan Genovés** (Valencia, 1930) artista que utilizaba el arte como arma reivindicativa, convencido de que sería una buena forma para transformar la sociedad y luchar contra el régimen dictatorial instaurado en España. **Juan Genovés** perteneció al grupo *Los Siete* (1949); *Grupo Parpalló* (1956) y *Hondo* (1960), frente al informalismo, estos, propusieron nuevos planteamientos figurativos. Juan Genovés plantearía su obra con dos temas, el individuo solo y la multitud. El primero lo planteó como un “collage” en relieve y el



Policía nº1 (1978). Óleo sobre madera prensada, 190 x 105 cm

segundo con tintas planas y estructuras plásticas de aspecto cinematográfico y de fuerte denuncia social. Sus imágenes salían de las fotos que publicaban los medios de comunicación, donde la masa humana era la protagonista. Estos dos artistas fueron los grandes referentes de Juan Vida en la década de los setenta, nunca le ha importado reconocer que los copiaba. Esta etapa del artista duró muy poco, pues, los cambios sociales se irían produciendo rápidamente arrastrando con ellos toda forma de expresión. Juan Vida se hizo eco de este progreso y pronto optó por un cambio radical en su obra. A partir de ahora sería el expresionismo abstracto la nueva forma de expresión y sus referentes a seguir serían **Motherwell, Rothko, Kline** y sobre todo **José Guerrero**.



Exposición *Obra fechada*. Librería Teoría. Granada 1978

solitaria, sin nadie a su alrededor, mientras, la policía, ejecuta el mandato impuesto por el régimen dictatorial agrediendo al personaje que se revelaba contra lo establecido. Los colores aportan dramatismo a la acción. La sobriedad con la que están realizados los uniformes de los policías contrasta con la espalda desnuda del agredido; son grandes masas de color oscuras y frías que irrumpen en un espacio vacío, neutro, que no dan ningún tipo de información del hecho en cuestión. Sin embargo, al contemplar la obra, nos queda un sentimiento de cercanía, de estar inmerso en la acción.

Con los cuadros de esta época realizó una interesante exposición en cuyo catálogo aparecían textos de **Justo Navarro, Francisco Javier Egea, Juan de Loxa y José Carlos Rosales**, escritores, poetas y camaradas amigos de Juan Vida. Los cuadros los realizó convirtiendo a alguno de ellos en modelo, representándolos, como víctimas en unos casos o como policías en otros.

(Los textos del catálogo se reproducen a continuación)

ENERO DE 1976

A los amigos de la Agrupación A. Gramsci, sobre todo a Jesús, Nino y Carlos, con los que trabajé durante esos días.

En Enero de 1976 lo esperábamos todo: fue el mes de la Huelga Casi General en Madrid a partir de la paralización del Metro; en paralelo a la movilización laboral la Junta Democrática y la Plataforma convocarían a una amplia acción de masas contra los restos del franquismo, por las libertades.

Conforme avanza Enero los paros se extienden, mezclando reivindicaciones económicas y políticas, como una mancha de aceite: por las distintas ramas de la producción, a sectores como teléfonos, correos, Renfe, la banca, la enseñanza; en toda España: de Madrid a Barcelona, Sevilla, Valladolid, Alava, Asturias, País Vasco, etc. Cuando la Junta y la Plataforma de Convergencia Democrática llaman el día 16 a una manifestación por la amnistía, las libertades, las autonomías, la Ruptura Democrática, veíamos a las fuerzas populares como protagonistas de la película del cambio.

En la cresta de Enero del 76 está la Obra Fechada de Juan Vida: una épica de la lucha, pero también, fundamentalmente, una épica del castigo. A lo largo del primer mes de 1976, el aparato coercitivo de los herederos del franquismo mostró su vitalidad, su puesta a punto: funcionó básicamente de cara a aislar, en el cerco de las empresas, los conflictos laborales, evitando que ocuparan un espacio ciudadano, masivo. Los medios de comunicación, salvo excepciones, cooperaron en la tarea de convertir la lucha contra la Dictadura y sus efectos en una casilla solitaria y hueca.

Juan Vida operó a la contra; reconstruye las casillas de la lucha para integrarlas en un rompecabezas más extenso: el de lo cotidiano. La propia soledad de las imágenes reclama su inserción, por así decirlo, en una trama histórica. Pienso que esa historia no es otra que la de la salida del franquismo, y que Enero de 1976 es una especie de "mapa", de

"concentrado" de esa historia. Porque durante esos días la estrategia de la burguesía brilló con todas sus letras: limitar al máximo, como alguien ha escrito, la conciencia y la acción política de las masas populares. Los agentes de esa estrategia los ha pintado Juan Veda: las porras acompañan al Capitán Trueno y a Roberto Alcázar: los límites son materiales y son ideológicos, aunque el contenido del discurso (el Capitán Trueno habla un "bocadillo" vacío) resida en la potencia de los golpes.

Así acabamos los últimos 40 años "a pequeñas dosis, legalmente, de un modo reformista, y así se logra salvar la posición política y económica de las viejas clases", como anotaba Antonio Gramsci en su cuaderno, en las cárceles de Mussolini.

J. Navarro

REFLEXION Y 11 CUADROS

Pero hubimos de reconocer, pese a nuestra ascendencia, que nada positivo llegaba de la nube y que los soplos anodinos, el tópico desnudo del otoño, la aventura del mar, iban quedando cada vez más lejos de los hombres y de las ciudades, quizá porque supimos que la llave maestra de los candados, puertas, almenas, nombres, injusticias, estaba ya en la calle y que una enorme mano encallecida nos reclamaba a todos; quizá porque miramos la absurda soledad de los espejos, tal vez porque nos vimos en ellos sorprendidos con el atuendo de payaso y en el rostro la gran duda de bufón decimonónico, de ese quiero y no puedo mamado de las tetas nefastas de nuestra escandalosa educación burguesa.

Bastaba con abrir la mínima rendija de los altos postigos, oír complacientemente la dentadura de la polilla minando el capitel heredado, para tomar conciencia de nuestra inevitable toma de contacto, del abrazo en la entrega, de nuestra presencia imprescindible, de la ya sí irreversible aventura.

Ya no la duda de pequeño burgués acongojado meándose en el cuadro azul turquesa, creyendo encontrar formas sin sentido, sino la enorme deuda del que se sabe parte en la batalla común, no la duda, la deuda, sí, la deuda que ha de poner todo lenguaje honrado en mitad de la honrada garganta colectiva y allí donde se abriera la menor brecha y brotara la sangre coger el lienzo y taponar la herida: Ese es el deber: Esa es la deuda.

Y por qué no también los barrios apagados, los autobuses rotos, el alcalde, los obreros parados, los jardines fantasmas, el alcantarillado, los niños, la escuela, las calles, las fábricas, la soledad, el aire, la basura, la cárcel, los teatros, el exilio en la propia ciudad adonde te parieron, la camisa del miedo tendida en la azotea, la insultante espalda de los emigrantes, por qué no la denuncia, todo puesto de pie, llenando el cuadro, testimoniando que no estamos solos sino que nos lo ordenan, afirmando que el arte se aprende conviviendo en la historia.

Materiales a los que dió vigencia y Vida la fuerza de los dedos y los brazos, el corazón que interpretó la realidad desnuda, las fechas concretas, que no el azar, se ofrecen a los ojos para hacerte participe del sudor y el dolor, de la lucha que honra y nada más hermoso y necesario que sentirte, saberte aquí adentro, tú que miras o que tal vez recelas, porque abrir el balcón de la denuncia, el ventanal de la esperanza, es quizá más urgente que el aire que respiras.

~~XXXXXXXX~~

Por eso coge el hacha y astilla los postigos, toma el cuchillo y rasga el velo de los tabernáculos: El salmo no es paloma sino ya gavilán y el producto maduro de la lucha de clases y de siglos la libertad y la paz.

Todo es materia y su mejor logro, el espíritu, trasciende hasta aquí su voz, en cuadro convertida, para pagar la deuda con los hombres.

francisco javier egea 6-5-78 granada

EL ULTIMO PANFLETO SI DIOS QUIERE

(para leerlo con ternura y cinismo en la exposición
de Juan Vilda)

Confieso que aprendí la historia a tropezones.
De tanto sol deslumbrado y engañado.
Firmo y rubrico que no supe una papa
de la verdad, que la verdad de la historia
es otra historia distinta a la rezada
en mi escuela a golpe de regla y padre nuestro.

Es por eso que cuento lo que he visto,
digo tan solo: día tal, del mes de, del año...

Y es porque entonces "aquí se rompió un barco"
o allí los hombres se dieron un abrazo
y en este mar bailó la muerte.

A estos cursos les falta un buen capítulo
y yo no se la forma de aprender la lección:
Supongo que tendré que cuidar que no me engañen
si me ponen a tiro los mismos profesores:
los que pasaron de la camisa nueva a otra nueva
y de ayer fusilarme hoy me ceden la acera.

Tendré que consultar en algun diccionario
si democracia es que me chupe los deos
y ellos mojen la sopa en el plato que es mío.

Pienso que será cosa de reunirnos un día
por si otro plan de estudios necesita estas manos,
o es preciso que espadas deshagan el tinglao
que se traen entre yugos los mismos con las mismas.

JUAN DE LOZA

en Granada, ocho de mayo de 1978.

QUITATE LAS GAFAS / SIGUE LA FECHA

Llueve este invierno igual que otros inviernos.
Brillan las carreteras,
y los caminos son, a veces, como un río.
La tristeza es pesada,
dura como la niebla,
tan dura que una sierra
de acero
no la corta en pedazos.
Con las manos abiertas esquivamos los pozos y los árboles.
Puede nevar desde hace varios días.
La radio nos informa del gobierno
y unas muchachas cantan mirando la cuneta.
Votan pena de muerte y el agua forma estanques.
Llueve sobre mojado.
Muchos se obstinan en seguir con las gafas.

José Carlos Rosales



El ingenio de San Juan (1990). Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 190 cm

CAPÍTULO II.3

EL REALISMO Y LOS PERROS

A Juan Vida siempre le ha gustado representar animales, prácticamente en todas sus exposiciones ha estado presente la figura de algún animal, caballos, leones, jirafas, gatos, patos, ranas y sobre todo perros, varias clases de perros han conformado el animalario presente en sus cuadros.

Normalmente estos animales estaban copiados de estampas de los álbumes infantiles que siempre han sido un referente a la hora de inspirarse, es más, una de las más importantes exposiciones que realizó en el Palacio de los Condes de Gabia en el año 1987 se llamó *Álbum*. Juan Vida lo explica en varias intervenciones con la prensa:

... «El álbum familiar lo he utilizado muchas veces.»

... «Cuando trabajo muy seguido continuamente interpreto lo que veo.»

... «Al final esto se acaba asimilando. Te adaptas a lo que tienes alrededor. Y eso sale, se refleja en la pintura.»

... «Las actitudes del cuadro están determinadas por realidades de un mundo que sobrevive desde su Idealización.»

En la exposición "*Vida en el campo*", Madrid (1994) Galería Almirante, **Antonio Muñoz Molina** habla por primera vez de los animales de Juan Vida.

... «El toro, el perro, la cabra y el ciervo en los cuadros de Juan Vida, en la Galería Almirante, donde la mirada atraviesa paisajes suburbanos y horizontes de lejanías y de ruinas industriales con un hipnotismo de travelling cinematográfico.»

... «En los cuadros de Juan Vida, extraviados en paisajes donde la naturaleza y la presencia humana han sido borradas por igual, según el moderno principio de desolación de los extrarradios los animales pacen ensimismadamente o miran y permanecen quietos como estatuas de animales sagrados, el toro, el perro, la cabra y el ciervo en los cuadros de Juan Vida, en la galería Almirante, donde la mirada atraviesa paisajes suburbanos y horizontes de lejanías y de ruinas industriales con un hipnotismo de travelling cinematográfico.»

... «Hay siempre en torno a ellos, en los horizontes en los que se pierden, una claridad ocre y rojiza, como ese fulgor opaco que adquieren las tierras deshabitadas y baldías cuando se ha ocultado el sol y todavía es de noche. Hay veces en que delante de un cuadro se tiene la misma sensación de familiaridad imposible que al entrar en una

casa que nos recuerda la infancia: mirando los cuadros de Juan Vida, yo me di cuenta de que en ellos estaba pintando aquel anochecer de verano en que las arboledas y los roquedales de hormigón de la Casa de Campo se me empezaron a convertir imaginariamente en las extensiones tenebrosas del reino animal.»

Javier Rubio Nombrot en su artículo del *ABC Cultural* (año 2000) habla de cuáles son las motivaciones del artista a la hora de representar unas cosas u otras en sus cuadros.

«Sus “naturalezas” son estados de ánimo, sentimientos, sensaciones o conceptos y, por eso mismo, estos cuadros son poemas transmutados en paisajes; paisajes que se tiñen con los colores del alma, que albergan pensamientos transparentes u opacos, momentos de calma o de agitación y que, además, están adornados con castillos, nubes y mares, salpicados de materia pictórica bullente y habitados por hermosas criaturas salvajes, por elefantes, cebras, pájaros, y lobos que a su vez constituyen una nueva metáfora del origen.»

Juan Manuel Bonet diría de su forma de representarlos *Juan Vida trata sencillamente de ordenar sus recuerdos, de proponer imágenes a nuestra contemplación, de pintar teniendo presente que la vida es compleja y está poblada de enigmas.*

«El granadino se presenta en la feria internacional (Se refiere a ARCO) con una serie de obras de interiores y exteriores. Juan Vida añadiría “Un tema que se repite en el que aparece una mujer leyendo y diversos objetos pertenecientes a lo privado como un jarrón, un libro, una loza nazarí. Luego, presento imágenes del exterior, de lo público como un paisaje muy conocido del Sena o el faro de Torrenueva. También incluyo el perro, presente en muchas de mis obras.»

Juan Vida justifica sus representaciones y nos dice a qué se deben y por qué las representa

... «una reflexión irónica sobre los safaris. Esa figura de cazador blanco, los negros, los animales, las mujeres tomando el té... Me evocan muchas cosas.»

De todos estos animales sólo ha convivido con uno, una perra llamada *Boni*, actualmente tiene otra, pero aún no ha sido pintada. *La Boni* llegó a su casa regalada por unos amigos en los primeros años de la década de los ochenta y ha convivido con él y con M^a José durante muchos años. A Juan Vida y a la perra les unía una gran amistad, con ella compartiría largos días de trabajo en su estudio, llegando a ser el elemento más cercano objeto de representación para el artista. Su forma de sentarse o tumbarse sería la esencia de muchas de las obras del artista, siempre pintada a tamaño natural, unas veces, como protagonista ha ocupado un lugar relevante,



La modelo del pintor (2002). Técnica mixta sobre lienzo, 175 x 200 cm

otras, ha sido más un elemento simbólico, sin desempeñar un papel principal, pero presente.

Fue una perra longeva que sabía de todo menos hablar. *La Boni* no era una perra de calle, no salía de su casa, siempre esperaba allí, era la dueña de su casa.

De la relación perra pintor lo que si podemos decir con cierta certeza es que ha sido uno de los componentes que más ha contribuido al significado de la obra de Juan Vida, tanto es así, que en el cuadro "*La modelo del pintor*" pintado en el año 2002, después de la muerte de la perra, aparece el animal posando sobre un fondo ocre sin más compañía que un pequeño edificio al fondo del cuadro. En esta representación podemos observar cual era el verdadero carácter de este animal y la dimensión que su pequeña figura recostada podía transmitir.

Años después cuando Julia, su hija, iba ya al colegio, Juan Vida la recordaría en un extraño texto que hablaba de amor, del amor como padre, del amor reivindicativo como hijo y del amor condicional como compañero de la perra *Boni*, de nuevo evocaba su compañía y complicidad.

TRASCENDER

7 de abril de 2009

«Dice Amalia que su marido también tiene una queja antigua sobre la atención que su padre le dedicó de niño. Seguro que se trata de una queja tan real como injusta. La ingratitud es propia de la condición de hijo. Pero ocurre que cuando nos toca trabajar de padres lo vemos de otra manera, y aprendemos, en efecto, que las cosas son como son, pero también como se recuerdan. Esta es la razón por la que busco mi mejor retrato y lo guardo en la memoria de mi hija, asumiendo el riesgo de ser recordado como un jugador de ventaja en la puerta de una pequeña juguetería de Plaza Bib-rambla.

Durante catorce años reinó en nuestra casa una perra muy callejera sobre la cual depositamos todas las dosis de cariño que necesitábamos dar: te alimento a cambio de que te dejes querer, te cuido a cambio de que me necesites. Pero en los humanos, relacionado íntimamente con nuestra realidad biológica, duerme un sentimiento que nos despierta la necesidad de trascender, de contarle a otro nuestra versión de los hechos, de traspasarle nuestra percepción del mundo. Por eso procuro llegar temprano al colegio y caminar despacio con mi hija de la mano y enseñarle cómo se acortan los días en noviembre y cómo en marzo brotan las primeras hojas; explicarle que debajo de la acera que pisamos hay un mosaico con delfines antiguos y una fuente con un grifo de bronce; y acequias que regaron los campos; y casonas con escudos y patios donde descansaron los amos del mundo; y que muy cerca de allí, en una tarde amarilla, un hombre joven se conmovió extrañado de su propio nombre.»

EL SUEÑO HA TERMINADO

«Mientras alguien cuenta cómo fue la muerte, me suelto de su mano huyendo del colegio y corro bajo un techo de glicinas y voces del verano, y me lanzo a la piscina y todo se vuelve rumor de palabras exactas: cloro, sulfato y cal. Y avanzo por el fondo de un agua de hiedra y las palabras son labio, beso y piel, hasta que un niño me cierra la puerta de la que ha descolgado una placa en la que está escrito en bronce el nombre de mi padre. Salgo a la superficie y corre hacia mí la perra blanca de Hagerty que lame mis dedos y agoniza en el manto de glicinas secas. La mano yerta, como un guante antiguo sobre un páramo de escombros, me dice adiós convirtiéndose “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.»

En la simbología que se le ha dado a la representación de perros en la historia del arte han sido la fidelidad y la sociabilidad las que más han destacado como atributos principales, en el caso de la perra *Boni* podríamos decir que se cumple el de fidelidad, no así el de sociabilidad, esta perra sabionda, era todo un carácter y sabía elegir sus amistades.

La relación que mantuvieron el pintor y su perra era muy especial, no cabe la menor duda, pero también tenemos que tener en cuenta que a la hora de pintar sus cuadros Juan Vida siempre, o casi siempre, trabaja ironizando con todos aquellos elementos que incluye en el cuadro, esto incluye también a la *Boni*, de ahí que, él mismo, no le de mayor importancia al hecho de haber representado a su perra que tantos años estuvo deambulando por los pasillos de su casa.

Las primeras representaciones que hemos encontrado de perros en la obra de Juan Vida datan de 1983, son unos apuntes a lápiz de tres perros callejeros, posteriormente, en 1986, dibujaría también a lápiz un magnífico dibujo de un perro que baja una escalera mientras una persona, de espaldas la sube. En 1988 pinta por primera vez el galgo que tantas veces ha repetido ubicándolo en espacios diferentes que nada tenían que ver los unos con los otros, pero que él, sabiamente insertaba dándole ese halo de insolente frescura dentro del cuadro. Este galgo junto con “la Boni” serán los más representados en la carrera del artista. Son innumerables las veces que hemos podido ver a esta perra dentro de un cuadro, tanto ha sido pintada que hasta en el techo del cine Aliatar de Granada quedó inmortalizada, siendo uno de los elementos que simbolizan la historia representada en el mural



Galgo corredor (1988). Técnica mixta y collage sobre papel, 74 x 114 cm



Fragmento del Techo del Cine Aliatar (1994). Técnica mixta sobre lienzo

... «un diálogo que trenza una red: la que va del grupo de hombres de los años 40 a la joven que mira a un niño antiguo, que mira a un pato, que mira una salida, que mira otro pato, que mira a un hombre, que mira una rana, que mira unas libélulas, que mira un perro, que mira una mujer que todo lo mira, y que otra mujer mira desde el agua, desde la realidad del blanco y negro de otro tiempo. El tiempo movedizo de mi memoria.»

Charo Valenzuela en una entrevista que le hizo en 2005 para la Opinión de Granada le preguntó que quienes eran los personajes de sus cuadros, Juan Vida le respondió

«Generalmente uno mismo, uno y sus fantasmas, las cosas que quiere o que no quiere, que le pasan o que no le pasan. Se conocen más cosas del pintor que de la persona retratada en un cuadro, porque el pintor cuando habla su verdad, ésa que te decía, y cuando es absolutamente honrado, en cada cuadro pone el mejor y el peor pintor, pone todo lo que es, cuenta todo con la sinceridad más absoluta.»

Juan Vida ha pintado perros de infinidad de formas,

... «un paisaje negro y sucio alberga la inquietud de un perro inmóvil que observa una percha de caza de otro tiempo.»

... «un perro desolado y náufrago sobrevive en medio de un río de pintura turbia.»



Sin palabras (1989) Técnica mixta sobre lienzo 150 x 195 cm



El perro de la Academia (1994) Técnica mixta sobre lienzo 90 x 162 cm

... «un perro tendido observa ensimismado una colección de libros; en otro cuadro, un perro blanco descansa al sol del invierno ante la amenazante sombra de otro perro que no se deja ver.»



Sin título (1994) Técnica mixta sobre lienzo. 191 x 162 cm

Para Juan Vida la pintura tiene su vocabulario propio, que es la parte matérica del símbolo. Y es ahí donde hay que hacer hincapié, donde reside la metafísica de su arte.

... «mis cuadros son una representación más analítica de la realidad. Además, esas figuras tienen más un tono irónico que melancólico.»

... «Los escenarios de la ciudad que, para la mayoría, pasan desapercibidos; las fábricas abandonadas siempre me motivan; esa arqueología industrial que languidece, que se deteriora. También la casa, mi casa, entendida como una isla.»

... «Cuando pinto lo que quiero es plantear cómo miran los niños la realidad. Para un niño, la realidad tiene dos vertientes: el mundo real, el caballo de verdad de carne y hueso que puede ver, y el mundo de los cromos, que es tan verdadero como el otro. Si pinto un sistema solar, para un niño un sistema solar siempre será el dibujo de unos planetas con unos redondeles.»

... «En mis cuadros aparecen articulados una serie de elementos que despiertan en el espectador determinados resortes de la memoria. Pero yo no pretendo cerrar una historia en cada uno de mis cuadros, más bien lo que hago es abrir algunas puertas para que otros entren en habitaciones que a lo mejor o a lo peor estaban cerradas.»

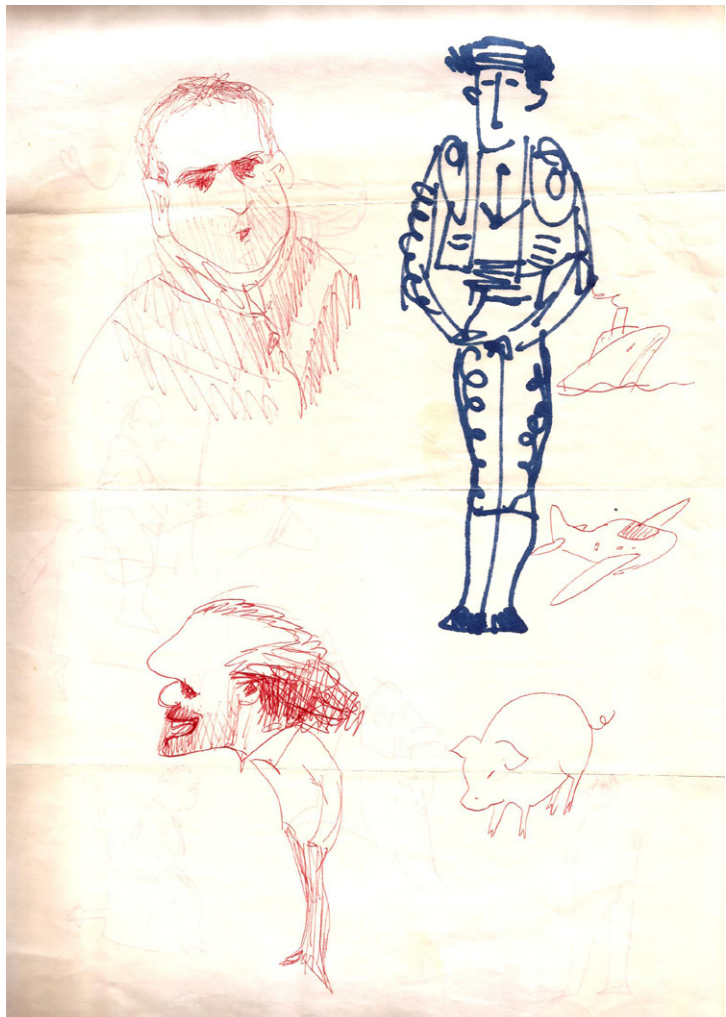
... «Vuelvo a los iconos. La pintura es una metáfora que el pintor describe desde su propia visión del mundo, y que se ofrece al espectador en dosis pequeñas que se agrandan al tocar determinados resortes. Un artista ha de ser ante todo contemporáneo en el sentido de acertar en poner música a la película de la vida que le ha tocado vivir; en decir palabras que los otros no saben o no pueden decir, o en ver las cosas que los otros intuyen pero no ven y que alguien tiene que revelarles.»

... «los dos valores esenciales en la pintura, uno es el de la materia, con su lenguaje propio, y el otro es el de la narración que siempre está implícito. Eso es lo que siempre he intentado que aparezca, que sin dejar de ser pintura, que es lo primero, no vaya a dejar de contar historias.»

... «A mí la narración me parece fundamental, aspecto del que gran parte de la pintura contemporánea, sobre todo la de su vertiente más oficial, ha ido despojándose para ser simplemente arte procesual o arte en proyecto, alejado del objeto concreto.»

Si echamos una mirada a la historia del arte podemos observar que prácticamente todos los artistas han representado perros en sus obras, ejemplos de ello hay en todas las épocas y en todos los estilos. El perro, como animal de compañía, seguramente haya sido de entre todos los animales el que más se ha pintado, quizás por su nobleza, quizás por la belleza de su estampa e inteligencia de su expresión, todas las razas y tamaños han sido objeto de la pintura o escultura de sus dueños. Como ejemplo hemos elegido algunos que destacan por su originalidad: David Hockney, Andy Warhol, Lucian Freud, Miró, Jeff Koons.

La conclusión a la que hemos llegado sobre la representación de animales y en concreto de los perros en la obra de Juan Vida es que esta se debe a su forma de expresión metafórica y a la búsqueda de sujetos que de una forma u otra evoquen en el espectador ciertos recuerdos familiares anclados en la memoria. La perra “Boni” ha compartido la casa del artista durante muchos años, ha sido como un miembro más de la familia y que a Juan Vida le gusta, de vez en cuando, dejar al espectador entrever el mundo que le rodea y esta perra, su perra, era parte de él, y por último, que esta perra no ha tenido más significado que el propio amor que se procesaban ambos y que así ha quedado sobradamente reflejado en su obra.



Dibujos para Alejandro (1983-84)

CAPÍTULO II.4

VENIDA DE JULIA (LA ESTRELLA DE ORIENTE)

El 6 de octubre de 2005 llegó a Granada Julia Shan, una preciosa niña china adoptada por Juan Vida y M^a José. Aquella niña cambiaría la vida de ambos para siempre “estaba obsesionado por ser padre” comentaría el artista en alguna ocasión. Atravesaban un momento difícil y preocupante. Juan Vida ha sabido siempre relacionarse muy bien con los hijos de los amigos, los entendía bien, les contaba historias que iban ilustradas con dibujos hechos en servilletas de papel, los mimaba llevándolos en su coche a comprar helados, a pasear por la Alhambra. Los tranquilizaba con pastillas de *Valium*; con tardes de toros, toreros, picaores, banderilleros, caricaturas de amigos dibujadas para tal efecto, etc. Tenía todos los ingredientes que se necesitan para ser un buen padre y, posiblemente, el saber que no iba a poder ser, fue lo que más le frustró.

En cierta ocasión se sinceró con **Charo Valenzuela** en una entrevista para la Opinión de Granada (2005) cuando esta le preguntaba *¿No tener hijos le ha llegado a preocupar?*

... «Sí, claro, eso es una de las peores cosas que hay. Sobre todo después de haber tenido la posibilidad de tenerlos. Mi mujer, se quedó embarazada dos veces. Ya a primera vez vi el horizonte condicionado por la idea de ser padre, en todos los sentidos, y el no cumplir eso es una frustración. Imagínate lo que es para una mujer, multiplicado por mil. De las pocas cosas ciertas que hay en el ser humano es que hemos venido a reproducirnos y cuando te lo presentan y te lo quitan es un palo.»

Igualmente le sucedió en la entrevista realizada por **Blanca Durá** para *Granada Hoy*. La tituló *Juan Vida da color a las grandes inquietudes de su visión del arte* en ella también comentó algo referente al estado anímico por el que atravesaba su vida.

... «Esta exposición habla de la historia de una frustración que surge por no haber tenido hijos. Supone nombrar lo que normalmente parece que no se puede nombrar, haciendo una introspección psicoanalítica, pero involuntaria de mi forma de pensar. El argumento era ese, sólo que la historia tiene un final feliz con el cuadro que dedico a Julia, la hija que acabamos de adoptar y que espero poder pintar muchas veces.»

La frustración que padece el artista es recogida con distintos titulares por la prensa a raíz de la inauguración de la exposición que en esos momentos se exhibe en la galería Sandunga de Granada. Pero, ya hay un matiz nuevo que hace de las entrevistas den un giro importante, ya está en Granada su hija, ya ha cambiado todo en su vida, la



La Estrella de Oriente (2005). Técnica mixta sobre madera. 100 x 100 cm

emoción, la alegría, la satisfacción llenan las páginas de los periódicos y la vida del pintor.

... «estos cuadros hablan de la ruptura con la tradición. “La estrella de oriente” en la que alude a la navidad y a Julia, su hija china.» (Ideal)

«*Color, Vida*. Juan Vida muestra en “La Estrella de Oriente” su visión más profunda del color, una revisión casi intuitiva de la iconografía religiosa.» (Opinión de Granada)

«*La nueva vida de Vida* El pintor inaugura en Sandunga una excepcional colección marcada por la presencia de la infancia en los cuadros.» (Ideal)

«Juan Vida tiene una estrella» (Granada Hoy)

«Una estrella llamada Julia» (Ideal)



María y Jesús en Vigo (2003). Técnica mixta sobre madera. 100 x 100 cm

Anteriormente al acontecimiento de la venida de Julia a Granada, exactamente en 2003 expuso en Madrid una obra bastante inquietante que decía mucho de esta mala experiencia. Los críticos y espectadores que asistieron a verla quedaron un poco angustiados ante la presencia de aquellas imágenes. Fue un trabajo desconcertante, en él había figuras de niño por todas partes, niños solitarios o con las madres deambulando por espacios vacíos, tanto los niños como las madres no se comunicaban ni se miraban, estaban ausentes en un mundo inexistente. Sobre ello se escribiría mucho: **Abel H. Pozuelo** crítico del *Cultural* del diario *El mundo* se sorprendió mucho de lo que encontró expuesto en aquella galería y así lo expresó en su artículo.

«En los tres años en que Juan Vida no ha expuesto en Madrid, su pintura ha sufrido tal compleja y sorprendente transformación que, para entenderla, es conveniente



Moisés (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 162 cm

fijar la atención en algún hilo del que tirar poco a poco. Ese hilo puede ser la iglesia de Las Salinas del Cabo de Gata, motivo recurrente en varias de sus pinturas de fecha más reciente. ¿Qué representa? ¿Por qué la ha elegido?

De ahí quizá pueda surgir una explicación al simbolismo religioso que emplea en todas las obras que pueden verse en esta individual: el uso del amarillo caso dorado vaticano, las cruces que descubre en la correspondencia entre una torre y un puente, entre un poste y un coche desterrado en uno de esos arrabales tan suyos; pero también, más explícitamente, cuando pinta a María con el Niño, a Moisés niño, o al Niño Jesús.

Que estamos ante una manifestación de fe es seguro y Vida se encarga de subrayarlo: fe en lo que no es visible con los ojos de ver, en lo tangible del misterio, en el milagro de la transformación de la pintura en verdad. Y es esa nueva fe, que Juan Vida expresa mediante la inversión de una iconografía interiorizada de una u otra manera por todos, lo que obra el milagro y hace que su pintura sea por fin, verdad. ¡Aleluya!»



Piazza del popolo (2004). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162 cm

En otra de las entrevistas, la que realizó **Joaquín Peña-Toro** para *La Opinión de Granada*, el pintor, precisaría el por qué de estas pinturas y cual fue el motivo que lo llevó a elaborar este trabajo tan extraordinario, *Esta exposición tiene un niño como protagonista*.

«La historia es, como siempre, una historia personal. Ese es el niño que yo hubiera querido tener, el niño que no tengo. Almudena Grandes escribió un texto al ver los cuadros y habla de pintar lo que no está, lo que no se ve: decir lo innombrable. Y eso está encarnado en un niño que existe de verdad y al que estoy vinculado, un sobrino. Por eso describe a ese niño que da tanto miedo. Ella ha captado perfectamente el sentido de la serie.»



Tobogán (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 162 cm

A **Antonio Giménez-Rico** del diario *El País* le hablaría del riesgo que asumió en ese momento para atreverse a contar su historia personal

«Juan Vida es el pintor que va contando las cosas como quien no lo quiere. Con la naturalidad del que siempre está explorando con afán de conocer y de entender. Y ningún otro afán. Con la sencillez del que tiene claro cuál es su trabajo, que en este caso es narrar. Y nada más. El pintor lo explica:

El riesgo que he asumido en esta ocasión es el contar lo que no se puede contar. Es una historia personal y he asumido el reto de narrarla en una serie de cuadros. Mi mujer y yo no pudimos tener hijos y esa es una situación que crea muchas tensiones. Es algo que se calla y a lo que se sobrevive.

Juan Vida habla de lo más íntimo, de los secretos que se desarrollan dentro de nosotros sin que nadie más los conozca en toda su extensión y que explican en buena medida quiénes y cómo somos, qué pensamos de la vida. Prosigue Vida:



Ofelia (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162 cm

El niño que aparece en los cuadros es el hijo que me habría gustado tener y nunca tuve.

Me gusta hacer una broma:

En cuanto al color amarillo... lo he utilizado –escríbelo, escríbelo– porque compré latas de ese color, de pintura de asfalto: parece que va a ser brillante pero luego se apaga.

En ese momento, de alguna manera enlaza el asunto de la exposición con su posición de artista. Por una parte, su experiencia personal ese hueco del hijo que nunca fue, le obliga a estar siempre “colocando los afectos”, distribuyendo ese amor aquí y allí, como si fuera un río al que le falta el cauce.»

Para la ocasión **Joaquín Sabina** le escribí unas coplas que también hacen hincapié en las imágenes del niño que aparece en los cuadros

COPLAS PARA JUANITO (VIDA MÍA)

Mira ese niño
dibujando despedidas,
limosneando cariño
¿su gracia? Juanito Vida.

Mira ese coche
sombrio y desvencijado,
posando contra la noche
en las tapias del pasado.

Mira ese verde
vertical como un ciprés,
se canta lo que se pierde,
se pinta como se es.

Mira ese rojo
de plástico bermellón,
donde abrego, donde mojo
el pan de mi corazón.

Mira esa virgen
a la orilla del espanto,
bendita mano que elige
los colores de su manto.

Mira ese roto
de lágrimas de pincel,
ese cartel, esa foto,
esa moto del revés.

Mira esos grises
tan grecos, tan zurbaranes,
tan leopardos, tan matisses,
tan yo, tan vidas, tan juanes.

Mira ese negro
pasando merca en el Bronx,
ni me chivo ni me alegre,
las cosas son como son.

Mira ese blanco
sudario de la almohada,
(lo tiraron al barranco
de Viznar de madrugada).

Mira ese añil
tan horizonte, tan lejos,
tan *agnus dei*, tan Boabdil,
tan azogue del espejo.

Muera la muerte
con saya de san Benito
y que viva san Juanito
Vida, ¡que ganas de verte!

Joaquín Sabina

Madrid, 21 de octubre de 2003



Tíber (2005). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm

Dos años después de esta etapa de decepción y contrariedad llegaría Julia Shan, esa niña que lo llenaría todo de felicidad y contento, así lo reconocería el pintor en la entrevista que le concedió a **Fernando Valverde** para *El País* meses después de tener a su hija en casa. Quería pintarla de todas las maneras, continuamente, ya empezaba a vislumbrarse vida y color en las obras, la niña posaba alegre, juguetona, irradiando felicidad y su padre lo reflejaba en sus pinturas.

«El pintor Juan Vida vive ahora uno de sus mejores momentos profesionales volcado en su trabajo. Acaba de clausurar en la Galería Sandunga una muestra de sus últimas creaciones titulada *La Estrella de Oriente* tras su última presentación en Madrid, *Vida y milagros*. Vida encara el año 2006 como uno de los pintores andaluces más influyentes.



Oriente (2005). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 162 cm

¿Por qué La estrella de Oriente?

Es bien sencillo: hace unos meses que tenemos una hija que se ha convertido, por su talento natural, en la verdadera estrella que alumbra mi vida.»

JUAN VIDA, 1997-2011



La Estrella de Oriente sobre la esfera azul (2010–2011). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 146 cm

CAPÍTULO III.1

UN CUENTO CHINO

Desde que Julia Shan llegó a Granada, se convirtió en el centro vital de Juan Vida y M^a José. Para el artista se convertiría en el único objeto/sujeto de su pintura y de su vida, sería el cambio más importante de su vida personal y profesional, a este cambio se sumaría el hecho de que la galería para la que trabajaba cerró. Ambos acontecimientos constituyeron un cambio radical en el pensamiento artístico y personal del artista. Ya no le apetecía pintar por pintar, sólo aspiraba a dedicarse a su hija, a disfrutar minuto a minuto su nueva situación, pero lógicamente pronto sintió la necesidad de trasladar aquellas nuevas sensaciones a los lienzos; empezó a pintar cuadros donde la protagonista indiscutible siempre era su hija. Su hija en Pequín delante de un templo budista; su hija navegando en una barca de bambú; su hija en Beiliú (Guangxi) delante de un circo, en un parque infantil, frente un colegio y completan la colección los indiscutibles animales de Juan Vida: perros, monos, conejos, pájaros, ciervos y algún personaje extraño acompañan a la niña en esta aventura surrealista donde nada y todo es real.

Son trece cuadros a los que incorporó una serie de textos a modo de relato escritos por él mismo. Pero esto no podía acabar así dadas las circunstancias que rodean al pintor a lo largo de su carrera, sus amigos poetas, literatos y periodistas se suman al proyecto y escriben para la ocasión una serie de textos y poemas que ensalzan tanto a la niña como a la nueva realidad de sus padres. Los amigos que han participado son: Luis García Montero, *Canción de Julia*; Pere Rovira, *Julia y Boni*; Felipe Benítez Reyes, *Chinoiserie*; Andrea Villarrubia, *Nihao*; Alejandro Víctor, *Un chino cuenta*; Pepa Merlo (Sin título), Álvaro Salvador, *El linaje de los mirlos*; Ángeles Mora, *Dos ríos, un amor*; María Ángeles Carrasco García (Sin título), José Carlos Rosales, *El país de las hijas* y Antonio Jiménez Millán, *Tres bocetos en tinta china*. Todo esto queda recogido en un magnífico catálogo al que se le dió formato de cuento.

Un cuento chino sería recogido por la prensa como algo extraordinario en la carrera del artista, se esperaba una buena exposición, pero de nuevo sorprendió con el trabajo iconográfico que presentó. Fernando Valverde para El País escribiría un artículo que completaba con algunas declaraciones de Juan Vida.



El mono de la roca (2008). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 146 cm

LA ESTRELLA DE JUAN VIDA

El pintor relata su viaje a la paternidad en una exposición en Granada

(Fernando Valverde, *El País*)

En 2005, el pintor granadino Juan Vida inició el viaje más importante de su vida. El destino era la paternidad, más que deseada, y el paisaje geográfico de ese sueño fue China. Allí le esperaba Julia, su estrella de Oriente y su hija adoptiva. Ese viaje es el eje vertebrador de la exposición que ayer se inauguró en la Biblioteca de Andalucía de Granada, titulada *Un cuento chino*, en la que reúne 13 cuadros de gran formato que van hilándose a través de un relato metafórico que conduce al visitante por la historia.



El mono de los ojos como hojas (2008). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 146 cm

“Yo ya me sentí mayor como para buscar otra [Galería]. Así que pensé que me había quedado fuera de los circuitos profesionales y que había llegado el momento de volver a mis inicios, de pintar lo que me apetecía”, explicó.



El parque amarillo (2008). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 146 cm

Y a Juan Vida lo que le apetecía era pintar a Julia y hacerlo de forma “más relajada y menos solemne”.

De esa aventura de trabajar con las imágenes más cercanas, con el riesgo que implica, Juan Vida ha salido con su mejor versión. Emotivo, brillante, sugerente, conmovedor... La exposición del pintor granadino muestra su mundo interior sin barroquismos innecesarios, con toda la dificultad que implica la sencillez, y con una personalidad que ha marcado su estilo, inconfundible.

Son 13 cuadros que cuentan la historia de una adopción junto a 13 textos. Un viaje a la paternidad y al sentido de la trascendencia que tiene la educación y la proyección en otra persona.

“Ha sido muy especial ver cómo tus amigos te quieren. Ellos se han acercado a mi experiencia como padre aportando su visión. Son textos emotivos, una muestra del cariño hacia mi hija y hacia mí”, aclaró el artista.



La Gran Muralla (2010–2011). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 162 cm



Ven, esta es tu casa (2010–2011). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm

Granada Hoy haría también un buen reportaje

PINTURAS PARA JULIA

(Guillermo Cappa, *Granada Hoy*)

El pintor Juan Vida inaugura en la Biblioteca de Andalucía la exposición “Un cuento chino”, donde plasma en los cuadros su experiencia vital como padre.

Julia es una niña pizpireta, inquieta. Por eso sorprende verla retratada en la quietud de un cuadro, donde parece que de un momento a otro va a salir para tirarle de la manga a su padre. La hija de Juan Vida es la protagonista de *Un cuento chino*, la



Pequeña lección de historia (2010). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162 cm

exposición que el pintor granadino inauguró ayer en la Biblioteca de Andalucía de Granada. La colección surgió con el proceso de adopción de la niña en China, que coincidió con el cierre de la galería con la que Juan Vida había trabajado los últimos 18 años. “Me vi de pronto como un prejubilado de la pintura profesional”, dice el artista. Así que dejó de pintar por oficio y comenzó a pintar su biografía, en la que aparecía ya una niña de ojos almendrados.

“Cuando vino la niña aparecía en casi todos mis cuadros y comencé a pintar de una manera más relajada, menos solemne”.

Al tiempo, inició en un blog la recapitulación de sus reflexiones sobre la idea de trascender en otra persona. “Me di cuenta de que lo que escribía era como un adjetivo de lo que estaba pintando y de esta manera surgió *Un cuento chino*, donde se narra con textos y cuadros los sentimientos de la paternidad”, continúa el pintor y



Conocimiento del medio (2010–2011). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 146 cm

padre orgullosísimo. La última aportación viene de los numerosos padrinos de Julia y a su vez amigos de Juan Vida, que le han dedicado una serie de poemas y reseñas que quedan recogidas en el catálogo de la exposición. Casi como el tradicional libro de la comunión en el que los familiares expresan sus mejores deseos para el niño.



Oriente en Occidente (2010–2011). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 162 cm

“Si yo fuera un pintor visionario/ y me llamara Juan/ Vida y fuera tu padre, / estaría radiante como el Rey Mago/ que te trajo de Oriente/ para enseñarte cuanto sabe”, escribe J. A. Goytisolo en *Otras palabras para Julia*.

Para el rockero (se refiere a Miguel Ríos) Julia “es una niña muy cercana que ha conseguido motivar a Juan para seguir pintando”. “Yo he seguido fielmente su trayectoria y es una persona que tiene que pintar de lo cercano, y tener la suerte de ver crecer a esta joyita le está recolocando en el mundo de la creación, le está dando sentido a su obra”, En definitiva, *Un cuento chino* repleto de verdad.

“Creo que tendría que borrar el 90% de las obras que he pintado”

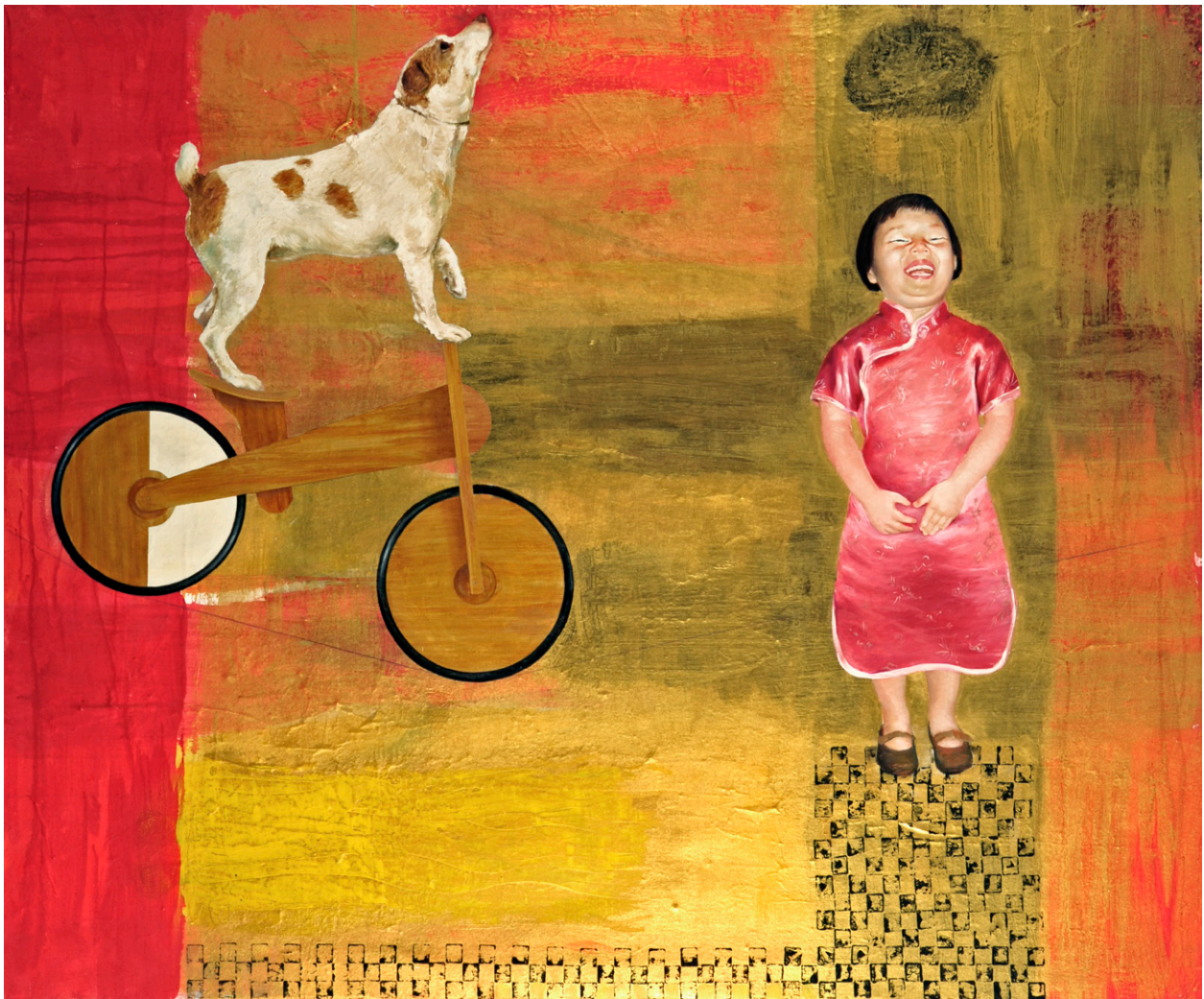
Juan Vida posa para la foto y un pájaro que surge del lienzo le picotea el cogote. La imagen sirve para ilustrar una colección de cuadros que le tocan de lleno y que “surgen de la verdad” y de una niña que decidió adoptarle como padre.



El nacimiento de la primavera (2008). Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm

—¿No habría pintado “Un cuento chino” si no se hubiese cerrado la galería en la que exponía su obra?

Lo que pasa es que habría pintado muchos más cuadros innecesarios. Creo que he pintado demasiados cuadros. Si tuviera que hacer ahora un recuento tendría que borrar el 90% de lo que he pintado. Hace falta tener la intensidad que da la verdad, que en el arte es muy necesaria y llega cuando el artista tiene que decir una cosa. Cuando esto ocurre el espectador lo nota y también lo nota el artista. No quiero decir que cuando se pinta profesionalmente se hace mal, porque hay cuadros que están bien porque eres un profesional de eso. Pero dentro de ese nivel de hacerlo bien,



Le dije, ponte seria (2008). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 195 cm

cuando pintar consiste en contar una historia, eso es la verdad, que tiene un valor añadido y el espectador ve que no hay cartón, que no hay trampa.

–¿Por qué ha elegido la Biblioteca de Andalucía para exponer estas obras?

Porque es *Un cuento chino*, ¿qué mejor lugar para contar un cuento que una biblioteca? Yo quería contar la misma historia con dos voces distintas, la voz de la pintura y la voz de la palabra.

– Estos cuadros no se venden, obviamente...

Claro que no, tampoco es el sitio para eso. Hubo uno que se vendió y ya no es mío, pero los demás no quisiera venderlos.

– Pese a todo, las obras tienen su sello con un simple vistazo.

Cuando yo digo pintar profesionalmente me refiero a hacerlo para una galería.

Cuando estás pintando no distingues eso, siempre eres sincero, pero si tienes el plus de la verdad pues mejor.

– Si algo ha quedado claro en esta exposición es que a Julia no le faltan padrinos.

Lo que pasa es que ella desarrolló desde pequeña un instinto de supervivencia basado en ser simpática, caer bien. Ella ha desarrollado eso y es encantadora. Lo mismo que nos adoptó como padres adoptó como titos a Joaquín Sabina, Luis García Montero, Miguel Ríos....

¿Le adoptó Julia?

Claro, los niños acaban adoptándote porque tú llegas allí y les arrebatas su mundo, su vida. No son capaces de verbalizarlo pero lo han vivido.

– ¿El tópico de que el artista debe mirar con los ojos de un niño es verdad?

Hay que mirar con ojos de niño para aprender, porque un artista debe sorprenderse de lo que está haciendo, eso es algo totalmente necesario. No puedes pensar nunca que ya te sabes el cuadro de antemano.

Ángeles Peñalver mantendría otra sustanciosa conversación para el diario *Ideal*

JULIA TRAJO EL COLOR DESDE ORIENTE

“No tengas miedo, dijo el equilibrista. Te he esperado desde el origen del tiempo para nacer en tu pupila y decir tu nombre. Nada temas –le murmuró convincente al oído–, subiremos a la Muralla y cruzaremos fugaces el firmamento hasta que muera el día”.

Un macaco casi mágico. Su cuento: “En los bosques de Nanning cruzó su mirada con la de un macaco. Dicen que en el fondo de esos ojos se encuentra nuestro espejo más antiguo, pero lo que aquel hombre vio fue un desprecio feroz y el deseo agazapado de reescribir el comienzo del Génesis”.

En la muestra reúne 13 grandes formatos, coloristas, poéticos y oníricos que juegan con el espacio y con la llegada de su hija. Una niña oriental que ríe y se torna bella conforme va creciendo, un perro que hace equilibrios en una bicicleta, ciervos, conejos con ojos penetrantes, monos de mirada perdida y misteriosa, el rojo de la bandera china... esa cautivadora imaginería, envuelta en un manto vaporoso, poético y onírico, característico del pintor Juan Vida.

La muestra, bajo el título *Un cuento chino*, es un viaje revelador al propio pasado del autor y al renovado presente de su familia. Los trece cuadros y sus textos –que narran la relación con su hija Julia de una manera fabulada– son un paso adelante del artista, inmerso hasta ahora en una etapa de ensimismamiento.

Primero fue la pintura

Como siempre, primero fue la pintura quien, a su manera, contó la historia, y después, casi de forma simultánea, surgieron los textos que se abrazaron a los cuadros para contar a dos voces el mismo cuento. Por primera vez en muchos años las obras expuestas representan justo lo que necesitaba pintar, lo que quería descubrirme a mi mismo, y lo que quería contarle al mundo

Allí estaban algunos de sus amigos, como el cantante José Ignacio Lapido, el catedrático de Literatura de la UGR Juan Carlos Rodríguez, el profesor de Filosofía Mariano Maresca o el realizador José Sánchez Montes.

Por momentos, Vida dudó sobre el título de la colección, *Un cuento chino*. Incluso su amigo Cayetano Aníbal –que no faltó a la cita– le regañó por ponerle ese nombre tan cómico. Pero así se ha quedado. Juan y su mujer María José adoptaron a Julia, que tiene seis años y ayer correteaba agitada por el espacio, cuando él tenía cuarenta y nueve años.

La misma edad con que mi padre me tuvo a mí.

Con la niña –protagonista absoluta de los lienzos– empezó una etapa luminosa. Y llegaron en cascada estos cuadros, fruto de que el pintor siente que puede descansar y hacer lo que le dé la gana en su estudio, en su casa.

Siento que he pintado el doble de lo que debía. Había entrado en una especie de túnel hacia abajo. Mi obra de la última época tenía el prestigio de la tristeza, la soledad, la pérdida, el abandono... y al llegar la niña todo eso ya no tuvo sentido. No tengo la necesidad de pintar una pena “jonda”.

Un cuento chino es la luminosa traducción a la paleta y al lienzo de ese viraje vital. Toboganes, perros, pelotas cargadas de estrellas y sonrisas conforman un discurso no exento de misterio.

Ese enigma se sublima en piezas como “El mono de la roca”, de una delicadeza exquisita a la que se suman sin menoscabo chorros de pintura blanca y hasta un bocadillo con letras mecanografiadas. Esos “gags”, esos caprichos del creador hiperrealista y fantástico a la vez en obras como “La gran muralla” y “Oriente en Occidente”, no hacen más que compactar e imprimir personalidad a su exquisita producción. Con ella el espectador se deleita comprobando cómo el propio pintor se sorprende y entusiasma con la vida, con una nueva iconografía que incluye a seres y lugares lejanos, sin desbordarse sentimentalmente.

Las piezas no están a la venta. El pintor no quiere desprenderse de ella. Quizá porque forman parte de su vida, como aquel viaje que hizo una vez a China en busca de su hija Julia Shan.



Juan y Julia Vida un día de Reyes

Fidel Villar Ribot le escribió un entrañable texto para la ocasión que publicaría el diario *Ideal*

LUZ DE VIDA

(A propósito de *Un cuento chino* de Juan Vida)

Fidel Villar Ribot

La aparición en su vida de Julia ha operado un bendita catarsis que ha dado paso a la apertura de un nuevo horizonte

De la utopía a la realidad. Y de ésta a la obra de arte. Así de sencillo y de complejo. He aquí el proceso de construcción de “Un cuento chino” que se desarrolla desde la pauta estricta de la autenticidad. Así pues, estamos ante un ejercicio artístico que se basa en la escenificación vital de una experiencia tan singular que ha venido a remover los pilares de un andamiaje sobre los que se soportaba a duras penas eso que, en ocasiones, llamamos vida. Por eso, sin el recelo de equivocarse, se puede hablar en “Un cuento chino” de un marco histórico en el que el individuo se incardina honestamente como protagonista tanto del argumento intrahistórico como de la resolución artística. Y todo ello sin incurrir en contradicción alguna ya que se puede asistir a un completo despliegue de coherencia ética y estética. Por que no es fácil salvar al tema de la anécdota –condena que lo falsearía por individualismo– y Juan Vida convierte maravillosamente el fenómeno en un acto supremo de sinceridad, llevando lo humanamente desnudo a las altas cotas de la Belleza.

“Un cuento chino” es un relato pictórico resuelto en trece representaciones de una plástica luminosa. Y a la vez son secuencia e instante pues el artista ha querido relatar un acontecimiento ejemplificado en momentos cruciales. Más allá de la válida expresión de un sentimiento de paternidad, lo que Juan Vida ofrece no es sino la universalización de un suceso personal que se entrega para ser identificado y compartido con el compromiso de una responsabilidad única. Lo cotidiano tiene así a bien trascender la inasible fugacidad de lo temporal para convertirse en planteamiento universal. Entonces la obra pictórica sirve como instrumento de exteriorización de un latido mayúsculo.

La materia narrativa de “Un cuento chino” se elabora con las sustancias de la realidad y del sueño. En el discurso gráfico de Juan Vida comparten presencia la memoria personal, la experiencia del presente y acaso el vaticinio de un porvenir dichoso. Y todo dicho desde la magia de aunar lo onírico y lo evidente con ese lenguaje que tan característico es en la obra del pintor granadino y que constituye su forma básica

de concebir e interpretar el mundo y de exteriorizar la conciencia como crítica de sí misma. Diríase que es el modo en que el artista supera la tentación de individualismo que pudiera contener el acto de la producción pictórica. Y es que en Juan Vida nunca hay prefiguración de la iconografía sino, más bien, reelaboración de unos materiales que se presentan como el devenir histórico de lo personal.

Cualquiera de los cuadros de “Un cuento chino” que se tome como modelo es un dechado de alegría que, de la manera más natural, se contagia a la mirada de quien tiene la suerte de contemplarlo. Y es, hay, una palmaria voluntad de expresar la dicha que supone reconocerse hombre como criatura afortunada y que el hilo de la existencia de pronto tenga la oportunidad de tejer una ropa que permita ponerse a buen recaudo de otras intemperies. Pues un hallazgo de amor significa siempre la renovación: razón esencial para destruir las convicciones. Y eso es lo que ha ocurrido en “Un cuento chino”: el destino que los demás le trazan a un hombre alguna vez tan aviesamente, de improviso, se pone a sí mismo una zancadilla y deja que los bolsillos del alma se llenen de una jovialidad que no conoce la derrota.

Nos hallamos frente a una plenitud decisiva que equilibra lo racional y lo sentimental sin fluctuaciones ni subterfugios que pudieran suponer una entrega al mercadeo coyuntural de lo artístico. Por eso mismo, las relaciones entre el pintor, su obra y el espectador establecen una dialéctica fundamental pues no se incurre nunca en subordinar la libertad a los prejuicios. Cuanto transmiten estos cuadros es una superación de las meras tentativas de opresión del mundo, de las imposiciones y de las restricciones a mirarlo fatalmente constreñido, asumiendo que hay otro sentido, otra perspectiva desde una hegemonía nueva.

El título que reúne los trece cuadros parte de una paradoja y seguramente el autor ha querido jugar también con ese planteamiento: de la previa y tradicional de mentira que llega a volcar el sentido para una significación de contenidos distintos. Cuento es y su argumento chino es, pero el relato –imagen y palabra van aquí también de la mano– reivindica una modificación de los resultados. La singularidad de la propuesta radica en que cada gesto aportado en los cuadros explicita antes una percepción que un concepto. Además estas obras cuentan un viaje que, motivado por una esperanza, resultó luego ser por completo iniciático.

Como le dijo Antonio Gramsci a Yulca –recuérdese: Julia Schucht– en carta del 26 de noviembre de 1936, «me he hecho un estilo de circunstancias, bajo la presión de los acontecimientos». Juan Vida había llegado a una situación en la trayectoria de su intensa creación artística en la que poseía la certeza, en tanto que pintor, de saberse inmerso en una vía pictórica perfectamente consolidada, bastante compleja, de difícil solución y tal vez casi agotada en su práctica. Y ha sido precisamente la aparición en su vida de Julia la que ha operado la bendita catarsis que ha dado su solución: rectificación y apertura de un nuevo horizonte. Y esta catarsis se ha venido



Juan y Julia Vida en la Biblioteca de Andalucía. Granada, 2011

a traducir tan dulce como serenamente en una estremecedora emoción que estos cuadros confiesan sin ningún temor ni ningún rubor desde la más rutilante materia que late en el corazón porque el color se ha hecho de pronto verdad; el espacio, amplitud; la realidad, transparencia y la vida, luz. Sí, luz de vida ahora contada con la complicidad que otorga un tiempo transformado.



Juan Vida en la inauguración de *Un cuento chino* en la Biblioteca de Andalucía. Granada, 2011.
Foto María de la Cruz

Al igual que el poeta granadino Fidel Villar Ribot, **Jose Carlos Rosales** publicaría otro afectuoso texto, en este caso lo publicaría en el diario *Granada Hoy*, en el espacio denominado *Paso de cebra*.

LA PRIMAVERA DE JUAN VIDA

(José Carlos Rosales, *Granada Hoy*)

Los últimos trece cuadros de Juan Vida cuentan una historia feliz; pero, aunque funcionen como piezas inseparables de un relato, cada uno de ellos, tomados de uno en uno, tiene sobrada capacidad de coherencia y emoción como para mostrarnos un sólido discurso sobre la belleza o el tiempo, sobre la tradición o el arte. Reunidos en la sala de exposiciones de la Biblioteca de Andalucía, se agrupan bajo un epígrafe tan irónico y literal como el de *Un cuento chino*, pues estos trece cuadros nos traen las secuencias fundacionales de una aventura cuyo eje central parte de China; y, además, giran, como ocurre en caso todos los cuentos, alrededor de un personaje infantil, una niña que escucha la voz de su padre (Pequeña lección de historia) y una niña que empieza a encontrar la suya (Le dije, ponte seria). Pero con ese rótulo de *Un cuento chino* también se quiere aludir a la fantasía de lo improbable, lo que nadie creería, aquello a lo que tan pocos le dan crédito: ¿El cariño insondable de un hombre por su hija? ¿La belleza de un sueño que podría conquistarse? ¿La confianza en el futuro? ¿El futuro escurridizo de las hijas?

Juan Vida ha pintado 13 espléndidos cuadros y nunca como ahora había sido tan osado, tan íntimo: en cada uno de estos lienzos hay un trozo visible de la propia vida; pero al mismo tiempo, con cada una de sus configuraciones, el pintor alude a espacios de la historia del arte, a trazos o masas de color familiares, a lugares con nombres y apellidos. Porque la pintura de Juan Vida siempre ha procurado mantenerse próxima de la historia o el mundo, y ahora esa proximidad se ha reducido al mínimo, parece como si no hubiera distancia entre lo pintado y lo vivido. Pero sí la hay. Y la hay para disfrute de los sentidos y de la razón: ahí está “El nacimiento de la primavera”, que ha desdibujado aparentemente el perfil de los pájaros y el contorno de unas aguas apenas insinuadas; o los húmedos amarillos y rojos de la magnífica “Pequeña lección de historia”, que marcan, bajo un cielo huidizo, el ámbito donde una niña habrá de rastrear antecedentes o premisas.

Los cuadros de *Un cuento chino* están tan cerca de esa realidad próxima y natural que podrían pasar por fantasía o quimera; pero son ilusión de la vida, fundidas felizmente por la mano de aquel que se entregó a las dos y ahora recibe, aliñados de conocimiento y colores rotundos, los frutos y los logros de su entrega. Los recibe y los comparte con nosotros en una especie de primavera sin freno, abierta y soberana, restallante de cariño y color, de voluntad y conocimiento. Aprovechemos la ocasión, acudamos a verla.

El diario *El Mundo*, en su edición sevillana, publica una larga entrevista realizada por Juan María Rodríguez, de la cual, hemos extraído la parte en que el artista nos habla de las sensaciones vividas desde que Julia Shan llegó a su vida.

«SOY UN “SEÑORITO” EN GRANADA»

Juan Vida (Granada, 1955): «pintor literario» de fábricas abandonadas y paseantes solitarios, pintado, a su vez, por escritores y poetas que, como Francisco Brines, vieron en sus cuadros, alguna vez, «la derrotada existencia de unos seres desdichados». Adiós al grave prestigio de la pesadumbre. En su madurez, libre al fin de galerías y ataduras mercantiles, Juan Vida ha sido padre y su hija adoptiva, Julia Shan, le ha traído la doble liberación de la felicidad infantil. En la Biblioteca de Andalucía, *Un cuento chino*, la última y deliciosa obra de un pintor ilustrado, campechano e irónico.

P.– Pinta la paternidad, algo que, artísticamente, no tiene prestigio.

R.– No. Meter a un niño en un cuadro ¡tiene un peligro...! Más prestigio tienen la tristeza y la pena, sí. Pero cuando perdí el vínculo con mi galería, que cerró, me sentí como un jubilado, un pintor dominguero, al fin libre y a gusto pintando. 13 cuadros en 5 años. Lo normal habrían sido 30 o más. Quizá los que me sobraban. La felicidad no se puede meter en un cuadro: está a un paso de lo ñoño, pero yo tenía que pintar a la niña...

De nuevo *Ideal* en su sección Arte publica un artículo firmado por Francisco Bautista Toledo, es una crítica a la nueva exposición de Juan Vida.

UN CUENTO CHINO

Envuelta en un mundo de fantasía, feliz y libre de miedos, vive Julia, movimiento que rompe la quietud milenaria de su entorno. Es ilusión, sueños cumplidos que se hacen imagen, ternura y alegría. Refleja el tiempo futuro en su mundo de inocencia, bajo el cuidado del rey de los cuentos.

En un entorno sencillo, donde los elementos depositados refuerzan la figura central de la protagonista, o su alegoría del mono, travieso, imprevisto, activo y juguetón, aparecen espacios pintados con una limpieza visual que cubren el intrincado camino de su composición, cuando la complejidad se esfuma en un océano de colores vibrantes, tocados por el refulgente dorado, símbolo de la plenitud, y azules en su diversidad de tonalidades, que se organizan en un conjunto suave, delicado, que transcurre apacible, ajeno al dictado del tiempo, pues solo existen Julia y su fantasía.

En la definición cromática de cada pieza mostrada acompaña la calidez que definen sus colores, según la situación descrita; más intenso cuando se trata de la añoranza

del pasado, del torbellino de la niña que rompe la placidez del universo regido por el orden universal confuciano, o con tonos más ligeros, cuando quiere describir las imágenes de los sueños, evanescentes, ligeras y elegantes, que sin estridencias ni densidades producen un poderoso impacto visual. Pues Juan Vida introduce en los cuadros de cromatismo apacible un dibujo rotundo que se esfuma en el color, para mezclarse con el cosmos de radiaciones emanadas, y relatar susurrante el cuento chino que hace partícipe de su emoción al espectador que los contempla.

Juan Vida sigue asombrando, sin necesidad de cambios radicales, jugando con el lenguaje del color y la precisión del gesto, que su hábil dibujo permite configurar, produciendo obras de calidad y armonía visual, que dejan escrita en el recuerdo la belleza serena contenida en cada obra colgada.

El *Diario de Jaén* también se hará eco de la nueva exposición, la crítica la firmará en esta ocasión Miguel Viribay

Un viaje revelador pintado y narrado en trece fragmentos vitales y poéticos

UN CUENTO CHINO

Clausurada en Granada, el pasado 27 de abril, y recientemente inaugurada en el Museo de Almería, la exposición de Juan Vida *Un cuento chino*, se acerca a mi recuerdo como un aroma de viento fresco capaz de entroncar la sensibilidad de Oriente con la de Occidente. En efecto, la Biblioteca de Andalucía y Biblioteca Provincial de Granada y ahora la de Almería acogen la muestra *Un cuento chino* en la que el artista narra con su incuestionable aliento poético su viaje de ida y vuelta hacia la paternidad a partir de trece cuadros acompañados por un relato organizado en trece fragmentos. Al cabo un universo de introspección del cual solo percibo imágenes reproducidas, alguna conversación con el artista y el recuerdo plástico de otras obras anteriores que me parecieron espléndidas, entre ellas el retrato de Francisco Ayala conservado en la colección de la Biblioteca Nacional, a mi ver, con tres o cuatro más, los únicos retratos honrosos de los últimos diez o doce efigiados incluidos en aquella significativa colección.

Más, retomando el hilo anterior, la exposición supone un encuentro, un reencuentro –dijese yo–, con el mundo anterior que sin embargo encuentra una vía nueva de expresión cuya proximidad con el artista, además de ser inédita al contemplador, supone un asombro para el propio Juan Vida. A mi ver, Juan Vida nunca careció de inventiva. Más aún, de universo propio y, claro es, debido a su acercamiento al territorio de escritores y poetas, un tanto literario. Sin embargo en estos momentos, como afirma el propio artista, “justo lo que necesitaba pintar, lo que quería descubrirme a mí mismo, y lo que quería contarle al mundo” era lo referido a un periplo que comenzó en 2008. “Un viaje revelador a mi propio pasado y al renovado

presente de mi familia”. Por lo demás, Vida no oculta que para él “como siempre, primero fue la pintura quien, a su manera, contó la historia, y después, casi de forma simultánea surgieron los textos que se abrazaron a los cuadros para contar a dos voces el mismo cuento”.

Se trata de textos expresamente dirigidos al artista Juan Vida y al epicentro de la historia, su hija Julia. Son diferentes escritos realizados por conocidos poetas andaluces como Ángeles Mora, Andrea Villarrubia, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Felipe Benítez Reyes, que acompañan el catálogo de esta soberbia exposición que, probablemente, podamos ver, próximamente, en el Museo de Jaén.

Como hemos podido apreciar en todos los textos anteriores hay un componente común a destacar, la buena acogida que tuvo esta exposición en la prensa y el cariño con el que estuvo tratada por sus firmantes. Todos ellos arroparon al artista con afecto y amistad.

CONCLUSIONES

CAPÍTULO IV.1

CONCLUSIONES

Mi arte es una narrativa de mi vida.

Juan Vida

Podríamos apuntar, en primer lugar y de forma genérica, que esta investigación realizada sobre el artista Juan Vida se ha fundamentado especialmente en el reflejo que han tenido en su obra los aspectos ideológicos, existenciales, culturales y artísticos, en un periodo de tiempo donde los cambios políticos, sociales y culturales fueron determinantes para la cultura y en general para la forma de vida de nuestro país.

Si nos ceñimos al ámbito del papel de Juan Vida en el escenario de su ciudad, Granada, consideramos que es uno de los artistas locales mas importantes que ha tenido la ciudad.

En Granada, Juan Vida se mantiene como personaje fundamental de sustentación ideológica y cultural debido no sólo a sus inherentes cualidades humanistas, sino a su predisposición, revolucionaria en sus comienzos, para contribuir a la construcción de un nuevo panorama socio-cultural.

En los momentos más importantes del franquismo tardío y en la transición de la férrea dictadura a la democracia, Granada, al igual que muchas otras ciudades, toma conciencia de su situación existencial y cultural. Juan Vida desempeñó entonces un importante papel, formando parte de uno de los grupos de intelectuales que constituyeron de forma más activa la evolución cultural gestada en aquel momento. Este grupo destacó por asumir una decidida voluntad de reforma, de cambios en todos los niveles, constituyendo los inicios de la rebeldía que posteriormente se instauraría en el país: Juan de Loxa, Javier Egea, Justo Navarro, Álvaro Salvador, Mariano Maresca, José Carlos Rosales y Luis García Montero, entre otros.

El convencimiento de que la pintura y la literatura eran unas de las mejores armas para la lucha contra el régimen dictatorial, hizo que Juan Vida comenzara su carrera pictórica junto a un grupo de intelectuales a los que les unía una firme y decidida voluntad de reforma y cambio social.

Su pintura en los últimos años de la década de los setenta –en 1978 exponía “Obra fechada”– representa la situación política existente. Sus personajes querían narrar lo que sucedía en las calles de Granada y los colores planos de los uniformes de la policía las impregnaban de dramatismo.

Sin embargo esta carga tan importante de denuncia, paulatinamente y conforme la situación política iba cambiando, perdió protagonismo en su pintura.

Del mismo modo, Juan Vida entendió que la figuración y sobre todo la pintura narrativa no estaban de moda, no tenían vigencia; era el momento del expresionismo abstracto. El artista se aventura en las nuevas formas de representación y prepara la exposición “Romper el cerco” (1981), cuyas obras se caracterizaron por ser completamente abstractas.

Tras esta exposición, Juan Vida entra en crisis y comprende que debía reflexionar y replantear sobre el futuro de su pintura. Su lenguaje no era ese. En aquellos días José Guerrero estaba en Granada, visitó la exposición y mantuvo varios encuentros con él. Sus consejos le hicieron volver a sus comienzos, optando de nuevo por un cambio radical. Él necesitaba transmitir cosas que sólo con la figuración podría expresar.

Se puede decir que tras los primeros pasos con la práctica artística como búsqueda intelectual, aparece una primera faceta del artista íntimamente relacionada con el **realismo social**.

Sus incursiones hacia el **expresionismo abstracto** fueron efímeras, de hecho no se conserva ninguna obra de esa época. En 1982 gana el premio de arte Ciudad de Granada y en 1983 presenta la exposición, no carente de polémica, *Iré a Santiago* en el Centro Cultural Manuel de Falla en la que la figuración se sobrepone a fondos de carácter abstracto.

A partir de ese momento, y a lo largo de las décadas de los 80 y 90, su pintura iría evolucionando con el dibujo como protagonista, con el que perfila sus personajes para que estos a su vez crearan mundos de la más diversa índole, unas veces surrealista otras realista, y casi siempre marcados por la melancolía.

Podríamos decir que esta época es, profesionalmente hablando, la época de juventud de Juan vida y que la primera década del siglo XXI marca el comienzo de su época de madurez, con una obra que se va convirtiendo en más reflexiva, intimista, y quizá, también más visceral. El simbolismo se apoderaba de su obra de forma definitiva.

En los años 90, la tendencia que determina y define la obra de Juan Vida es el encuentro con la naturaleza, “su naturaleza”, a la que toma como modelo y dentro de ella, a los estados de ánimo, sensaciones o conceptos. Él mismo dice: *son poemas transmutados en paisajes que a su vez se tiñen con colores del alma, que albergan pensamientos transparentes u opacos, momentos de calma o de agitación y que, además, están adornados con castillos, nubes y mares, salpicados de materia pictórica bullente y habitados por hermosas criaturas salvajes..., que constituyen una nueva metáfora del origen*”. Eran imágenes complejas que trataban de ordenar recuerdos, enigmas que plantean una contemplación más allá de la simple mirada.

Sus cuadros se volvieron misteriosos. Los personajes anónimos, los coches, las fábricas, los edificios ruinosos y desolados llenaban los lienzos. Después vendría la Granada *romántica* vista con los ojos de Juan Vida y por último, en los años en que

la madurez se iba adueñando de sus pinceles, se instalaría en el simbolismo. Los colores amarillos y grises, los personajes de mirada triste, los espacios enrarecidos coparían esa etapa “triste” del pintor, anterior a la llegada de su hija de China.

Todas las experiencias influyen en su pintura, sin embargo no son nostálgicas. En ellas no se habla del tiempo perdido o de las añoranzas de la niñez, son imágenes irónicas establecidas a partir del distanciamiento con la realidad.

En 2003, con la exposición *Vida y milagros*, comenzó su etapa más recóndita, más intimista, más personal y simbolista también. Es un estado de nostalgia y aflicción que queda reflejado en su dibujo, en su color, en los personajes ausentes que habitan los espacios normalmente vacíos, provocados por los estados emocionales que le afectaban. Los personajes de sus cuadros, según sus propias palabras son *uno mismo y sus fantasmas..., las cosas que le pasan o que no le pasan..., el pintor habla con su verdad..., es honrado..., cuenta todo con la verdad más absoluta.*

Entre 2005 y 2011, pinta *Un cuento chino*, una serie de cuadros con el propósito de ensalzar la figura de esa niña que le cambió la forma de vivir y mirar en lo personal y en lo artístico.

Juan Vida es un pintor imitado por los jóvenes artistas granadinos, pues su forma de hacer la pintura y la utilización de esta en determinados soportes ha contribuido a despertar en las nuevas promesas el gusto por investigar y mejorar el rendimiento de la obra como tal.

1. Los materiales: la precariedad y la falta de medios propiciaron a Juan Vida cierta inquietud por indagar y rebuscar materiales de la más diversa índole para realizar sus obras... *Si tenemos en cuenta la edad y la provincia, entenderemos mejor su audacia y su poco academicismo.* Sus mezclas imposibles de tinta, guache; la pintura sintética, el acrílico que descubriría después *...cuando supe de la existencia del acrílico, compré kilos de pigmentos muy intensos y de poca calidad, que mezclaba con un poquito de aglutinante y agua para que quedaran sueltos y sin fijar.* Así mismo, en sus collages cabía de todo, *...telas diferentes sobre las que pintaba y añadía remaches, botones, tapicerías de coche, bisutería, uvas de plástico, maderas, telas metálicas, pieles, plumas... No sé, lo que el cuadro pedía en cada momento. Sin premeditar, sin convertir el collage en un método, en un recurso. Pintando.*

2. Narrativa: en la actualidad, y muy al contrario de lo que ocurría cuando Juan Vida comenzó su carrera, la narrativa está de moda, lo que propicia que los jóvenes creadores se fijen en su obra para realizar sus proyectos. Las creaciones de Vida son un referente a tener en cuenta.

3. Obra inédita: La obra inédita de Juan Vida es muy escasa, la mayoría de sus cuadros están catalogados, no obstante, a continuación los reproducimos.

Juan Vida nos cuenta cómo por puro azar y por pura economía de medios descubrió texturas y colores inverosímiles que darían a su obra ese sello tan personal: *creo, que en mi caso el talento ha estado en el trayecto que va del deseo a la realidad. Ha sido un proceso en el que hice virtud de la impericia y de la falta de medios. Ahí, en el talento a la hora de transformar la materia es donde creo que ha estado mi arte. Desde muy joven he utilizado materiales alternativos... Si tenemos en cuenta la edad y la provincia, entenderemos mejor su audacia y su poco academicismo...*

La tinta serigráfica mezclada con guache resultó una pasta fluida imposible, pero que dio sus buenos resultados en aquellas obras donde la aplicó; la pintura sintética que ya utilizaba con cierta normalidad, el acrílico, [...] *cuando supe de la existencia del acrílico, compré kilos de pigmentos muy intensos y de poca calidad, que mezclaba con un poquito de aglutinante y agua para que quedaran sueltos y sin fijar, eran tiempos en los que resultaba muy difícil encontrar algo de este tipo de materiales en Granada. [...] En un viaje a Gibraltar compré varios cubos de médium acrílico y pigmentos de Winsor & Newton, con los que fabricaba unos colores que sacaba a cucharadas de la lata. Un lujo de materiales irrepetibles.*

La obra inédita de Juan Vida es muy escasa, la mayoría de sus cuadros están catalogados. Llegamos a esta conclusión tras una conversación en la que íbamos enumerando, recordando y haciendo un repaso mental y en algunas ocasiones visual de alguno de esos cuadros. En esa misma conversación nos relataba las diferentes historias que corrieron cada uno de ellos: de unos decía que habiendo estado catalogados no existían ya porque los borró posteriormente, [...] *un disparate, pero borrar también es pintar...*; otros, que pertenecían a una colección y que decidió en su momento guardarlos para sí mismo; otros, que se vendieron directamente en el estudio sin haber sido ni expuestos ni catalogados. De otros comentaba: [...] *hay cuadros que pueden vivir solos y otros que necesitan estar arropados dentro de una serie. Una vez que la colección se desmantela no encuentran su sitio. Como es lógico la autocensura ha hecho desaparecer aquello que no convenía dar a conocer, pero ya te digo que aquí se aprovecha todo. No hay superficie más agradecida para pintar que la que resulta de un buen borrado...*

Nos cuenta las experiencias negativas y positivas de su carrera, dice que le ha sucedido de todo: ha estropeado obras terminadas, ha dejado telas a medio pintar, ha cometido errores que, según él, no se pueden enseñar, [...] *Enrollados de mala manera hay dos o tres cuadros de distintas épocas que quise mejorar y que estropeé definitivamente. Después de tanto tiempo mal enrollados no sirven ni para pintar encima. En su momento no quise tirarlos y ahí siguen. [...] En este sentido también el periodo más crítico es el del abandono del realismo social y el intento de convertirme en un pintor abstracto. De ese tiempo no he dejado vivo nada, salvo un cuadro que*

me pareció digno de guardar, algunos bocetos pequeños y un buen cartón de 70 x 100, titulado "Sólo guardas tinieblas".

Juan Vida, muy al contrario de lo que se suponía, siempre estuvo a gusto con que lo catalogaran como un pintor literario, nunca renunció a ello y se siente orgulloso de que así fuera puesto que sus pretensiones eran exactamente esas. Quería que sus obras contaran cosas: *si repasas los textos de los catálogos y las reseñas de prensa del 82 en adelante, verás que ese carácter narrativo siempre lo han reseñado de forma más o menos explícita.* El primero que lo nombra de este modo es Juan Manuel Bonet y no lo hace precisamente con intención peyorativa. Advierte Bonet que se trata de una pintura que cuenta historias, pero que lo hace desde la pintura. [...] *Verás, creo que todo nace en el momento que decido abandonar el realismo social y me tiro de cabeza a la pintura por la pintura. A partir de ese momento, mi planteamiento delante de un lienzo se transforma radicalmente. [...] Ese es, en esencia, mi método de trabajo, por eso decían los críticos, y yo no me canso de decir, que mis cuadros son pinturas narrativas que cuentan historias desde la pintura.*

CAPÍTULO IV.2

ENTREVISTA SOBRE SU OBRA INÉDITA

¿De dónde salen esos cuadros?

¿Por qué se hicieron?

¿Qué significan?

¿Qué representan?

¿Fueron encargos que te hicieron y por algún motivo no se los llevaron?

¿Tienes más abandonados en el estudio? Si los tienes ¿por qué los tienes?

¿cuál es la historia de esos cuadros?

¿Te refieres a los que están en el almacén, o a los que no sé dónde están?

En el almacén del estudio, que es como un yacimiento arqueológico desordenado, hay de todo. En aquella caja de arriba guardo algunos cuadros de mi primera exposición, incluido el primero que pinté, firmado el 29 del 6 de 1966. También hay una caja con los cuadernos de dibujo del colegio, algunos dibujos muy deteriorados del final de los sesenta –de cuando la exposición en San Fernando– un cuadrito del 71 y una pintura hiperrealista a medio borrar de los primeros setenta.

En este “estrato” de la derecha hay dos “bañistas” de “Álbum” que los subí aquí antes de terminar la casa y ahora no los puedo sacar ni por el balcón. Sobre ellos hay dos policías de “Obra fechada” y una exposición completa de obra gráfica organizada por la Fundación Botí, que durante más un año itineró por la provincia de Córdoba.

A la izquierda tengo el único cuadro que salvé de “Romper el cerco” y algunos de “Iré a Santiago” que guardo con mucho mimo. Hay uno que se llama “Paréntesis” que sufrió una buena transformación después de exponerlo la primera vez. En esas tres cajas con ruedas está guardada “El cristal con que se mira”, tal y como llegó de Lleida. También algunos papeles enmarcados de “Un cuento chino”, la bici estática y el árbol de navidad.

Todos esos cuadritos enmarcados de la estantería grande pertenecen a la exposición “La línea más corta entre dos puntos”. En las carpetas que hay al lado guardo la obra gráfica y retratos a lápiz de los escritores de la colección “Palabra de Honor”, de Chus Visor. También algunos originales de los carteles de Jazz.

Si te das cuenta, la mayor parte de los cuadros que tengo aquí son de antes de trabajar con la Galería Almirante. Después de cada exposición, se quedaban con la obra en depósito hasta venderlo todo. Teresa Alberti era una vendedora excelente. Parecía que con cada cuadro vendía un bálsamo curalotodo con billete al paraíso.



Paréntesis (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 160 x 150 cm

También hay cuadros muy deteriorados y algunos que intenté recomponer sin éxito.

Por lo general, un porcentaje muy alto de mi obra está catalogado. Incluso hay cuadros que están reproducidos en catálogos pero que ya no existen porque los borré posteriormente. Un disparate, pero borrar también es pintar.

Incluso hay algunos restos de colección –pocos– que en su día quise guardar para mi.

Vas avanzando en tu formación como pintor y necesariamente algo se queda en el camino.

Ocurre también que hay cuadros que pueden vivir solos y otros que necesitan estar arropados dentro de una serie. Una vez que la colección se desmantela no encuentran su sitio.

Como es lógico, la autocensura ha hecho desaparecer aquello que no convenía dar a conocer, pero ya te digo que aquí se aprovecha todo. No hay superficie más



Mujer sexual (1990). Técnica mixta sobre lienzo. 170 x 150 cm

agradecida para pintar que la que resulta de un buen borrado. Recuerda cómo se encontró Goya a su famoso perro.

Hay un cuadro de 1990 que se llama “Mujer sexual” que es significativo del éxito de un buen borrado. Al principio fue un insustancial paisaje con árboles y agua que le había regalado a Luis y a Mari Carmen cuando se fueron a vivir juntos. El padre de Luis, que es todo un carácter, se cachondeaba mucho de aquel cuadro, de manera que decidí cambiárselo por otro. Al borrarlo me encontré con el espacio ideal donde colocar a ese pedazo de señora.



Camino de Santa Fe (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 195 cm



Le dije, ponte seria (2008).
Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 195 cm

Este otro cuadro “Camino de Santa Fe”, que expuse en “Vida y milagros”, derivó en esta anoréxica con sombrero que terminó siendo “Le dije, ponte seria” en 2008.

Enrollados de mala manera hay dos o tres cuadros de distintas épocas que quise “mejorar” y que estropeé definitivamente. Después de tanto tiempo mal enrollados no sirven ni para pintar encima. En su momento no quise tirarlos y ahí siguen.

Imagino que te gustaría encontrar obras que evidencien los errores que he cometido, pero ya te digo que esos

cuadros están sepultados bajo kilos de pintura. En este sentido, el período más crítico es el del abandono del realismo social y el intento de convertirme en un pintor abstracto. De ese tiempo no he dejado vivo nada, salvo un cuadro que me pareció digno de guardar, algunos bocetos pequeños y un buen cartón de 70 x 100, titulado “Sólo guardas tinieblas”, que está en casa de unos amigos. Este cambio tan brusco sirvió para que aquellos y aquellas que no me querían mucho me tacharan de falta de criterio y poca personalidad artística. Por eso, porque entendí que hay cosas en la trayectoria de un pintor que no se pueden enseñar, decidí pintar encima de ellos y santas pascuas.

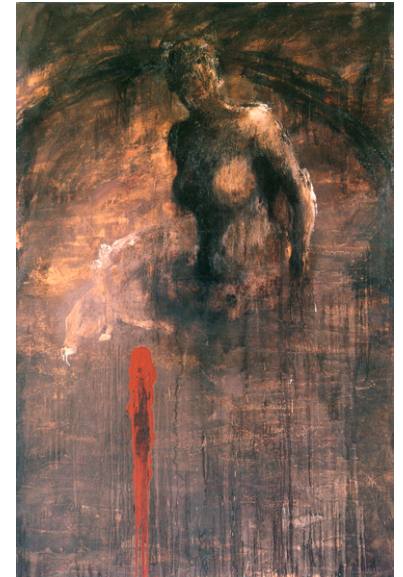


Sin título (1987)
Técnica mixta sobre lienzo
161 x 130 cm

Niebla (1989)
Técnica mixta sobre lienzo
161 x 130 cm

Sin título (1987).
Técnica mixta sobre lienzo
161 x 130 cm

Sin título (1987)
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 175 cm



Ese cuadro que se llama "Niebla" fue antes este otro "Sin título" del 87, del que salvé algunos elementos y que expuse en la colectiva *La mirada de Eros*, junto a esta venus que corrió peor suerte. Por cierto, Rosa Chacel me los celebró muchísimo.

También estos dos perros corriendo se transformaron en un paisaje de chimeneas industriales que literalmente acabaron en la basura. Una lástima, pero no siempre se acierta.



Ofelia (2003). Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 146 cm

Esta oriental fotografiando San Ángel desapareció para convertirse en “Ofelia”.
Creo que aquí si acerté.



En el valle de los tigres y el bambú (2008–2010)
Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm

Las dos señoras “barrocas” de este cuadro, que en un principio quisieron ser el sueño que soñaba Jacob, se transformaron en el perro que salta de Occidente al valle del río Li en *Un cuento chino*.



Equilibrio (2015)
Técnica mixta sobre lienzo.
162 x 162 cm



La alegre equilibrista cambió de postura sin cambiar de bicicleta.

En fin, pocas cosas se destruyen y muchas se transforman. Es que ya te he dicho que en el trayecto que va del deseo a la realidad es donde me encuentro más a gusto como artista. Ahí es donde se cuece el arte, donde la pintura impone su razón.



Puente de Don Luis I (2001). Técnica mixta sobre lienzo. 390 x 195 cm

Luego están los cuadros que no han sido reproducidos por el motivo que sea. Bien porque no los hice para una exposición, bien por falta de espacio...No sé. Mira este pedazo de cuadro. Es el Puente de Don Luis, de Oporto, que he pintado infinidad de veces en infinidad de perspectivas y tamaños. Lo curioso es que formaba parte de un díptico bestial en el que aparecía el puente completo. Los expuse en Vigo en 2001 y la Fundación Caixa Galicia compró el cuerpo de la izquierda y dejó este. No sé cuál sería la razón, tal vez que la otra parte es mucho mejor, pero el caso es que el díptico quedó fragmentado y esta cuadro irremediabilmente huérfano.

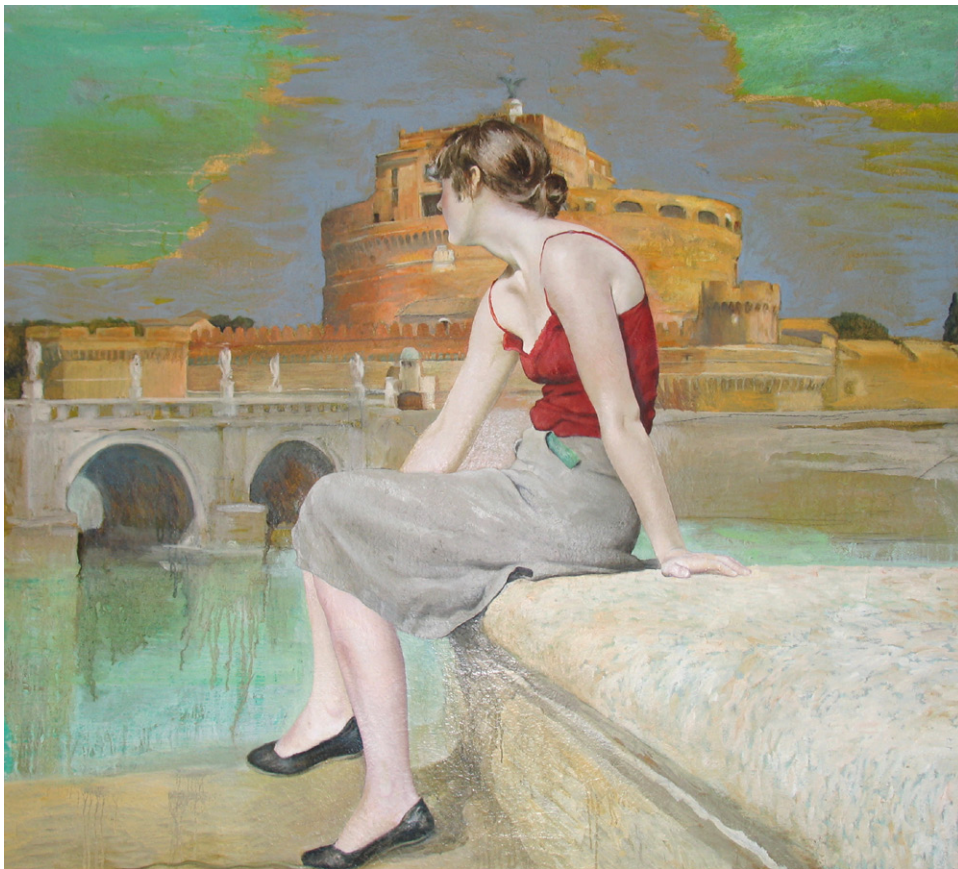
De Oporto tampoco se han reproducido estos dos preciosos paisajes, vendidos en el estudio, en uno de esos periodos de entre exposiciones, cuando aún no está decidido el argumento de la próxima y perduran los ecos de la anterior.



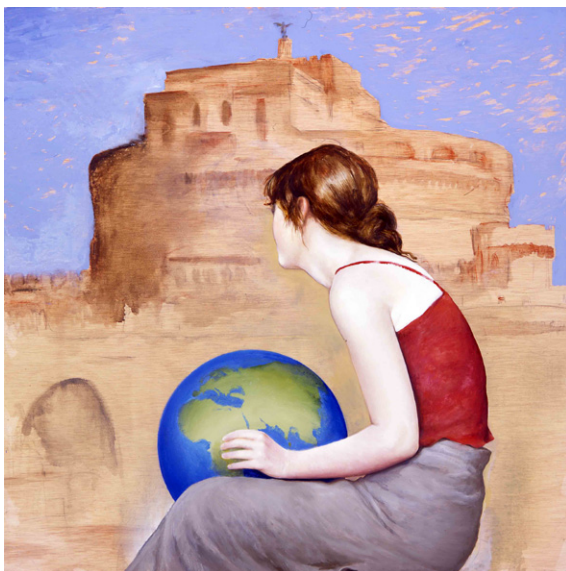
Oporto (Desde la orilla izquierda) (2001). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 162 cm



Oporto (Desembocadura del Duero) (2001). Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 162 cm



San Ángel (2005)
Técnica mixta sobre
lienzo
146 x 162 cm



Orbis (2005)
Técnica mixta sobre madera
100 x 100 cm

Es curioso el caso de estos dos cuadros gemelos. Por distintas circunstancias ninguno de los dos ha sido catalogado. El pequeño sobre madera se vendió en la Galería Rosalía Sénder de Valencia y el segundo lo vendí en el estudio a unos coleccionistas que también tienen los dos paisajes de Oporto anteriores. Estaba incluido en la exposición *Vida en el Cuarto Real*, pero por problemas burocráticos no pudo cumplirse el préstamo temporal y el cuadro se quedó en su casa y sin catalogar.



Ceci n'est pas une cebra (1989)

Técnica mixta sobre lienzo

162 x 190 cm

Cebra con cascada azul (1989)

Técnica mixta sobre lienzo

46 x 55 cm



Esta cebra no se colgó en la exposición de 1990, por falta de espacio o porque, de alguna manera, pertenecía a la serie expuesta en Bruselas un año antes. El caso es que ha estado en los peines del almacén de Almirante hasta el cierre de la galería, cuando Teresa Alberti decidió ofertarlo a los amigos antes de que saliera a subasta al precio al que me lo pagaron hace veinte años. Es decir, una ganga. Lo compraron Regi y Miguel Ríos, lo que me alegra un montón.

La cebrita junto a la cascada naif se lo cambié a Julio Juste por una serigrafía del boxeador Jorge Maromero Páez



La expulsión del Paraíso (1995) Técnica mixta sobre lienzo 195 x 170 cm

La expulsión del Paraíso, aunque apareció en la cubierta de un libro de Pere Rovira de la editorial Proa de Barcelona, no ha sido debidamente catalogado. Lo mismo ocurre con estos desnudos de la derecha de mediados los 90.



**Desnudo con
limones (1995)**
Técnica mixta
sobre lienzo
148 x 162 cm



Mujer con libro y jarrón (1995) Técnica mixta sobre lienzo 130x148 cm



Cabo de Gata Este. Técnica mixta sobre lienzo 146 x 190 cm



Cabo de Gata Sur. Técnica mixta sobre lienzo 146 x 190 cm

No recuerdo si estas dos vistas de la Iglesia de las Salinas del Cabo de Gata se llegaron a catalogar. Por si acaso, las incluimos aquí.



Cruce de Sierra Elvira

Técnica mixta sobre lienzo 146 x 162 cm



Sin título 1987

Técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm

El cuadrito pequeño lo vendí muy pronto, creo que en Menfis, y le perdí la pista. Tenía como “gracia” una trama de lluvia hecha con gotas de pegamento Imedio.

El otro del conejo saltando por el cruce de la carretera de Sierra Elvira con la de Pinos Puente se lo vendí a Joaquín Sabina en el estudio. Más tarde se lo regaló a Pablo Milanés ante la insistencia de este.



Sin título (????) Técnica mixta sobre lienzo 146 x 162 cm

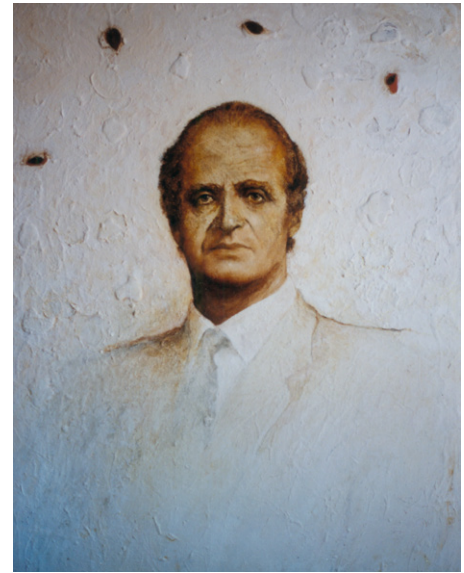


Paisaje de otoño (????) Técnica mixta sobre lienzo 146 x 162 cm

Mediados los 90 pinté algunos paisajes.



La Reina Sofía y Mohamad Yunus (Fragmento)
Técnica mixta sobre lienzo 190 x 360 cm



Juan Carlos I (1999)
Técnica mixta sobre lienzo 114 x 97cm

Y al final de la década me encargaron hacer varios retratos oficiales



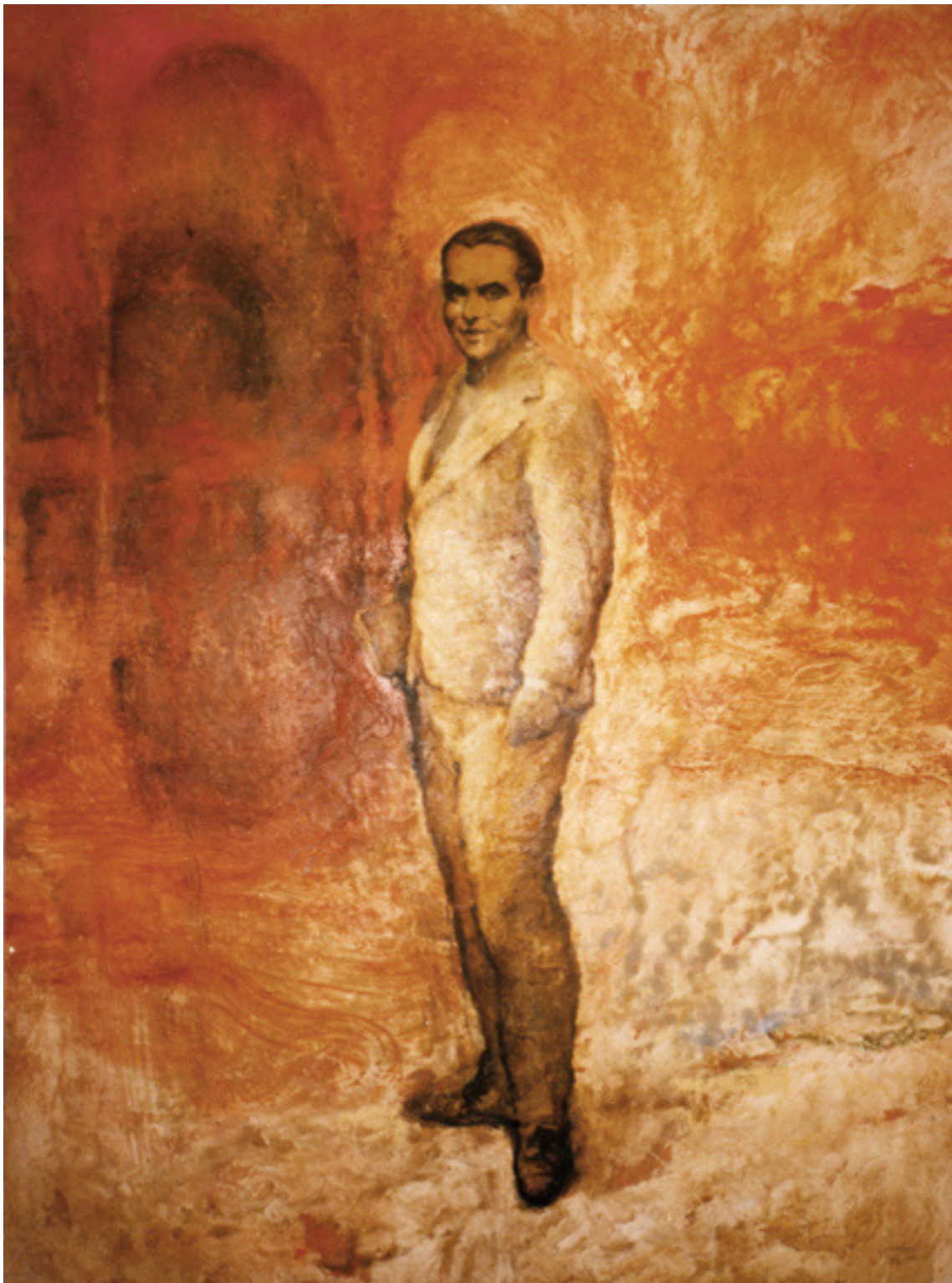
Eva (2005) Técnica mixta sobre lienzo 195 x 195 cm

También este pedazo de Eva lo compró Sabina aquí, en el estudio. Lo tiene colgado en su casa de Madrid junto a otros cuatro o cinco de los mejores que he pintado.



La modelo del pintor (2003) Técnica mixta sobre lienzo 195 x 175 cm

Este cuadro del faro se vendió en ARCO 2003. Lo compró una familia de apoderados taurinos. Creo que está en San Sebastián. Como curiosidad, te diré que casi lo compra la ministra de Cultura, Teresa del Castillo, para el Reina Sofía. Estuvo con la comisión de adquisiciones en el stand de la galería, pero terminaron comprando una colección de bocetos y dibujos de Alberto. Es lógico que se llevaran lo de Alberto, pero esa venta me hubiera dado un nivelazo.

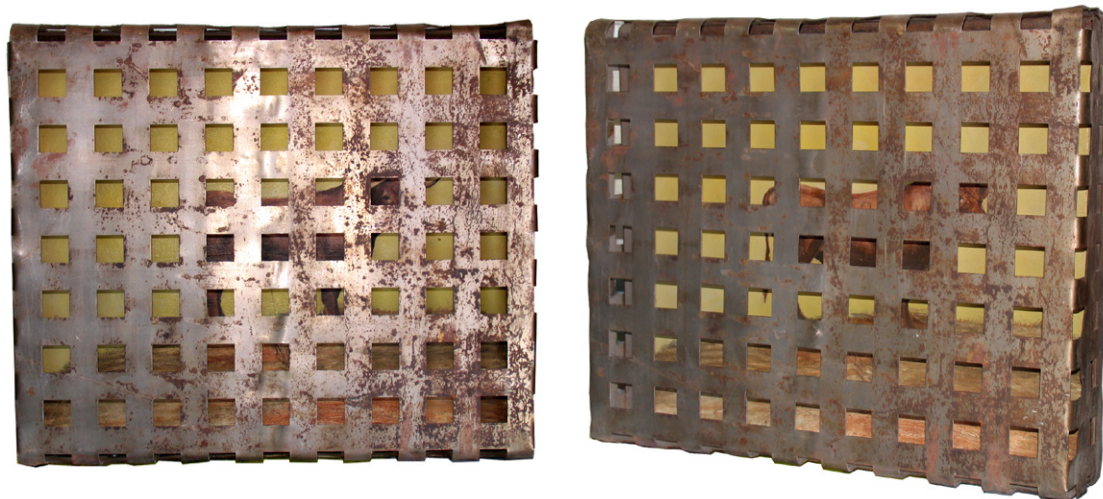


Federico García Lorca (1997) Técnica mixta sobre lienzo 235 x 200 cm

El mega retrato de Lorca que hice para la Diputación de Granada, aunque fue primera página de *Ideal* el día de su presentación, tampoco ha sido reproducido en catálogo, aunque seguro que está debidamente catalogado.



Sin título (1987) Técnica mixta y collage sobre lona



Paisaje español (1992) Técnica mixta sobre lienzo y chapa metálica perforada.

Por último, este cuadro del molino de viento pintado en 1987 del que no sé nada hace tiempo y que fue motivo para una columna de José Carlos Rosales y esta rareza, origen de la exposición *Vida en el campo*, que se expuso en *Las amistades peligrosas*, pero que tampoco ha sido catalogado, posiblemente por la dificultad de fotografiarlo debidamente.



Naturaleza optimista (2000) Técnica mixta sobre lienzo 195 x 175 cm

CAPÍTULO IV.3

ENTREVISTA SOBRE LA NARRATIVA EN LA OBRA DE JUAN VIDA

1º

Te llamaron pintor literario en unos momentos en que la pintura no era narrativa, no se llevaban los pintores narrativos. ¿Crees que fue en plan peyorativo? Si fue así, se equivocaron radicalmente porque ahora sin embargo es lo más de lo más.

¿Eso te molestó en algún momento?

¿Qué te provocó la primera vez que lo oíste?

Qué va, qué va. En absoluto, nunca me lo tomé como un menosprecio, porque ese era el pintor que yo quería ser. Si repasas los textos de los catálogos y las reseñas de prensa del 82 en adelante, verás que ese carácter narrativo siempre lo han reseñado de forma más o menos explícita. El primero que lo nombra de este modo es Juan Manuel Bonet en el catálogo de 1991, en *Almirante*. No lo hace precisamente con intención peyorativa. Advierte Bonet que se trata de una pintura que cuenta historias, pero que lo hace desde la pintura. También Guillermo Solana lo señala muy bien en su texto del catálogo de *Naturalezas alrededor de una habitación*, en el que completa a Juan Manuel diciendo que, en efecto, soy un pintor figurativo con recursos aprendidos del abstracto lírico, pero que se puede leer también a la inversa; que soy un pintor que ama la pintura en sí misma y que no renuncia a ser figurativo.

Algo de razón llevaban los dos. Verás, creo que todo nace en el momento que decido abandonar el realismo social y me tiro de cabeza a la pintura por la pintura. A partir de ese momento, mi planteamiento delante de un lienzo se transforma radicalmente. Hasta entonces, al iniciar un cuadro yo sabía lo que iba a pintar, tenía unos bocetos y una idea final del cuadro. Cuando empiezo a utilizar libremente la pintura sobre el lienzo, sin ninguna idea previa ni boceto, se produce esa bendita transformación en mi método de trabajo. A partir de ese momento parto de una intuición más que de una idea precisa. También, por su puesto, del devenir de la materia pintura sobre la materia lienzo. Ese es, en esencia, mi método de trabajo, por eso decían los críticos, y yo no me canso de decir, que mis cuadros son pinturas narrativas que cuentan historias desde la pintura.

Antes te he enseñado los cuadros que borré para convertirlos en otros completamente distintos. Ese es mi método: pintar, borrar, pintar hasta que de pronto te encuentras con una superficie que te dice que en esta esquina no estaría mal sentar a un perro y en aquella otra parece que vuela un pájaro.

Ese cuadro de la cebra y los pájaros –Naturaleza optimista– es verdaderamente un cuadro encontrado, porque el fondo blanco con todos esos colorines vibrando es el resultado de haber estado tirado en el suelo un montón de tiempo, sirviendo de “mantel” mientras encima pintaba una serie de cuadritos muy líquidos que necesitaban estar en posición horizontal para que la pintura no chorreara. Así, sin querer queriendo, me encontré con una superficie riquísima que me llamaba a voces.

Pero esto no es nada nuevo. El caso más brillante y verdaderamente genial es el que te dije antes, el del Perro de Goya. Ese perro que transmite tristeza melancolía y soledad, abrumado por un cielo que se le cae encima y una tierra que parece tragárselo, fue en origen el perrito faldero de una de esas mujeres de Goya pintada sobre una pared de la segunda planta de la Quinta del Sordo. Al borrar a la señora fue cuando Goya se encontró con ese maravilloso perro. Lo genial fue la decisión de dejar el borrado ahí. Luego, lo he contado muchas veces, vino el “diseño” del cuadro que conocemos. Martínez Cubells fue quien decidió los nuevos límites del cuadro al separarlo de la pared convirtiéndolo en la metáfora que es.

En mi última exposición, la del Cuarto Real de Santo domingo, hay dos cuadros pintados este mismo año, a los que, de buena gana, les metía una paliza de borrado y velado hasta que surgieran de nuevo las figuras desde el fondo del cuadro. Así es como consigo que la pintura sea como el acorde de una orquesta. Todo al unísono y de golpe, como hecho en una sola sesión.

Te digo sin rodeos que entre mi realismo social y mi realismo mágico lo que hubo fue un cambio radical en el método de trabajo. Pasar de saberte el cuadro que quieres pintar a encontrarte con un cuadro en la aventura del proceso de pintar. Este método lo aprendí copiando –al menos en su actitud– a los maestros del expresionismo abstracto. Como he dicho muchas veces, en los campos de color de Guerrero y en la rabia enérgica de De Kooning. Hay un cuadro del 82 que titulé de forma reveladora “Mis amigos lo poetas y De Kooning visitan mi estudio”.

En fin, se trata de una cuestión de gerundios: si vivir se vive viviendo, pues pintar se pinta pintando.



Mis amigos los poetas y De Kooning visitan mi estudio (1982) Acrílico sobre lienzo 116 x 148 cm



Amniótico (2003–2015) Técnica mixta sobre madera 100 x 100 cm

2º

El concepto que tu has manejado es el de una “obra vital”, “mi arte es una narrativa de mi vida” en esto es igual que a lo que hizo Federico García Lorca o Picasso, ¿por qué sucede esto? Porque, sin embargo, otros pintores del momento no ué influyó en ti para cambiar radicalmente lo que sería tu obra.

Verás, es que yo creo que toda manifestación artística es una expresión autobiográfica. Incluso, diría, que autobiológica. A los escritores les molesta mucho que en los personajes de sus novelas se pretendan encontrar rasgo de su propia biografía. Pero es que, desde Froid y Marx, y desde Ramón y Cajal –añadría yo–, no se puede hablar de invención artística sin situarla en su eje histórico, ideológico y biológico. Este es un problema básico en todos los programas educativos. Habría que adelantar el capítulo inicial en las historias del arte para hablar del porqué biológico del arte y de por qué los humanos prefirieron una determinada manera de representar la naturaleza y a qué obedece esa elección. Antes está también la función biológica del arte y de cómo aquellos códigos primitivos de comunicación favorecieron la regulación biológica de la supervivencia y la homeostasis social.

Decían los aristotélicos que no hay nada en el intelecto que no haya pasado antes por los sentidos. Las emociones nacen en el sistema límbico, en el tronco encefálico, que es la región más arcaica de nuestro cerebro –la que nos sitúa al nivel de los reptiles– y se procesa en nuestro prodigioso neocortex. Después viene lo de la plasticidad de las neuronas y de las sinapsis y su capacidad de hacerse permanentes y de generarse en nuevos individuos, dando lugar a la formación de ese gran sedimento de “instintos naturales” que traemos al nacer, dispuestos a reactivarse a la primera de cambio. Por ejemplo el lenguaje, el cálculo de probabilidades o la capacidad de orientarse en el espacio. Es decir, el inconsciente genético de la especie y la inteligencia social. Pero ese es otro capítulo.

Tengo claro que todo lo que un artista cuenta en su obra es espejo de sí mismo. Se suele decir que en un retrato se puede saber más del pintor que de la persona retratada. Y así es si se sabe mirar bien un cuadro, porque todo lo que en él sucede obedece a las reglas de ese idioma que llamamos pintura y a una determinada manera de comprender y estar en el mundo. No hay un arte “inocente” del mismo modo que no hay un discurso inocente.

Sabemos que el arte es una ficción verosímil, una maravillosa mentira. Pero sabemos también que a veces en el arte hay algo que no es ficción, que es “verdad”. Me refiero a cuando el artista tiene necesidad de hablarnos de su historia. Cuando esto sucede te aseguro que el espectador lo nota, del mismo modo que nota la trampa. Si además

tienes la suerte de convertir tu relato personal en un relato plural y universal, pues te puedes dar con un canto en los dientes. Piensa en las “Coplas por la muerte de su padre” de Manrique o en “Tears in heaven” de Eric Clapton. En el catálogo de la exposición “Vida y milagros” hay un texto de Enrique Andrés Ruiz que disecciona de forma muy acertada este hecho indiscutible de la verdad y la trampa en el arte, que no es lo mismo que la ficción y la realidad.

En muchos de mis cuadros se puede uno imaginar las cosas que me sucedían en el momento en que los pinté. Y no me refiero sólo a cuando estaba militando en un partido de izquierda durante la transición o a cuando me fui a vivir al campo. Me refiero a cosas más sutiles. Así fue hasta que hubo un tiempo en el que María José y yo quisimos tener un hijo biológico y no pudimos. Esto se fue convirtiendo en un túnel cuesta abajo por el que caíamos sin cesar. La presión era tan absorbente que la fui materializando sobre el lienzo, casi sin querer, en una serie marcada por la invocación de la ausencia. Pintar lo que no existe. Como en el diván del psicoanalista, en *Vida y milagros* convoqué a los fantasmas más difícil de nombrar. Después vino el cierre de la galería Almirante y la adopción de mi hija. Liberado ya del compromiso profesional, decidí pintar sólo cuando tuviera ganas o necesidad interior de hacerlo.

3º

¿Tu te consideras un pintor investigador?

¿Buceas en las nuevas formas artísticas,

en el color, en los materiales...?

¿Qué es lo que más te ha interesado a ti?

Vayamos por partes. El medio no es el mensaje, es la mitad del mensaje. Se sabe que lo que decimos está unido a cómo lo decimos de manera indisoluble. No es posible separar la forma del contenido de la misma manera que no se puede separar el canto de la voz que canta. Por eso te digo que lo que importa no es ni la imagen ni cómo se hizo esa imagen, lo que importa es el signo final, el cuadro colgado en la pared por los siglos de los siglos.

Una vez dicho esto, creo que en mi caso el talento ha estado en el trayecto que va del deseo a la realidad. Ha sido un proceso en el que hice virtud de la impericia y de la falta de medios. Ahí, en el talento a la hora de transformar la materia es donde creo que ha estado mi arte.



Grupo de niñas (1971). Óleo sobre arpillera. 45 x 24,5 cm.

Desde muy joven he utilizado materiales alternativos. Mira este cuadrito de 1971, tenía dieciséis años. Está pintado sobre tela de saco con esmalte sintético revuelto con arena y tierra. Si tenemos en cuenta la edad y la provincia, entenderemos mejor su audacia y su poco academicismo.

Aquel mismo año me hice con unas tintas serigráfica que había comprado mi hermana Julia en un curso por correspondencia, y que utilicé mezclándolas con guaches. Esa mezcla imposible de agua y grasa dio como resultado una pasta fluida de



Familia (1971). Técnica mixta sobre cartón. 29 x 20 cm.

varios cubos de *medium* acrílico y pigmentos de Winsor & Newton, con los que fabricaba unos colores que sacaba a cucharadas de la lata. Un lujo de materiales irrepetibles que, en un viaje posterior a Londres traté de comprar, pero no hubo manera de encontrarlos.

Aquellos colores de Winsor & Newton los mezclé sobre el lino crudo con esmaltes sintéticos y con negro de *Faro Verde* enriquecido con negro de humo, para pintar los bañistas de *Álbum*. También utilicé amarillo de las señales de tráfico, las del asfalto. El amarillo es por definición un color transparente, pero este del asfalto es mate, denso y flexible. Ideal para dibujar a grandes trazos sobre lo ya pintado.

Cuando volví de Nueva York en 1987, decidí borrar los cuadros que no me interesaban con disolvente universal a granel. El resultado de ese proceso de borrado fueron los fondos de donde salieron *Drop-out* y las primeras cebras, pero también el debilitamiento de la tela. Para tapar los agujeros y desperfectos empecé a remendar

dos materiales irreconciliables, tamizada de burbujas estalladas. Después seguí utilizando pintura sintética y óleo para los cuadros del realismo social, pintados por lo general sobre madera o arpillera.

Cuando supe de la existencia del acrílico, compré kilos de pigmentos muy intensos y de poca calidad, que mezclaba con un poquito de aglutinante y agua para que quedaran sueltos y sin fijar. El que más utilicé fue un magenta oscuro con el que pinté los cuerpos de *Iré a Santiago*. Empezaba pintando con esos pigmentos poco aglutinados y después volvía a pintar sobre ellos con *gesso* o blanco *Emultone*, de manera que el magenta oscuro se iba convirtiendo en un rosa irregular y fogoso que emergía como del fondo del cuadro. Precioso el efecto.

En un viaje a Gibraltar compre



¡Oh cintura caliente y gota de madera! (1982) Técnica mixta sobre lienzo. 89,5 x 146 cm



Sin título
(1986)
Técnica mixta
sobre lino
160 x 150 cm



Fumador (1987)
Técnica mixta y collage
sobre cartón. 60 x 50 cm.



El viajero (1988) Técnica mixta sobre lona. 140 x 200 cm



Nafragio (1990) Técnica mixta y madera sobre lienzo

el lienzo con fibra de vidrio cubierta con pintura de caucho, la de las piscinas. Así me encontré con superficies muy texturizadas y casi indestructibles, al tiempo que flexibles. Una vez que tuve ese super-soporte, empecé a echar sobre él latas de barniz sintético mezclado con blanco plástico enriquecido con carbonato cálcico. Este blanco resultante es más parecido a la cal que a la pintura plástica. Una pasada de color para aplicar a brochazos en grandes superficies.



Naturaleza del frío (1999) Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 175 cm

En fin, esto es algo de lo que he investigado en el asunto de la pintura–pintura. Otra cosa son los collages. Hubo un tiempo en que el talabartero de la Calle Ancha me preparaba los lienzos cosiendo telas diferentes sobre las que pintaba y añadía remaches, botones, tapicerías de coche, bisutería, uvas de plástico, maderas, telas metálicas, pieles, plumas... No sé, lo que el cuadro pedía en cada momento. Sin premeditar, sin convertir el collage en un método, en un recurso. Pintando.

Se me olvidaba, luego están esos más de cien collages digitales sobre cristal del “El cristal con que se mira”. Pero ese también es otro capítulo.

4º

¿Qué piensas de las manifestaciones artísticas más actuales? Háblame de la música, el teatro... ¿Te sientes identificado con ellas en algo? Si es así ¿por qué?, si es que no, ¿por qué no?

¿Crees que va a fracasar o que va a haber continuidad? Si es así ¿por qué?, si es que no, ¿por qué no?

Es que a mi no me gusta juzgar el arte por su edad. Es más, creo que el arte bueno no tiene edad, sino que es siempre contemporáneo. En sentido extenso, todo arte es contemporáneo al espectador que lo contempla, pero sólo algunas pocas obras tienen la capacidad de emocionar en todo tiempo y lugar. Digamos que esas son las que identificamos como "obras de arte". Por ejemplo, las pinturas de Chauvet fueron "asumidas" por sus coetáneos porque tenían "algo" que, por decirlo de forma simple, les gustaba y que hoy nos sigue gustando a nosotros. Más allá de su función propiciatoria o chamánica, fueron el inicio del repertorio visual y simbólico que los humanos eligieron para representar la realidad. Si antes hubo otras no tenemos constancia, lo cierto es que ese repertorio figurativo fue el aceptado y codificado por el pensamiento simbólico primigenio. Pero la pregunta es ¿por qué nos siguen emocionando esos caballos si no tenemos nada que ver con ellos? ¿Qué tienen para que eso se produzca? Sencillamente porque en ellos está codificado ya el repertorio representativo que nuestro cerebro de homo sapiens creó para pintar la realidad. Digamos que participan ya de un código universal. Luego están la educación, la ideología, el gusto... Sí, eso es así, pero no todas las obras que se han hecho desde el paleolítico hasta nuestros días tienen la misma capacidad de emocionarnos. Por eso te digo que en el arte hay algo que no tiene edad.

Hace unos seis años empecé a estudiar con intensidad el porqué los humanos elegimos esa determinada manera figurativa de representación, pero al llegar hasta las progresiones geométricas con las que el cerebro humano crea los mapas mentales con los que interpreta lo que los sentidos le aportan, concluí que necesitaría nacer de nuevo, dedicar otra vida completa para poder llegar a vislumbrar alguna hipótesis fiable. Ya sabes, cuanto más conoces de algo, el tamaño de la ignorancia crece exponencialmente. Pero atención, por ahí van los tiros. Recuerda que sobre gustos, al contrario de lo que dice el refrán, sí hay mucho escrito. Mucho escrito en la corteza del cerebro humano, en nuestro neocortex.

Fíjate que yo soy de una generación que se benefició del valor añadido de ser joven. En los ochenta, el ser joven no sólo era un plus que se sumaba al valor del cuadro, sino que era en un verdadero género artístico. Recuerda la cantidad de exposiciones antológicas y catálogos definitivos que se anunciaban con el marchamo de "pintura joven". A mí mismo me catalogaron como un valor de futuro en las páginas de

economía de *El País*. Pues bien, todo eso fue un desastre. No sabes la cantidad de “inversores en arte joven” que tratan hoy de vender a cualquier precio lo que compraron pensando que compraban diamantes en bruto. Una pena.

Sobre lo que me preguntas del arte y las nuevas tecnologías te digo lo mismo: el mensaje no es el medio. El hecho de dominar una técnica de forma genial, no es garantía de que el producto que hagas lo sea. Es lo del contenido y el soporte del signo plástico del que hablamos anteriormente.

Sobre el teatro te digo lo mismo. Lo que valoro no es que sea nuevo o viejo, sino que lo que veo y siento allí, sobre el escenario, sea un signo capaz de conmoverme y atarme a la butaca. De todas formas, el que unos individuos sobre un escenario te hagan vivir como cierto lo que es una farsa sigue siendo mágico y ancestral. Otro día podemos hablar de los orígenes de las representaciones artísticas. Del miedo, la risa, el gesto de alerta, el golpear un troco o pintarse la cara con la sangre del animal cazado.

Mi reacción con la música es otra cosa. Si algo me hubiera gustado en la vida es haber tocado en una orquesta. Debe ser la leche ir construyendo todos juntos una melodía tan bestial. Pero, quizás, lo que más me hubiera gustado es tocar el acordeón en una plaza de pueblo antiguo o montar un baile fascinante en una cortijada remota.

Entre los trece y los veintipocos años estuve tocando la guitarra de oído, pero claro, esto tiene un límite. Hay un momento en el que necesitas saber leer un partitura para avanzar con el instrumento. Así que decidí romper la guitarra de un puñetazo y dedicar todo el tiempo a pintar. Esto fue cuando murió mi padre y dejé la Facultad, el realismo social y todo eso que te he contado que parece de primero de Freud.

Después de la muerte de mi padre convertí su casa de abogado en mi estudio de pintor. Una de las cosas que incorporé fue un tocadiscos en el que me aprendí, a todo volumen, la Ópera, especialmente la italiana, los boleros y el Jazz. Un buen día del año catapún, estando en la Piscina Granada, me llamó José María Ojeda para hacer el cartel del Primer Festival Internacional de Blues y Jazz de Granada. Desde entonces ya sabes la relación que he tenido con el Jazz. He conocido a Grapelli, Art Blakey –que traía de trompeta a Winton Marsalis–, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie –con un jovencísimo Paquito de Rivera–, Tete Montoliu, Chick Corea, Gary Burton, Carmen MacRae, Michel Camino, Joshua Redman, Abdullah Ibrahim... Pero el concierto más impactante, a parte del espectacular de Miles Davis, fue el del primer año que vino Gillespie. También el último de Wayne Shorter, que venía con Danilo Pérez y John Patitucci presentando ese pedazo de disco que es “Alegría”. Hicieron una demostración magistral de cómo versionar un tema –la Bachiana nº 5 de Heitor Villa Lobos– sin tener que ponerle bigotes a la Mona Lisa. Puedo contar orgulloso que tuve la suerte de estar allí, en el palco sobre el rincón del escenario que ocuparon

los tres. Me parece que traían a una chica a la batería. Un concierto inolvidable, bestial.

Bueno, eso sin contar la música de los amigos. Eso es aparte. Todo lo de Joaquín es banda sonora en mi casa desde siempre. Hay algunos discos en los que estuve presente en la grabación y, claro, cuando suenan me llevan a ese momento exacto en el estudio, con sus repeticiones, cabreos, copas, pizzas.

Miguel Ríos es que es otra cosa. Es de la familia. Son el Tito Miguel y la Tita Regi. Llevo seis cursos oyendo en el coche sus discos. Con ese pedazo de voz y ese talento. Eso por no hablar de la altura intelectual y moral que tiene. ¡Y lo buena persona que es!

Pero sabes una cosa, hace más de veinte años que he dejado de tener música en el estudio. No me gusta oír nada mientras que estoy trabajando. Menos aun la radio. Nada de nada, silencio en la sala.

Como ves soy un poco antiguo en mis gustos, pero es que hay cosas a las que no he podido llegar. Por ejemplo, la música clásica contemporánea. Me quedé en Strawinsky y es mucho decir. Me parece que soy un analfabeto integral en todo esto. Me muevo como en la cocina: me “gusta” esta obra, no me gusta aquella otra...

5º

¿Cual va a ser el futuro de tu obra?

¿Será más detallista, más colorista?

Bueno, imagino que será muy parecida a lo que ya ha sido, aunque un poco menos musculosa y con menos pelo. Lo que hace falta es tener algo que contar y un poco de fuerza. No creas que es fácil mover cuatro metros cuadrados de pintura. Hace muchos años, en mi estudio de la Carrera de Geil hablaba de esto con Ángel González, cuando el bueno de Quisquete, tan solemne y literario, intervino diciendo que más pesaban las palabras. Se refería, claro está, a un peso intelectual, no al peso real y ponderable sobre la tierra de un rectángulo de madera, tela y pintura. Por eso te digo que es posible que tenga menos músculo, pero que seguirá oscilando entre eso que tú llamas detallista y colorista. O sea, entre tener como sustento el color o tener la línea. El caso es que a veces la línea se ha parecido mucho al color. Estoy pensando en algunas obras de los noventa en las que utilicé barras de óleo como si fueran lápices de trazo muy grueso. Pero de cualquier forma, el debate siempre ha estado ahí. El caso es que en mi ideario interior siempre he valorado más el protagonismo del color, tal vez sea porque es cuando la pintura “habla”, y ya sabes que a mi lo que me gusta es la pintura–pintura. En fin, la esquizofrenia de querer ser una cosa y terminar siendo otra. ¿Te he dicho alguna vez que sacar virtud de la falta de técnica o pericia es tener talento? Pues eso, el talento, esa palabra tan poco científica, pero tan certera. En los diccionarios se dice que el talento se puede traducir como razón, intelecto, entendimiento, ingenio, inteligencia, agudeza, perspicacia, juicio, capacidad, clarividencia... Pero no es que equivalga a cada una de estas acepciones, es que el talento es todas ellas juntas. Me gusta la palabra talento. En el arte el virtuosismo tiene más peligros que ventajas, es mejor tener talento que ser virtuoso, está claro. El virtuosismo como el mérito son para el circo.

Luego está el futuro de verdad, el del óxido de los días. Ese me temo que será como el de la mayoría de los cuadros que han sido en el mundo: el deterioro y la basura. Hace poco, enseñándole a mi hija el almacén del estudio y explicándole que algún día ella tendría que administrar todo aquello, después de atender mis explicaciones sobre el precio y el valor de las cosas, pasó por encima de mis circunloquios y me dijo: no te preocupes, haré todo lo posible para que tus cuadros estén en un museo. Entendió perfectamente lo que en el fondo yo le quería decir y no le estaba diciendo. En fin, espero que se salven los suficientes como para que alguien recuerde que en Granada hubo un pintor –un poco Robinson, un poco Prometeo– empeñado en pintar historias.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Artículos

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno: del Humanismo a los Movimientos Contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1991.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Arte Español del siglo XX*. Colección Summa Artis. Madrid: Editorial Espasa Tomo XIII, 2004.

CALVO MONTORO, María Josefa. *Ítalo Calvino o la visibilidad en las ciudades de la escritura*. Desde la Ciudad. Arte y Naturaleza. Huesca: Acta del IV curso. Diputación Provincial de Huesca, 1998.

CORAZÓN; Alberto. *Una mirada en palabras*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008.

DE MIGUEL ÁLVAREZ, Laura. *La investigación artística a través de la investigación basada en las artes: narrando una historia, compartiendo experiencias*. Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, Universidad Antonio de Nebrija, 2013. nº 2, pág. 61–84.

DESACUERDO 8. VV. AA. *Desacuerdos. Sobre Arte Políticas y Esfera Pública en Estado el Español*. Proyecto editorial de Investigación realizado en coproducción entre Centro José Guerrero–Diputación de Granada, Museu d'art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía–UNIA. Arteypensamiento. Granada: Ed..BNV producciones, 2014.

ESPEJO, Beatriz. *Arte de los 80 y 90: de la ilusión al desencanto*. Revista el Cultural Madrid, Octubre, 2015.

FERNANDEZ DE ROTA Y MONTER, José A. *Antropología del Arte y arte Antropológico*. Hojas de Antropología Social.

GARCÍA MONTERO, Luis, *VIDA ARREDONDO, Juan. Memorias 1978–1971*. Granada: Ed. Diputación Provincial de Granada. Colección Libros de la Estrella, 2007.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Almanaque de Fabulador*. Barcelona: Editorial Tusquets, 2003.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Francisco Ayala el escritor en su siglo*. Granada: Ed. Diputación Provincial de Granada. Colección Libros de la Estrella, 2009.

GIMÉNEZ MORELL, Roberto. *Espacio, visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra, 2006.

- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS GILABERT, Lino y COPÓN, Miguel. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra, 2005.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS GILABERT, Lino y COPÓN, Miguel RUIZ, Catalina. *La representación de la representación*. Madrid: Ed. Cátedra, 2007.
- GUILLÉN, Esperanza. *Los artista frente a la Primera Guerra Mundial, correspondencia, diarios y memorias*. Granada: Editorial Atrio, 2014.
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *Por Dibujado y por Escrito*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *Dibujando la Música: en Festival de Música Española de Cádiz*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada. *Espacio y vanguardias artísticas*. En *Arte, Individuo y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- MARÍN VIADEL, Ricardo; DE LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando y TOLOSA MARÍN, José Luis. *La investigación en Bellas Artes: tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1998.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*. Valencia: Institució Alfons Magnánim Diputació de Valencia, 2002.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Madrid: Pearson, 2003.
- MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y las enseñanzas de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. *Infancia, Mercado y Educación Artística*. Málaga: Editorial Aljibe, 2011.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. *Metodologías Artísticas*. Málaga: Editorial Aljibe, 2012.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *José Guerrero el artista que vuelve*. Granada: Ed. Diputación Provincial de Granada. Colección Libros de la Estrella, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 2013.
- PRECKLER, Ana María. *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense, S.A. Tomo I y II, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre educación estética del hombre*. Buenos Aires: Aguilar, 1981. p.28.

VIDA AREDONDO, Juan. *Arte y Oficio: Juan Vida, de las musas a la imprenta*. Granada: Ed. Diputación Provincial de Granada, 2012.

Artículos sobre Juan Vida en medios de comunicación escrita.

Revista Guía de Madrid, 1988. pág. 45. *Un pintor Literario (En el buen sentido)*

ABC Literario Madrid, 1989. 20-05-1989. pág. 16. *La mirada que pinta.*

Revista de cerca Madrid, 1992. pág. 17. *Diario de unos años de pintura.*

Coleccionismo & Inversión Madrid, Diciembre 2003. N 49. pág. 8. *Vida y sus milagros.*

Periódico Ideal de Granada, 14-05-1968. Año XXXVII. Nº11.086. pág. 9. *Curiosa exposición de la obra de un pintor de doce años.*

Periódico Ideal de Granada. 06-06-1981. pág. 15. *El otro cerco roto en la pintura de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 13-04-1983. pág. 19. *El "viaje" de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 04-05-1983. pág. 4. *Los poetas (Rafael Alberti) clausuraron la exposición "Iré a Santiago" de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 02-06-1983. pág. 37. *Las Artes Plásticas, entre el conservadurismo y la vanguardia.*

Periódico Ideal de Granada. 07-06-1987. pág. 10. *Rabioso color, preciosa vida.*

Diario Granada 2000, 19-11-1988. *Nuevos Granadinos: Entre la pintura y el diseño.*

Diario Cinco Días, Madrid. 17-05-1989. *Un concepto espacial en la obra de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 24-07-1989. pág. 4. *Juan Vida un animal pintado.*

Diario Granada 2000, 08-10-1989. pág. 10. *Juan Vida, pintor de lo imposible: unas manos capaces de soplar vida.*

Diario Granada 2000, 09-11-1989. *Carteles por la ciudad.*

Periódico El Independiente, Madrid. 06-10-1990. Pág. 4. *Juan Vida y la historia de un naufrago.*

Periódico Ideal de Granada. 18-03-1991. pág. 5. *Pintor precoz e inconsciente.*

Periódico Ideal de Granada. 25-11-1992. pág. 5. *Pinceles con Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 09-01-1993. pág. 26. *La figuración finisecular de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 17-04-1993. pág. 50. *Las amistades peligrosas.*

Periódico Ideal de Granada. 08-10-1994. pág. 56. *Obra en el Aliatar.*

Diario las Provincias Valencia. 16-09-1997. pág. 27. *Juan Vida, la emoción.*

Periódico Ideal de Granada. 20-09-1997. *Para seguir mirando.*

Diario 16 Valencia. 21-09-1997. pág. 30. *Sobre una pintura de captación del instante.*

Periódico Ideal de Granada. 25-10-1997. *Defiendo la aptitud honrada del pintor.*

Periódico Ideal de Granada; Artes y Letras. 07-04-1998. pág. 2. *Retrato de Federico.*

Periódico Ideal de Granada; Artes y Letras. 17-05-1998. pág. 2. *La Puerta del Cielo.*

Periódico Ideal de Granada; Focus. 29-08-1998. pág. 5. *La puerta del Sol.*

Periódico Ideal de Granada; Focus. 29-08-1998. pág. 5. *Un día para recordar. El niño pintor.*

ABC Cultural Madrid. 03-06-2000. pág. 47. *Juan Vida: naturaleza de la dualidad.*

Periódico El País/Andalucía Granada. 2001 pág. 2. *Amigos.*

Periódico Ideal de Granada; 2001 pág. 20. *Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 16-02-2001. pág. 25. *El pintor Juan Vida, elegido nuevo académico de Bellas Artes de Granada.*

Periódico La Opinión de Granada. 26-10-2003. pág. 10. *Como la luz a través de un diamante.*

Periódico La Opinión de Granada. 29-10-2003. pág. 30. *Juan Vida.*

Periódico La Opinión de Granada. 04-11-2003. pág. 35. *El pintor del Jazz.*

Periódico La Opinión de Granada. 07-11-2003. pág. 30. *Obra y milagros de un granadino en la Villa y Corte.*

Periódico La Opinión de Granada. 26-10-2003. pág. 10. *Como la luz a través de un diamante.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 12-11-2003. pág. 2,3. *Vida y Color.*

Periódico La Opinión de Granada. 19-02-2004. pág. 58. *Juan Vida resume lo mejor de su carrera en Configuraciones.*

Periódico Ideal de Granada. 29-02-2004- pág. 65. *Configuraciones de Vida*

Periódico Granada Hoy. Granada. 19-03-2004. pág. 2,3. *Planeta Juan Vida*

Periódico Ideal de Granada. 19-03-2004- pág. 54. *La pintura como último grito del mercado no ésta de moda.*

Periódico La Opinión de Granada. 21-03-2003. pág. 51. *Juan Vida: la utilidad de la pintura.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 24-03-2004. pág. 10. *Los museos de arte contemporáneo son como un sarampión que ha salido en España.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 27-03-2004. pág. 2. *Pintura.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 30-03-2004. pág. 6. *La moderna configuración.*

Periódico Ideal de Granada. 30-03-2004 pág. 54. *Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 01-04-2004. pág. 2. *Configuraciones.*

Periódico Ideal de Granada. 17-04-2004. pág. 25. *Figuración de Juan Vida*

Periódico Granada Hoy. Granada. 17-07-2004. pág. 6. *Carteles de Juan Vida: el jazz como marginalidad y reivindicación social.*

Periódico Ideal de Granada. 08-10-2004. pág. 25. *La Caja de Vida.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 08-10-2004. pág. 7. *Juan Vida pone color a la economía.*

Periódico La Opinión de Granada. 08-10-2004. pág. 32. *Arte en CajaGranada.*

Periódico 20 Minutos de Granada. 25-02-2005. pág. 26. *La alegría de Juan Vida*

Diario de Valencia. 26-02-2005. pág. 52. *El andaluz Juan Vida expone sus últimas obras en Rosalía Sender.*

Periódico La Opinión de Granada. 06-03-2005. pág. 14. *Vidas ejemplares; Juan Vida pintor.*

Periódico Ideal de Granada. 16-12-2005- pág. 52. *Estos cuadro hablan de la ruptura con la tradición.*

Periódico La Opinión de Granada. 18-12-2005. pág. 36. *Juan Vida pintura de padre.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 18-12-2005. pág. 10. *Juan Vida muestra en Granada la serie de pinturas "Estrella de oriente".*

Periódico Ideal de Granada. 18-12-2005. pág. 60. *La nueva vida de Vida*

Periódico Granada Hoy. Granada. 18-12-2005. pág. 5. *Color Vida.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 14-01-2006. pág. 30. *Meditación desde la serena plenitud.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 16-01-2006. pág. 28. *Válido punto de referencia.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 25-01-2006. pág. 10. *He nadado solo, unas veces a favor de la corriente y otras en contra de ella.*

Periódico Ideal de Granada. 14-10-2006. pág. 54. *Donde habita el arte.*

Periódico Ideal de Granada. 31-03-2007. pág. 58. *El lápiz íntimo de Juan Vida.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 31-03-2007. pág. 2,3. *Juan Vida, diarios de papel. Hay días en los que pienso en dejar la pintura.*

Periódico La Opinión de Granada. 31-03-2007. pág. 58. *Juan Vida saca del cajón sus dibujos más íntimos.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 02-04-2007. pág. 32. *Juan Vida abre “los cajones de su estudio” en una muestra retrospectiva.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 06-04-2007. pág. 6. *Dibujar la vida.*

Diario el Mundo, El Cultural. 12-04-2007. pág. 39. *En la intimidad de Juan Vida.*

Diario Jaén. 06-07-2007. pág. 35. *La línea más corta entre dos puntos de Juan Vida.*

Valencia hui. 21-04-2008. pág. 49. *Ventanas abiertas a la realidad.*

El punto de las artes. 26-04-2008. pág.11. *Las ciudades de Juan Vida.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 15-06-2008. pág. 2. *Los viajes a lápiz de Juan Vida.*

Periódico Ideal de Granada. 15-06-2008. pág. 64. *Con mis dibujos viajo al interior de mi mismo.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 24-06-2008. pág. 12. *Una ventana al mundo de Juan Vida*

Periódico Ideal de Granada. 18-03-2009. pág. 53. *El pintor de Ayala.*

Periódico Ideal de Granada. 27-12-2009. pág. 64. *Un lujo para Granada: Juan vida pintor.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 24-02-2010. pág. 10. *El arte bajo mordaza.*

Diario Menorca. 28-05-2010. pág. 13. *El no arte se ha convertido en objeto del arte actual.*

Periódico Ideal de Granada. 15-10-2010. pág. 41. *Las modas hacen del pintor un desgraciado.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 30-11-2010. pág. 48. *Juan Vida enseña hoy cómo “aprender a leer un cuadro”.*

Periódico Ideal de Granada. 01-12-2010. pág. 60. *La mirada cerebral de Vida.*

Semanario 7 días Granada. 11-02-2011. pág. 5. *Granada tiene una capa de tocino añejo y una derecha que se regodea se su ignorancia.*

Periódico Ideal de Granada. 17-03-2011. pág. 50. *Julia trajo el color desde Oriente.*

Periódico El País/ Andalucía Granada. 17-03-2011. pág. 8. *La estrella de Juan Vida.*

Periódico Granada Hoy. Granada. 17-03-2011. pág. 53,54. *Pinturas para Julia.*

Periódico Ideal de Granada. 22-03-2011. pág. 27. *Luz de vida.*

Diario el Mundo/Andalucía. 04-04-2011. pág. 30. *Soy un señorito en Granada.*

Periódico Ideal de Granada. 17-04-2011. pág. 70. *Un Cuento Chino.*

Diario Jaén. 08-06-2011. pág. 31. *Un viaje revelador pintando y narrando en trece fragmentos vitales y poéticos.*

Tesis

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad* (Tesis) Granada: Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes, Alonso Cano. Universidad de Granada. Octubre 2005.

VICENTE GALÁN, Eva María. *Los Madrazos y la Andalucía romántica* (Tesis Granada: Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada. Noviembre 1988.

Catálogos

LA MAS ELEGANTE DEL INVERNADERO I. Exposición Colectiva (Catálogo). Granada: 2005

LA MAS ELEGANTE DEL INVERNADERO II. Exposición Colectiva (Catálogo). Granada: 2007

LA MAS ELEGANTE DEL INVERNADERO III. Exposición Colectiva (Catálogo). Granada: 2009

LA MAS ELEGANTE DEL INVERNADERO IV. Exposición Colectiva (Catálogo). Granada: 2013

VIDA, Juan. *Juan Vida Arredondo.* [Catálogo]. Palacio de los Condes de Gabia, Mayo-Junio 1987. Granada: Diputación Provincial de Granada 1987. 22 cm.

VIDA, Juan. *Juan Vida Arredondo: Sin título* [Catálogo]. Galería Afinsa, Mayo -Junio 1989. Madrid: il. col. 25 cm.

VIDA, Juan. *Juan Vida Arredondo: Sin título* [Catálogo]. Galería Afinsa-Almirante, Septiembre-October 1990. Madrid: il. col. 19,5cm.

VIDA, Juan. *Diez Pintores Andaluces* [Catálogo]. Fernando Martín Martín (Com), Caja provincial de Ahorros de Córdoba 1991. Córdoba: 132 pág. il. col. 25 cm.

VIDA, Juan. *Las amistades peligrosas* [Catálogo]. La Madraza, Marzo-Abril 1993. Granada: Universidad de Granada 1993. il. col. 22 cm.

VIDA, Juan. *Vida en el Campo* [Catálogo]. Galería Afinsa-Almirante, Febrero 1994. Madrid: il. col. 26 cm.

VIDA, Juan. *Juan Vida: Dibujos* [Catálogo]. Galería Jesús Puerto, Septiembre-October 1997. Granada: il. 15 cm.

VIDA, Juan. *Granada* [Catálogo]. Fundación Rodríguez-Acosta Granada, Septiembre-

Octubre 1997. Granada: 57 pág.il. col. 21 cm.

VIDA, Juan. *Sin título* [Catálogo]. Galería Afinsa–Almirante, Mayo–Junio 1997. Madrid: il. col. 26 cm.

VIDA, Juan. *Vida sobre ruedas* [Catálogo]. Galería de Arte Sandunga, Noviembre–Diciembre 2000. Granada: il. col. 14 cm.

VIDA, Juan. *Naturalezas Alrededor de una Habitación* [Catálogo]. Galería Almirante, Mayo 2000. Madrid: 40 pág. il. col. 24 cm.

VIDA, Juan. *Pinturas 1987–2002* [Catálogo]. Sala Maruja Mallo, noviembre 2002. Las Rozas, Madrid: Ayuntamiento de las Rozas Madrid 2002. 104 pág. il. 16,5 cm.

VIDA, Juan. *Vida y Milagros* [Catálogo]. Galería Almirante, 2003. Madrid: il. col. 19 cm.

VIDA, Juan. *Configuraciones 1987/2003* [Catálogo]. Cayetano Aníbal (Com), Centro Cultural Gran Capitán, Marzo–Abril 2004. Granada: Ayuntamiento de Granada 2004. 161 pág. il. col. 22 cm.

VIDA, Juan. *Juan Vida: Obra Gráfica 1984/2007* [Catálogo]. Teresa Sánchez Alberti (Com), Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí 2008. Córdoba: Fundación Caja Sur Córdoba. il. col. 24 cm.

VIDA, Juan. *Ciudades; Dibujos* [Catálogo]. Colección Romper el Cerco Galería Rosalía Sender 2009. Valencia: il. col. 20 cm.

VIDA, Juan. *La Línea Más Corta Entre Dos Puntos 1975/2007* [Catálogo]. Francisco Baena (Coor) Palacio de los Condes de Gabia, Marzo–Junio 2007. Granada: Diputación Provincial de Granada 2007. 287 pág. il. col. 22 cm.

VIDA, Juan. *Un Cuento Chino* [Catálogo]. Biblioteca de Andalucía, Marzo–Abril 2011. Granada: Conserjería de Cultura, Sevilla 2011. 82 pág. il. col. 27,5 cm.

VIDA, Juan. *Nadadores* [Díptico]. Sala de Exposiciones del Colectivo Palmo, Mayo–Junio 1986. Málaga: 1986. il. col.

VIDA, Juan. *Sin título* [Políptico]. Galería de Arte Real 79, Junio 1996. Almería: il. col. 15 cm.

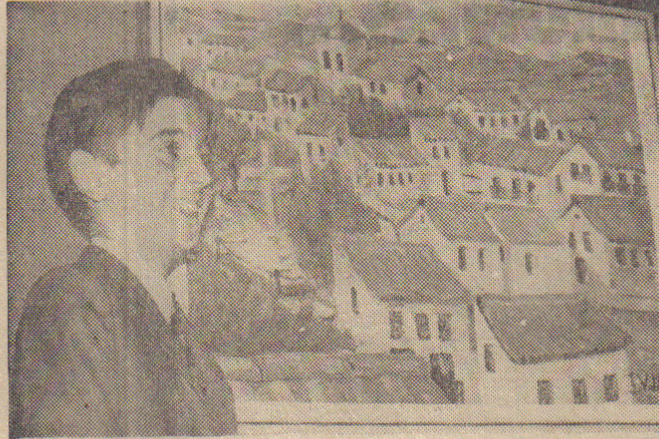
VIDA, Juan. *Retrospectiva 1987–1997* [Tríptico]. Museo Gustavo de Maeztu, Marzo–Abril 1999. Estella, Navarra : Ayuntamiento de Estella–Lizarra 1999. il. col.

Consultas WEB

www.grnadablogs.com > juanvida

ANEXOS

Curiosa exposición de la obra de un pintor de doce años



El niño Juanito Vida, ante una de sus obras expuestas en el Centro Artístico. (Foto de nuestro redactor gráfico, Torres Molina.)

Las nuevas generaciones de niños vienen apretando. El dibujo en la escuela primaria y en el bachillerato, los certámenes infantiles, las visitas escolares a las exposiciones despiertan en la niñez entusiasmos por el arte y, en especial, por la pintura. Fruto de tales incitaciones, un pintorcito granadino ya conocido por sus aportaciones a las exposiciones colectivas, celebra una personal de óleos, acuarelas y dibujos de una calidad que pudiera parecer incompatible con la pericia del artista, en el Centro Artístico. El nombre del precoz pintor es Juan Vida.

En la confusión enorme que estremece el mundo del arte, los señores maduros, desde el dadalismo a los «naifs», mienten balbuceos de infantes, en tanto que los chicos hipotecan su espléndida inocencia con la imitación de los maestros. Y al salir de la simple imitación para acercarse a los pintores formados es lo que asombra en el niño Vida. El, como menor, tiene derecho a sentirse actuar con la inocencia propia de la edad, y no lo hace.

Pone todo su empeño en pintar como los hombres; y esto lo aparta un poco del estado de gracia que disfrutaban los niños. La rebeldía de la pasta del óleo, que tanto preocupa a los pintores formados; los enormes problemas del color, sobre todo de los verdes en el paisaje, todo esto, que supone muy serias dificultades, tientan el deseo del jovencísimo artista. Claro está que las soluciones que nos ofrece son de perfección relativa; pero ya el intentarlo supone un atrevimiento y, mejor aún, un ardiente deseo de superación admirable.

Porque algunos de los cuadros del expositor, como, por ejemplo, «Marina» y «Amanecer en el puerto», tanto por la intención con que están pintados como por la desenvoltura de la ejecución, si no conociéramos al autor de ellos podríamos creerlos de un artista maduro, aunque no debidamente formado, de los que ahora tanto abundan. Preferimos, no obstante, por más sinceros, aquellas en las que se nos refleja la visión del mundo a través de unos ojos infantiles, como en «Bianqueadoras», pintura al óleo sin la menor preocupación por la factura, con la belleza de color conseguida porque sí, por pura adivinación y escape de un don natural. Y de pronto, de la naturalidad de este cuadro, hermano del que titula «Flores», escapa al exceso de pasta, al desenfado, a la apariencia de pintor verdadero y formado de «Florero», o ya en grado inferior, con la picardía de buscar en unas naranajas la sensación del volumen por el movimiento giratorio del pincel, como en «Bodegón».

Como es natural, el pintor carece de la preparación dibujística que le permitiera afrontar debidamente la figura. Por eso, en cuadros de puro documento humano, como en «Maternidad», y más aún en «Viejo», el incipiente artista se refugia en el carácter obtenido por síntesis unas veces y otras por la exageración de rasgos peculiares del modelo, tenido delante o recordado. Esto es lo que le da fuerza expresiva a tan singulares pinturas.

La acuarela es, sobre todo, procedimiento para lucir habilidades que sólo el largo ejercicio proporciona. Ni que decir tiene que tales condiciones están fuera del alcance de Juanito Vida. Los colores que emplea, por otra parte, son sin duda los no venenosos fabricados, sin preocupación de calidad, para la infancia, para la que los auténticos constituirían un verdadero peligro. Entre tales deficiencias, nuestro pintorcito se mueve con soltura, con cierta gracia en las siete pinturas al agua que expone, todas ellas explicación clara y precisa del tema.

Arte, en suma, muy superior e intencionado del que pudiera esperarse de una criatura de doce años, los dones de la cual, sistemática y discretamente cultivados bajo una dirección magistral por experimentada, pudieran dar motivo para una carrera de pintor rica en realidades.

Marino ANTEQUERA

UN NIÑO PINTOR

LA infancia granadina nos prepara un próximo nuevo siglo de oro. Unos niños escriben cuentos, otros pintan paisajes; algunos, incluso, se atreven con las rimas, y todos conjugan sus juegos, sus días libres, con lecturas y visitas a las salas de exposiciones.

Es el resultado de esa breve campaña emprendida por la Casa de América y el Centro Artístico, dirigida a captar la atención de los niños. Ya que los mayores muestran, tan ostentadamente, su olímpico desinterés por las letras y las artes, parece llegado el momento de procurar que los niños, el día de mañana, no hereden tales defectos. Todo ello, salvo las excepciones de rigor.

Y aquí tenemos hoy a este chava granadino, Juan de Dios Vida Arredondo; 12 años, estudiante de segundo de bachillerato en los Escolapios y, eso sobre todo, futuro genio de la pintura.

El niño se las trae. El niño tiene una cara de pilla, o mejor dicho de listo, que merecería la prueba gráfica de un retrato de cuerpo entero. Juan de Dios nos llega de la mano de su profesor de dibujo, don Miguel Ruiz del Castillo, y empieza por decirnos que en su casa son cinco hermanos y que los dos mayores también pintan.

Yo creo que no me excedo dedicando mi atención a un chava de doce años que, además de comportarse como un niño normal, pinta como una fiera. Vayamos a que sólo puedan ocupar las primeras páginas de los periódicos nacionales los nenes que juegan al fútbol. Creo que un niño artista nos debe interesar muchísimo más que otro que le da muy bien a la pelota. Es cuestión de valores.



"MUJERES BLANQUEANDO"

Pues bien, Juan de Dios Vida, aquí presente, nos manifiesta con una entereza, con una seriedad asombrosas, su estupenda vocación por la pintura. Sus papás, por ahora, toleran la cosa siempre que los estudios progresen. Su profesor, inflado de gozo, le anima a continuar con los pinceles en

la mano y le vaticina formidables triunfos. Yo también lo creo, no sólo por la decisión del pequeño artista, sino por la prueba, definitiva, de algunas de sus pinturas. Realmente los cuadros de Juan de Dios, resultan de una calidad sorprendente.

El niño nos mira con sus grandes ojos fijos, lo mismo que un buho; constantemente se echa mano al flequillo, se rasca el cogote y se ajusta el nudo de la corbata. Y nos dice que admira la pintura de Zuloaga. El abstracto le parece muy interesante, pero él prefiere pintar figuras. En efecto su pintura podríamos considerarla expresionista. Algo así.

Y algo muy interesante. Juan de Dios prepara actualmente una exposición en la Casa de América. Incluso se ha pensado llevar una obra de este niño a la muestra de arte granadino que se presentará próximamente en Ciudad Real. Juan de Dios Vida trabaja afanosamente para ultimar esa primera salida al público que se desea montar para las fiestas del Corpus.

De los artistas granadinos, Juan de Dios prefiere las figuras de Galán y los paisajes de Roex. Desde luego, Juan de Dios pinta del natural.

Nuestro niño artista seguramente causará sensación cuando exhiba sus obras. Estamos frente a una formidable vocación, perfectamente sustentada por evidentes posibilidades. Su cuadro "Mujeres blanqueando" —que re-

(Pasa a la pág. décima)



JUAN DE DIOS VIDA ARREDONDO

16 de abril de 1967

UN NIÑO PINTOR

(Viene de la pág. octava)

producimos— resulta una verdadera delicia de colorido, composición, y, sobre todo, auténtica ingeniosidad. "Mujeres blanqueando" tiene toda la factura que muchos artistas "mayores" pretenden darle a sus pinturas sin conseguirlo, naturalmente. A mí me recuerda las cosas del gran pintor francés Roault.

Juan de Dios Vida dice que su deseo es el de ser un pintor famoso. Luego, si la cosa se pone difícil, se contenta con quedarse en arquitecto. Por lo pronto, entre sus amigos y compañeros, ya va teniendo ese raro prestigio que gozan, o sufren, los artistas entre los demás. Los otros niños lo buscan muchas veces para que él les resuelva los trabajos artísticos que deben presentar a don Miguel Ruiz del Castillo, el cual —si bien se da cuenta de la superchería— les pasa la mano, sonríe y deja que cada cual lleve lo que le lleva, donde su temperamento pueda llevarlo. Don Miguel sabe que es imposible fabricar artistas, pero que sí se puede alentar a los que nacieron para ello.

Atención, pues, a este jovencito. Lo importante, por ahora, es que encuentre vía libre; que pueda desarrollar sus posibilidades. ¡Ah! y que no se nos vaya a convertir en un jaimío, en un niño prodigio de esos que terminan quedándose en señores corrientes y molientes. Juan de Dios debe, todavía y durante muchísimos años, trabajar seriamente. En la misma medida en que lo haga podrá ir avanzando por ese difícil camino del arte. Y ahora, a esperar su próxima exposición que, ya digo, sorprenderá a mu-

1983

Juan Vida: el viaje hacia la figuración

Mateo Revilla Uceda

(1983)

Juan Vida obtuvo el Premio de pintura Ciudad de Granada 1982, con su cuadro <<Marie Galante>>. Fue poco antes de esta fecha cuando realmente dio inicio a su actividad de pintor; no porque fuera legitimado como tal por este premio, sino por la coincidencia, casi fortuita, en el tiempo, del galardón adquirido con el hallazgo de un cauce, inicial, para su forma de expresión figurativa. Antes había pintado, y había expuesto; pero no eran mas que inciertas tentativas e inseguras vías. Desde su <<Obra fechada>> (1977) hasta la exposición <<Romper el Cerco>> (1981), mas que recorrer un camino, había emprendido vías distintas y contrapuestas, la reconciliación era impracticable. Pero supo romper y desandar los caminos intentados, y comenzar de nuevo. Y es esta andadura inicial en la que Juan Vida ya seguro, con norte orientado, se halla.

Tres factores han ayudado a Juan Vida a reconsiderar su actividad y recomenzar desde el principio: el impacto de la pintura de Guerrero, que puso en crisis sus ingenuos planteamientos de un realismo comprometido; la pintura de Hockney, que, como corrección de la experiencia anterior, le demostraba la posibilidad de hacer pintura figurativa, con la vigencia mas absoluta, aunando <<representación>> e investigación formal y, como tercer factor, la propia y relajada atmosfera del final de los setenta, disponible a visitar la tradición de lo moderno para recrearla en una especie de revival.

Estos tres factores le han ayudado y estimulado a emprender una vía donde las experiencias de lo abstracto se concilian con la necesidad de representación, de figuración, de contar historias por medo de la pintura.

Esta es la primera clave de su poética: la recuperación del contenido, digámoslo así, con un término un tanto en desuso. En la exposición que hoy presenta, los cuadros han sido reunidos, en su mayoría, en función de su misma temática: <<Iré a Santiago>>. Todos ellos son episodios de este tema y llevan títulos no arbitrarios sino necesarios para la coherencia de significado del conjunto, pues Juan Vida ha querido contar visualmente el poema de Lorca. Al contarlo, lo ha debido traducir al lenguaje figurativo, y en la traducción se ha apropiado de él como una imagen para hablarnos de otras cosas, para contarnos otra historia: su historia.

En <<Iré s Santiago>> nos propone una autobiografía ideal. El pintor ha leído el poema que le ha incitado a un viaje de evasión. El viaje no lo ha realizado físicamente, sino imaginariamente, a través de la pintura. Le han sido necesarios tan solo unos cuantos metros cuadrados de estudio y el desplazamiento mínimo de acercarse y alejarse del lienzo, distribuyendo las manchas y contemplando su efecto, para recorrer la enorme distancia existente entre la realidad cotidiana y esos mares, esas palmeras, esos paisajes remotos, poblados de cuerpos no percibidos sino ensoñados, y, tal vez por ello, más vividos que si hubiese habido la experiencia real: pues la imaginación pone fervor y luces que no se hallan en la realidad.

El viaje lo realizado a través de un poema y el encuentro ha sido con una iconografía que no surge de la experiencia de la realidad. Pero, además, en el viaje ha recuperado, más que unas figuras y paisajes, una vieja función de pintura, arruinada por la abstracción: la representación. Este ha sido el don y hallazgo que el pintor ha traído de su viaje: que la pintura puede contar cosas, historias, que puede representar.

Por supuesto que no ha sido un descubrimiento hecho en solitario, sino más bien, el descubrimiento del descubrimiento hecho por otros pintores de que se puede ser estéticamente fiel a nuestro tiempo y su tradición sin renunciar a la función de representación en la pintura. Pensemos en David Hockney, quien desde 1961 viene haciendo una obra en la que compromete ciertos recursos del lenguaje abstracto con una pintura figurativa, con sus <<California seascape>> y sus <<piscinas>>. O el caso, independiente del anterior, de Eduardo Arroyo, quien igualmente compromete experiencias distintas para organizar un modo figurativo, soporte de un discurso, reflexivo y crítico, desde un empeño ético.

Este ha sido, pues, el hallazgo de Juan Vida: el conocimiento de esta otra vertiente figurativa, que, a su vez, posee distintos aspectos, distintas formulaciones de la pintura actual, en la que decididamente se ha situado, dispuesto a explorarla.

En otras obras renuncia al efecto, de profundidad y ordenación perspectiva, reduciendo la espacialidad de la figuración a la espacialidad física del soporte, construyendo la forma en un único plano, tales <<Calor blanco...>> o <<¡Arpa de tronco vivos...>>, en los que recurre a un sistema de ordenación cromático, estructurando la composición a partir de manchas de igual peso visual, que constituyen el esqueleto estructural del cuadro. A veces buscan un equilibrio y simetría ocultos por la gestualidad de la pincelada y las disonancias de tonos, ordenando topográficamente valores equivalentes; como en <<Arpa de troncos...>>, donde las manchas oscuras ordenan y construyen la composición. En uno de sus más recientes cuadros, <<Añil del paraíso>>, introduce, gracias al color, una tensión, ausente en la generalidad de sus cuadros que poseen una estabilidad <<clásica>>.

Juan Vida compone mediante el color. En este sentido, su pintura se sitúa en la línea de recuperación de una de las fuentes más determinantes de la tradición moderna, la que pone todo el acento expresivo en el color, que va desde el expresionismo alemán hasta el abstracto americano, pasando por ciertos momentos de gran radicalidad del máximo pintor del siglo XX: Henri Matisse.

En la línea de esta tradición moderna, Juan Vida intenta elaborar su modo figurativo. Para ello ha procedido estableciendo una especie de código cromático: rosas, marrones y azul ultramar para definir las figuras y azules, verdes y amarillos para definir el ambiente de sus figuras, aunque continuamente transgrede este código. Además, sus cuadros los somete a tensiones o armonías mediante el empleo de tintas disonantes o acordadas, guiado por su subjetiva experiencia e intuición que en cada caso o cuadro concreto le dictan como orquestar o inorquestar tintas y tonos para lograr la intención expresiva deseada.

Su pintura, lo hemos dicho, es una pintura de contenido, en la que expresa una serie de temas que continuamente reaparecen, conformando su mundo figurativo: <<Marie Galante>> y la serie de figuras femeninas sentadas (<<Cantarán los techos de palmera>>, <<Oh Cuba! ¡oh curva de suspiro

y barro!>>, <<Refresco>>...) en un paisaje lejano, con las palmeras como elemento emblemático para referir el lugar <<concreto>> representado; sus desnudos tendidos (¡Oh cintura caliente y gota de madera!>>, <<Añil del Paraíso>>, <<Apartamento Diez Cero Uno>>); sus grupos de figuras (<<¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!>>, <<Mis amigos los poetas y De Kooning visitan mi estudio>>). En suma, el mundo figurativo a través del cual evoca el deseo de vivir en paisajes cálidos y entre hermosos desnudos negros, y con sus amigos; el sueño de <<le bonheur de vivre>>.

Pero –y aquí llegamos a la segunda clave de su formulación pictórica, y a la validez de su operación estética–, ese mundo evocado no lo es sólo por el contenido figurativo, por la representación, sino que se expresa en el contenido específico de la propia forma. Es en la gestualidad del trazo y en el furor cromático, en los valores puramente formales, donde se halla evocado un mundo de apasionada alegría, y de radical vitalidad. Para ello el expresionismo alemán –particularmente Kirchner– y el expresionismo abstracto americano –especialmente de Kooning, al que Juan Vida rinde homenaje en un cuadro, y no retóricamente, sino por la afinidad de <<actitud>> que con el posee– le dotan de varios recursos expresivos y formales.

En primer lugar: la gestualidad. El esquema figurativo de sus cuadros es el resultado del movimiento expresivo del pintor sobre el soporte. El color es ordenado –a partir de un elemental esqueleto estructural– en manchas y trazos, sumarios y rápidos, que dejan explícito el movimiento del brazo y la mano con el pincel. Este movimiento no se encamina tan sólo a descubrir pictóricamente figuras y espacio, sino a expresarse a sí mismo, dejando su curso desigual plasmado como una huella en el cuadro. Movimiento que posee un doble valor: como movimiento que organizando el color, describe formas representativas y como movimiento que expresándose a sí mismo, expresa, con automatismo, el estado de ánimo del pintor: la delectable actividad, el placer físico con el que la acción del brazo ha ido abarcando la superficie del soporte, dominándola, organizándola pictóricamente. Esta gestualidad, vigorosa y expresiva, la podemos hallar en el fondo rosáceo de <<Y con el rosa de Romeo y Julieta>>, en la mancha de tonalidades rosas de <<Oh cintura caliente...>> y en las gruesas pinceladas blancas y amarillas del mismo cuadro, que en contraposición a la horizontalidad de la figura, surcan la pantalla oblicuamente, o en los trazos, que más que estructuras descomponen figuras y espacio en formas informes, de <<Calor blanco, fruta muerta>>.

Esta gestualidad viene subrayada y potenciada con otra serie de recursos como el uso de una pincelada suelta que va conformando la mancha conservando su propia individualidad expresiva. Frecuentemente las pinceladas corresponden a matices distintos, enfatizada, así, su autónoma función expresiva. Algunas veces, las pinceladas chorrean (dripping) verticalmente, sin poder ser controladas, quedando como improntas del azar: de la fuerza y orientación del impulso inicial del gesto. Así, en uno de los cuadros más logrados de esta exposición, <<¡Oh cintura caliente y gota de madera!>>, o en <<¡Oh Cuba...>>, donde a las masas de color cerradas contraponen trazos de azul, verde y amarillo, independientes de las formas e, incluso, de la voluntad precisa del pintor: como puro azar.

Hay un cuadro enormemente interesante para ilustrar la poética de Juan Vida, aunque no se trate de uno de los más logrados: <<Frescor de cañavera>>. Aparte de su valor como punto de arranque

de la pintura que hoy hace, muestra una resolución total en esta búsqueda gestual. El cuadro en cuestión es el resultado del gesto, libre y espontáneo, de emborronar una superficie: las únicas formas descritas son las formas del propio movimiento gozoso al extender el color.

Pero en Juan Vida la gestualidad nunca llega a ser extrema. Es ordenada a describir pictóricamente la figura en el espacio. Aunque se trate de una descripción sumaria, esquemática. En algunos cuadros, como <<Cantarán los techos de palmera>>, la ordenación es resuelta recurriendo al espacio perspectivo tradicional: la figura se sitúa en un espacio ordenado geométricamente por la vertical de la palmera y la línea del horizonte del mar, articulando toda la superficie pictórica en planos espaciales. O el mismo <<¡Oh cintura caliente...>>, donde, a pesar del protagonismo del color-gesto, se da una estudiada espacialidad que ordena y compone el cuadro en planos definidos por las figuras.

A lo largo de su obra se van repitiendo unas mismas y ocas tintas que atraen y fascinan al pintor, como verdes, amarillos. Pero sobre todo, rosas que adquieren los más variados matices. Estas tintas, cálidas, fuertes y delicadas a la vez, que Juan Vida sabe extraer de sus tubos de acrílicos, expresan y resumen toda su empresa pictórica: la delectación coloreando un plano, experimentando tonalidades con una técnica sin secretos, vaga, rehuyendo la dificultad y buscando tan sólo el gozo simple de colorear; afirmando a través de él, su apasionada alegría, su radical vitalidad.

"John Life: Una historia de piratas, basada en una exposición de pintura de Juan Vida"

Navegó calle Recogidas abajo. La cólera del dios Sol barrió el amplio cauce acristalado, los cantos rodados habían sido sustituidos por bloques de cemento, no era precisamente lo que se llama un hombre sentimental, pero sintió esa indefinida nostalgia de los verdes y amarillos del trópico, aquellos amarillos medios de los pasos de cebrá no eran lo mismo. Bueno, lo cierto es que él tampoco era el mismo, los milagros de la ciencia habían sustituido su parche de cuero negro por unas gafas Ray-Ban, su insolidario, rebelde y único ojo seguía manteniendo aquella privada lucha con el dios inmisericorde, la tregua se produjo y comenzó a divisar aquellas formas que, a pesar del tiempo, le seguían siendo familiares. Calle Recogidas abajo. Todas las primaveras hacía el mismo recorrido, le gustaba observar a las nativas desvelando insinuantes los misterios invernales, su individualista órgano ocular pululaba ocioso entre los deltas de aquellos ríos de deseo que desembocaban en montañas escretas donde decían —había oído comentar a un viejo borracho— estaban culminadas por rosadas perlas. ¡Maldito ojo!, a veces John Life pensaba que el subalterno tenía personalidad propia; retenía, el muy estúpido, hechos, cosas y, sobre todo, personas: seres humanos deformes, manchas de color con alma pensante —paseante, afinaba John—, gestos, situaciones provocadas por aquellos entes móviles. Lo peor era cuando su mano recibía aquel impulso eléctrico que le obligaba a relegar lo vivido: ¡John Life pintaba! y, por qué no decirlo, se avergonzaba. Furioso golpeaba el ojo artistas —muchas gafas, por cierto, le había costado la rabia— mientras mascullaba entre dientes —por si no lo saben, todos los

piratas mascullan entre dientes—: "un pirata serio no pinta", "un pirata serio no pinta", pero lo repetía tanto que acababa desgarrando palabras como si de un rosario de la aurora se tratase, y aquella negación precedente del "pinta" terminaba transformándose en una orden imperativa: "pinta, pinta, pinta..." Exhausto, como en un orgasmo no compartido, se abrazaba al duro suelo de madera del barco, y —o sea lo juro— su ojo primogénito le miraba desdeñoso. John sufría el desprecio y callaba. Sus alucinaciones, aquel estado febril y la permanente mano temblorosa eran el único botín capturado de una isla antillana a la cual arribaron un mal día en el "Gramsci".

Calle Recogidas abajo John Life navegaba sudoroso. Acontecimientos difusos le golpeaban las sienes. Recordó. La isla era denominada por los aborígenes Granada, rojizos deseos, oníricos deseos querían confundirlos con Cuba. En Granada, también, las fiestas tribales eran permanentes, un viejo brujo compartió el frío ron con ellos; no había tesoros ocultos, no existieron revelaciones misteriosas, sólo una frase surgió de aquel cuerpo brujo maqueta a escala de persona: "Nunca escribáis la historia del próximo amanecer". Acabó sumergiéndose plenamente en la fiesta y recordó los trajes blancos de los hombres —si era posible con sombrero de Panamá— y los percales de los vestidos de ellas, impolutos al principio de la fiesta, se iban empapando de sudor. Alegría de dientes blancos y de pieles oscuras, acharoladas con el reflejo de las luces. Rito de provocaciones sexuales. Rumbas, danzones y habaneras. Mozambiques. Llamada de la hembra al macho, con la belleza y naturalidad de lo primitivo en los movimientos que en otro lugar quedarían obscenos. Es el Trópico, de noche; la música entenece los corazones y anima la sangre; el calor gana los cuerpos, el olor de selva, de transpiración; temblores de senos y de caderas, visiones de muslos que provocan sueños de caminos para la gran fiesta de la vida; ruido de risas de mulatas y negras, unas palabras —¡mi niño!—, una sola sílaba, ¡sí! ¡no!, como un navajazo o como una tira de terciopelo por la mejilla. Sugerencias de puras encañados, panteras con furor gené-

sico, llamear de abrazos imperativos y jimplos, tal como los hizo Dios, tal como eran antes de que los hombres inventaran el pecado.

Al separarse, John Life se lamenta de que a cada día sólo le correspondía una noche.

Un día la tripulación se amotinó, el «Gramsci» fue hundido. La envidia, los celos, la venganza, la vergüenza hicieron un boquete en el castillo de proa, todo en ellos fue naufragio, comentó Neruda. Unos pocos se salvaron —«los justos», afirma John Life—; el grumete, Luis García Montero; el timonel, Javier Egea; Justo Navarro, «El Desterrado»; el poeta rockero Alvaro Salvador; Mariano Maresca —alias «El Ovidios», cronista oficial del «Gramsci», amante de la tertulia y a quien le gustaba revivir las viejas historias del barco; López Barrios, vigía, siempre cómico oteaba el horizonte, no hablaba casi nunca, su peculiar filosofía islámica de la vida le hacía un hombre insinuante; Eduardo Castro, el cocinero-poeta del barco que guisaba en los días de escasez la insignia de los piratas y afirmaba que la sopa tomaba gusto a codillo de jamón. Sí, se salvaron los justos, como decía John Life.

Con la misma fuerza que se dispersaron volvieron a unirse. Pletaron otro «Gramsci» más completo y compacto, con él, John siempre había querido conquistar lo que ya denominaba Nueva Granada, el resto de la tripulación también. Todos tenían de rojos sueños la duermela en alta mar, conquistarían a versos y pinceladas la mágica ciudad. Se sentían los hijos nonatos de la leyenda armados hasta los dientes de rosas. A pesar de la advertencia del brujo —«nunca escribáis la historia del próximo amanecer»—, ellos lo intentaron.

John Life fue, es y será eternamente una mancha de color en la historia de la pintura de piratas. Hoy, como cualquier buen bucanero que se precie, «cuelga» en el palo mayor del Centro Cultural «Manuel de Falla» de la ciudad de Nueva Granada.

Pase ESPINOLA



Obras de José Mateo (*Sin título, a la izquierda*) y de Juan Vida (*Cielo desde un navío*).

Del cielo y otros animales

FERNANDO HUICI

MATEO MAS

Galería Buades. Claudio Coello, 43. Madrid. Hasta el 14 de abril.

JUAN VIDA

Galería Ovidio. Covarrubias, 28. Madrid. Hasta el 14 de abril.

ANA MAZOS

Galería Estampa. Covarrubias, 7 (entrada por José Marañón). Hasta el 4 de abril.

De la anterior exposición de Mateo Mas (Madrid, 1945) recuerdo la sorpresa de un sentido muy personal para el dibujo y una ironía en la que desarrollaba, también, un tipo de narración peculiar. Si, a bulto, sus papeles podían entonces conectar con esa moda general de un expresionismo desenfadado, lo cierto es que no podían serle totalmente asimilados,

frutos de un malicioso espíritu de francotirador. Las obras que ahora nos ofrece, como las que presentó recientemente en el Centro Cultural de la Villa, demuestran en apariencia una distancia menor respecto de esa corriente general, pero, según me temo y espero, ese acercamiento es antes fruto del paisaje generacional que nos rodea y al que el humor del artista se asoma, que de un deseo de abandonar lo fundamental del propio terreno. Y, efectivamente, recontramos en estas más ambiciosas pinturas sobre papel de Mas el atractivo de aquel mordaz estilo de dibujar con el color. En algunas de estas piezas, al dibujo-color se le viene a sumar una voluntad de pintar más global que, si en algún paso aún parece buscar su lugar, en otros nos ofrece ya alguna de las cosas realmente sugerentes que le hemos visto al pintor.

El joven granadino Juan Vida

viene avalado, en esta primera incursión madrileña, por un currículo en el que, entre otras cosas, se debe destacar un Premio Ciudad de Granada 1982, otorgado por un jurado de olfato absolutamente fiable. La muestra que ahora nos ofrece y que lleva por título general un nerudiano *Cielo desde un navío*, ratifica esa presunción de interés, pero nos presenta al pintor en un momento muy particular, en un período de cambio. Conocer a un pintor precisamente en una punta de transición de su trayectoria no es, quizá, lo que mejor le favorece, pero tiene su parte de ventaja. Vemos, así, el antes y el después, lo que ha constituido su mundo y aquello, más incierto, a lo que se abre, en definitiva, su capacidad para entender que esa aventura que es el pintar lo quiere todo menos la inmovilidad. En un camino aparentemente inverso al que hoy recorren tantos otros, Vida ha des-

plazado a la figura, a la imagen del cuerpo, del lugar central que venía ocupando en sus espacios sugeridos por el color. El paisaje se convierte así, de nuevo, en indefinida evocación, y si el eco de algún cuerpo persiste, será sólo concreción del gesto.

Ana Mazos es, quizá, entre los tres pintores que aquí hemos reunido, quien se acerca de un modo más literal a ese expresionismo generacional al que antes nos hemos referido. Se puede, si quieren, rastrear ecos en esa pintura densa, violenta en su reiteración de gestos, así como en la identificación del impulso salvaje con las fieras. Pero, tras lo que pueda haber de dejarse arrastrar por un tren cuyo traqueteo ya comienza a ser reiterativo, hay en estas pinturas la huella de una mano intuitiva, hábil en sus planteamientos, feliz para el color, buenas cosas para una primera exposición.

Juan Carlos Rodríguez

(1987)

¿Pintar o colorear la historia?

(Cuadros para una exposición de Juan Vida)

*Estaban, años ha, persuadidos los españoles,
que el hacer pronósticos, fabricar mapas, erigir
figuras y plantar épocas, eran dificultades in-
vincibles.*

TORRES VILLARROEL

¿Historia o naturaleza? El problema me lo plantea la sorda y oscura tarea de poetas, músicos y pintores que han luchado hasta hoy para transformar algo. ¿Pero qué? Su propio lenguaje, desde luego, pero ¿por qué y cómo? Me lo pregunto cada vez que veo trabajar a Juan Vida, cuando veo el trazo de su mano sobre el soporte, y entonces comprendo mejor la admiración de Alberti por escultores como Alberto o Vallmitjana: en el epílogo de su libro —mi libro— *Roma peligro para caminantes*, Alberti lo inscribió así: *en el principio era la mano*.

Es curioso hasta qué punto lo que llamamos nuestra estética está impregnada, empapada por el hegelianismo. Hasta qué punto ignora el *trabajo de la mano*: la que pinta o escribe poesía o música. Y no se trata de hablar de tecnicismo frente a *la forma* o el *expresivismo espiritualista*. No se trata de entrar en el paradigma de la ideología dominante, sino de jugar en otra zona. Y no se trata tampoco de *opinar*: hoy no se puede ya escribir libros, pintar o hablar siquiera ignorando que existieron Marx y Freud. Hay cuestiones como el materialismo histórico y el psicoanálisis, saberes como la filología y la iconología que son imprescindibles para nuestra habla. Por tanto: para nuestra escritura o nuestra pintura.

Nuestra pintura, esto es, lo que se inicia con el *cuadro*. Es apasionante observar esa imagen: cómo el retablo eclesiástico o el mural de los refectorios cartujos se va convirtiendo poco a poco en *cuadro*: la familia y el hogar Van Eyck, Metsys, Hals... O sea, el *retrato* de las primeras burguesías flamencas o italianas. La aparición de la imagen del *sujeto* y su reflejo: el *cuadro* o el *soneto*. Y también ese huésped básico: *la naturaleza*. No voy a contar esa historia, no menos apasionada, de las naturalezas muertas y sus cardos o sus pescados o sus pájaros. ¿Por qué la naturaleza persiste así, como la sombra invisible de la pintura clásica?

Quizá por una razón obvia: porque la naturaleza —acaso— ha sido siempre el cuarto trasero, el trastero, el mueble inútil con que la ideología ha tratado de anular a la historia, su propia historia. De ahí *su* pintura.

De ahí la pintura de Juan Vida. Por eso nos gusta. Porque es distinta. Y además, obviamente, porque no es un modelo para nada ni para nadie.

¿Cómo decir «yo soy», «yo pinto», «yo escribo», después —una vez más— de Marx y Freud, a estas alturas? Simplemente huellas, fragmentos, trozos o trazos: es lo que Juan Vida *produce* en sus cuadros. Que por eso *ya* no son cuadros. Son iguales a uno mismo: la misma dispersión de cada día.

Pero hay algo más: la historia también tiene su *color*, decía Lukàcs. Y aquí ya las cosas sí que empiezan a ser serias. O continúan siéndolo. Dos cuestiones básicas: el *color de la historia* y lo *abstracto* y lo *concreto*. Es evidente que Juan Vida recibe una tradición que él mismo se encarga de transformar: desde el cubismo al surrealismo e incluso al realismo socialista. Incluso desde el cómic al cine. Pero *colorear la historia* tiene dos sentidos, como riempre, claro: o colorearla para taparla o darle *color para producirla*. Decía alguien el otro día, cualquier día: veo mi futuro muy negro, morado acaso. Eso es exactamente lo que los althuserianos llamamos alguna vez el coloreamiento de la historia. Puro Hegel. Como a la historia no se la puede asumir, se la colorea: de negro, blanco, rojo o azul, como a las banderas. Cuando a la historia se la asume no se la colorea, se la produce, se la *pinta*. Porque entonces la pintura se convierte, ahí sí, en realidad histórica.

Es de ahí también de donde deriva, obviamente, la inane polémica entre lo abstracto y lo concreto. Precisamente para Hegel lo más *concreto* es sencillamente lo más *abstracto*: la encarnación global del espíritu, como quizá se sepa. Se ve transparente desde Malevich a la Bauhaus.

¿Pero cómo decir todo esto desde el punto de vista de la historia? Creo que Juan Vida me enseñó el color porque precisamente su color es el color de la historia o, mejor dicho, la historia como producción: su mano y su color.

La burguesía siempre ha pensado la vida como relación única entre vida y muerte, entre la biología y sus intradoses. Por el contrario, hay otra visión de la historia que sólo piensa en ella misma, en el brochazo de su color, la realidad auténtica de la vida que no es en absoluto la relación vida-muerte, sino la realidad de la ideología: su inconsciente como también el de cada trozo que es la vida. Es sintomática la trayectoria de Juan Vida desde su figurativismo sarcástico primitivo —nunca abandonado, por cierto— pasando por «Iré a Santiago» —una línea decisiva en su obra— hasta el momento clave que constituye la carpeta «Sombra del agua», en colaboración con Javier Egea, donde rompe la dicotomía entre lo abstracto y lo concreto y vuelve a enseñarnos la auténtica realidad que hoy sirve únicamente para la pintura: ¿cómo es posible que el rosa y el rojo se conjuguen y se combinen para darnos otra visión de la piel de la historia? ¿Es que esto no significa una ruptura radical con la dicotomía tradicional entre materia y espíritu? Es claro que Juan Vida no cree en esta dicotomía decisiva para la burguesía clásica. Es claro, sin embargo, que tiene que

enfrentarse con la materia, y esto sí que es significativo: un materialista enfrentado con la materia. Pero la materia no es nunca bruta por más que los idealistas lo digan. La materia está ahí, se nos impone, pero depende también del punto de vista ideológico del que cada uno parta: se trate del lenguaje poético o del lenguaje pictórico. Borrar la dicotomía entre espíritu y materia es la labor clave de cualquier arte progresista, producir una nueva visión de la materia como realidad objetiva más allá de cualquier ideología estética. Producir la historia del color como historia que nos hace sentirnos identificados con la realidad objetiva rosa o roja, la realidad de nuestra vida en sus aspectos palpables y tangibles. No el cuadro como mera representación del sujeto burgués, aquello decíamos que se inició con los holandeses del renacimiento y se ha arrastrado hasta hoy, sino —como diría Picasso— esa manera de hacer real el hecho real de estar vivo y sentir la vida como algo táctil y visible. Esto es lo que me ha enseñado la última práctica plástica de Juan Vida.

Juan Vida: érase un hombre que sí tuvo un cuadro.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

1987

Ignacio Henares Cuéllar
(1987)

Esta exposición es el resultado a partes iguales de una sensible memoria personal y de una apasionada experiencia pictórica que registra todos los estratos vivos de la contemporaneidad.

En lo que a mí se refiere puedo dar testimonio de la culminación de un proceso estético y humano en el que el maestro joven y en la mejor sazón ha sustituido definitivamente al artista adolescente que yo conocí en los años setenta, momento en que por primera vez coincidimos con otras muchas personas, de noble e inolvidable recuerdo, en el esfuerzo a la vez cultural y político por una sociedad de libertades; del que creemos, a pesar de cuanto separa siempre la esperanza o la ilusión adolescente de la realidad, que algo ha quedado impreso para siempre en nuestro vivir social.

A lo largo de todo este proceso yo destacaría una característica personal y técnico-formal en Juan Vida, su capacidad por encarnar la propia pasión de libertad en conceptos figurativos. La intensidad con que el artista vive ambas esferas resulta decisiva para valorar su expresión, plasmada en un universo compuesto de partes que, si bien tienen una cualidad humana y moral distinta, se ofrecen con una consistencia idéntica, lo que es posible gracias a su naturaleza esencialmente pictórica.

Por esta vía lo que realmente cuenta no son los girones de realidad que el sentimiento o la percepción dejan en las anchas playas de una tensa consciencia personal, sino su traducción a una nueva forma de existencia generosamente matérica y atormentadamente interpretada. Estas razones son las que presiden el arte de nuestros días, de inspiración inequívocamente metropolitana, en que pintar constituye una forma apasionante de la acción, sin duda, heredada de importantes capítulos o secuencias de la abstracción contemporánea, que está imponiendo un formato grandioso, una técnica plural y una compleja formalización con registros diversos.

La seriedad con que se cumple el proceso de pintar estos cuadros está teñida moralmente de melancolía. Hay una delectación casi romántica en la recreación de una intimidad sin tiempo, o en la evocación de jardines interiores entonados con la paleta del recuerdo, o en la consideración del paisaje urbano o industrial como un hecho arqueológico, e incluso como el recuerdo de un mañana presentido, el día después del cataclismo.

En todo ello domina una muy definida indefinición, porque, en efecto, cualquier imagen o sentimiento tiene unos muy precisos límites figurativos, es un hecho pictórico con su lugar en el cuadro, en el interior de la trama de relaciones que crean composición y cromatismo; y, sin embargo, la temática dista con mucho de ceder a cualquier tentación de anécdota o contingencia: lejos de quedar aprisionada en lo inmediato, sólo se ofrece a través de un celaje poético y más como interrogante que como certidumbre.

Los *Bañistas* emergen de la vorágine de la memoria íntima, su expresión es por tanto la de un espacio que gira en torno y se genera en lo individual. Técnica y moralmente esta serie potencia un filón de la modernidad erigido sobre el valor acordado a la experiencia particular, la depuración del espacio pictórico de todo elemento de carácter retórico y una sabiduría de la pintura, concebible como valor autónomo y como forma, característicamente postimpresionista.

Este sentimiento se hace particularmente intenso en los paisajes, porque en ellos encarna toda la escala, la abrumadora escala, de los espacios percibidos y soñados por este joven creador que se detiene tan pronto en la suave nota violácea de carácter intimista y marcado romanticismo, como pasa inmediatamente de esta contemplación de un espacio cálido y de superficie a sumergirnos por la magia de lo verde en profundidades de difícil retorno, que, sin embargo, emergen más tarde por efecto de la catástrofe genesíaca en superficies calientes, como de un vulcanismo inextinguible.

La pintura metálica recuerda con frecuencia el japonésimo, la porcelana o las artes suntuarias orientales, que junto con elementos esgrafiados, hacen más inquietante y completa la experiencia de lo pictórico.

La modernidad aparece representada por dos modos absolutamente simbólicos de su existencia: el emblema de un discurso urbano y el fantasma de una estructura en la que se resume una forma histórica de producir y ocupar el espacio: los detectives y los crepusculares paisajes fabriles.

La primera de ambas series, titulada así por el pintor, al igual que la de los *Bañistas*, tiene por protagonista la figura humana, con variantes en la forma de estar en el espacio pictórico, ya lo ocupe como una inmensa metáfora corpórea (el dorso de la figura envuelta en su sobretodo se aleja ante un espectador que permanece interrogante y desazonado por la enorme mancha en que el artista quiere condensar la cualidad de lo urbano); ya, por el contrario, ofrece el otro lado, no menos oscuro, de esa realidad por medio de rostros que tienen una implantación igualmente equívoca en espacios más fluyentes, como si la respuesta estuviera en los mismos, y en el paisaje residiera el alma de aquellos individuos que como nosotros no dejan de preguntarse. Esta serie se resuelve por medio de indudables aciertos figurativos entre los que junto a la valiente utilización de la pintura, no son los menores los que se refieren a una incisiva y coherente presencia de inusitados grafismos, que estructuran el cuadro, que arman la audaz explosión colorística.

Por breve que sea el espacio que esta presentación puede dedicar a la glosa de una muestra que, sin duda, va a sacudir la conciencia y la memoria de su

público, no puedo por menos que compartir por adelantado con éste el indudable impacto que habrán de producir las pesadillas industriales de Juan Vida.

De nuevo la metáfora y un uso totalmente pictórico del tema. En ningún caso se trata de transcribir de manera literal la protesta o la sacudida interior, sino que el objeto es dar cuenta artísticamente de cómo ese malestar tiene forma y materia, no es sólo sentimiento sino imagen, expresión nocturna e irisada, imprecisamente colocada entre el pasado y el futuro, como todo lo que contemporáneamente es. Tales paisajes se reclaman del sublime romántico, y por esta condición se formulan todas las preguntas posibles sobre el lado oscuro de hombre nuevo.

Yo creo que Juan Vida nunca ha abandonado esta interrogación, que se vuelve lacerante en quien siempre ha hecho honor a su apellido, y por esta fidelidad, a lo largo de una ya amplia carrera profesional ocupada en la pintura y el diseño, por este continuo problematizar la realidad y su forma pictórica, el artista adolescente ha accedido a entregarnos el testimonio figurativo que aquí vemos.

IGNACIO HENARES CUÉLLAR,
Granada, mayo de 1987

JUAN Vida (Granada, 1955) cierra temporada en una sala periférica y meritoria, la de la Casa de Cultura de Las Rozas. Son pocos los cuadros que enseña, y están tremendamente apretados en el pequeño local de exposiciones, pero nos permiten conocer la evolución más reciente de este pintor, que sólo ha realizado hasta la fecha una individual en Madrid, en la Galería Ovidio, en 1984.

Juan Vida empezó a exponer jovencísimo, a los trece años. Su aprendizaje de la pintura ha sido largo. En menos de una década le hemos visto pasar por varios estilos. Su exposición granadina de 1981, significativamente titulada «Romper el cerco», era abstracta y guerreriana. Luego vino «Iré a Santiago»: cuadros más figurativos, muy efusivos de color y en los que trataba motivos cubanos. Luego por último otros más sombríos, en los que aparecía en escena la silueta de un personaje con gabán y sombrero que unas veces era designado como «espía», y otras como «detective», y otras como «testigo», y así sucesivamente, y otras era sencillamente puesto bajo una advocación lusitana («Cais de Sodrê» o «Lisboa», 1967). ¿Espía?



Juan Vida: «El viajero». Técnica mixta, 140 x 200.

UN PINTOR LITERARIO (EN EL BUEN SENTIDO)

J. M. B.

¿Detective? ¿Testigo? ¿Fernando Pessoa? Uno de los textos del catálogo de la exposición de Juan Vida en que aparecieron por vez primera esos tipos lo escribía Muñoz Molina.

Ahora, esta breve muestra de su producción reciente nos presenta a un Juan Vida que prosigue el camino emprendido con aquella serie más o menos lisboeta. Un Juan Vi-

da que parece haberse centrado, y esperamos que así sea.

A juzgar por los cuadros que enseña en Las Rozas, creo que el pintor ha logrado dar con un cierto tono, con una cierta manera de encadenar unas imágenes con otras, creando, a partir de ese encadenarse, un tejido pictórico y narrativo. Se van engarzando aquí, como las engarza la memoria, cosas dispersas: la de-

solación de un paisaje de arqueología industrial con —de nuevo— una silueta misteriosa de espaldas, con un pastorcillo extraído de un grabado del XIX, con una vaca, con unas fieras, con un aeroplano, con unos pájaros.

Todo esto, y los fondos aceitosos y deslavizados, como de pergamino o de papel amarillento, sin duda es muy literario. Sabemos, además, que Juan Vida suele andar —lo cual le honra— rodeado de escritores: en el catálogo de Las Rozas reproduce un texto, ya publicado, de Luis García Montero.

Lo menos convincente radica en mi opinión en la no excesiva calidad de dibujo con que están resueltos los detalles más figurativos. Esperemos que pronto el pintor encuentre el modo de resolver esos detalles de otra manera, con mayor espíritu de síntesis, con mayor despojamiento. Hoy por hoy, ese estilo demasiado dibujístico, que tiende a separar esas figuras del fondo más expresivo y a plantarlas como si fueran detalles de «comics», le resta fuerza a un proyecto estimable.

Sala de Exposiciones de la Biblioteca Municipal. Las Rozas. Hasta el 2 de julio.

1989

Paso de cebras: la pintura de Juan Vida

Dionisio Cañas

(1989)

Juan Vida va andando por el medio de una selva tropical o de un museo de ciencias naturales. El calor es sofocante, los insectos lo acosan a cada paso, los animales salvajes lo siguen con la mirada desde lejos. Para entretenerse, este hombre, piensa en la ciudad, en los viejos jardines con estatuas, en los jardines neoclásicos, en la geométrica disposición de los rosales. También recuerda las fábricas abandonadas en las afueras del casco urbano. Y, cuando va ensimismado, “zas”, se abre la tierra bajo sus pies, la copa de los árboles queda mucho más alta, el poco cielo que ve desde la verde hojarasca le dice que está de espaldas, que ha caído en una trampa, que tiene cientos de palos agudamente afilados clavados en la carne, que ha descubierto el arte español de los 80.

Leo Castelli declaraba en una entrevista, al iniciarse este año, que al comparar el arte actual Americano con el Europeo la balanza se inclina muy favorablemente hacia el de Europa. Pero, naturalmente, sólo se refería a Italia y Alemania (a España no la mencionaba). Sin embargo, en nuestro país, tenemos la sensación de que el arte español está mejor que nunca.

En un desafortunado “dossier” de la revista valenciana Papeles de Campanar, Kevin Power opina que: “debe cambiar el papel del arte y su posición en la sociedad. Y con ello, desde luego, el papel del crítico”. Y, en un catálogo, echaba de menos, de igual modo, el que no había en España un “serio debate crítico” sobre el arte actual. Dan Cameron, en su evaluación global del arte español de los ochenta, parece mucho más optimista al respecto y señala la gran vitalidad de los jóvenes artistas españoles y su indiscutible reconocimiento internacional.

La trampa del arte español de los 80 reside en que el narcisismo nacional puede hacernos caer en un espejismo respecto a los verdaderos valores de nuestra cultura. Si no se inicia una actitud autocrítica seria (no la crítica a través del chisme destructor, tan característica del ámbito madrileño) podemos caer en la adulación sistemática, que es una fórmula de la destrucción dulce de una cultura.

Juan Vida creo que se plantea en su obra la crítica de dos aspectos esenciales: la del compromiso con la sociedad y con la historia y, por lo tanto, el papel del arte y del crítico en el engranaje social. El resultado es una obra estética e irónica que no se conforma con acariciar la mirada sino que le pide unos momentos de reflexión al espectador.

En su producción aparecen cuatro ámbitos esenciales: el aéreo (el vuelo), el telúrico, el acuático y la cotidianidad en general.

Un avión sobrevuela el dibujo de un edificio neoclásico, un pájaro da vueltas sobre un descampado, un hombre alado nos mira interrogándonos. Hay una sensación de acecho en estos cuadros que

resulta inquietante, El avión parece estar a punto de bombardear el edificio, el ave busca el momento preciso para avalanzarse sobre una presa invisible, el hombre con alas nos hace una pregunta que desconocemos. La torpe posición de las alas en este personaje lo hace aún más humano. Es un Ícaro fracasado. Su nostalgia por el vuelo es en parte nuestra nostalgia posmoderna. ¿Por qué no creemos ya en lo sublime? ¿Por qué estamos siempre con los pies en la tierra?

Lo telúrico se encuentra entre el objeto creado y lo salvaje. Edificios pomposos, fábricas, adornos de jardín. Dos mundos: el burgués y el obrero. Del lado de lo salvaje se sitúan las cebras y los leopardos. Un perro corre o huye (para mí, uno de los papeles con más fuerza de la exposición). Las cosas, los animales, los edificios, están desconectados de las manchas de color que los rodean. Nada tiene continuidad. Esta dispersión de las representaciones de Juan Vida puede también aludir a la fragmentación actual de nuestra existencia y a la mirada retrospectiva de una historia que nos llega con un sentido difuso y quizás amenazante.

Del ámbito acuático el artista escoge el pez, los patos y unos faros. De nuevo la descontextualización de los temas pintados hace que nos replanteemos nuestro lugar en el espacio y el tiempo (este último tema es, como ha señalado uno de nuestros mejores críticos de arte Octavio Zaya, central en la producción artística actual). Junto al pez se ha pegado un rostro de mujer lujosamente vestida; el contraste entre lo natural del pez y el artificio burgués es de una ironía que confiere una enorme presencia a esta pieza. El faro flota en el limbo de los colores. Esta visto desde abajo con una perspectiva de admiración entre soñadora y fálica.

La presencia de lo cotidiano nos la encontramos en dos niveles: en los temas tratados y en los materiales usados por el artista. Hay una cotidianidad burguesa expresada a través de los cacharros de la intimidad casera (tetera, frutero) y otra más externa y laboral (silos, la granja y sus animales, fábricas abandonadas). Dentro de este espacio nostálgico de la cotidianidad aparecen unos personajes que obviamente pertenecen a dos clases diferentes: la burguesa (hombre con sombrero) y la obrera (hombre con gorra). En cuanto a los materiales, Vida usa desde la ordinaria fibra sintética, las uvas y las hojas de plástico, hasta el cuero, la tela de camuflaje, la madera y el papel (la técnica básica de todas estas piezas es el collage).

El conjunto de la obra de Juan Vida es la imagen de un viaje que se dispara en dos direcciones: una mirada nostálgica hacia el pasado propio y ajeno, y una suerte de "safari" imaginario donde animales salvajes y domésticos se mezclan en la irrealidad del espacio artístico. La convivencia de intimismo y mundo externo es autobiográfica en el sentido que rastrea y explora el funcionamiento mental del artista. Su obra puede ser vista como esa indagación de un yo personal en conflicto consigo mismo, con la sociedad y con el arte. Es precisamente esa conflictividad la que confiere un interés particular a esta exposición, porque, a fin de cuentas, esa es la paradoja que tienen que resolver muchos de nuestros artistas españoles de los años ochenta.

Las alas de Ícaro
Luis García Montero
(1989)

Afortunadamente no sólo de ocurrencias y flores de un día vive la actualidad. Al calor de la estética joven se van planteando también algunos debates de entidad, reflexiones que afectan al sentido más vivo de nuestra cultura. Uno de esos debates atiende sin duda al crédito que hoy nos merecen las vanguardias, a ese extraño estado de afecto y desconsideración, de uso y desuso, que pasa por la aprovechada asimilación de sus lecciones, pero también por la puesta en crisis de sus consignas y su fe. Es un asunto que va y viene por los entresijos de casi todos los géneros artísticos, donde las innovaciones ya no se viven como una forma de sacerdocio, se navega con buen viento por la tradición y resultan casi imposibles las direcciones lineales de una estética dominante. ¿Sigue presente en esta cultura descreída el proyecto vanguardista del arte? ¿Se trata ya de un itinerario clausurado? ¿La renuncia a su discurso es una renuncia al esfuerzo de futuro y modernidad? Parece cierto que se mezclan muchas aguas, reaccionarias y no, tanto en los defensores de las vanguardias como en sus enemigos. Pero entre la irritación de unos y otros puede también percibirse una salida más precisa. No es que las vanguardias estén en descrédito, es que están en su sitio, como un episodio cercano de la historia del arte.

Hace algunos años Victoria Combalía aludió a esa enfermedad crónica que consiste en convertir el arte contemporáneo en una sucesión de gloriosos movimientos de vanguardia, donde toda fundamentación estética habría que buscarla en las propuestas de ruptura y en los espectáculos de una sistemática destrucción. La vanguardia deja de ser así un episodio concreto y pasa a convertirse en la estructura inevitable de todo proceso artístico, en la utopía absolutista del arte. Realmente es esta enfermedad la que hoy está en descrédito. La vanguardia, como delimitada época de nuestra historia, con sus fechas y sus nombres, sigue estando ahí, recibiendo una atención que se merece y que nadie necesita negarle en su práctica. Pero la definición vanguardista del arte, entendida como única consigna de actualidad, tiene ahora poco aliento, envejece igual que los juegos de magia que ya no pueden esconder su truco. O mejor dicho, como los relatos que se han quedado sin protagonista.

Porque el problema es que se ha quedado sin protagonista ese gran relato que forman los movimientos vanguardistas en su deseada sucesión. Pese a su esplendor corrosivo, bajo la tradicional agresividad vanguardista latía una respetuosa solemnización del sujeto humano, una lectura metafísica de su historia y sus capacidades. El fracaso del hombre civil (y no debemos olvidar que las vanguardias se conciben como una denuncia social) necesitaba ser compensado por la mirada de un hombre pleno, no destituido por las presiones normativas de la legalidad. Los cuadros de vanguardia presentan una descomposición premeditada para recomponer la geografía íntima

de sus autores. La deformación de la realidad no estalla por una simple falta de respeto, sino por la creencia en una realidad verdadera, metáfora o paisaje del hombre verdadero. Llevan la marca extrema de la estirpe romántica y son por eso un mecanismo de seducción, una fórmula publicitaria destinada a compensar con invenciones espirituales el desconsuelo de la realidad. Detrás de cada cubista hay siempre un convencido, un ser capaz de otorgarle a la vida la posibilidad de haber sido geométrica. Se rechazan las reglas porque son la interrupción de algo existente con anterioridad, un estado de libre albedrío que hostiga desde la nostalgia.

Por esto la fe en la mirada vanguardista naufraga cuando se admite que ninguna humanidad, ninguna formulación espiritual perfecta existió o va a existir por esencia al margen de las reglas. La historia de Ícaro es un buen ejemplo del sueño contemporáneo del arte y del hombre aludido por el arte. El itinerario del yo en lucha con la realidad mediocre. Ícaro se quejó de la tierra, alzó un vuelo temerario que le deba grandeza, quiso elevarse hasta la plenitud, pero el destino adverso limitó su viaje y lo convirtió en víctima. El arte se había encargado hasta ahora de alabar este heroísmo desposeído de Ícaro, de la ambición pura de un yo en lucha contra las leyes de la gravedad. Justo era que se encargarse también de quitarle el velo a sus miserias. La cultura contemporánea se precipita lentamente hacia el autoinculpamiento. Ícaro no cae solamente por la llamarada solar de la realidad; cae porque sus alas son falsas, es decir, porque todo el mito de su plenitud estaba edificado en una inconsistente falsificación de cera. También los sueños de Ícaro, sus alas y su alma, forman parte del artificio degradado de las reglas.

Las vanguardias se han quedado realmente sin protagonista al quebrarse esta épica del sujeto natural. Ahora todo puede verse de otra manera, sin facturas demasiado hermeneútics, sin sacralizaciones, desmitificando hasta el último recurso de los mitos: la mitología de la desmitificación.

Entre los papeles de esta exposición de Juan Vida hay un hombre con dos alas pegadas a su espalda. Es un ser degradado. La desconfianza en sí mismo roza el ridículo del cuerpo que se acobarda de su desnudo. No es un ángel, no está capacitado para simbolizar el vuelo de los héroes. Es simplemente la mentira humillante de un hombre con dos alas pegadas en la espalda. La misma humillación que siente a su lado otra figura con los hombros desnudos, otro héroe al que la corona de laurel se le ha convertido en sombrero esperpéntico. Todos los cuadros que rodean a estos dos personajes están ideados con una extrema libertad de materiales y composición, una libertad que sustituye a los protagonistas, que se instala en el centro de los ojos, porque sus alardes ocupan conscientemente el primer plano. Juan Vida gusta de unir elementos contradictorios, pinta paradojas, forma historias con objetos que parecen oponerse, compone con materiales que se interrogan entre sí. Pero se trata de una libertad poco solemne y nada épica, la libertad de los adolescentes que se quedan solos, sin padres, a pasar el verano en la ciudad. Esta libertad de composición en los cuadros de Juan Vida inquieta precisamente porque no se molesta en encubrir sus trucos, porque prefiere la ironía a la sublimidad, quiero decir, porque no deja que la ironía se convierta en una forma de sublimación. Ahí

están los cuadros, ideados como un simulacro que se deja ver, como la exposición de una mentira.

En 1929 pintó Magritte "L'usage de la parole I" una de las referencias claves en la denuncia del ilusionismo pictórico. Al pie de una pipa perfectamente acabada puso una leyenda negativa: "Ceci n'est pas une pipe". Esta llamada de atención sobre la distancia existente entre las representaciones pictóricas y la realidad coincide con el declarado desprecio que los poetas de vanguardia sienten por el lenguaje establecido. Las proclamas de los distintos movimientos de vanguardia tienden a criticar las imposiciones del lenguaje común como hecho social, la rutina de unas normas de comunicación que el uso envilece como material artístico e ideológico. Cualquier deseo de libertad pasaba por tomar conciencia de la lejanía existente entre el lenguaje social y los objetos nombrados. Por eso hacía falta la destrucción y la necesidad de inventar una nueva lengua, ideada desde la libertad de las relaciones tradicionales entre significantes y significados. Dadaístas, surrealistas, futuristas, se instalan en los significantes y buscan en sus hilvanados novedosos la posibilidad de aludir a espacios humanos ocultos en las normativas academicistas. También detrás de las críticas a las imposibilidades de la representación o del lenguaje late el ilusionado deseo de otorgarle a la realidad una existencia trascendente.

Es esta pretensión esencialista la que se va perdiendo en el estado actual de nuestra cultura, generando muchos de esos fenómenos llamados posmodernos, que son algo más entretenidos y espesos que los superficiales folklores de las movidas y las modas. La destrucción de un simulacro no comporta la llegada a un paraíso anterior, sino una extensión plana donde construir otro simulacro. Es verdad que las vanguardias habían potenciado la reflexión metapictórica. Una vez remarcada la distancia entre la realidad y la representación, como hace Magritte en su cuadro, resulta lógico que se investiguen todas las posibilidades del artificio técnico. Es una de las lecciones aprendidas por los pintores jóvenes, pero una lección muy acentuada además por la pérdida de los lastres de la trascendencia. Se trabaja en los caminos de una convención y hay que explorarlos todos. El arte recupera la necesidad de un conocimiento casi artesanal, la preocupación por una técnica tan minuciosa como el insomnio. De ahí las grandes cabalgadas actuales por todas las direcciones de la historia de la pintura, su confluencia en los estilos, gracias a que cualquier propuesta se ve hermanada con todas las otras por su carácter convencional. Juan Vida, que proviene de una jugosísima formación artística, a través de la cual ha recorrido los caminos del realismo, el abstracto y la figuración expresionista, se atreve ahora a expresar una segunda y doble ironía. Copia la leyenda "Ceci n'est pas une pipe", pero la escribe a los pies de una cebra, buscando el juego de la intertextualidad y poniendo de manifiesto lo innecesario que tiene ya la afirmación de Magritte.

Este es el territorio en el que se asienta el mundo que Juan Vida presenta en esta exposición. Para pintar bien y de verdad nada es más necesario que tener en cuenta las mentiras de la pintura. Arte de la desposesión y de las posibilidades optimistas que esta desposesión supone. Que el mundo no es trascendente no tiene porqué comportar una abstención escéptica de la mirada.

Reconocer que vivimos en un simulacro debe significar que tenemos el derecho de construir el simulacro de la invención. Los cuadros de Juan Vida asumen un mundo temático muy enriquecido por la imaginación de las historias narradas y por la mezcla de los materiales utilizados, que se integran como matizaciones en los argumentos. Son, por ejemplo, de trapo las palmeras que debían funcionar en un cuadro como referente natural tras la soledad urbana de un hombre con sombrero.

Lo importante es la sorpresa de cada cita. Y los cuadros suelen procurarla descomponiendo y componiendo, dislocando y organizando la realidad a gusto del pintor y como invitación a la mirada del público. Una tetera pierde su aire doméstico de cinco en punto de la tarde si se le coloca en lo alto de la silueta de una casa. Esa es la pintura de Juan Vida, la conciencia de que el blanco de una porcelana puede convertirse en el blanco de la luna.

Y con esto quiero decir que sus ideas de composición y sus colores tienen los pies en la tierra. Una pintura significativa e histórica, relacionada por eso con los aspectos más interesantes del arte joven español.

Cuadros

JOSE CARLOS ROSALES

A pesar de que en el arte y la literatura gozan —inicialmente— de más prestigio y nombradía los autores que prefieren el punto de vista de los que cuentan cosas que nunca han ocurrido, cosas que sólo saben ellos, con el paso del tiempo se revela más útil, más sereno y hermoso, hablar de lo que todo el mundo ha visto y nadie reconoce. Hablar de lo que todos hacen sin pensarlo, sin darse apenas cuenta. Hablar de lo que todos hacen sin pensarlo, sin darse apenas cuenta. Hablar de lo que hemos vivido y, sin saber cómo, olvidado.

En los cuadros ocurre muchas veces así. Nos muestran un espacio que no existe o nos dejan mirar, a través suyo, ese mundo invisible y gaseoso que encierra lo que somos. Durante los últimos dos o tres meses un cuadro de Juan Vida nos enseñó en la calle alguna de esas cosas que no pueden contarse. Cosas que alguien tenía que pintar sin remedio. Ese cuadro de Juan Vida estuvo descansando encima de un sofá espléndido. En el escaparate de una tienda de muebles rigurosos y esbeltos, ese cuadro dejaba sorprendidos a muchos que miraban. A todo el que buscaba, cualquier día a cualquier hora, un lugar sin malicia. Pero un lugar que habite en este mundo. En esa tienda, Memphis, junto a la plaza donde estuvo hace años la lonja del pescado, un cuadro desataba una imagen sin límites. El contorno de una casa lejana en medio de una atmósfera fija. Un ventilador tan quieto como antiguo. Un ambiente sin clima. Como si no hubiera ocurrido nunca nada. Como si nunca hubieran dejado de ocurrir tantas cosas. Y todo flotante, rodeado de humaredas fugaces que no huyen. Humaredas que una hélice no puede destrozar.

Pero un cuadro no viene nunca solo. Viene

con otros y forma con ellos una serie. Una cadena. Un grupo de miradas. Un conjunto de signos con sus reglas. Incluso un libro. Un libro en el que cada una de sus páginas no puede descifrarse sin descifrar lo que dicen las otras. Y esto es lo que ocurre con los últimos cuadros de Juan Vida. Es imposible interpretar uno solo si no se han visto los demás. El del hombre con alas no se entiende sin la sombra de un hombre que duerme o piensa delante de un frutero. No se sabe el origen del aeroplano que sobrevuela la cúpula empañada sin mirar al hombre que corre con un ciervo. La cafetera que flota sobre un cielo impensable cobijó su secreto tras el hombre con laurel que crece. Y los animales con rayas, cebras y tigres, no pueden calibrarse sin saber que son pintados. Pintados por dos veces.

Y todos estos cuadros de Juan Vida vienen también acompañados del recuerdo paciente del pasado. El recuerdo de lo que se pintó mucho antes (*Ceci n'est pas une pipe*, Matisse) y el recuerdo de lo que vimos demasiadas veces (bodegones, gamos saltando y setos). Un recuerdo teñido de ironía, de burla, de sarcasmo. Pero también teñido de ternura, de cariño distante. Un recuerdo que engloba también la propia historia. Los cuadros temerarios de la librería Teoría (1978) y el color deslumbrante y remoto de Iré a Santiago (1982).

Cuadros, recuerdos, humaredas, sarcasmos que dentro de unos días se verán en Madrid. Pasados unos meses se expondrán en Bruselas. Y luego en otros sitios. Con aplomo y astucia este pintor, Juan Vida, va desvelando un complejo propósito del que sólo él conoce las distancias. Que las recorra alegre y confiado. Y que regrese. Más sabio. Más vivido. Para seguir pintando cuadros tan valiosos.

PARA JUAN VIDA

Como es bien sabido, Juan Gris no se llamaba Juan Gris, sino José Victoriano González. El cubista más puro eligió a la perfección su seudónimo, su máscara; el gris, un color al que le dio muchas vueltas a lo largo de toda su trayectoria, le va mejor que ninguno otro a su obra, siempre dicha como en voz baja. No he caído nunca en la cuenta de preguntarle a Juan Vida, que lleva exponiendo desde que tiene trece años, si de verdad se llama Juan Vida, pero la verdad es que durante bastante tiempo apellido y obra fueron, también en su caso, tan parejos, que el apellido parecía un seudónimo. Vitalista fue la primera exposición suya que vi, *Romper el cerco* (1981), celebrada en una galería ya desaparecida de su ciudad, y que encontré prometedora pese a la evidente y excesiva influencia de su paisano José Guerrero que denotaban los cuadros muy *action painting* y muy arquitectónicos que la componían. Luego derivó hacia un expresionismo figurativo, lleno de tensión cromática, de gracia, de luz, de la euforia característica de comienzos de los ochenta: pensemos en el cuadro *Marie Galante*, que en 1982 recibió el Premio Ciudad de Granada, o en la serie tropical y lorquiana *Iré a Santiago* (1982-1983, exposiciones Málaga y Granada), o en la muestra intensa, de título nerudiano, *Cielo desde un navío* (Galería Ovidio, Madrid 1984).

Si entonces ese era su territorio, con homenajes explícitos y un tanto ingenuos incluidos —de los que puede ser un ejemplo, en la citada serie *Iré a Santiago*, el cuadro *Mis amigos los poetas y De Kooning visitan mi estudio*— de unos años a esta parte la cosa se plantea en términos más graves, y desde luego la vida que evocan sus últimas exposiciones, incluida ésta que ahora se verá en la *Galería Almirante*, no es *la vida fácil*, sino todo lo contrario: una vida tensa, contradictoria, cargada de amargura y de melancolía.

Una especial melancolía impregna, sí, desde hace años, cuanto pinta o dibuja Juan Vida. Todos y cada uno de los lienzos y papeles, por ejemplo, éstos de ahora, que se verán en la *Galería Almirante*, parecen encerrar un enigma. Todos y cada uno podrían constituir el punto de partida de una novela, de un relato, o cuanto menos de un poema.

Hubo un tiempo, no tan lejano, en que decir de una pintura que era literaria, era lo peor que se podía decir. Zonas enteras del arte moderno, empezando por el surrealismo y la pintura metafísica, incurrieron, según los críticos formalistas más dogmáticos, en ese pecado, y merecían ser, por lo tanto, condenadas. Felizmente, hoy parece de nuevo compatible la atención a las cuestiones específicamente pictóricas, y la capacidad de poesía, de ensoñación literaria. En nuestro país mismo, obras como las de Dis Berlin, Xesús Vázquez o Pelayo Ortega, por citar a tres pintores que vengo siguiendo desde hace tiempo, son bien significativas en ese sentido.

Como lo es la obra de Juan Vida. Repasando sus catálogos, comprobamos que salvo uno en el que escribe el historiador del arte Mateo Revilla, en todos los demás los encargados de saludarle, de glosar sus cuadros, son escritores. Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador, Mariano Maresca, Dioniso Cañas, entre otros poetas, han dado testimonio de su interés por esa pintura, como lo ha dado, en repetidas ocasiones, el novelista Antonio Muñoz Molina. Tampoco le ha faltado a Juan Vida el apoyo de un poeta de una generación anterior de la importancia de Rafael Alberti.

Cuando se sacó de la manga aquel oscuro personaje con sombrero que aparecía en casi todos los cuadros y dibujos de su exposición *Álbum* (Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1988), era evidente que había una coincidencia de pasos entre Juan Vida, y el mencionado autor de *El invierno en Lisboa*. Eran cuadros aquellos, al pintar los cuales, el pintor probablemente pensara en un habitante de la capital portuguesa, en Fernando Pessoa, en su oscura silueta de contable, en su existencia también oscura, que sólo muchos años después de su muerte sería percibida como una existencia decisiva, inmortal. O tal vez no, tal vez el protagonista de esos cuadros no fuera sino un personaje por siempre anónimo, un personaje como los que aparecen en las novelas negras, un tipo a cuyo paso los escenarios cotidianos se convierten en un territorio inquietante.

No es la de Juan Vida una literatura, quiero decir, una pintura, excesivamente explícita, y creo que el ejemplo que acabo de poner es, en ese sentido esclarecedor. El Juan Vida de la primera madurez ha dejado atrás las viejas convicciones inamovibles, y se ha afianzado en la melancolía, en la duda, en la ironía. Como sus amigos poetas y novelistas, le otorga una gran importancia al ejercicio de la memoria, al buceo en el pasado, en el baúl de los recuerdos. Logra hacer emerger a la superficie aquí un rostro, allá un viejo faro o un escenario de arqueología industrial resucitados por unas fotos como viradas al sepia, y más allá un animal contemplado con los ojos de la infancia, o un automóvil en desuso, el *Dauphine*, cuya presencia basta para trasladarnos a una época pretérita. Tampoco faltan, en los papeles, el *collage* de unas fotografías del éxodo republicano de 1939. Todas estas imágenes, que brotan sobre el lienzo de un modo inconexo, inarticulado, disperso, se alzan como otros tantos talismanes. Todas estas cosas pueden tener o no tener sentido, lo importante es el hecho

mismo de proponerse navegar entre ellas, construir con ellas una obra. La propia diversidad de las técnicas a las que recurre Juan Vida, *Técnicas abstractas* y *técnicas realistas* entremezcladas, más alguna incorporación directa de un objeto o un material, introduce en los cuadros una suerte de distancia irónica.

De los que componen esta muestra destacaría, por su belleza, y por lo bien que se combina en ellos todo esto, **Los mamíferos carnívoros** —misterioso rompecabezas—, **Proceso industrial** de nuevo una mirada a un escenario fabril oxidado, ya arqueológico— y **Sistema solar**.

Juan Vida no quiere *demostrar* ni *explicar* nada. Sencillamente, trata de ordenar sus recuerdos, de proponer imágenes a nuestra contemplación, de pintar teniendo presente que la vida es compleja y está poblada de enigmas. Escuchémosle.

JUAN MANUEL BONET

1990

Juan Vida pinta la memoria

Justo Navarro

Juan Vida pinta la memoria: animales de enciclopedia, hojas, coches que cruzaron una calle o un álbum de otro tiempo, fantasmas: funcionarios, niños de foto escolar, veraneantes. Como la pipa de Magritte, la pipa que no es una pipa, dicen: esto no es un caballo, un bañista, un automóvil, un vegetal cortado por la cuchilla de un botánico. Juan Vida pinta los habitantes de un planeta perdido: hablan el idioma mudo del pasado. Sobre los cuadros de Juan Vida firman su alianza el deseo y la memoria: no hay deseo más doloroso, más inalcanzable que el pasado. Abro los ojos y miro estos cuadros: estoy viendo lo que ven unos ojos de hace mucho: estoy viendo lo que perdí una vez: estoy viendo lo que nunca tuve una vez. Juan Vida cumple el prodigio de pintar la memoria

1991

El mundo que posa

Mariano Maresca

Hay artistas –la mayoría, quizás– cuya obra persigue de manera obstinada el esclarecimiento de un misterio. El objetivo de conocer –desvelar, adivinar o descubrir podrían ser expresiones más exactas– se convierte en una obsesión tan apremiante que; para poder sostenerla, el artista debe llegar a olvidarla: así es como sólo camina, una y otra vez repite los itinerarios que debieran llevarlo al lugar del misterio, innova pero vuelve a sus maneras esenciales. Así es como aprende a recibir cada día, al final de la jornada, la durísima lección de las manos vacías: una obra nueva le sirve a todos menos a él. Y la severa humillación de ese fracaso tan singular –porque es el fracaso de un intento que al mismo tiempo se logra y se frustra– acabará separándolo para siempre, desinteresándolo incluso, de todos los lugares y de todas las épocas. Él sólo puede, cada día, encaminarse solo hacia el desvelamiento de un misterio cuya imposible resolución lo mantiene vivo.

En el caso de Juan Vida me parece que se da el proceso inverso: no quiere desentrañar un misterio, sino crearlo. Pero el efecto es el mismo: su pintura se atrasa, se está alejando hasta una paradójica distancia que la hace cada vez más atractiva: interesa, importa más.

A lo largo de los años he podido seguir la obra de Juan Vida visitando su estudio en ocasiones muy distintas: una veces, en reuniones tumultuosas de un grupo de amigos apreciablemente estable; otras, con más calma. En el caso de las primeras, el desorden suele estar presidido sucesivamente por quien logra ocupar, como si fuese el lugar de honor, un viejo sillón de barbero que, desde la primera vez que lo vi, y mucho antes de atreverme a sentarme en él (porque nunca creí que fuese tan real como para soportar a una persona), me pareció incorporado a aquel lugar con esa inquietante precisión que tiene lo que, sin haber sido planeado, resulta exacto. Me sugiere, desde luego, un salto en el tiempo hacia atrás, por encima de las mejores cabezas de todas las generaciones de artistas –de vanguardia o no– hasta la humedad sombría de un mundo antiguo y persistente, pero no sólo eso: el sillón, desde su impenetrable vejez paródica, parece sonreír como alguien a quien no pudiéramos dar la espalda definitivamente para devolverlo a un pasado clausurado con todas las garantías, pero alguien que al mismo tiempo resulta difícil, por no decir imposible, aceptar como una seña de identidad. En vez de la rutilante *juke box* o cualquier hermosa señal de tráfico, un desvencijado sillón de barbero. En él pudieron sentarse –quizás sin despojarse de sus enormes abrigos de contrabandista (¿o estraperlistas ?), relajados con la poca confianza del que está posando para un pintor atemorizado que sólo irónicamente podría conjurar su miedo– esos hombres cuya figura contagia a los fondos de los cuadros en que aparece una suciedad tan tangible como la de sus conciencias. En ese sillón de barbero han debido posarse para un rápido arreglo de sus garras o un retoque especialmente terrorífico en sus ojos inexpresivos, sin la menor profundidad que pueda

parecerse a la vida, los animales que, bien aseados ya para la escena, comparecen luego en cuadros cuyos fondos se convierten, por su mera presencia, en paredes de cuartos de estar absolutamente inhabitables. Realmente, desde ese sillón, que está situado junto a una de las ventanas que miran a la fachada de la Basílica de Nuestra Señora de Las Angustias, patrona de Granada, se puede seguir comodamente el cortejo de la ofrenda floral de los taxistas de la ciudad a su Virgen, o la salida de las carretas para el Rocío, o las incidencias del desalojo, a cargo de la policía municipal, de los (negros) vendedores ambulantes. Por cierto: una mañana de sábado, Juan y yo nos asomamos al balcón atraídos por el estrépito que aquel día formó la policía desalojando a los (negros) vendedores ambulantes; llegó a formarse una importante confusión, gracias a la cual sólo nosotros dos pudimos ver, desde arriba, junto al desvencijado sillón de barbero, como una monja robaba una maceta de uno de los (negros) puestos de venta y huía despacio, con el disimulo propio de los profesionales, Carrera de la Virgen abajo.

Eso fue la mañana de un sábado, en una de aquellas visitas más reposadas a que antes me refería. En estos casos, el estudio de Juan Vida tiene algo extraño: quizás porque todo parece más ordenado, llama más la atención la ausencia de una sola huella, por discreta que fuese, de la tensa experiencia que uno imagina en el trabajo de un pintor como él. Cuando enseña las cosas en las que está trabajando, sólo habla de dudas; los cuadros ya terminados, que quita pronto de en medio sin apenas hacer un comentario sobre ellos, parecen no importarle; y el punto en el que se encuentra alguno de los que en ese momento tiene empezados casi siempre le parece imposible de resolver. Cuando un mes más tarde el cuadro esté terminado, lo primero que sorprenderá será, indefectiblemente, la facilidad de las soluciones: siempre son las más lógicas, como si fuesen evidencias que habían estado allí, tan a mano, esperando ser vistas.

Tal facilidad es una de las muchas cosas que acaban produciéndose, después de una de esas visitas más sosegadas, la sensación de haber sido atraído a una intriga. No quisiera que ésta palabra se entienda aquí limitándola a las referencias –tan explícitas, por otra parte– que en algunos cuadros de Juan Vida hay a la serie negra. Para mí, tiene un sentido más ambiguo, y más complejo.

En los primeros cuadros de Juan Vida –que según creo no se recogen en este libro– el enunciado, incluso formalmente hablando, era de una claridad meridiana. No me parece que se tratara sólo de ingenuidad debida a la edad, entre otras cosas porque no es precisamente la juventud una edad libre de misterios para quien la atraviesa. La claridad a que me refiero obedecía a la instalación cómoda y extensa en unas certezas de las que Juan Vida –¿al contrario de lo que hoy le pasa?– podía hablar. Encuentro razonable que hoy considere aquellos inmensos tabloncillos la prehistoria de su pintura: entonces hablaba y no explicaba, es decir, no había empezado a pintar.

Hasta que las cosas dejan de estar tan claras y Juan Vida empieza un camino lleno de alternativas bruscas, tanteos en los que siempre apuesta todo, con giros incluso desconcertantes. Pero de esos

años, sin embargo, recuerdo comentarios suyos que remiten a la que entonces y ahora son para él preocupaciones recurrentes. El ejemplo más claro es la duda acerca de si en un cuadro hay mucha o poca pintura (en todos los sentidos), que a veces puede ser sobre si el fondo está o no demasiado lleno (o demasiado vacío), o al contrario. Otro ejemplo: en los cuadros de una serie anterior había un empeño maníaco de no dibujar (paradójicamente a esa época pertenece una serie de dibujos extraordinarios privados, los del “ Cuaderno de Polaroid”, pero simultáneamente su trabajo como diseñador gráfico en esa misma época respondía a una línea clara de precisión casi geométrica: no puede olvidar la mano que dibuja. Debieron ser años especialmente difíciles para él, porque precisamente entonces la cultura española –no sólo las artes plásticas– estaba celebrando la euforia de una nueva certeza que, aunque luego resultara tan hueca como efímera, consiguió rodearse de una parafernalia tan contundente como para acabar con el ánimo de quien se atreviese a enunciar la menor duda sobre tan repentina gloria.

Pese a que el trabajo de Juan Vida encuentra entonces su primer reconocimiento importante –y pese a que cuadros de aquella época todavía pueden gustarle a alguno la mala pasada de encontrárselos en algún lugar inesperado, irse atraído hacia ellos para verlos bien y al final encontrar el fatal garabato de aquella firma: me ha ocurrido a mí hace menos de un mes–, pese a todo, digo, en aquella época tan excesiva y confusa estaba preparándose una laboriosa síntesis que situaba la pintura de Juan Vida en una dirección que, desde entonces, se sostiene sin titubeos sobre algunos gestos fundamentales en los que profundiza progresivamente:

Aislamiento

Cada vez están más lejos los referentes. No se trata de imponer pedantemente un mundo que sea, a cualquier precio, personal, para conseguir así una imagen de marca. En los últimos tres o cuatro años, el mundo desde el que Juan Vida pinta está adquiriendo una extraña densidad: ocurre en un lugar del que tanto puede decirse que está lejos, aislado en el ensimismamiento de sus propias claves no expresadas, como que pertenece a la cotidianidad más próxima (los animales, los objetos, las figuras humanas comparecen desprovistos de aura en sí mismos, hiperreales). El espesor que la lejanía de ese aislamiento crea es la distancia que quien mira el cuadro ha de recorrer: intrigado, atraído a un lugar que puede estar aquí mismo o en un enclave infinitamente lejano. Y así el trazo cada vez más claro y nítido de la pintura de Juan Vida, cuando lo recorremos buscando el lugar de destino al que puede apuntar, se nos convierte en una inquietante niebla de incertidumbres borrosas.

Mutismo

Paralelamente a la aparición de inscripciones en los lienzos, estos van enmudeciendo. Las situaciones (ha aparecido en esta última pintura de Juan Vida un eco fuerte de la viñeta) son,

de nuevo, inexpresivas en sí mismas. Tal y como lo encontramos en un cuadro de Juan Vida, un conejo medio vuelto de espaldas no pasa de ser un animal completamente estúpido. Pero cuando intentamos integrarlos –cuando intentamos comprender su lugar en el cuadro, su momento en una historia– se vuelve más inexpresivo aún. El silencio, la inmovilización (como en otro sentido las viejas construcciones aisladas, insólitas en su manera de estar, más que plantadas, suspendidas sobre la tierra) pertenecen ya al orden de las opciones de fondo: remiten al vacío y al silencio, o dicho de otra forma, al descubrimiento de cuán inútiles se han revelado las cosas que aprendimos en los libros de geografía e historia.

Duplicación

Para que esa ironía final aparezca, el cuadro tiene que desdoblarse. Del mudo desdoblamiento en un vacío intemporal puede surgir un sentimiento de inutilidad de la existencia, pero no la ironía, mucho menos si se quiere que sea catártica. Por esos, ahora en los cuadros de Juan Vida siempre hay dos cosas, no un hombre o una mujer y un animal, o un animal y una regla, sino dos cosas, sólo cosas. La viñeta, finalmente, se convierte en jeroglífico (la intriga, por tanto: lograr leerlo), y un buen código para descifrarlo puede ser la carcajada: sin una cierta dosis de guasa borde, acre, estos cuadros no serían como son.

Parece, pues, que Juan Vida ha encontrado su forma particular de relacionarse con el mundo: lo hace posar para él. Cuando alguien toma esta decisión y, cuadro a cuadro, logra asegurarse cada vez más firmemente en la capacidad de control (¡y de creación!) que lleva consigo, por lo menos ha conseguido convertirse en un pintor (desde luego, es mucho más; pero dejo a un lado ahora la inevitable dimensión ética de lo estético, etc.). Es una posición envidiable: lo que hay de disecador en este pintor indica una situación de poder, la soberanía que el artista ejerce con sus recursos, que ha ido poniendo trabajosamente a punto, y a los que somete cuanto toca con la mirada.

A partir de ahí puede resultar tan legítima una pintura muda y ensimismada como otra que sea narrativa, o literaria. En cualquiera de los dos casos, lo decisivo es esa capacidad estratégica de hacer que el mundo pose para el pintor. Así, en la obra de los últimos años hay cuadros que forman una galería de jeroglíficos en los que domina la exhibición del poder del pintor sobre el mundo; junto a ellos, otros cuadros aluden más abiertamente a lo que, para retomar ya la idea con la que abrí estas reflexiones, llamaría la creación de un misterio.

Como todo el mundo sabe, inventar significó encontrar. Inventar el misterio es, pues, encontrarlo, pero también inventarlo, construirlo paso a paso encontrando (inventando) los recursos que permiten obligar al mundo a que pose. He aquí una de las razones de la profunda seducción que produce el arte: encuentra el misterio inventándolo, inventa el misterio encontrándolo. Pero la realidad inventada, que inexplicablemente llamamos ficción, puede intrigarnos y conmovernos

porque está sostenida interiormente por algo dramático y urgente que, desde las más profundas –incluso inconscientes– motivaciones de la experiencia artística, obliga al artista a construir, fabular inventar, encontrar: la necesidad de una metáfora con la cual presentarse ante la vida algo menos indefenso, que nos indique las huellas de una posible identidad.

Por eso, el sentimiento de las viñetas, el silencio de los jeroglíficos, el papel pintado, los adultos, los animales, todas esas cosas, son el argumento de una historia que es la de la construcción de un misterio, el trabajo sobre una metáfora. Hay muchos signos dispersos para reconstruir ese itinerario, pero sólo quiero aludir, para terminar, a uno que, significativamente, comparece en uno de los cuadros:

Hay un niño –o lo hubo–. Es él quien mira el mundo, desde el viejo sillón de barbero; en sus sueños es donde la luz de un faro ilumina a una cebra, él es el adulto que huye de un cuadro, en su cielo están detenidos los pájaros que nunca llegará a entender. Sin ese niño, nada sería igual. Como cuando un lunes ese niño viste de nuevo el uniforme que lo devuelve al colegio: así es la vida. Y cuando el pintor obliga al mundo a que pose para él, lo que quiere inventar es que el tiempo –la edad de ese niño– aparezca.

1991

Juan Vida, imágenes del pensamiento y la memoria

Fernando Martín Martín

Luis Buñuel en el primer capítulo de su excelente biografía *Mi último suspiro*, nos pondera la importancia que para todos tiene la memoria diciendo “hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida. como una inteligencia sin originalidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”.

El pintor granadino Juan Vida, aunque por edad posee un corto pasado, apenas una infancia y adolescencia, parece ser muy consciente de lo que señala el director de cine aragonés, ya que su arte –original donde los haya– se basa fundamentalmente en imágenes de la memoria que acuden a su mente a la manera de asociaciones visuales e ideas, tratando de registrarlas en el lienzo. A partir de ahí, ofrece el resultado a la contemplación del espectador, el cual es invitado al mismo tiempo, a reflexionar ante esas representaciones que, quizás a su vez, inciten al recuerdo de quien las observa. Sin embargo, hasta llegar a esta proposición estética, que por ahora supone la mejor aportación del artista y su más clara identificación en el panorama artístico actual, conviene que realicemos también un ejercicio de “memoria”, para seguir el proceso que le ha conducido a donde ahora se encuentra.

Juan Vida es un pintor autodidacta, de formación humanista, con estudios de Historia del Arte en la Universidad de Granada, amigo de escritores y poetas, diseñador gráfico de reconocido prestigio entre los profesionales, y un dibujante de gran talento. La carencia de una formación técnica en las aulas de Bellas Artes, no debió ser mucho obstáculo para apartarle de su decisión de ser pintor – aunque como él mismo reconoce “Se hubiese ahorrado muchas equivocaciones técnicas”– puesto que con tan sólo trece años realizó su primera exposición individual. Desde entonces hasta hoy, Juan Vida no ha dejado de estar presente en la escena artística española, participando en numerosas exposiciones colectivas e individuales.

Tomando como referencia la fecha de 1982, año en el que realiza la exposición que bajo el título de *Iré a Santiago*, presenta en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada, cabe dividir su trayectoria, a mi modo de ver,, en tres etapas fundamentales, coincidiendo con respectivas muestras que marcan un cambio importante en su evolución. Sin embargo y anteriormente a este período, que comprende aproximadamente una década, 1982–1990, Juan Vida había realizado una producción inicial en la que el realismo, y posteriormente la abstracción, fueron sus lenguajes estilísticos más destacados. En el primero se observa la influencia de Juan Genovés en su concepción crítica de la imagen, siendo

más tarde desplazada por una abstracción deudora de su paisano José Guerrero. Esta primera fase, 1977–1982, se vio paulatinamente superada hacia un camino personal gracias a una serie de factores, que como bien ha estudiado Mateo Revilla, recondujeron su pintura a una formulación en donde la experiencia abstracta recibida de Guerrero era compatible con la representación formal siguiendo el modelo de David Hockney; este último hallazgo fue esencial y tendría importantes consecuencias a partir de entonces. Como he referido antes, la evolución de la pintura de Juan Vida se va a dar en tres momentos: un primero en 1982 con la exposición Iré a Santiago, un segundo correspondiente a la muestra Álbum, en 1987, y un tercero que va a desarrollar a partir de 1987 y al cual podríamos definir como de Imágenes Paradójicas.

Basado en el poema de Federico García Lorca Son de negros en Cuba, escrito en la Habana en 1930, y cuyo estribillo repetido es Iré a Santiago, Juan Vida realiza un ciclo de cuadros que supone su primer reconocimiento como pintor, en el cual ya se advertía a un autor. Ignoro cuales fueron las motivaciones que le llevaron a “comentar” pictóricamente el texto lorquiano, pero qué duda cabe que supo interpretar de modo original la atmósfera y sensualidad que el gran poeta plasmó. Esta serie coincide en el tiempo, principio de los ochenta, con el clima artístico que se vive en España en aquellos años de verdadera vitalidad creativa, donde desde el punto de vista estilístico y entre otros muchos síntomas, se asiste a la recuperación de la figuración frente a las tendencias informales dominantes en los setenta, así como el resurgimiento de los “neo”, sobre todo el neoexpresionismo y el neofauvismo. En este sentido Juan Vida también se verá afectado por estas circunstancias.

Como suele suceder con los grandes creadores al tener como elemento de inspiración la obra realizada por otro, sea ésta una pintura o un texto, el artista granadino no pretende hacer una ilustración de Iré a Santiago, sino que a partir del sentimiento que le produjo su lectura, imagina y “acompaña” a Lorca en su deseo de periplo a la ciudad cubana realizando un viaje desde la pintura. Palmeras, playas bañadas con aguas de azul intenso, frutos tropicales, desnudos femeninos que se hayan indolentes esperando la visita de alguien, parejas que se aman... constituyen elementos iconográficos que evocan un mundo más soñado que vivido. Si temáticamente parece lógico que sean éstos sus argumentos, lo verdaderamente importante es el modo, la recreación pictórica de su tratamiento formal. Figuración y abstracción se encuentran en el lienzo en equilibrio armónico de contrastes cromáticos donde los amarillos chillones y luminosos, los verdes tiernos, los rosas y los rojos intensos o azules del ultramar, aparecen con toda su potencia cálida y vibrante, diríase propia de los lugares exóticos que representan. Si la figuración es expresionista, haciéndonos recordar a Kirchner o a Nolde, en su ambigua y frenética distribución del color en algunas de sus composiciones, es en el vigor y gestualidad de la pincelada donde los cuadros adquieren esa calidad pictórica específica que acusa el impacto sentido ante la obra de De Kooning y el expresionismo abstracto, de ahí su homenaje en el lienzo titulado Mis amigos los poetas y De Kooning, donde de

forma alegórica hace al mismo tiempo profesión de fe en aquello que siente y ama, éste es, la pintura y la poesía. Si el texto de Lorca fue recreado por Juan Vida, éste a su vez es fabulado por su amigo Antonio Muñoz Molina, el cual con su talento habitual y sensibilidad, escribió en el catálogo de dicha exposición y bajo el título policíaco y con sabor a bolero *Te golpearé sin colera*, un estupendo relato en el que un tal Jota Uve –Juan Vida– se ve involucrado en una intrincada historia que le da pie al autor de *Beatus Ille* para celebrar a su vez a las personas que admira: William Faulkner, Malcom Lowry, Arthur Rimbaud, Scottie Fitzgerald, Paul Gauguin, Khalil Ghibram o Anita Akberg, entre otros.

El año 1987 es de gran importancia en la trayectoria de Juan Vida, inaugurándose un nuevo período en el que se pone de relieve la madurez alcanzada, tanto en lo que se refiere a la posesión de un estilo personal, como en el hecho de haber creado una temática que a partir de ahora se va a identificar con él. La exposición que con el título de *Álbum* se presentó en el palacio de los Condes de Gambia de Granada, junto con la muestra de carteles diseñados por él, pusieron de manifiesto lo dicho.

Álbum, como su propio nombre indica, se compone de una colección de imágenes que tienen en la vida moderna y cotidiana su más clara referencia argumental, aunque si observamos bien, una parte de los protagonistas que se nos presentan, –detectives, jazzman, espías, gángster, coches de época– parecen extraídos de una realidad muy concreta como es la que se refleja en el cine “negro” y en las novelas policíacas de los años treinta. En ello es casi imposible sustraerse a la idea de una cierta complicidad entre el pintor y la obra *El invierno en Lisboa* de la que es autor Muñoz Molina, produciéndose una especie de respuesta o contestación por parte de Juan Vida al relato que, inspirado en la serie de *Iré a Santiago*, realizó el escritor como he señalado antes. Igualmente pertenecientes a este álbum particular es la serie dedicada a los bañistas y a los paisajes urbanos que tienen en las fábricas su principal motivo.

Los detectives que aparecen en sus lienzos, son a modo de instantánea de una trama novelística que transcurre independiente, donde el protagonista –el detective–, rastrea un camino. Al igual que los jazzmen o fumadores, se desenvuelven por lo general en atmósferas interiores, cargadas y densas, tanto desde el punto de vista espacial como psicológico. Así, dichos personajes ensimismados en su papel, aparecen bajo una iluminación oscilante y dramática que los recorta y define. En este sentido, creo interesante detenerse en la imagen de la bombilla que aparece en algunas de estas composiciones. La bombilla, en realidad parece poseer aquí un doble significado, por un lado puede tomarse como un simple foco luminoso, pero también asume una vertiente simbólica sutil, como es el estereotipo de inspiración repentina, que aquí cobra diferentes atribuciones según se asocie al músico o al investigador privado. Por otro lado, el hecho de que ésta sea un “collage” pegado sobre la superficie pictórica del cuadro, supone una anticipación de uno de los recursos expresivos más frecuentes que Juan Vida desarrollará en sus siguientes etapas. el tratamiento técnico en estos temas se caracteriza por las pinceladas directas y fluidas que facilitan el diálogo entre luces y

sombras, consiguiendo esa atmósfera turbia y densa a la que antes he hecho referencia, Amarillos y negros se contrastan consiguiendo al mezclarse, gamas de verdes sucios que envuelven la figura y la fijan en el lugar que le corresponde en el contexto.

Por lo que se refiere al tema de las Fábricas, éstas se nos antojan como imágenes melancólicas de una esperanza de progreso malogrado. Si técnica y cromáticamente podemos conectarlo con la serie de personajes antes descritos, también podría verse una analogía entre ambos, por la presencia común de elementos humeantes: pipa–chimenea.

Quizás sea la serie de los Bañistas la que posea un mayor interés dentro de este singular y fascinante “álbum”, tanto por lo que iconográficamente significa como por la sabiduría pictórica que Juan Vida demuestra en estos lienzos de gran formato, en lo que pocas veces como aquí, se nos revela con toda claridad una de las características esenciales del hacer contemporáneo, como es la concepción del arte como actividad con valor en sí mismo, como voluntad instrumental de la expresión y goce personal para el pintor. Siguiendo una herencia temática postimpresionista – Cézanne, Seurat, Matisse– se nos presenta la visión intimista del bañista como la emoción de un recuerdo subjetivo. Si observamos, la figuración de éstos, no es narrativa, sino más bien metafísica, podría decirse que son a modo de “personajes islas” que se contemplan en su propia individualidad; no dejando de ser significativo, que estos bañistas aparezcan semisumergidos, como queriendo contraponer sutilmente lo conocido y lo desconocido, la dualidad en el propio ser humano, en el que la propia superficie del agua delimita ambos mundos. El espacio gira entorno a lo individual, generalmente en composiciones centradas, en las que el toque pictórico, la pincelada, adquieren un relieve sorprendente. Pinceladas restregadas sobre el lienzo, rítmicas, controladas, que siguen unos esquemas repetitivos. En algunos casos, pienso por ejemplo en el cuadro titulado Leteo, las manchas yuxtapuestas forman movimientos espirales entorno al bañista siguiendo las ondas del agua, mientras que en otros lienzos, las pinceladas se nos muestran oblicuas, dando la sensación ilusionista de la corriente del agua. Cromáticamente los violetas y azules en las sombras, amarillos y negros en las luces, ofrecen un admirable juego de complementarios en los que gracias a los blancos, consigue una mayor viveza lumínica perfectamente adecuada a la visión intimista del tema.

Imágenes paradójicas

Desde 1987 aproximadamente, se produce en la trayectoria seguida por el pintor, un cambio radical que afecta tanto al aspecto conceptual como al formal y estilístico de lo realizado hasta entonces. Como señalé al principio, Juan Vida, en un ejercicio sumamente original, que tiene en la memoria y el recuerdo su principal medio de especulación visual, vuelve por medio de imágenes registradas en su mente a partir de vivencias de su propio pasado. Una primera lectura de su obra nos sitúa

frente a fragmentos de la realidad extraídos de su contexto habitual, adquiriendo nuevos e insólitos significados, recordando por sus resultados a la manera de hacer surrealista. Sin embargo, esta asociación mecánica puede conducirnos a equívocos simplistas, ya que su sentido descansa sobre un proceso más complejo y personal. El “hombre” considerado como un coleccionista de recuerdos, se asemeja al diseñador en su recopilación de documentos gráficos, que en un momento determinado extrae para su uso. Faceta ésta, también destacable junto a la pictórica en la producción del pintor. En este sentido, Juan Vida selecciona las imágenes que le evocan algo, procedentes en muchos casos de contextos propios de su infancia, de hechos que le han llamado la atención o tienen para él un significado especial: ilustraciones didácticas, estampas coleccionables, recortes de revistas, etc... que él gusta de copiar en el lienzo o pegarlas directamente a modo de materiales incorporados, siguiendo con esto una práctica expresiva observable en parte de su obra. Fotos, maderas, plásticos, telas, pieles, plumas, etc. Es frecuente que aparezcan adheridas al lienzo resaltando la composición, o creando fuertes contrastes visuales no desprovistos en su mayoría de un gran sentido irónico.

Formalmente todo este proceso deriva en una objetividad de los motivos, la mayoría de las veces casi fotográfica, diferenciándose del resto de la composición de los cuadros, en los que los fondos se abstractizan a base de gamas neutras. Sobre este telón cromático, espacio indefinido, se incorporan imágenes y figuras en una permanente limpieza compositiva que da lugar a escenas paradójicas y enigmáticas al estilo de Magritte. A propósito de esto, es interesante recordar el papel primordial del pintor belga como referencia de los recursos expresivos del diseño gráfico moderno, en el que la razón de ser de la composición responde muchas veces a la conveniencia plástica, cromática, sensitiva, etc... para crear efectos psicológicos contrapuestos. Juan Vida participa de este propósito impactante, que requiere una organización razonada del espacio, dando al mismo tiempo cabida a lo poético de la evocación y haciendo realidad la idea de Don Ramón el Valle Inclán cuando dijo que somos lo que recordamos.

1994

Juan Vida, la historia continúa

Juan Manuel Bonet

(1994)

Juan Vida es un pintor literario, como bien saben quienes están familiarizados con sus cuadros y dibujos, y amigo de poetas y narradores, como podrá comprobarlo quien repase su ya nutrida bibliografía y hemerografía. Ser pintor literario, y para más inri, amigo de escritores, no está reñido, y enseguida volveré sobre esta cuestión, con ser muy pintor.

Cuando se tercia, Juan Vida escribe. Él mismo ha recordado hace poco, en un texto autobiográfico publicado en el catálogo de su exposición conjunta con Julio Juste Las amistades peligrosas (Palacio de la Madraza, Granada, 1993), que empezó por el lado del compromiso, del realismo social; precozmente, añadido yo: su primera exposición la celebró cuando sólo tenía trece años, y en un lugar con solera, el Centro Artístico y Literario de Granada. Luego vendrían, en 1981, para “romper el cerco”, una energía y una acción abstractas aprendidas en su paisano José Guerrero, el senior por excelencia de nuestros primeros ochenta. Un poco después, ya regresando hacia la realidad, la *joie de vivre* antillana de la serie Iré a Santiago (1983), inspirada en el “Son de negros en Cuba” con que se cierra Poeta en Nueva York.

Ahora, desde hace ya bastantes años, Juan Vida pinta con un acento más sombrío y melancólico. Con mayor sequedad. Con predominio de los grises y de los ocres amarillos y de los pardos. Con un idioma decididamente figurativo, sobre todo en las zonas resueltas a base de dibujo, aunque no falten en contrapartida los recursos aprendidos de los abstractos líricos, especialmente patentes en el empleo de grandes extensiones de pintura líquida y envolvente. Pinta con ironía y descreimiento, que ya pasó por él la hora de las certidumbres definitivas. Privilegiando la idea de relato disperso, fragmentario, de memorial a lo Patrick Modiano, de narración que nos habla de una memoria estallada. “Sintaxis de aluvión”, dice él con mucha propiedad en el referido texto, y hay que pensar, efectivamente, que en su formación han contado no sólo el gran arte o la gran literatura, sino también el cine, el comic, las canciones y sobre todo la novela negra, de la que tantos escritores contemporáneos que nos gustan, incluido Patrick Modiano, tanto han aprendido.

Uno de los escenarios preferidos de Juan Vida, y al que vuelve en varios cuadros que están entre los más hermosos de los que integran esta su cuarta individual madrileña, Vida en el campo, son las viejas fábricas abandonadas. Siempre le han encantado, como al asturiano Pelayo Ortega, la arqueología industrial, la conversión en algo anacrónico, por el inexorable paso del tiempo, de aquello que en su día fue futurista. Recuerdo al respecto algunos dibujos reproducidos en el catálogo de la exposición Álbum (Palacio de los Condes de Gabia, Granada 1987), la primera en la que Juan Vida se nos aparece con un perfil bastante parecido al que tiene hoy. Vuelven a estar presentes, en la exposición actual, esas ruinas, esos perfiles deshinchados y fantasmagóricos. En uno de los casos lo transcribe mediante un dibujo con bambú, tembloroso y a la vez preciso, que es todo un hallazgo, y que si nos recuerda similares procedimientos por parte del Matisse de La danza de la Fundación Barnes, es para enseguida comprobar que los tiros no van por ahí, sino por un ritmo mucho más simbolista.

Junto a esas fábricas son evocados en este teatrillo de una pintura que tiene mucho de escenográfica, un vetusto molino de viento entrevisto en un viaje a Holanda; calles sin pavimentar, de tierra roja, de humildes pueblos andaluces, una alta torre que semeja un extraño faro perdido tierra adentro; casas solitarias en parajes desérticos e inquietantes que nos traen a la memoria los de la Norteamérica profunda expresada por el metafísico Edwar Hopper, por Andrew Wyeth, por ciertos fotógrafos o cineastas.

Hasta ahora he hablado sobre todo de escenarios. Personajes también los hay, sin embargo, en esta pintura. Menos que en otras etapas, pero los hay, y no figurados –sus fumadores, sus espías, sus fantásticos tipos pessoanos de cuando Álbum–, sino fotográficos, incorporados a la trama del cuadro como en un collage. Una mujer con la mirada perdida en el infinito. Hombres en traje de baño. Un paseante solitario, y cuyo rostro no vemos, frente a un bloque de apartamentos que hace pensar en la metafísica algo sórdida de Mario Sironi, festejado estos días, por cierto, en la Galería Nacional de Roma... Sin olvidar a esos otros “personajes”, los animales, solos en la inmensidad del paisaje, de la pintura: perros, vacas y toros, burros y mulas, patos, una manada de ciervos...

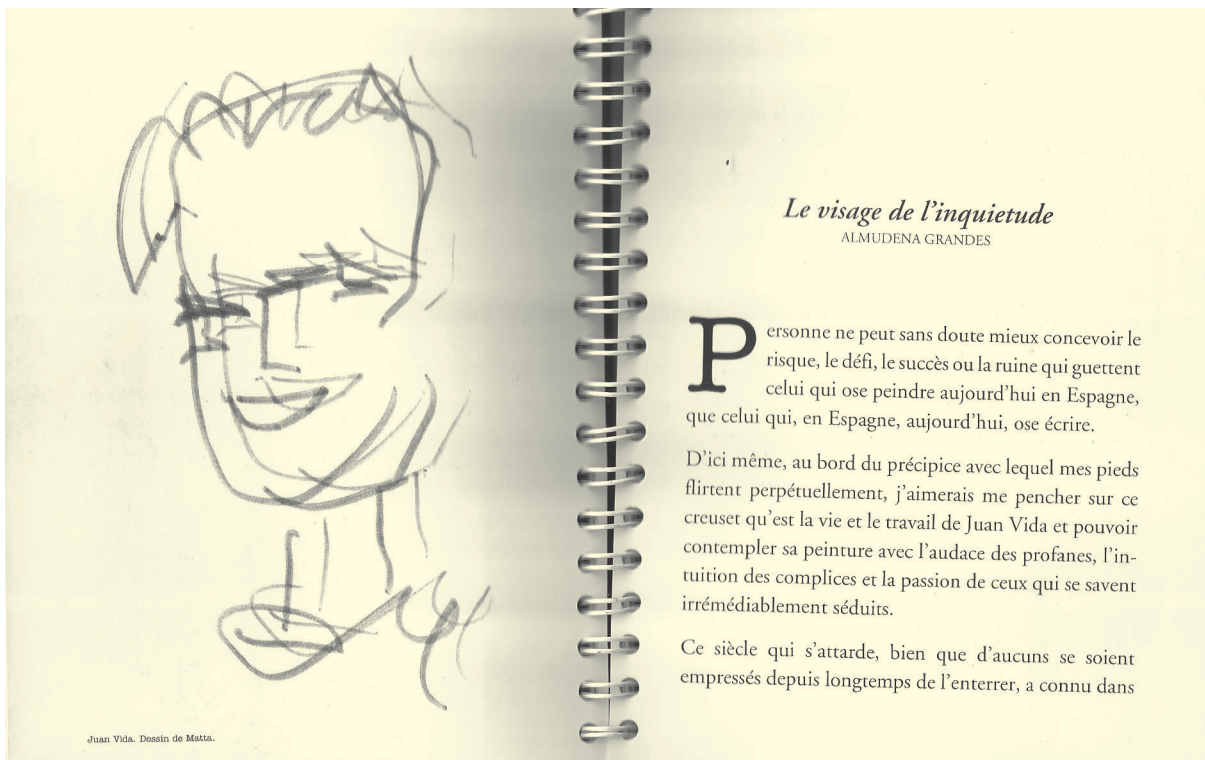
La ciudad “esa manía” –por decirlo con Miguel Sánchez–Ostiz, otro creador que extrae su fuerza de la provincia española– es desde hace años uno de los ámbitos de ensoñación preferidos de Juan Vida. La ciudad natal, Granada, o cualquier otra, por la que perderse, en cuyos enigmas enredarse. Sin embargo, ese urbanita pinta sobre todo paisajes rurales. No podemos extrañarnos demasiado, por lo tanto, de que a la postre haya desertado, de que haya terminado instalándose en un lugar retirado, Pinos Genil, un pueblo pequeño al borde de la carretera que sube de Granada a Sierra Nevada. Ese entorno mesocráticamente bucólico que ve por las ventanas, y que para él es nuevo, empieza a impregnar su pintura: de camino hacia Pinos Genil, el visitante pasa delante de la fábrica en ruinas que aparece en algunos de los últimos cuadros. Vida en el Campo, como dice él, medio en serio medio en broma, ya que el título juega con su propio apellido.

A Granada Juan Vida baja de vez en cuando, entre otras cosas, para acudir a sus queridas imprentas, Lleva años frecuentando éstas. Junto a la pintura cultiva el diseño gráfico. Su más reciente obra en este terreno, muy conseguida, es el de una nueva revista de poesía, Hélice, en la que tanto como la pulcra tipografía nos llaman la atención los fotomontajes, memoriosos y errantes.

Del francés Odilon Redon siempre se dijo, y en más de una ocasión para mal, que era un pintor literario. Entre otras cosas, contribuyó de un modo nada desdeñable a la prosa simbolista, como lo hizo por la misma época su colega y compatriota Gustave Moreau. Redon, sin embargo, era el primero en ser consciente de los peligros del género. Redon que dijo en uno de sus textos aquello de: “¿Dónde está el límite de la idea literaria en pintura? Hay idea literaria todas las veces en que no hay invención plástica”.

En el caso de Juan Vida, y como ya lo señalé en el catálogo de la exposición de 1990 en esta misma galería, está claro que tampoco hay peligro. Se equilibran perfectamente ambos términos de la ecuación. No hay cesura entre lo que se dice y cómo se dice, Aunque los cuadros vehiculan misterio, enigmas, poesías, historias; aunque el artista se plantee, como lo señalaba Mateo Revilla, ya en 1983 y todavía a propósito de la serie lorquiana “contar historias por medio de la pintura”, no deja de ser esta última la que manda, la que reina soberana, la que tiene la última palabra.

En el catálogo de la mencionada muestra *Las amistades peligrosas* se reproducen tres dibujos a lápiz de Juan Vida. Entre ellos hay uno que me gusta especialmente, aquel en que, con unos pocos trazos evanescentes y, nuevamente simbolistas, evoca la bóveda metálica de la vieja Estación de Atocha, de “la Estación del Sur” cantada por Alberti en *Cal y canto* (1929), de la estación que es el símbolo, ayer muy moderno y hoy ya pura nostalgia, de un Madrid abierto a Andalucía. Es este Madrid el que recibe de nuevo a Juan Vida, el que se dispone a conocer la continuación de la historia que sus cuadros –ahora estos de Pinos Genil– nos cuentan.



Juan Vida. Dessin de Mattia.

Le visage de l'inquietude

ALMUDENA GRANDES

Personne ne peut sans doute mieux concevoir le risque, le défi, le succès ou la ruine qui guettent celui qui ose peindre aujourd'hui en Espagne, que celui qui, en Espagne, aujourd'hui, ose écrire.

D'ici même, au bord du précipice avec lequel mes pieds flirtent perpétuellement, j'aimerais me pencher sur ce creuset qu'est la vie et le travail de Juan Vida et pouvoir contempler sa peinture avec l'audace des profanes, l'intuition des complices et la passion de ceux qui se savent irrémédiablement séduits.

Ce siècle qui s'attarde, bien que d'aucuns se soient empressés depuis longtemps de l'enterrer, a connu dans

tous domaines –pour les peintres et les écrivains au moins– un changement radical du concept de tradition artistique, non seulement grâce à la consolidation de l'avant-garde en tant qu'alternative solide, homogène, s'attaquant ouvertement à ce qui était établi mais aussi par la rapidité avec laquelle les *avant-gardes* qui se sont succédé sont devenues à leur tour tradition, luttant féroce­ment entre elles au nom d'un quelque­chose –que certains critiques, qui ne se sont pas encore mis d'accord, vantent comme modernité– dont, personnellement, je ne suis toujours pas parvenue à saisir l'essence mysté­rieuse. La tradition, ainsi enrichie par ceux qui la défendent, mais aussi, et plus encore peut-être, par ceux qui un jour ont cru devoir la renier, est devenue un câble solide, rigide et tendu comme un pont, mais à la fois menu et fragile comme tous les câbles. Et c'est la voie qu'il faut irrémédiablement emprunter pour avancer.

Voilà la scène où évolue Juan Vida, conscient du fait qu'un artiste n'est jamais qu'un maillon d'une tradition déterminée, et capable également de relever le défi qui consiste à avoir sa place dans la peinture contemporaine

espagnole, ce qui est *plus difficile encore!* Pourtant rien dans sa peinture ne semble révéler l'incertitude et le tension de celui qui s'est vu obligé maintes et maintes fois à se demander qui il est, obligé également à savoir qui il veut et ne veut pas être. Son talent, qui s'est nourri du meilleur des deux mondes pour créer un territoire propre, synthèse productive des grands courants de l'art espagnol ancien et moderne, relève de la plus haute qualité, de même que tous les talents: il n'y a rien de plus difficile que l'apparente facilité, rien de plus artificieux qu'un effet dépourvu d'artifice, rien de plus médité que la spontanéité, rien de plus cruel, de plus émouvant et laborieux que le désir de transmettre une illusion de sérénité convaincante.

Il est difficile de définir l'oeuvre de Juan Vida, peintre d'une réalité trouble, fausse, irréelle et familière à la fois. La mer est là; toutefois, ce n'est pas un enfant qui s'en va à la plage mais son souvenir, une vieille photographie de cet enfant, en noir et blanc. Les vieilles femmes, sombres et fragiles, sont présentes mais elles ne s'élèvent pas sur des remous d'eau trouble qui ne s'étendent pas non plus devant la silhouette d'une usine en feu qui n'est pas peinte

en rouge. Un chien projette son ombre, réduite, sur le sol, mais une autre ombre, plus importante, plus profonde, suggère une présence, presque dangereuse, que nous n'aurons jamais le loisir de contempler. Le peintre capte notre regard, l'utilise à son profit sans demander la permission, le trompe avec des formes connues, des édifices, des visages, des corps, des campagnes, des poteaux – une multitude de poteaux qui sont comme les points et les virgules de l'oeuvre de Juan Veda – et il se complait à attendre le moment où le spectateur découvre la vérité, ce truc qui n'est jamais un piège. Nos yeux regagnent alors leur place dans notre visage et les tableaux cessent d'être des édifices, des visages, des corps, des campagnes, des poteaux pour devenir ce qu'ils sont en réalité: des métaphores d'un état d'âme, témoin du regard particulier que leur auteur porte sur le monde. Tout ce qu'il y a d'inquiétant, de menaçant, d'énigmatique dans les objets que nous touchons tous les jours, dans les paysages que nous contemplons chaque matin sur le chemin du travail, dans les vêtements que nous portons, chez les gens que nous croisons, affleure ici à la superficie

d'objets qui ne changent pas de forme, dans les contours d'un paysage fort semblable à celui que nous connaissons, dans les vêtements que nous portons, sur notre visage, sur le visage de nos voisins; et tout cela sans gestes stridents, sans hurlements histrioniques, sans rôles prétentieusement calculés.

Le soleil brille dans un ciel de plomb; et cela suffit.

Traduction: Marie Lucas

MEMORIA DE UN PAISAJE

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

No es muy importante saber y tener conciencia de que la propuesta pictórica que nos ofrece Juan Vida en esta muestra, tenga como soporte el paisaje de Granada. Bastará conocer que el pintor, desnudo de toda carga retórica e histórica, se ha planteado comunicar a través del filtro de su mundo estético, una nueva y determinada visión o revisión de la imagen de su ciudad natal.

Si recordamos en una primera ojeada las distintas etapas de su arte a lo largo del tiempo, concluimos, tal vez erróneamente, en que estas visiones de hoy son en apariencia discontinuas de anteriores quehaceres, pero si nos paramos a desentrañar su fondo y escudriñamos mejor, comprobamos que las pinturas que ahora nos ofrece son congruentes con su pasado, pero con una *vuelta de rosca* más en su espiral creativa y consecuentes en suma con un lenguaje plástico de la mejor estirpe. Dicho esto y en otro plano de reflexión no podemos por menos

que detenernos ante el hecho del desafío, más aparente que real, y ausente de la intención del artista, que supone la presente exposición en un determinado aspecto. Pintar paisaje, dicho así en un sentido lato y convencional es, ciertamente, una opción válida del pintor de nuestros días, como lo fue siempre, si bien a condición de estar alumbrada ahora por nuevos ingredientes estéticos. Pero no es menos cierto que presupone ir a un cierto contrapelo de determinadas corrientes vigentes al día, más afines a propuestas conceptuales. Corrientes que conllevan una intransigente y denostada estima por toda referencia visual, más o menos próxima al mundo de esa realidad que tiene por otra parte sus mejores raíces en la pintura del pasado, o de un realismo referido a la apariencia inmediata de las cosas, aquella que supone sin más una duplicidad óptica o reiteración perceptiva e ingenua de lo que cualquiera puede ver.

El artista de hoy se debate a veces perdido en medio del bosque de alternativas que la historia del arte por un lado, y los nuevos credos por otro, han ido acumulando sobre sí. A ello se añaden multitud de reflexiones y conclusiones asumidas por la vanguardia

beligerante a las que viene siendo sometido y en consecuencia a las sugerencias a las que se ve impelido ante las distintas opciones que le ofrece el arte de nuestro tiempo. El artista, para colmo, se siente además "vigilado" y coartado tantas veces por la crítica y por la moda, abrumado en fin por la constante oferta de nuevas imágenes y nuevas ideas que le impregnan.

Es por ello, por todo lo que supone ese lastre, por lo que es útil calar en el gesto inteligente de este artista, dando un paso de costado, diríamos como el del caballo en el ajedrez, que sorprende en su inesperada eficacia y frescura, veamos: –pintar paisajes de Granada, desde Granada y por un pintor de Granada– nos lleva a la elevación al cubo, lo que no sólo presupone una propuesta valiente, sino un verdadero reto a la práctica de tanto manierismo barato en el que han incurrido e incurren quienes, desprovistos de talento, han querido rentabilizar imágenes intemporales ancladas ahora en la vulgaridad de un mimetismo óptico de la peor especie, y en el más rancio adocenamiento de un pretendido arte. La proposición poética por el contrario como una opción pictórica, de un mundo propio, es a veces

el resultado de adentrarse más en las visiones del alma o de la memoria que en las del repertorio de imágenes que se ofrecen a los ojos.

Así, pienso que, en un terreno netamente intelectual, Juan Vida en un romántico guiño al pasado, se ha dejado llevar de la mano, de una parte, por la sugestión de una determinada y buena pintura que del paisaje de Granada se hizo en los comienzos de este siglo y, de otra, por la secuencia natural de su ya consolidado buen hacer. Y es a través de ese diálogo secreto del que surgen estas imágenes, que antes que nada son "pintura, pintura" que diríamos los del oficio, aquella que se goza en sí misma pero en la que además su mensaje nos conduce al ensueño o la fascinación del mundo que se adivina tras ella. Debemos insistir en que en el trabajo de este pintor no se ve la traza de una *escriptura* que pretenda sólo la narración, no obstante la presencia de una imagen evidente del "motivo" con toda su carga evocadora y de inmutable realidad, pero una realidad virtual, decantada y transida de carga poética. Su duelo expresivo o desafío se juega en el interior de la imaginación subjetiva que se debe sólo a sí

misma y que tiende a autojustificarse, porque en realidad, aquel es el lugar final y único de las pulsiones más profundas y crípticas del artista.

Es sabido que el advenimiento de la imagen brota, antes de su aparición en la superficie tangible de la mente, en el corazón del artista y surge, además, trémula y esquiva pero seductora, en las entrañas profundas de la emoción y del sentimiento. Los cuadros que demandan su atención en esta muestra, devienen oscilantes en lo que pretenden decirnos, entre la exhibición exuberante de una imagen ensoñada y el flujo emotivo que nos remite a una ojeada interior de estupefacción envolvente. Las formas y los medios plásticos de la expresión pictórica por los cuales el artista manifiesta su obra, constituyen un lenguaje con el cual expresa su aventura existencial, su único y auténtico medio de comunicación, con tal claro está, de que ese lenguaje aparezca y sea en sí mismo auténtico. El resultado de una operación de esta naturaleza se manifiesta siempre, lenta y progresivamente, en la mente, tanto de quien contempla la obra como en aquella del propio artista porque, en definitiva, se trata de la complicidad de entrambos, como

ocurre a veces en la condición de un milagroso equilibrio formal y emotivo.

Podríamos concluir delante de estas telas, afirmando que el acontecimiento fulgurante que habita en los mejores terrenos del arte y de la poesía, tienen en Juan Vida un auténtico valedor.

LA CIUDAD RECREADA

ÁLVARO SALVADOR

Recuerdo que Jorge Luis Borges narraba en algún lugar de su obra la impresión sobrecogedora y vertiginosa que le produjeron ciudades como Florencia o Granada, al visitarlas por primera vez en sus jóvenes años europeos. El peso de la historia, la sensación de eternidad, resultaron insoportables al, por entonces, inquieto vanguardista porteño. Prefirió Buenos Aires, su ciudad natal, para intentar captar en ella, en sus barrios recién creados, en su movimiento, en su continua transformación modernizadora, las marcas del lento, pero inexorable, caminar del tiempo. Creo lo que Borges nos cuenta por haber sido testigo presencial de una anécdota parecida: el efecto demoledor por sobredosis de belleza que el Conjunto de los Leones causó en uno de los más aventajados discípulos de maestro argentino, el mexicano Juan José Arreola. Tanta fue la reacción y tan devastadora que nos vimos obligados a abandonar la visita y a buscar, sin precipitación, pero con firme decisión, las virtudes salutíferas de un tinto clarete en la taberna

de Polinario. Sin embargo, también creo que, como en otras ocasiones, la impresión de Borges debió estar sin duda mediatizada por sus prejuicios esteticistas. Podemos imaginarlo con su Baecker en la mano visitando cada uno de los lugares emblemáticos de la ciudad mitificada por el romanticismo, ajeno a voluntad, voluntariamente ciego al proceso de transformación que la ciudad experimentaba por entonces. Granada debía ser por aquellos años una ciudad en obras, unas obras que transformaban radicalmente su fisonomía, que tímidamente la modernizaban al abrirla hacia el exterior, que difícilmente podrían pasar inadvertidas para un visitante, las obras de la Gran Vía del Azúcar.

Sin embargo, Borges no reparó en ellas, porque Borges no buscaba en Granada las señales de la transformación industrial o el ensanche necesario de las comunicaciones, Borges buscaba en Granada una imagen, mejor dicho, buscaba a Granada “como una imagen”, la imagen que la iconografía y la leyenda, sobre todo románticas, habían elaborado pacientemente durante muchos años. No los signos de unas obras abiertas al futuro, y sí las ruinas de un pasado que contribuyó a elaborar una imagen atemporal,

eterna. Sensación de eternidad acrecentada por los signos culturales y las manifestaciones formales de un modo de trascendencia también estancado en un pasado glorioso, fuera del tiempo y del espacio. O dentro de este espacio inverosímil para la segunda década del siglo XX, algo así como un *espacio mágico*.

Una imagen. La imagen que el joven Jorge Luis Borges guardó para siempre en su memoria, la imagen que fielmente se identificó con aquella otra que él transportaba en su equipaje estético, ha sido –y es todavía– Granada. Es decir, una realidad subjetiva, aunque convertida simultáneamente en un arquetipo. Frente a esa imagen, la que va perfilándose en los grabadores y pintores románticos para ir conformando, poco a poco, toda una cultura –y también una subcultura– pictórica hasta lograr su clímax –y también su manierismo– en esa extraña manera de maridar la realidad y lo poético que alcanzan ciertos pintores finiseculares españoles como Rusiñol, Fortuny, Sorolla, frente a esa imagen, digo, han tenido que situarse los pintores granadinos del siglo XX, ignorándola unos o enriqueciéndola otros como José María Rodríguez-Acosta, López Mezquita, Hermenegildo Lanz, etc., etc.

Eso es precisamente lo que hace Juan Vida en las obras aquí expuestas y que constituyen la última etapa de su producción hasta el momento: aceptar el desafío de esta tradición, de esta imagen, y dialogar con ella utilizando el lenguaje más adecuado. Fácilmente podrá reconocer cualquier aficionado los ecos de Rusiñol o Sorolla en las obras dedicadas al Patio de los Arrayanes o a El Páral, del mismo modo podremos apreciar el trazo compositivo –ya tópico– de los grabados románticos en las que eligen como tema la Carrera del Darro o el Paseo de los Tristes. Incluso ese peso aplastante, esa expresión autoritaria de la solemnidad y de la historia que se desprenden de la titulada *Torre de Comares*, nos recuerdan otra de Doré, ejecutada con un tratamiento muy similar. Hasta aquí el homenaje que podríamos extender indefinidamente. Homenaje que es, al mismo tiempo, sabiduría, conocimiento, conciencia del camino por el que el pintor quiere transitar. Y que conlleva, por tanto, el reconocimiento también de los peligros que le acechan en cada esquina, en cada encrucijada.

Elegir una tradición conlleva aceptar las reglas del juego que esa tradición ha establecido para sí misma, en relación con los

temas, el tratamiento o la perspectiva desde la que esa misma tradición se autocontempla. Juan Vida ha aceptado el juego y sus riesgos hasta las últimas consecuencias. Una imagen mítica, legendaria, nacida además de un modo simultáneo a la aparición del mercado del arte, acaba convirtiéndose en tópico, en mercancía seriada, ilustración de las Baedeker u ornamentación de las salas de estar. Y lo más incómodo –quizá– para un artista actual es que si quiere aceptar el diálogo con esa tradición no puede enmudecer ante sus excesos, ante sus lastres. Juan Vida no lo hace.

Desde una actitud que podríamos calificar como posmoderna, pero sobre todo como inteligente, Juan Vida dialoga también con la tradición “mediatizada”, e incluso nos la revela como tal. La serie titulada *Torre de los Picos 1* y *Torre de los Picos 2*, es paradigmática en este sentido. El primero de los cuadros nos ofrece un tratamiento tan artificioso de la luz crepuscular que, aunque tenga su origen en las osadías lumínicas de alguno de los maestros finiseculares antes aludidos, sin embargo, conecta con una cierta sensibilidad *kitsch*, con una memoria plástica más ornamental, seriada, que culta. Por el contrario, el segundo, conservando exactamente el mismo

tema, nos señala claramente los orígenes cultos de la composición, describiendo su tratamiento y su sentido e incluso acrecentándolo “históricamente” al enriquecerlo con pinceladas fuertemente expresionistas. Esto es, la cara y la cruz de la tradición. La revelación que el pintor hace de su sabiduría desprejuiciada y del modo de arrostrar los riesgos. Y podemos insistir en lo dicho deteniéndonos en otra de las obras, la titulada *Aire*, en que el autor no sólo dialoga consigo mismo, con su propia trayectoria a la que el cuadro alude y a la que nosotros volveremos más adelante, sino que también lanza un guiño cómplice a esa manera tradicionalmente mediatizada de contemplar “el marco incomparable”.

Simmel afirmaba que en toda contemplación de un paisaje anida un “sentimiento” de la naturaleza mucho más profundo y abarcador que la extensión del paisaje que nuestra mirada delimita. Los límites que el ojo sufre son similares a los bastidores que sufre el lienzo. Están ahí y concretan un espacio previamente establecido. El paisaje urbano fue también naturaleza para los románticos en la medida en que se instituyó como “ruina”, es decir, como nostalgia de un pasado que

siempre fue para ellos natural y puro. Más tarde, la urbe plantea sus propios retos a la mirada del artista, fundamentalmente los de la fugacidad y el movimiento. También la subjetividad, aislada tras el marco de la ventana que es el cuadro, atrapada en el verdadero interior del cuadro, es decir, de la ventana por donde vemos asomarse un cuerpo de espaldas, sin rostro, a lo que alguna vez debió ser el exterior, el paisaje.

La imagen de Granada, esa imagen que la tradición pictórica canoniza, ha llegado hasta nosotros como "paisaje en ruinas", es decir, como nostalgia de la naturaleza, de un pasado mejor. Pero las ruinas en Granada, la nostalgia de la naturaleza, también han acabado por transformarse en "realidad": la Gran Vía del Azúcar, el Embovedado, el Ensanche de Recogidas, El Zaidín, Cartuja, las fábricas de la Vega con sus enormes chimeneas tan retratadas una y otra vez por el propio Juan Vida. La modernización, la historia, el siglo XX, pasaron por la imagen de las gloriosas ruinas. ¿Transformándolas? Quizá no, pero sí "traspasándolas", arrojando sobre ellas un nuevo sentido. De todo esto es muy consciente Juan Vida quien, sin caer en la tentación fácil

del hiperrealismo industrial, no ha dejado de ofrecernos muestras en anteriores exposiciones de su preocupación por esas "marcas del tiempo" que la historia ha ido insertando en la imagen de eternidad de la ciudad pretendidamente mágica.

¿Por qué la mayoría de estos cuadros, en vez de serenarnos, nos sobrecogen? ¿Qué hay en ellos, más allá de la composición tradicional, clásica, que nos inquieta, nos abrumba? Diríase que a través de ellos no entramos en la dimensión paisajística de lo real, o del arquetipo tradicional, sino en un mundo desconocido, inquietante, oscuro a veces. Es decir, entramos —como ha señalado José García Leal— "en el mundo propio del cuadro", que sin embargo es también el mundo reconocible, familiar, de la ciudad arquetípica. Granada como realidad, como imagen, pero también como subjetividad, la que el artista, en este caso el pintor, recrea a través de su propia tradición y sus propios recursos.

Entrar a saco en la ciudad a la que uno pertenece, con conciencia de esa pertenencia, zambullirse en su olor, en su color, en su movimiento, en su música, es entrar en uno mismo. Un viaje a los orígenes. No deja de ser

sintomático el hecho de que el tema de esta exposición coincida con el momento de madurez creativa en la trayectoria de Juan Vida. El cuadro *Aire*, uno de los primeros de la serie, vuelve a ser significativo en este sentido porque expresa, a mi juicio, la despedida que el pintor dedica a su etapa de aprendizaje. La obsesión investigadora –e incluso experimental– de Juan Vida en relación al color es sobradamente conocida para el aficionado que haya seguido su trayectoria. Ya su primer exposición relevante, *Iré a Santiago* (1982), dejaba muy a las claras cuáles eran sus presupuestos estéticos y las bases en las que pretendía sustentarlos. Sin embargo, a partir de *Álbum* (1987) y exceptuando algunas obras en papel. Juan Vida ha resuelto sus trabajos posteriores en un diálogo constante con ciertos elementos icónicos, contruidos casi siempre con una técnica hiperrealista, que iban marcando un contrapunto a la soltura de la pincelada gruesa, a la exacerbación del color. Ha sido éste un juego fundamentalmente conceptual, lleno de aciertos plásticos rotundos –recuerdo ahora alguna de las obras expuestas en 1994 bajo el título de *Vida en el campo* o el techo del restaurado cine Aliatar que tanta relación guarda con esta última exposición–, pero que

en los últimos años, a mi juicio, se estaba convirtiendo en una rémora para la verdadera capacidad expresiva del artista, en una tentación acomodaticia: la costumbre de trabajar siempre con red. En los cuadros que ahora podemos contemplar, a excepción del aludido *Aire*, han desaparecido por completo las redes, las muletas. Juan vida despliega en cada una de estas obras su “sentimiento” de la ciudad mítica, aceptando el reto de la lectura historicista, pero introduciendo en ella su propia percepción de la historia, el diálogo que él mismo como persona y como pintor ha mantenido con la ciudad y sus “metáforas” a lo largo de casi treinta años.

Y es así como la pincelada expresionista, desbordada, obscena incluso, rellena el esquema tradicional de los motivos elegidos por el pintor, deteniéndose especialmente en los elementos naturales del paisaje urbano –el agua, la fronda–, e introduciendo desde ahí en madejas de color que se retuercen dolorosamente o empastes tan inverosímiles como transparentes, un “sentimiento” hasta ahora inexistente en la imaginería tradicional de la ciudad, una recreación profundamente subjetiva y extrañamente sobrecogedora.

JUAN VIDA
LA PINTURA Y LA
HISTORIA
JOSÉ GARCÍA LEAL

A la pintura no le quedan caminos definidos. Tanto la realidad, lo que hay que pintar, como el modo de pintarla, han dejado de ser evidentes. Lo real se ha tornado problemático, ha quedado bajo sospecha. Se ha desvanecido la realidad propiamente pictórica. Desde finales del siglo pasado, a la pintura no le interesa la apariencia inmediata de las cosas, lo que capta la percepción ingenua. El cuadro no se contenta con ser una duplicación óptica, una reiteración perceptiva de lo que cualquiera puede ver. Si el realismo ha de consistir en una réplica exacta y neutra de las cosas, el realismo artístico ha dejado de tener sentido.

Pero más allá de su dimensión pictórica, la realidad toda se ha vuelto incierta. El simulacro se impone en el ordenamiento social; las determinaciones de lo real sólo parecen en representación trivializada; la acumulación acrítica de información sustituye a la conciencia reflexiva; las cosas

devienen productos de consumo, objetos canjeables e indiferenciados.

Lo real se presenta como un interrogante. Afrontarlo es un desafío. Lo es para todos nosotros. Pero para el pintor el desafío adopta una modalidad peculiar. Pues a la altura de los tiempos, tras la crisis —aún irresuelta— desatada por las vanguardias, la pintura no puede ya limitarse al intento de descubrir e imitar la realidad: tiene que *construirla*, construirla plásticamente, o sea, construir una visión pictórica de las cosas. Para Leonardo da Vinci el ideal de la pintura se cifraba en conseguir que el cuadro equivaliese a una ventana a través de la cual se ve el mundo. Hoy día, el cuadro sabe que es un cuadro: carece de la neutralidad y transparencia de la ventana, ha renunciado a ellas. Antes que un reflejo pretende ser una construcción imaginativa. Mas no la construcción en la que se expresa una subjetividad ensimismada y autocomplaciente, sino aquella en la que se alumbra una nueva presencia o manifestación de las cosas.

El problema está en la diversidad de los medios o procedimientos para lograr tal objetivo. Hay tantos y tan enfrentados

caminos en el arte actual que no siempre se dispondrá de razones claras para optar por uno de ellos. Y eso, cuando se pretenda elegir una trayectoria artística determinada. Pues con frecuencia se mantiene que cada obra de arte, para bien o para mal, ha de inventarse a sí misma. No hay ya lugar para un proyecto unificado en el que se integrasen todas las prácticas artísticas. El arte del presente carece de un desarrollo inmanente unitario: incluso puede decirse que carece de una historia vinculante.

En otras épocas, cada corriente artística surgía como respuesta a alguna otra anterior. Acaso para prolongarla, desarrollando aspectos incoados en aquella o invirtiendo algunos de sus supuestos, o simplemente para contradecirla. En cualquier caso, se establecía una línea de continuidad que, por lo demás, hacía posible la comprensión de las distintas corrientes. Así al menos hasta el Expresionismo abstracto, que aún puede leerse en diálogo con ciertos puntos del Impresionismo. Pues bien, justamente eso es lo que se ha perdido hoy día. La tradición, el pasado, incluso las propuestas coetáneas, se presentan casi siempre como un contexto

ocasional antes que como una secuencia de la que se podría formar parte.

Pero una de las salidas posibles a la indefinición y vacilaciones del presente artístico puede estar justamente en el diálogo con el pasado, en la confrontación que lo recrea y vivifica, al tiempo que obtienen de él renovada inspiración. Y no me refiero con ello a las tendencias postmodernas que se sirven del pasado, según su propio capricho, a modo de pastiche o, en el mejor de los casos, con una actitud ecléctica o tendente al sincretismo. Me refiero a la pintura que es capaz de medirse con la tradición pictórica. Así, la de Juan Vida.

Podría objetarse que la confrontación con el pasado conduce a ese callejón sin salida, tal vez círculo vicioso, en el que se abisma gran parte de la pintura contemporánea: la reflexión sin fin acerca de ella misma, el análisis de sus posibilidades y medios expresivos. De ese modo, la propia pintura se ha convertido en tema único de los cuadros: se ha hecho autorreferencial; es en alguna medida pintura sobre la pintura. Y nada más.

Un artista que se hace cargo de las repercusiones ineludibles del pasado reciente, de las

vicisitudes y exigencias actuales de la práctica pictórica, no puede dejar de reflexionar sobre los procedimientos y posibilidades del propio arte, sus medios, mecanismos, variaciones y previsibles consecuencias. Tiene que analizar las condiciones de la mirada pictórica: los dispositivos de la visión, el juego de formas y colores que la sustentan. El problema es que muchos artistas se quedan ahí. Y esa reflexión previa se agota en sí misma: no es una herramienta para la construcción visual de la realidad. En tales casos, paradójicamente, la reflexión sobre la pintura acaba dando lugar a una pintura de ideas: un arte de conceptos, sin referencia al mundo. De igual modo, la absorción en el pasado del arte puede conducir a un enclaustramiento estético, cerradas también las vías de acceso al mundo.

Juan Vida ha sorteado dichos peligros. En su pintura, la mirada a la tradición se transmuta en una nueva visión de las cosas. Los cuadros de esta exposición entablan un diálogo con la pintura española de comienzos de siglo. En particular, aunque no exclusivamente, con la pintura granadina de la época –José María Rodríguez Acosta, López Mezquita, Hermenegildo Lanz, entre otros– y con la pintura de tema granadino –muy especialmente, Rusiñol

y su cuadro *Patio de la Alberca*, de 1895–. Al fondo, los grabados románticos sobre la ciudad. Nuestras reflexiones anteriores pretendían apuntar el sentido de ese diálogo. Juan Vida conoce sobradamente bien los registros de la pintura contemporánea. Es lúcidamente consciente del sinsentido de repetir el entorno natural con una mirada ingenua, desde el falso supuesto de un ojo inocente. Conoce las virtualidades y rendimientos posibles del diálogo con el pasado, en este caso, con un pasado inmediato y familiar al que la propia fuerza de la pintura le ha obligado a no renunciar.



SANTIAGO RUSIÑOL
PATIO DE LA ALBERCA, 1895. Óleo sobre lienzo, 74 x 96 cm.

Le arrastra la pasión por la pintura. Antes que nada, la pasión por la sintaxis pictórica. Y, a través de ella, la pasión por lo real. De ahí que el diálogo se inicie (no podría ser de otro modo) en términos de formas, líneas y volúmenes, y, sobre todo, de luz y de color. De ahí, también, que su lenguaje pictórico se abra a una nueva percepción de las cosas, que la luz del cuadro se convierta en iluminación del mundo.

En el *Génesis* / la génesis de la pintura, al principio fue la luz. Y en efecto, la luz es para Juan Vida genesíaca. Luz creativa y transfiguradora, luz que se infiltra en la materia y la modela, descompone y recompone, le da una presencia determinada. Decía Ramón Pérez de Ayala que “en la pintura de Sorolla, la materia se desmaterializa. Bajo la acción saturadora de la luz, la materia se disuelve y se resuelve en leves densidades y fluencias de color”. Y a propósito de Anglada-Camarasa hablaba de “la luz apresada en materia traslúcida”. Esto es algo que Juan Vida hace suyo. Pero en una variante distinta, por lo que la luz –al menos en estos cuadros– adquiere además tintes expresionistas. Y es que ahí también entra en juego el alcance románico de la luz.

La luz y color de los cuadros *Patio de la Alberca*, de Rusiñol, y *Patio de los Arrayanes* (1903) o *Convento de la Concepción* (1902) de Rodríguez-Acosta, ilustran muy bien cuales son las referencias iniciales de Juan Vida. La luz se plasma en tonos rosados o levemente anaranjados, las sombras quedan marcadas por inflexiones del violeta. Un



HERMENEGILDO LANZ
LOS PUENTES DEL DARRO. Aguafuerte, 32,2 x 25,7 cm.

rastro de azul ultramar constituye con frecuencia un punto de partida o acaso del cierre del cuadro. Son (en calificativo también de Pérez de Ayala) colores *increados*: colores no transcritos de la naturaleza sino sugeridos por el pintor, colores que se ocultan a la visión habitual y, sin embargo, ponen de relieve, o mejor, extraen de las cosas sus matices más esplendorosos.

A partir de tal modalidad, en los cuadros de Juan Vida los colores se incendian o amortiguan, se someten a las inflexiones de una visión personalizada y enaltecedora: es la huella de la mirada romántica. Para empezar, se acecha la luz en sus horas límite, cuando se impone o cede paso a las sombras. Técnicamente, el pintor opta en la mayoría de las ocasiones por empastar la luz y dejar la sombra en un plano más tenue. ¿Podría ser al contrario? En cualquier caso, lo que importa es el efecto perseguido, destacar las connotaciones de sublimidad o decadencia, de elevación o ruina, calma o tormenta, placidez o desazón, misterio o evocación, que los románticos dieron a la luz. Se lo exige el tema: vistas de la Alhambra y la Carrera del Darro, *tópos* románticos por excelencia



JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA
PATIO DE LOS ARRABANES, 1903. Óleo sobre lienzo, 75 x 85 cm.



JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA
PATIO DE LOS ARRABANES, 1904. Óleo sobre lienzo.

del paisaje español. Se lo exige la vertiente expresionista que, en Juan Vida, pugna (felizmente sin resolución final, en mutua interacción) con otra vertiente de acento más clásico.

A este respecto, un cuadro puede servir de introducción a la serie expuesta. En él se



JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA
CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN, 1902. Óleo sobre lienzo,
100 x 78 cm.

representa el conjunto de la Alhambra en su perfil más conocido, tal como puede contemplarse desde el Mirador de San Nicolás. El dibujo del monumento es limpio y preciso, con la silueta linealmente delimitada; pero lo envuelve una tormenta de blancos, su entorno está convulsionado por una claridad acechante. En el resto de la serie, la luz ha ganado definitivamente la batalla y es la que conforma la materia misma de las cosas.

Decíamos antes que Juan Vida no se sirve del pasado a modo de pastiche ni con actitud ecléctica o tendente al sincretismo. Se lo impide su entrega a la lógica interna de la pintura. Para él la pintura es antes que nada rigor compositivo, congruencia o adecuación interna de los volúmenes, formas y colores. Todo en el cuadro ha de ser necesario, nada se deja a la arbitrariedad o capricho; es decir, en el buen cuadro ni sobra ni falta nada. Por ello, los referentes históricos, una vez introducidos, se someten a las tensiones que derivan del propio cuadro, adoptan una lógica homogénea, sin cortes o discontinuidades forzadas. Así, dejan de ser referentes externos, mezclados al azar, eclécticamente.

De esta forma su pintura puede incorporar un punto de vista propio. No es una mezcla de influencias sino una aprehensión personalizada de las cosas. Al contemplar los cuadros expuestos, lo primero que sorprende en ellos es su capacidad para hablarnos de cosas ya conocidas y revelarnos aspectos sorprendentes. La realidad que muestran es en primer término una realidad figurada o imaginada. El que los cuadros se elaboren con materiales tomados del exterior, no obsta para que sean en sí mismos construcciones fantásticas. Pero se erigen en metáforas de las cosas de las que tratan. Pueden así, por vía indirecta, desvelar aspectos recónditos e inadvertidos.

Con todo, lo que más destaca en estos cuadros es su poder de sugerencia y evocación: las dos obras que representan la Carrera del Darro son, a tal propósito, un ejemplo consumado. No es que ahí el cuadro sea una ventana a través de la que se ve el mundo real. Antes bien, diríase que el cuadro es una ventana por la que entramos en el mundo propio del cuadro. Las obras mencionadas exponen un mundo que tiene vida propia. La luz y el color parecen haber construido un ámbito que incluye toda una forma de vida.

A ORIENTE DEL ORIENTE

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Cada dos o tres años, más o menos, Juan Vida viaja a Madrid desde nuestra provincia común y presenta en la galería Afinsa, en la calle del Almirante, una exposición no demasiado nutrida de lo que ha pintado en ese tiempo. Juan Vida, que vive en medio del campo, en las afueras de Granada, ha ido haciéndose a sí mismo en una especie de robinsonismo de la pintura, más solo, estéticamente, que la una, dejándose llevar por un instinto que al mismo tiempo le permite indagar en lo más íntimo de su memoria y en los trances más apasionados del viejo oficio de pintar, de la historia de la pintura y los episodios de rebeldía y ruptura que la han estremecido a lo largo del último siglo.

Su búsqueda, su aislamiento, han llevado stendhalianamente a Juan Vida a no parecerse a nadie por el simple recurso de dedicarse a ser nada más que él mismo. También le llevan a una insularidad dolorosa, llena de incer-

tidumbres, de persistentes sospechas de postergación. Juan Vida expone sus cuadros lo mismo en Madrid que en París o Lisboa, y los vende todos la misma tarde de la inauguración, pero las damas apostólicas que rigen la Feria de Arco le negaron este año, a él y a la galería que lo representa, el acceso a este certamen que cada vez tiene menos que ver con el arte moderno y más con las pasarelas de modas.

Tales desdenes, a los que no es posible acostumbrarse por mucho que se repitan, afectan al estado de ánimo de Juan Vida, pero no a su trabajo. Se siente solo, a contracorriente, en los márgenes del tiempo que le ha tocado vivir como pintor, se deja de vez en cuando remorder, supongo, por el miedo a que las unanimidades que él no comparte correspondan a un camino más acertado que el suyo, pero mirando sus cuadros da la impresión de que cuando se pone a pintar todo el desaliento y la inseguridad desaparecen, que la mirada, la inteligencia, la memoria, el brazo y la mano se conjuran para trabajar en la anchura del lienzo con tanto arrojo como felicidad, atreviéndose cada vez a mayores suntuosidades de dibujo y materia, con un

ímpetu y una abundancia casi venecianos, con resplandores sombríos y tempestuosidades y tinieblas, con pormenores repentinos de bodegón ilusionista, de mancha de cielo azul reflejada en el agua, de luz naranja de atardecer en un muro.

Hace tres años, en la penúltima de sus visitas de viajante de su propia pintura, Juan Vida trajo a Madrid una serie de paisajes rurales y periferias urbanas, de retratos fantasmales de lugares en los que a veces surgía la presencia de un animal o de una figura humana, la foto en blanco y negro de una infancia de los años sesenta. Juan Vida, en el fondo, es siempre un artista confesional y hasta ensimismado, en la misma medida pudorosa en que pueden serlo escritores como Stendhal, Pla o Baroja. La hondura de sus cuadros, detrás de la solvencia técnica de la pintura y el dibujo, está hecha de rememoración y de una ironía que suele tener mucho de sarcasmo. Quien se tome el trabajo de repasar su obra de los últimos diez años descubrirá en ella la coherencia de un largo proyecto memorial, de una secreta arqueología cifrada.

Este año, en su último viaje, parece que Juan Vida ha quebrado o ha interrumpido

provisionalmente ese propósito, y que a la vez ha dado un paso más en su audacia solitaria, en su diatriba personal consigo mismo y con el arte del pasado y del presente. Al entrar en la galería, lo que uno encuentra de pronto a lo largo de sus paredes son visiones de Granada, y sobre todo de la Alhambra, es decir, de los lugares de la ciudad más familiares para la mirada del turista, más frecuentados por los fabricantes de postales de ahora mismo y los ilustradores y pintores románticos de hace siglo y medio, los inventores del mito de Granada como escenografía de orientalismo y de sueño. Hasta ahora, en su pintura, Juan Vida había retratado –de manera velada y cifrada, ya digo, con resabios de sarcasmo y nostalgia– los lugares de su memoria más personal, las imágenes íntimas y desoladas de la infancia. Lo que ha hecho esta vez ha sido abandonar su reino secreto y volverse de golpe a lo que en apariencia es más público, más conocido por todos, tan obvio que casi parece destinado a la invisibilidad y al desdén: ¿a quién se le ocurre pintar de nuevo la Carrera del Darro, los murallones rojizos de la Alcazaba, la sobrehumana torre de Comares, el Patal, el patio de los Arrayanes? Docenas, cientos de pintores de domingo, de acuarelistas

sentimentales, de turistas, japoneses o no, armados de cámaras fotográficas y cámaras de vídeo, millares de grabados y postales han asediado esos lugares, los han multiplicado y trivializado en todas partes, volviéndolos tan comunes, tan imposibles, como la torre Eiffel o la torre de Pisa, como esas fotos en colores de monumentos, en el interior de bolas de cristal, a los que les dábamos la vuelta para ver caer la nieve sobre ellos, una nieve ínfima y más bien melancólica que seguramente estará en la memoria infantil de Juan Vida igual que está en la mía.

Pero en los cuadros de Juan Vida parece increíblemente que la ciudad y la Alhambra están siendo miradas por primera vez, con el asombro y el sobrecogimiento de quien las descubriera en la edad anterior a los grabados, a las fotografías y al turismo. La ciudad vulgarizada, profanada por concejales ineptos y constructores desalmados, la Alhambra de todas las postales y todas las acuarelas, recobran un hermetismo de arquitecturas entrevistas por primera vez en una noche de niebla, al llegar el viajero a las cercanías de una fortaleza inaccesible y prohibida. Al pintar esos lugares Juan Vida también pinta la mejor pintura que se hizo sobre ellos, la de López-Mezquita y

Rusiñol; la de Rodríguez-Acosta, y le añade una intensidad de colores de ladrillo rojo y arena de desierto, de visiones de ruinas asiáticas y precipicios tibetanos. En un libro de viajes de Pla encuentro esta cita de Heráclito: "La naturaleza permanece oculta a nuestros ojos". Prácticamente sin salir de casa, sin variar los itinerarios de todos los días, Juan Vida, viajante desalentado y sedentario de su propio talento, ha ido a lo que llamaba Fernando Pessoa el oriente del Oriente, que estaba justo allí, en su misma ciudad encerrada y maltratada, invisible y delante de los ojos de todos, esperando que alguien se atreviera o se decidiera a mirarlo.

EL PERFIL Y LA BRUMA

JOSÉ CARLOS ROSALES

En los últimos cuadros de Juan Vida hay una especie de bruma que lo envuelve todo, una bruma imprecisa que debilita el contorno de edificios sin nadie, el trazado de los caminos donde un perro se vuelve en busca de algún rastro, el perfil de una ciudad perdida o arruinada, el torso de una mujer desnuda entre las sombras. Esa bruma de los cuadros de Juan Vida podría ser la bruma del tiempo, de los días que discurren sin que la vida llegue a lograr sus afanes, la bruma que a veces nos sorprende en una encrucijada y nos impide percibir con nitidez lo que vendrá más tarde, si estamos cerca o lejos, cuánto resta para llegar a ese sitio que estábamos buscando y cuyo nombre empezamos a olvidar lentamente. La bruma de los cuadros de Juan Vida es también la bruma de las olas cuando se acerca una tormenta que empaña el horizonte y que vuelve borroso aquello que parecía más próximo y tranquilo. La bruma de los cuadros de Juan vida es un río, un río que corre sin descanso dejando ver sobre la superficie de su curso –la superficie del

lienzo– algunos de los objetos que nos pertenecían, todo lo que era nuestro y resultó ser nada: un par de dados y una vieja revista, papeles rotos, una foto tal vez.

Pero junto a la bruma de las olas del tiempo y de la historia, nos encontramos con frecuencia –*Paseo de los Tristes* sería un buen ejemplo– una luz o un vago resplandor, una ventana abierta, iluminada en medio de esa tormenta de soledad y vacío que inunda silenciosamente casi todos los últimos cuadros de Juan Vida. ¿Qué habrá detrás de esos cristales? ¿Qué palabras se estarán diciendo en esa habitación que tiene las luces encendidas? ¿Realmente habrá alguien detrás de ese cierre iluminado y solo? Y es que, junto a la bruma polvorienta o acuosa de estos cuadros, siempre puede apreciarse escondido un secreto que, como diría García Lorca, es un *vago secreto de ternura*, un secreto que la bruma de la lluvia, o del tiempo, guarda y a la vez desvela. Ese secreto y esa bruma podrían ser –creo que son– la representación de un recuerdo que no existe, de un recuerdo de algo que nunca sucedió o de algo que ya no ocurrirá. Y es que la memoria de un pasado donde las cosas, antes de nacer, se

quedaron quietas y sin vida ha encontrado su mejor refugio en esa bruma poderosa y frágil, en esa misteriosa claridad de las últimas telas de Juan Vida.

Para calmar un deseo, cualquier deseo, imaginamos aquello que todavía no ha ocurrido, lo que no sabemos si llegará a ocurrir. Pero también imaginamos otras veces aquello que ha dejado de ser, lo que nunca más volverá a repetirse. A esas imágenes irrepetibles de lo que una vez hubo en algún sitio, a esas imágenes de lo que ya no está, las llamamos recuerdos, o evocaciones, o sueños. Esas imágenes se parecen a los barrios históricos de las ciudades más antiguas: los nombres indescifrables de gestas olvidadas, las estatuas herrumbrosas, los pavimentos envejecidos y gastados, conforman un paisaje del que formamos parte, un paisaje tan familiar que hemos perdido la noción de su presencia. Los recuerdos y los sueños, los monumentos más cercanos, están hechos de un mismo material, un material que con el paso de los días puede llegar a cuartearse y corromperse haciendo irreconocibles los sitios y los sueños. En ocasiones volvemos la mirada y, asombrados, vemos un antiguo edificio,

una fortaleza inmóvil y paciente, y no podríamos afirmar si siguen siendo los mismos espacios de siempre, aquellos que nos vieron crecer, aquellos donde estuvimos una tarde de junio en busca de una sombra. Lo que imaginamos en ese momento, rodeado de bruma y claridad nerviosa, está recogido en estos cuadros de Juan Vida, unos cuadros en los que no se sabe si el viento arrastra las torres de *Comares y de la Vela*, o si es el viento y la tormenta los que las dejan ver durante unos segundos como si se tratara más bien del espejismo de unas torres inventadas y falsas que de unas torres verdaderas, palpables; como si fueran un recuerdo imposible de lo que pudo ser, de lo que fue sin duda.

El pasado de una ciudad, el pasado que se refleja en sus monumentos más nombrados, es un pasado demasiado conocido: hemos visto lo que quedó de sus edificios tantas veces que ya no sabemos cómo son realmente. Así también ocurre con nuestra vida pasada. Hemos visto innumerables veces nuestras fotos, hemos escuchado hasta la saciedad sucesos y percances, y ya no sabemos de qué estamos hablando. La fortaleza de la Alhambra que hoy miramos



al levantar la vista distraídos no es la misma de entonces: el tiempo ha cambiado las cosas, nos enseña matices que antes estaban escondidos. Los dos *Pacios de los Arrayanes* de Juan Vida enseñan esos matices y plasman la Alhambra del pasado, la de siempre, la que no existió nunca y la que siempre está a punto de surgir en medio de la niebla y el silencio vacío de la memoria. La pintura de Juan Vida, si hacemos caso de Marcel Proust, sería *como un obrero que trabajara para establecer cimientos duraderos en medio de las olas*. Por eso estos cuadros de Juan Vida son doblemente valiosos: sin dejar de tener a la belleza como uno de sus motivos principales, logran un espacio de nitidez en medio de la bruma.

► Puerta Real

Para seguir mirando

CREO que la experiencia de mirar las cosas por primera vez no es un acto del todo inocente, sino una confrontación entre lo que se mira y lo que se espera ver, entre la realidad y su representación más conocida. Esa primera mirada ha estado precedida de cientos de miradas que la han ido conformando, de modo que quien mira por primera vez cree reconocer lo que en realidad está descubriendo, observa con ojos de otros, se reconoce en palabras ajenas y anteriores. Cada nueva fotografía o cada nueva descripción que se agrega a una ciudad

altera la imagen que los demás se van haciendo de sus calles o sus monumentos, antes incluso de visitarla. No es sólo el paso del tiempo el artífice de ese cambio, sino la experiencia acumulada en ese tiempo. No se mira ahora como a principios de siglo porque la sensibilidad o los valores no son los mismos de entonces, como tampoco es igual la pintura. El cubismo, el informalismo o el expresionismo abstracto han ido modificando el compromiso y el gesto del pintor, al mismo tiempo que la percepción y la conciencia del espectador.

Pienso en eso mirando los cuadros que el pintor Juan Vida expone estos días en la Fundación Rodríguez Acosta, pinturas de los rincones y los monumentos que han fijado la imagen turística de Granada: la Acera del Darro, el Paseo de los Tristes o el Patio de los Arra-yanes. Acostumbrado a pinturas que mostraban lo que nadie veía o percibía o recordaba (paseantes de gabardina y sombrero, solitarios bañistas de anchas espaldas, desolados territorios con viejos automóviles o fábricas ruinosas: rastros de su memoria y a la vez testimonios de un tiempo incoherente y disperso), me sorprende el desafío de representar lo que tantas veces ha sido mirado, lo que todo el mundo ve y sabe. Y tal vez sea ése el gran acierto de Juan Vida, su clara opción ética, enfrentarse a una realidad banalizada con la voluntad de depurarla, de mostrarla desde otra experiencia, de desvelar lo que de ignorado hay en lo evidente. Y haciéndolo además de la manera que es inherente a todo verdadero artista, esto es, utilizando



JUAN MATA

imaginativamente los materiales para representar de otra forma la luz, el volumen o el espacio, lo que le obliga a un ejercicio simultáneo de introspección y de diálogo con la historia de la pintura. Estos nuevos cuadros no son por tanto el fruto de una singular reflexión sobre la realidad, sino también con la pintura que ha representado antes esa misma realidad. Volver a pintar lo que otros ya pintaron, repetir tópicos anteriores, no es en este caso un síntoma de agotamiento ni tampoco un pretexto para la ironía, sino una manera comprometida de meditar sobre la propia memoria, la tradición y el aprendizaje.

Cuando el Equipo Crónica recrea, por ejemplo, las pinturas de Goya, o Francis Bacon revisa el retrato de Inocencio X hecho por Velázquez, no se limitan a una narcisista imitación de pinturas que los impresionó en su día y los educó como pintores, sino que las examinan con los ojos de la contemporaneidad, acentúan rasgos que ya estaban en aquellos cuadros o agregan otros nuevos que reflejan los cambios estéticos, sociales o morales que han sucedido desde entonces. Suponen un homenaje y una infidelidad, recuerdan y al mismo tiempo dan cuenta del complejo itinerario que ha conducido hasta el presente. El hecho de que los cuadros de Juan Vida estén expuestos en las salas de un cermen construido por el pintor Jose M.^a Rodríguez Acosta (algunos de cuyos cuadros actúan como referente de estas nuevas obras) e inaugure además el ciclo de exposiciones unos meses después de la última realizada allí, la de Joaquín Sorolla y sus pinturas sobre Granada, es un azar que se revela de pronto como un símbolo. En lo que fue el estudio de Rodríguez Acosta, y a continuación de las de Sorolla, las pinturas de Juan Vida aparecen como una lección de modestia y osadía, un ejercicio simultáneo de reconocimiento y ruptura mediante el cual demuestra que es posible, y necesario, renovar la relación con la realidad, que en las manos del pintor reside la fuerza de construir otra conciencia sobre ella y en sus ojos la potestad para contemplarla con una nueva emoción.

LAS ELEGÍAS DE JUAN VIDA

Francisco Brines

Juan Vida y Luis García Montero se conocieron en 1978, en su primera juventud, y desde entonces no han dejado de caminar juntos, en la cercanía amistosa de un grupo muy unido de poetas granadinos. Han compartido la vida de cada día, conversaciones innumerables e interminables, acciones y reacciones desde un idéntico compromiso político y, sobre todo, han visto crecer y afirmarse sus respectivas obras desde la contemplación inmediata y admirativa. No hay que olvidar el interés que Juan siente particularmente por la poesía y la extraordinaria labor gráfica llevada a cabo en el diseño y composición de las revistas literarias de su cercano entorno y, ahora mismo, en la bellísima *Hélice* poética.

Luis ha escrito una "suite" de poemas en la que acomoda directamente su temática en el recuerdo personal de la obra sucesiva de su compañero y éste, a su vez, ha recobrado su propia mirada desde las palabras del poeta. Un bello homenaje mutuo, y un homenaje al entorno que ha acogido estos veinte años de cálida amistad: su propia ciudad. Una ciudad que es todas las ciudades, pero cuya presencia plástica y anímica es la Granada de Juan Vida. El protagonismo de la urbe moderna en la poesía ya tuvo lugar en el siglo pasado, mucho antes de la invención de las vanguardias, con la incorporación del Brooklyn de Walt Whitman o el París de Baudelaire, cantores ambos de la gran ciudad. Luis es un poeta urbano y quiere, con voluntad, que esto se manifieste en el poema, pero ahora no es ya condicionante para ello la presencia de la gran metrópoli. Es, sin embargo, distinta la aparición urbana en las obras del poeta y del pintor. El primero busca expresar en la suya una manera de sentir y relacionarse las gentes de la ciudad, y se mueve por ello en más céntricas avenidas, con luces y escaparates y lugares de encuentro colectivos. Esa peculiar vida ciudadana de relación social e instalación existencial también la conoce su amigo, pero éste la elude en sus cuadros. La ciudad en la obra de Juan Vida es limítrofe del campo, más suburbial, cuando no la encuentra en el espacio semidesértico del extrarradio, adonde sólo llegan sus derrotados vestigios. Pintura, como vemos, también fundamentada en un específico paisaje dependiente de la ciudad.

El libro lleva como título el de *Elegías*, pues esa es la tonalidad anímica que suele acompañar la mirada más honda de Juan Vida. Es éste un pintor de la soledad, de una naturaleza maltrecha e inquietante, que acoge en su resaca la derrotada existencia de unos seres desvalidos, que pueden igualmente ser hombres o animales a ellos cercanos. Dos soledades que se imbrican, la del paisaje y la del hombre, y que dan como resultado una única y más intensa soledad. Otro merodeador de las afueras fue Ricardo Baroja, mas con cierta ternura costumbrista y, por ser otros los tiempos, sin el dramatismo radical de los suburbios ciudadanos de Juan Vida. En este caso llega a alcanzar su mirada una significación metafísica que parece ocultársenos, ya que la realidad, aunque también con una exigible interpretación simbólica, se presenta en toda su crudeza, pero nunca afantasmada, desrealizada, como es el caso del inquietante y sugestivo Hopper o el más mental y mágicamente escenográfico Giorgio de Chirico. Juan Vida es, en ese importante ciclo de su obra, un pintor metafísico que se acoge a la más inclemente realidad.

El que esta ciudad simbolice todas las ciudades nos lo señala el primero de los poemas y también el hecho de que ese túnel representado, que lo es igual de entrada que de salida, lleve la dirección primera, y así resaltar esa súbita acumulación de hostilidad y hacinamiento. El lugar es granadino, pero sólo percibimos de él su impersonalidad. También el paisaje desolado por el que transita el *Camionante solitario* es intercambiable con otras múltiples imágenes suburbanas de cualquier otra ciudad. Las ropas que viste nos indican

Hay en este conjunto dos remansos de claridad que centran dos figuras femeninas. Una adolescente reposa junto a un río, con el fondo apuntado de una palmera solar. Y esta madrigalesca vacación matinal coexiste, según sugieren los versos, con la cercanía de unos vertederos o la posible presencia de una menuda delincuencia. Asueto ciudadano que nos aproxima la nostalgia, ese sentimiento de levedad elegíaca. La otra mujer se nos aparece dormida, y de nuevo el poema ahonda su significación, ya que nos revela el sueño de la durmiente. Si nos atenemos a la descripción de los versos se trata de un sueño sombrío, de acumuladas arideces, incognoscible desde la mera representación. Presumo que el contexto de otras obras de ese determinado momento, y que yo desconozco, justifica esa lectura. Hay un famoso grabado de Goya, de la serie de los *Caprichos*, en el que se ve a un caballero sentado, que duerme apoyado sobre una mesa, y en el que el sueño está simbólicamente objetivado en un revuelo lúgubre de búhos y murciélagos. El texto que lo acompaña parece concretar aún más la significación: "El sueño de la razón produce monstruos". Y sin embargo nada queda con ello precisado, pues dicha lectura se ha realizado en el tiempo desde posiciones contradictorias e igualmente válidas. Desde la razón se han originado hechos monstruosos, pero también desde su dormición o abandono se han creado otros mayores. Lo más justo sería pensar que, conocida la mentalidad ilustrada del artista, la segunda interpretación es la más justa, pero no dejamos de sospechar que, en alguna época posterior, el mismo autor hubiera asentido más a la primera. Dejemos, pues,

que cada uno haga su propia glosa personal ante la presencia de ese abandono de la belleza en reposo. Con sólo la mirada seguimos instalados en el territorio de la, esta vez dulce y punzante, elegía.

Entra, al fin, Juan Vida en su ciudad, y alza ahora los ojos para ver la Torre de Comares y el Mirador de la Reina. Lo que nuestro pintor experimenta es una sucesión de miradas pictóricas acumuladas y detenidas en esos mismos muros, y acepta el reto de la individualización de la suya propia. Ha abandonado las ruinas efímeras del extrarradio por las otras ruinas consolidadas que, paradójicamente, le dan a la ciudad su persistencia, su personal imagen eterna. Pasea por la Carrera del Darro, por el Paseo de los Tristes, sube hasta la Alhambra, y con él las imágenes ensoñadas de los artistas románticos –Gustavo Doré–, la belleza quintaesenciada de las columnas reflejadas en el agua de los estanques –Santiago Rusiñol, Rodríguez Acosta, Sorolla–, y su propia mirada, hecha de memoria literaria y de personal biografía. Se nos aparece ahora un pintor expresionista en su visión (como lo era la de los ilustradores románticos) y expresionista en el tratamiento de la materia y técnica pictóricas (enriquecimiento adquirido en su época de experimentación vanguardista). El resultado es, como tan admirablemente se advirtiera en su última exposición, la revelación de una mirada personalísima que hace que le afirmemos vencedor en su difícil reto. Otra mirada creadora, personal y distinta, que añadir a las que ha gozado Granada, y a través de la cual podemos imaginar y enriquecer, con su novedad, la nuestra viajera. Una mirada de fuego crepuscular que cierra y abre el día a un mismo tiempo.

Este libro, que con tanta felicidad nos acompaña plástica y poéticamente, es más que un homenaje a Granada. Ya se dijo: es un homenaje al sentimiento más desinteresado y generoso que existe: el de la amistad. Es así como un libro se ha transformado en una pequeña casa, y allí se han cobijado los dos amigos. Y han abierto la puerta para que con gozo queramos también acompañarles.

2000

Animal en lo blanco

Guillermo Solana

(2000)

Texto publicado en el catálogo de la exposición Naturalezas alrededor de una habitación, celebrada en la Galería Almirante de Madrid, en mayo de 2000

Los animales fueron la primera pasión de la pintura. Los bisontes, los ciervos, los caballos corrían por la paredes de Altamira o de Lascaux mucho antes de que se inventaran los cánones de la figura humana. Aquellas imágenes nos fascinan todavía con su presencia enigmática. Caballos ciervos y bisontes pintados en los muros de las cuevas, ¿forman algo así como un menú, un inventario de la despensa, o más bien una especie de panteón? ¿Eran dioses o más bien ofrendas que se llevaban a los pies de los dioses? La vieja teoría según la cual las pinturas actuaban como conjuros mágicos para favorecer una caza abundante se ha visto erosionada, si no desmentida, por el análisis más detallado de los vestigios. Pues la composición de la muestra culinaria, de las especies que nuestros antepasados comían, difiere de la muestra figurada, de aquellos animales que pintaban con más frecuencia (parece que el animal más degustado en el Paleolítico Superior era el reno, y el más representado, el caballo). Todos los indicios apuntan hacia la autonomía del animal imaginario.

Esa vida aparte del animal imaginario se ha vuelto mucho más evidente en nuestro tiempo. No vivimos, como antaño, entre los animales, pero han sobrevivido misteriosamente a nuestros sueños, a nuestras fábulas, en nuestras expresiones figuradas. No profesamos cultos totémicos, no somos cazadores ni siquiera granjeros, pero nuestros hijos, antes de comenzar a hablar, aprenden a imitar no sólo el ladrido del perro y el maullido del gato, sino también el relinchar del caballo y el rugido del león. Los animales son los héroes de las historias infantiles. En cuanto a los adultos, dicen amar esos documentales de televisión sobre los animales salvajes donde se revela, con detalles a veces obscenos, toda su intimidad: su nacimiento y su muerte, cómo persiguen y devoran sus piezas, cómo se cortejan y aparean.

El animal legendario, el animal heráldico nunca ha dejado de atraernos, de convocarnos como un poderoso signo. Así entraron también los animales en la pintura de Juan Vida. Entraron hace ya más de una década, como fragmentos pintados minuciosamente en las superficies pictóricas de vasto aliento, de texturas y ritmos abstractos, haciéndose pasar por fotografías pegadas. Eran casi siempre emblemas, iconos familiares: el perro atento a la voz de su amo, el ciervo herido, el mono grotesco, la vaca paciente, el toro erguido. En las pinturas que expone ahora Juan Vida, los animales vuelven a ser imágenes míticas surgidas del fondo de nuestra memoria, de nuestra infancia recobrada. Evoca las ilustraciones de los relatos de aventuras que leímos de niños, de las historias de cazadores en la jungla, de Jules Verne (Cinco semanas en globo) y de Rudyard Kipling (El libro de la selva)... Los patos de Juan Vida me recuerdan un libro interminable que me leyeron hace mucho tiempo, El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia, de Selma Lagerlöf, donde un niño recorría su país volando a lomos de un pato salvaje.

En la obra de Juan Vida laten dos almas distintas. Juan Manuel Bonet lo ha caracterizado como un pintor “con un idioma decididamente figurativo, sobre todo en las zonas resueltas a base de dibujo, aunque no falten en contrapartida los recursos aprendidos de los abstractos líricos, esencialmente patentes en el empleo de grandes extensiones de pintura líquida y envolvente”. Se podría decir también a la inversa: Juan Vida es un pintor que ama la pintura en sí misma y domina las superficies de texturas variables, de materia áspera o de transparencias delicadas, todo lo ensimismado de la pintura abstracta. Pero al mismo tiempo, Juan Vida no renuncia a sugerir con la pintura espacios y atmósferas evocadoras. Sabe insinuar con una mancha o con un trazo acuoso una forma y detenerse allí donde esta forma empieza a definirse demasiado. Para que la superficie de la tela despierte de su inercia, ha inventado los recursos más sutiles. Por ejemplo, esas manchitas flotantes de verde azul, de castaño, de amarillo, como una lluvia de pétalos, como hojas de un árbol apenas dibujado, que expresan el estremecimiento del aire, convirtiendo los movimientos de la pincelada en una vibración atmosférica. También se ha servido de las ramas negras, esbozadas con unos cuantos trazos al estilo del pincel oriental, a la vez con levedad y espontaneidad. Hasta en los cuadros más planos, sin indicios de perspectiva, esas ramas crean un primer término, un *repoussoir* que abre la profundidad, como sucede en los cuadros Naturaleza tranquila y Naturaleza optimista.

Pero Juan Vida no se ha propuesto sólo en su pintura crear espacios, sino hacerlos habitables (o reconocerlos como inhóspitos). Se trata siempre para él de mostrar un territorio que puede ser hollado, explorado, vivido. Para esto le ha servido en otro tiempo la figura humana: un hombre de espaldas que avanza por un camino solitario. Para eso le han servido y le sirven todavía esas construcciones deterioradas e incompletas, casas, torres y fábricas abandonadas, con su sabor de inequívoca melancolía.

En uno de los cuadros, una gaviota cruza el cielo pintado con toque excepcionalmente ligero, frotado con poca pintura en azules y grises. El vuelo de esa gaviota habita el espacio aéreo a su alrededor. Todo en el paisaje atiende al grito del pájaro, todo acude a su llamada, todo se congrega entorno a él. Es el animal quien crea la distancia, pues esta no se reduce simplemente al número de metros que separa una cosa de otra, por ejemplo, una piedra de otra piedra. La distancia es algo vivido: ese trecho que acerca al lobo del pato, que aleja al pato del lobo, ese intervalo que separa la muerte de la supervivencia, un espacio que puede ser salvado por una carrera, un salto, un súbito batir de alas. Los ojos del animal miran en lo abierto, y a través de sus ojos percibimos el paisaje. Los animales se observan entre sí, como también nos observan. En un bello texto, Por qué miramos a los animales, John Berger escribía: “Los ojos de un animal cuando contemplan a un hombre tienen una expresión atenta y cautelosa. El mismo animal puede mirar a otra especie del mismo modo: No reserva para el hombre una mirada especial: Pero salvo el hombre, ninguna otra especie reconocerá la mirada del animal como algo familiar. Otros animales se quedan atrapados en ella. El hombre toma conciencia de sí mismo al devolverla”. El pato, la gaviota ante el pantano o el gato recostado nos miran directamente, casi como si fueran humanos, pero sin intimidarnos como lo haría una mirada humana, sin la teatralidad de un personaje que se enfrenta cara a cara con el espectador.

A veces, el animal queda extrañado, *dépaysé*: el ave que aparece en un paisaje africano pertenece en realidad al Norte de Europa, las gaviotas vuelan tierra adentro, la cebra destaca sobre un insólito

paisaje nevado. El animal que se enfrenta solo a la vastedad del espacio sugiere una soledad más profunda que la soledad humana. Como decían los versos profundos y exactos de Felipe Benítez Reyes en su poema "Planeta Juan Vida": El perrillo altanero que custodia la Nada / de una zona industrial.

Algunos de estos paisajes son blancos, como paisajes nevados. "La nieve –escribía Bachelard en su "Poética del espacio"– aniquila con demasiada facilidad el espacio exterior", "Universaliza el universo en una sola tonalidad". "La nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal". En la superficie de esos cuadros que tienden al blanco, tratada con acrílico y óleo, se provoca una agitación incesante, con burbujas, erupciones y efectos de materia. Los juncos del agua y las ramas están pintados quitando materia del blanco, dejando marcas y arañazos en blanco, rastros que hacen más palpable el vacío. Entonces entran en escena el pato solo o acechado por el lobo, la cebra aislada. Me acuerdo entonces de la urraca de Monet, otro paisaje nevado, silencioso e inerte, hasta que descubrimos la presencia del ave posada en la valla. El animal en lo blanco no es ya solo un signo, sino un sujeto en quien, con la ilusión de una inocencia recuperada, puedo proyectarme y vaciarme. El ave o la cebra perdida en la inmensidad blanca, ese animal solitario que custodia la Nada, es, como cada uno de nosotros, un ser desconcertado, interrogante, que busca una salida.

► Puerta Real

JOSÉ CARLOS
ROSALES

Carreteras secundarias

Las ruedas de los autos de los cuadros de Juan Vida se hunden en un suelo impreciso y opaco, imaginario casi, parece que estuvieran hundiéndose en las aguas más turbias del mar de la memoria. Los autos están gastados, aparcados en algún camino que se borró, detrás de un árbol cuyas ramas desnudas dejan también desnudo el sentido de un tiempo propicio que ya no volverá, un tiempo que tal vez nunca nos cobijó del todo, quién sabe si llegó a existir. No hay nadie en los asientos de los autos de Juan Vida: los autos están vacíos, con la carrocería gastada, amarrados en el dique invisible de un puerto abandonado o desvalido, un puerto sin nombre.

Esos autos rodeados de luz y de abandono, y las dóciles ruinas industriales que a veces nos sorprenden en una carretera secundaria, al pasar una curva, son los dos ámbitos entre los que se mueven los poderosos trazos de la pintura reciente de Juan Vida. Agrupados bajo la tibia ironía privada de un rótulo como el de *Vida sobre ruedas*, los últimos veinte cuadros de Juan Vida lucen su soberana capacidad de afirmación y sugerencia en las paredes de la Galería Sandunga de Granada en una exposición que nos brinda hasta mediados de diciembre la oportunidad de disfrutar de una mirada tan inquietante y lúcida, tan próxima, tan útil como la mirada de Juan Vida.

De entre todas las maquinarias que la modernidad nos ha regalado a precio de oro, de sudor y de lágrimas, quizás sea la de los autos desgastados la que mejor nos pueda resumir todo ese mundo de ambiciosas promesas incumplidas, de ilusiones con la esperanza rota, de intereses ocultos y torcidos: el progreso nunca fue como nos decían sus profetas, pero fuera de los caminos del progreso tampoco hay mucho, más bien nada, y ese camino que borran o

han borrado los vientos huracanados de la historia es el que habría que volver a trazar con otras herramientas, herramientas más fiables, y materiales que no resultaran tan efímeros.

Los caminos se cruzan en la tierra y en los cuadros de Juan Vida como se cruzan los cables en el azul eléctrico de un cielo donde las nubes dejan el indicio fugaz de que la vida sigue. Y junto a los caminos, el muro de una fábrica derruida nos enseña su dentadura mellada, el pasado que no pudo sobrevivir con gloria, el futuro que se escapó sin dejar rastro, un número de teléfono, instrucciones para encender el fuego. En algunos cuadros de Juan Vida hace frío, hay huellas vagabundas que no saben a qué sitio llevarnos. Sólo el cielo interminable del Cabo de Gata, mientras cubre con la luz ocre de sus nubes la imposible y solitaria iglesia de Las Salinas, está aparentemente a salvo: un cielo que rueda o gira porque vive, que vive porque pasa mirando lo que ocurre, que mira porque busca horizonte y noticias. Así es la pintura reciente de Juan

Vida, como el cielo infinito del Cabo de Gata: rodando sin cansarse, mirando sin orgullo, siempre viva, siempre buscando un hueco, una grieta, donde detener los pasos –la rueda de los días– y robar el perfil de una fábrica de cemento solitaria, el vacío de un secadero de tabaco perdido, la colina que guarda un enclave militar en desuso. Sólo en las carreteras secundarias hubo vida, vida que se acaba, vida que vemos cuando pasamos mirando desde la ventanilla, sobre ruedas, aburridos del mundo, apenas sin abrir los ojos: unos ojos que las pinturas de Juan Vida nos quieren abrir y nos abren, que se abren de par en par ante la sombra del otoño, de un otoño diferente y discreto, un otoño sobre ruedas que giran sin cesar.

Los caminos se cruzan en la tierra y en los cuadros de Juan Vida como se cruzan los cables en el azul eléctrico de un cielo donde las nubes dejan el indicio fugaz de que la vida sigue

2003

Juan Vida y verdad

Enrique Andrés Ruiz

(2003)

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Vida y milagros*, celebrada en la Galería Almirante de Madrid, entre los meses de noviembre y diciembre de 2003.

Al hombre medio que viene a ser el espectador de nuestro medio arte, y de tanto como lo ha oído y quizá leído, ya no le parece que en la pintura pueda haber ninguna verdad, o que ella misma pueda serlo, ni que asomos de realidad o de verdad puedan ya surgir de ese trozo de espacio extraño en el que aparecen cosas, seres que él, finalmente, ha acabado confundiendo con imágenes.

Esto es así porque ese espécimen de contemplador tipo, ese modelo de público —que es la verdadera creación del contemporaneísmo artístico (y político)— ha dado por buenas e incontrovertibles no pocas de las pragmáticas que sobre el arte y la pintura ha decretado ese discursillo filosofante propio de lo que se ha llamado postmodernidad. Vista desde hoy, es como si la modernidad —la de Velázquez o Cervantes, por ejemplo—, hubiera consistido, ya hace mucho, en una especie de edificio frágil, quizá demasiado fino, demasiado incierto, poco definitivo, dentro del que podíamos ver lo que la realidad toda y el arte mismo tenían a la vez de verdad y de mentira. En tiempos, como los de hoy, más gruesos, estas sutilidades es como si resultaran eso, muy delgadas y lábiles; y nuestro hombre medio prefiere pensar lo que le han dicho: que la pintura no es, sencillamente, sino una mentira, un juego de estructuras y artificios, a veces divertidos, irónicos, y otras veces muy tremendos y transgresores. Es, por otro lado, como si hubiéramos retornado a las operaciones de aquel cervantino pintor Orbaneja, que colocaba el marbete: “Este es gallo”, para que las pinturas se entendieran en su verdadera naturaleza de pasatiempo lingüístico, o declarasen ellas mismas su falacia.

Pero así son las cosas. Ese hombre medio piensa que las pinturas son sencillamente mentira, o imágenes, que tanto da. Y el medio arte nuestro resulta por eso una suerte de jugueteo con imágenes, que llega a su colmo con las grandes ampliaciones fotográficas de hoy, en las que ese espectador creará ver unos añicos de realidad verdadera. La cosa es que todas estas consecuencias del arte pop, o de la popización general del arte, han suprimido toda verdad o posibilidad de verdad en una pintura, y arrancan del cimiento de que la verdad de cualquier imagen fabricada en el mundo de la realidad es precisamente su falta de verdad, o la misma ausencia o negación de las que —mala y anacrónicamente, según dicen— nos habla una pintura.

Pero el caso es que Juan Vida ama la pintura, y cree en ella. De manera que no sería muy propio, a propósito de “su caso”, derivar hacia los sabidos comentarios sobre la ausencia real que encubre cualquier “signo plástico”, o sobre la propia negación de la realidad y la verdad en la pintura; todo esto si queremos, claro, decir algo que tenga alguna afinidad con su espíritu. Con el tiempo, aquellas pinturas—bazar de inesperadas y arbitrarias presencias han ido atemperando su extrañeza imaginística; no era —se ve pronto— lo raro o surrealizante de aquellos cajones de sastre su propósito. Ni su propósito ni su manantial. Sólo con ver sus excelentes dibujos —en sus dibujos un pintor se delata—, nos damos cuenta de que estamos ante un pintor, alguien, por tanto, con quien debiera ir de suyo que, como decíamos, amase la pintura y creyera en ella.

Pero ¿qué es amar la pintura y creer en ella?. Él mismo, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Granada, dijo algo muy parecido a lo ya dicho por Bécquer de la poesía: que la “mala salud” de la pintura no tiene que ver con ella —como creen los estructuralistas y abstrusos filósofos a los que ningún afecto lleva a la pintura, distinto de un interés estudioso o directamente profesional—, nada que ver con ella, sino con los pintores. El pintor, por decirlo así, cree afirmativamente en la pintura, en su milagro, en la cita real a la que ella convoca las presencias o las ausencias, también reales. Habrá quien piense que las pinturas de Juan Vida tienen algo, por ejemplo, de collage, o de “principio collage”, que es como los sabios de la negación han llamado a la ley que rige el juego aleatorio de signos que es para ellos la pintura, un juego trágico en el que esos signos están ahí encubriendo un vacío, una irrealidad, en definitiva una nada. Pero Juan Vida no creo que tenga nada que ver con todo esto; ni siquiera con esas pinturas, como las de Sigmar Polke o David Salle, en las que aparecen simultáneamente imágenes ya elaboradas por otros medios, declarando así su procedencia pop, lo que es lo mismo que su incredulidad o su descreencia.

En el medio arte de nuestro hombre medio se piensa, por ejemplo, que la pintura y la fotografía apuntan a una misma ausencia o negación. La primera viene a ser convertida en un artificio ideal, y la segunda —más legítima, según ese discursillo— tomada por una huella de lo que fue real. A poco que nos detuviéramos, comprobaríamos, sin embargo, que no estamos hablando de lo mismo, y que una fotografía, al contrario que una pintura, es lo más abstracto de todo; y aunque sólo sea porque, sí, en una fotografía siempre hay una suerte de marca de algo que fue, pero en una pintura, todo lo que hay en ella —y ella misma— está siendo, viviendo, así como de milagro, porque nunca hubo un antes que sirviera de modelo a los seres y las cosas tal como ahora los vemos. Ésa es su presencia inatacable; ésa la condición afirmativa que siempre va con la pintura y con el verdadero pintor.

Hoy, en las pinturas de Juan Vida, vemos unos niños, unas mujeres, un río, una curva de extrarradio que, como siempre en lo suyo, parecen llegar a la presencia desde un neblinoso e incierto fondo. Además, esas criaturas están convocadas ahí como actualizaciones, como inmarchitables presentes de otras escenas sin tiempo, en las que no puede correr el tiempo, y que por eso son impertérritas, como lo son el salvamento de Moisés de entre las aguas, el viaje de María a Egipto, la infancia sin tiempo del Cordero de Dios... No, todo esto no ha servido —y hay que agradecerlo— para que un pintor le pinte de nuevo los bigotes a la Gioconda. Sino para afirmar la presencia de esas poesías (como las llamaba Tiziano) en los rostros y las vidas más familiares y cercanos. Porque un pintor, si es un pintor como Dios manda, cree, sencillamente. Lo que no prejuzga, claro está, sus creencias o sus incredulidades de hombre.

Y luego es que hay mucha distancia, ciertamente, entre pensar y sentir que lo ausente no es más que nulidad o inexistencia, y pensar y sentir que lo ausente —eso que suele ser invocado con melancolía a cada cuadro de Juan Vida— es algo perdido. Porque lo perdido, lo que se fuga, lo que se va con el soplo del tiempo, no es lo mismo que lo que no va a ser nunca. Lo perdido no es una mentira. Lo perdido es una forma que tiene la verdad para ser y hacerse presencia; una manera que la vida tiene de hacerse presente, ausentándose. Lo inexistente o la mentira son otra cosa; y esas irrealidades y juegos vanos en los que se complacen los negativistas (confundiendo, ya vemos, ausencia con falsedad o con falacia) no pueden afectar en nada a un pintor de verdad, a un pintor de verdades, porque precisamente se trata de alguien que se siente afectado por ellas.

2003

La señal de la Cruz

Almudena Grandes

(2003)

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Vida y milagros*, celebrada en la Galería Almirante de Madrid, entre los meses de noviembre y diciembre de 2003.

El amarillo es un color litúrgico.

Es el color de la bandera del Papa y de los sindicalistas sumisos, el color del oro y del halo de los santos, el color de los altares y de las coronas, del humo del incienso y de las rejas de las catedrales.

El amarillo es un color inocente.

Los niños lo usan para pintar lo extraordinario, aquello que desearían ver y a duras penas se conforman con imaginar, los rayos del sol y los que brotan de las armas de los viejos dioses, el resplandor de los cofres repletos de tesoros y la amenaza que impregna la mirada de los extraterrestres, la arena de las playas tropicales y los amaneceres en el Polo Norte.

El amarillo es el color de lo rancio.

Es el color del polvo acumulado y del papel envejecido, el color de la fruta podrida y de las aguas estancadas, el color de las heridas gangrenadas y de las hojas muertas, el color de los cristales sucios y de la piel de los cadáveres.

El amarillo es la muerte de los cómicos y el terror de los toreros. Es el color de la gente de orden. Y el color de la angustia.

Porque es ambiguo, porque puede ser casi verde, casi naranja, casi blanco, casi gris, casi sepia, casi marrón, porque se alimenta de su ambigüedad, porque puede ser a la vez rotundo y triste, vivo y ácido, apagado y cruel, alegre y alarmante, y apenas ser, diluirse en una claridad tramposa en la que cabalga hasta la frontera de lo inexistente.

El amarillo es el color de los limones y el color del dinero. Es el color del pelo de las razas ricas del norte y de los tintes que compran las mujeres pobres del sur. Es un color terrible. Por eso, Juan Vida lo ha escogido.

Los milagros de Juan son amarillos. Y acuáticos. Las piscinas mustias del final del verano, tan tristes, tan peligrosas, tan sucias a la luz de esos cielo sucios y blancuzcos que parecen haberse rendido, haber olvidado para siempre el azul, acogen la inocencia perversa del niño, tan blanco, tan rubio, tan viejo en el gesto de adulto susceptible que le frunce el ceño y le separa los labios. Nada es lo que parece. El niño no es un niño, el cielo no es el cielo, el agua no es el agua, sino una imagen corrompida de sí misma. Todo está perdido. La inocencia sobrevive, si acaso, en las cuerdas insensibles de un columpio o en la angustiada precaución con la que una niñera mulata, tan conmovedores sus pies desnudos en las zapatillas baratas de goma, lleva en brazos al niño que no es un niño, sino un objeto frágil y precioso, amarillo, blanco, litúrgico, limpiísimo. De las cuerdas sabemos que no sienten. De ella que siente miedo, seguramente frío, y que está viva. El resto no inspira sino un pálida y blanca sospecha, la poderosa desconfianza de lo sagrado.

Si esta exposición fuera un libro, yo lo habría titulado, de entrada, “Infancia y corrupciones”. Pero sólo de entrada, mientras las cosas parecen afirmar que son lo que parecen, y la luz es luz, y el agua es agua, y el rojo es rojo. Entonces, por un instante, Juan Vida parece haberse convertido en un pintor optimista, amante de los colores fuertes, de la luminosidad intensa de los mediodías de verano, de los parques con toboganes de plástico, de las piscinas de los domingos, del calor. Y de repente, todo se apaga. Se apaga el color, se apaga la luz, se apagan los cielos, y las sonrisas, y se apaga el rojo, esas manchas rojas que son tal vez la razón del espejismo, las agentes de un efecto óptico –y moral– tan demoledor como la publicidad subliminal en un relato de ciencia–ficción. Todo se apaga porque todo era mentira, y ni siquiera una mentira simple, fácil, manejable, fabricada a partir de una ley absoluta. También los ojos del espectador pierden la inocencia, deben perderla, desprenderse de las escamas translúcidas de la objetividad para comprender la verdad de lo que están viendo, el sentido de una doble paradoja, si el optimismo es de por sí una emoción paradójica.

Por eso, si esta exposición fuera un libro, mi segundo y quizás no definitivo título sería “La paradoja del optimista”. Porque todos los elementos que Juan Vida ha escogido para componer estos cuadros son, al menos en el contexto de nuestra cultura, incluso de nuestra civilización, símbolos positivos. La infancia, que es inocencia, el agua, que es pureza, los juegos, que son diversión, el pelo rubio, que es angélico, la piel blanca, que es superior, los colores intensos, que son alegría, las piscinas, que son recreo y opulencia, el mar, las playas, las mujeres jóvenes. Incluso los paisajes que conforman lo que podríamos llamar su obra laica, afirman la paradoja optimista de Juan Vida, porque las fábricas, los coches, los puentes y los puertos aún detentan el valor simbólico del progreso, ese concepto decimonónico cuyo prestigio sigue aferrándose a la industria y a las obras públicas, resistiéndose a la miniaturización en plena era del microchip. Pero el juego llega todavía más lejos, porque el simbolismo religioso, que adquiere aquí tal contundencia que el artista bien podría haber prescindido de los títulos que lo subrayan –títulos como Cordero de Dios, Purificación, Jordán o Moisés, que sin embargo aciertan al deslizar unas gotas de mortal y consoladora ironía en los ojos del pintor, un rasgo de estricta humanidad que alivia la angustia del espectador– se concentra en el símbolo más universal del cristianismo, el más amable y aceptado de todos, tal vez el único que ha sobrevivido en buen estado al hastío del culto, a la memoria de la represión y al desplome de las vocaciones: el Niño. Ese Niño estratégicamente situado de espaldas a los toboganes por los que se deslizan con alegría todos los demás niños, y que es tan rubio, y tan blanco, y tan viejo, y da tanto miedo.

El poder de la paradoja alimenta la fuerza de las imágenes y se nutre de ellas a su vez, creando una espiral rotunda y circular que pasa por encima de la mirada de los espectadores para apelar directamente a su conciencia. No son los ojos los que perciben la perversidad, la angustia, la tristeza, el profundo cansancio que emana de este niño pequeño e indefenso. No son los ojos, al menos no los que tenemos en la cara, los que advierten que los colores se apagan, que el orden se subvierte, que la alegría se extingue, que el amarillo supura una sustancia espesa y maloliente a la que yo no sé ponerle nombre. Los ojos no ven todo lo que existe, las palabras no nombran con precisión todas las cosas. Y sin embargo, la tristeza, la angustia, la perversidad, están ahí, infiltradas en los colores del verano, en la luz del mediodía, en el ceño fruncido de un niño que apenas ha comenzado a andar. Como está la cruz.

La cruz que celebra y sacrifica, que muere y que mata, que nombra o ignora pero señala siempre, marca también la naturaleza doble, paradójica, formidable en el sentido más estricto de este adjetivo, de una exposición titulada "Vida y milagros", la más violenta, la más arriesgada, la más ambiciosa que Juan ha inaugurado jamás. Porque si para un escritor no existe un reto mayor que describir aquello que no tiene nombre, para un pintor no hay mayor desafío que pintar lo que no se ve. Las cruces se insinúan, se esconden, se camuflan en el paisaje, pero dominan las composiciones desde elementos tan evidentes como el cuerpo de una muchacha que nada con los brazos extendidos, hasta otros más complejos y apenas sugeridos, como el coche viejo y blanco que, encaramado encima de un poste, domina el desarticulado territorio de un desguace. Los edificios, los cuerpos, los toboganes, los bordes de las piscinas, se entrecruzan en los perfiles conocidos de una placidez falsa, engañosa, para señalar con una cruz lo que se ve y lo que no se ve, pero se siente. Y de una forma u otra, la cruz sigue reinando, gobernando la conmoción del espectador, hablando con palabras que nadie sabe pronunciar.

Palabras que Juan Vida, sin embargo, ha sabido pintar.

2003

Juan, Juanito
Elvira Lindo
(2004)

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Configuraciones*.
Centro Cultural Gran Capitán. Granada, marzo-abril 2004

A Juan Vida le sienta bien llamarse Juanito, sin apellido y con ese diminutivo que define con tanta precisión su cuerpo ligero y su cara de pájaro. A Juan Vida le sienta bien llamarse Juanito. En sus pinturas, en las que derrocha maestría, vocación y oficio, hay también mucho del escolar sorprendido por su propia destreza, del escolar que tenía la habilidad innata de dibujar las cosas que se le ponían delante de los ojos y que se convertía en mago a los ojos de los otros niños. Juan, Juanito, lleva en su alma aún intacto a la criatura que apoyaba el lápiz contra el papel y hacía gala de su don innato para desvelar figuras en el papel en blanco. Juan, Juanito, es un pintor que lleva dentro siempre a un dibujante. Juan es el pintor, el adulto, Juanito el escolar dibujante, y ambos llevan muchos años de convivencia. Juanito es el niño ocurrente, el humorístico, el que no perdona un juego de palabras, el que piensa que la broma cabe dentro del arte, el que se ríe hasta de su sombra, el que alude a la explicación barata e intrascendente cuando te explica sus cuadros, como queriendo quitarle importancia a su oficio, como un poco avergonzado de dedicarse a eso que llaman arte. Juanito cubre con bromas la pasión y el asombro que siente por los seres vivos: los niños, las nuca sudorosas de los niños cuando se levantan de la siesta, los niños inocentes que guardan secretos del futuro, los niños antiguos peinados con raya al lado y uniformados con el babi, los animales, los perrillos feos e inteligentes que tienen una presencia tan fundamental en la vida de estos cuadros como las personas, los animales salvajes que parecen sacados más de la literatura de aventuras que de la realidad, las mujeres soñadoras y acuáticas, que se hunden en la voluptuosidad del agua, en el mar de sus deseos secretos. El dibujante santifica las figuras con el pequeño pincel con el que las perfila: todos son sus semejantes, del hermano perro al hermano mono o al hermano niño. Todos son tratados con la misma importancia, sin escalafón, como si fueran seres queridos en la imaginación del artista.

Juanito está lleno de humorismo, del mismo humorismo que tiene el pintor cuando habla, cuando comparte bromas con los amigos, bromas de un humor entre burdo y genial, entre canalla y culto, entre despiadado y compasivo. Sus cuadros están tan llenos de ese talante personal que a veces parece que nos abre una puerta abierta a su corazón. Juanito es el que quiere quitarle hierro al asunto, a las cosas tremendas de la vida, es el que, por miedo a parecer trascendente, cuando aborda el viaje eterno del niño Moisés por las aguas, opta por sustituir el cestillo bíblico de juncos por una palangana de plástico de las que se compran en el *Carrefour*; el que cuando pinta a esa Ofelia vencida por el amor le dibuja un bikini diminuto y una mesa barata de diseño yeyé o el que cuando retrata con pulso de dibujante naturalista la presencia severa de un mono le hace compartir lienzo con un coche para señalarlos, humorísticamente, que el hombre desciende de aquel ser primitivo y peludo, pero también para marcarnos la diferencia entre la inocencia del animal y el progreso humano, que ocurre traidoramente a espaldas de casi todos los seres vivos.

La inocencia está, para el pintor, tal vez sin que él se dé cuenta o sin que lo haya pretendido conscientemente, en los animales y en los niños, que poseen la belleza de los que no han tenido tiempo de corromperse, que son hermosos por naturaleza y que se verán enfrentados a un mundo abstracto y amenazante, como amenazantes son esos edificios solitarios e inhabitables que reciben a una Virgen María del siglo XXI con su Niño Jesús en los brazos y que parecen augurar la dureza que esta vida impone y depara a los santos inocentes. El pintor parece mostrarnos –repito, no sé si conscientemente– en esa extraña maternidad en la que madre y niño se internan en un mundo áspero, refractario a la ternura, los mismos terribles temores que adivinamos en la mirada de las Vírgenes renacentistas.

Al lado de Juanito, más escondido y discreto, está Juan, compartiendo Vida, oficio y lienzo. Juan ve las cosas desde otro ángulo. Juan advierte el lado sentimental de la presencia humana, de los animales, de los pequeños objetos domésticos que nos ayudan a vivir, de las fantásticas invenciones humanas, del tobogán al Chevrolet; todos ellos aparecen medio perdidos en el paisaje que Juan les crea, todos ellos parecen vivir en un pasado que no se ha de recuperar o en un futuro en el que deberán de andar a tientas para no caerse ni perderse. Juan, el pintor, está en el lado sombrío de la calle. Juan nos hace ver que detrás del chiste, de la ocurrencia, detrás de la belleza inevitable de la infancia y de la naturaleza, detrás de esos colores chillones que parecen predisponer a la alegría y al optimismo hay de pronto el latido de lo efímero. Fiera venganza la del tiempo, decía el tango, y así es en todas estas pinturas, que a veces provocan la misma sensación de esas fotos que se guardan en los cajones de las casas y que, al cabo del tiempo, ya nadie sabe situar ni en el espacio ni el tiempo, y para colmo, nadie sabe a quién pertenecieron esos rostros que se han colado misteriosamente en los álbumes familiares. Los niños de Juan son los niños que nosotros fuimos, también son los niños que amamos en el pasado y que crecieron, y también los rostros de los niños que no hemos llegado a tener, que no han llegado a materializarse y nos escuecen aún en el catálogo íntimo de cosas perdidas. Son estos personajes, los personajes de Juan, de las criaturas humanas a las criaturas salvajes, animales en peligro de extinción, perdidos en una bruma de colores, perdidos en el limbo; son como apariciones, como los rostros que vemos en los sueños, que creemos reconocer, a los que les ponemos nombre y otorgamos un alma pero que luego, ya despiertos, no llegamos a saber ni a quién pertenecían ni porqué nos conmovieron tanto. Veo en Juan, en sus pinturas que, ya dije, son un reflejo de su talante, la expresión de un alma muy sentimental que se resiste a serlo. La comedia, se ha dicho tantas veces, es la sabia mezcla de humor y melancolía. La comedia arranca del espectador la risa o la sonrisa pero, en un momento dado, sin avisar, consigue que la sonrisa se nos hiele y eso mismo que nos hizo felices súbitamente nos lleva a la inconsolable infelicidad. Juan le da profundidad a la anécdota que quiere contar Juanito; Juan crea un mundo para todos aquellos seres que él ama, un mundo con el que los personajes parecen dialogar, como ese niño del columpio que mira a la pelota que flota en el espacio y que inexplicablemente nos provoca cierta congoja, ¿por qué? El espectador tiene la sensación de que el niño, en cada momento que pasa, va perdiendo cada momento único de la infancia y con los años se convertirá, sin remedio, en el hombre que huye de su propio presente.

¿Pero será consciente este Juan–Juanito de todo lo que nos revela? Seguramente no, seguro que él piensa que sus pinturas son mucho menos transparentes. Seguro que cree que sólo tiene una cara.

No advierte, seguro, que después de esa risa que le brota tan sonora y locuaz, la cara le vuelve a un rictus más hondo y más dolido. No cae en la cuenta de que hay gente, como yo, por ejemplo, que somos cazadores ansiosos de todo aquello que es menos evidente. Seguro que él no sabe que tanto como la risa que desprenden sus cuadros nos gusta el sonido de su melancolía subterránea. Que le queremos tanto en la broma como en el llanto. Puede que me equivoque, pero de estas dos energías están compuestos sus cuadros. Y él mismo, el hombre de las dos caras, Juan-Juanito.

2005

Juan Vida tiene una estrella

José Carlos Rosales

(2005)

Una exposición de Juan Vida siempre es una oportunidad para la alegría y el vitalismo. Sus masas de color, la ambivalencia de sus figuras, la actitud rebelde de sus correspondencias, el atrevimiento de sus asociaciones, o el trazo cierto de sus personajes, son motivos sobrados para recordar que el arte –y la literatura– existen porque existe la vida, y porque, debajo de todos esos artilugios y símbolos con los que los humanos hemos adornado nuestra corta existencia, siguen latiendo los deseos y los temores, la memoria, la desgracia y la dicha.

Y es que uno de los ingredientes de la pintura de Juan Vida es el pensamiento. En su paleta no sólo hay colores o matices, también hay reflexión, ideas, y una provechosa capacidad de distanciamiento de una tradición sin la que (probablemente) no seríamos casi nada, pero con la que también hay que tener cuidado, pues podría convertirnos en uno de sus mensajeros más dóciles. Juan Vida conoce la tradición en la que se mueve, y la respeta manipulándola, haciéndole decir lo que todavía no había dicho. Y para lograrlo superpone planos, introduce alusiones retóricas, cambia de sitio los objetos, y siempre nos propone una mirada que puede sostenerse más allá de la historia de la pintura. Porque estos lienzos de *La estrella de Oriente* van más allá de una posición culturalista: son un lugar acogedor e inquietante, un espacio abierto y cerrado donde ahora se juega con los símbolos de la mitología bíblica: el arcángel anunciador (en *Oriente*), el peso de la cruz cristiana (en *Discípulo*), o la primera mujer ofreciendo una manzana que parecía inocente (en *Eva*).

Miremos, por ejemplo, la tela *Piazza del Popolo* donde un niño ha vuelto la cabeza para mirar por última vez un mundo que se desvanece: es la mujer de Lot, o tal vez somos nosotros mismos tratando por última vez de despedirnos de un sitio que se acaba. Miremos también a ese trío que en *Tíber* nos ofrece la interrupción de un deseo. Y miremos, por fin, *La estrella de Oriente*, ese lienzo magnífico donde una niña de espaldas a lo que podría ser un baluarte de nichos vacíos se acerca hacia nosotros con su mirada limpia para decirnos que todavía hay vida, y que los colores de esa vida nadie puede borrarlos.



Juan Vida junto a Rafael Alberti en 1987

Estampas de vida igual a vida en estampas

Cayetano Aníbal González

Aunque conocía a Juan Vida desde mucho antes de su ingreso en la Academia de Bellas Artes en 2001, ha sido esa circunstancia la que me ha proporcionado la posibilidad de tener un mayor y frecuente contacto con él e indagar en sus actitudes e ingenios ante el arte y la vida. He encontrado un hombre y un artista o, mejor, un hombre en el artista. Gracias al conocimiento que tengo de su obra y su persona me atrevo a escribir estas líneas sobre algunos rasgos de su quehacer artístico a sabiendas de que puedo equivocarme.

Con ocasión de su exposición *La línea más corta entre dos puntos*, presentada en Granada entre marzo y junio de 2007 en las salas del Palacio de los Condes de Gabia, pude admirar su singularidad como dibujante. Muchos de sus dibujos se muestran como inacabados, seguramente por que considera que de esta forma dice lo justo. Otros, más elaborados, responden a una mayor exigencia de definición. En cualquier caso todos desde el convencimiento de estar empleando el tratamiento más adecuado al procedimiento elegido. Se trata de signos que se articulan como notas de una composición sobre los muros en los que retratos, desnudos y paisajes vividos, están trazados con maestría y agilidad, con entidad propia, no pensados para servir de bocetos de cuadros ni para ilustrar ningún texto. Concebidos para su espacio y su tiempo, el de sus límites, el del blanco del papel.



Los recursos empleados por los artistas en su producción suelen ser elegidos en atención a su sentimentalidad personal. Es la necesidad de una u otra forma de comunicación la que les dicta qué opción tomar una vez se conocen los resultados que se pueden alcanzar. En Juan, cualquier técnica empleada adquiere la característica que le confiere su personalidad, es decir, le imprime su estilo.

En esta ocasión es una colección de estampas de obra gráfica la que presenta, auspiciada por la Fundación Botí, en exposición itinerante en Córdoba y su provincia. Dos grabados calcográficos, dos litografías realizadas en el taller parisino de Clot Bramsen y Georges para la Ville de Niort en Francia y una amplia colección de serigrafías que componen un significativo muestrario (valga esta forma de calificar) del lenguaje de la estampa. Son tres tipos de documentos, tres tonos distintos de una misma voz.

En términos técnicos decimos que la estampa es el resultado final de un proceso en el que la imagen realizada sobre una matriz se transfiere al papel, pero más allá de lo propiamente físico, este arte tiene sus propios registros y matices dentro de las innumerables posibilidades que nos ofrece su práctica. En Juan Vida la naturaleza fundamental de sus conceptos y factores emocionales se adecuan a la manipulación que exige cada una de las fases necesarias en la realización de este tipo de obra. Siendo esencialmente pintor, consigue en cada una de sus estampas una plasticidad cercana a lo que conocemos de él en sus dibujos y en sus cuadros de pintura-pintura.

A pesar de que por el momento su producción calcográfica es escasa, Juan se acomoda fácilmente a las limitaciones propias de este método que, en la mayoría de los casos, es sobrio de por sí debido a la dificultad que supone la estampación con varias tintas. Los dos ejemplos que presenta están alejados por su ejecución en el tiempo, pero sin embargo comparten conceptos como el mismo poder evocador, a pesar de estar realizados a partir de soluciones distintas, más elementales en el grabado titulado *Por la señal de la cruz*, resuelto con trazos intrincados de aguafuerte, en contra del uso de las aguatinas en claroscuro de *Estación*.



En los procedimientos planográficos, especialmente en la serigrafía, Juan Vida se desenvuelve aún con mayor comodidad como consecuencia de la mayor frecuencia de su utilización. Las más antiguas, las pertenecientes a la carpeta *Sombra del agua* fechada en 1984, son las que mejor se identifican con la pintura y podrían concebirse como dibujo-color. De todas formas, para ellas y para toda la colección de este procedimiento serigráfico y, en el mismo sentido que para la exposición de dibujos antes citada, sirve la lectura que puede hacerse en función de los resultados obtenidos. Juan emplea los recursos técnicos más elementales como vehículos para conseguir un resultado final sencillo y claro, impregnándolos con su personal estilo siempre a favor de un objeto artístico resultante.

Lo que distingue de forma meridiana a esta muestra de obra gráfica, lo que es común a toda la colección, sean litografías, calcografías o serigrafías, es su carácter de obra original seriable. Obra pensada para ser estampada en series más o menos largas, a las que se considera obra original de autor. Con ello se amplían las posibilidades para que el brazo del arte sea más largo, simplemente. Las estampas de Juan, como toda obra seriada, transportan y multiplican las imágenes de su creatividad potenciando un conocimiento público necesario, cumpliendo una razón ética y social. Son obras breves de un arte estimulante en las que no falta significación y calidad. De este modo también se multiplican los receptores de los secretos perfiles de su poética que pueden de este modo participar del goce artístico que los promueve.

Un ave que no puede volar embadurnada por el «chapapote» de la tinta litográfica, un perro que nos mira desde su triste soledad, un «gatúfo» acurrucado sobre sí y cuyos ojos son dos simples líneas inquisitivas, la sensualidad de mujeres dormidas entre sábanas revueltas, la ironía del «pelo en pecho» de *Happy Lora* (resuelto con estropajo de alambre sobre la serigrafía), una *Estación* para no esperar a nadie, una fábrica que sólo fabrica polvo de abandono, las imágenes de puentes que nos llevan al ensueño de la memoria de un viaje, las fantasías de una Alhambra romántica o la luminosa *Sombra del agua* en jardines paradisiacos, son algunos de los temas tratados en las estampas como signos de una iconografía que, aunque muy variada,

es una constante en el repertorio intelectual de Juan Vida, su contenido vital, a veces tierno, a veces perverso.

El discurso que desarrolla, lleno de metáforas inteligentes, está en la línea de esa sensibilidad que no puede renunciar a la naturaleza. Su modelo es el hombre y su entorno natural, con la conciencia de interiorizar todas las experiencias.

En la actitud que conozco de Juan Vida hay una coherente defensa de la figuración situándola en un presente que, en contra de la fascinación casi patológica por la abstracción que marginó durante años cualquier representación figurada, se considera integrador de todas las tendencias que inventan sobre una realidad vivida. Es decir, una realidad ajena a los dictados de una moda impuesta por los que teorizan sobre el arte desde posiciones de privilegio. Hace ya tres décadas que Robert Rauschenberg habló con pesimismo de este fenómeno «La pintura ha llegado casi al punto en el cual existe como arte a través de lo que se dice sobre ella».

Hoy se han recuperado muchos códigos anteriores y se está en el camino de una figuración plástica desde la que se plantean cuestiones fundamentales para el arte. Juan Vida está en ello y la estampa ayuda a su difusión.

2011

Ni hao

Andrea Villarrubia

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Un cuento chino*.
Biblioteca de Andalucía. Granada, marzo-abril 2004

Conocimos a Julia Shan recién llegada de China. Aún no sabía hablar, pero cuando la saludé y, después de besarla, le dije ni hao, que en chino quiere decir hola, y que fue la primera expresión que aprendí al iniciar nuestra estancia en Beijing. En ese momento percibí un destello en sus ojos, que me observaron con sorpresa e intriga. No he olvidado aquella mirada. Era la primera vez desde su llegada a España, y después de su largo viaje, que escuchaba lo que sus oídos estaban acostumbrados a oír, pero en ese momento, en la plaza de Bibarrambla, y dichas por una extraña, esas palabras causaron estupor en una niña refugiada en los brazos de su madre.

He recordado aquella escena con motivo de la nueva exposición de Juan Vida, cuyo asunto central, monográfico, es la historia del viaje a China en busca de su hija, Julia Shan. No es la primera vez que Juan Vida ha reflejado en sus cuadros aquella experiencia, pero hasta ahora las referencias habían sido esporádicas, diseminadas en exposiciones y catálogos. Eran preludios de lo que un día llegaría. Ahora, aquel viaje y aquel encuentro reclaman toda la atención y todo el protagonismo.

Los cuadros expuestos pueden ser mirados como estampas de una confidencia sentimental, de una historia cuyo sentido más profundo proviene de la felicidad de la relación de Juan Vida con Julia Shan. Para quienes emprenden un incierto viaje al otro extremo del mundo en busca de una hija, todo lo que sucede en el trayecto queda grabado en su memoria de una manera indeleble. No sólo los colores, los sonidos o los aromas, sino también las palabras, las incertidumbres o los sueños previos al encuentro. Hay quienes limitan esa experiencia al ámbito privado o incluso la confinan silenciosamente en la memoria personal, pero hay quienes, como ocurre con Juan Vida, tienen la voluntad y la potestad de mostrarla recreada, engrandecida.

El título de la exposición, *Un cuento chino*, puede confundir. En nuestra imaginación, un cuento chino está asociado a la inverosimilitud, la desproporción, el engaño. Juan Vida juega con esa locución y la dota de un nuevo sentido. Convierte su 'cuento chino' en sinónimo de verdad, amor, esperanza. Como muchos cuentos, la exposición narra la historia de un logro, un acontecimiento cuyo escenario es China. Las ficciones, como otras formas de arte, lejos de desfigurar la experiencia la iluminan, la hacen más ordenada y comprensible. Pero aunque los cuentos hablan de la realidad de un modo sutil e indirecto no ocultan su esencia. Al contrario, la resaltan. Las imágenes que conforman este cuento permiten entender mejor lo que no siempre es evidente, lo que suele quedar en la penumbra de la intimidad.

Como tantos padres, a los que gusta inventar historias en las que los hijos están involucrados en la trama, Juan Vida narra una historia en la que su hija es la protagonista. Sin embargo, a diferencia de tantos cuentos nocturnos improvisados, en los que los hijos son trasladados a espacios figurados

y remotos, la exposición invierte el itinerario y da cuenta del ingreso de Julia Shan en los lugares domésticos de sus padres. El escenario de este renovado 'cuento chino' es el valle del Genil, el espacio cotidiano donde se desarrollará su vida en adelante. Es ahí, entre cerros y alamedas, donde la naturaleza despliega sus enseñanzas, donde la voz del padre desvela y guía. Conocer el nuevo hogar es fundamental para moverse no sólo en el espacio físico sino en la inestable geografía de los sentimientos. La hija debe aprender las claves de un territorio desconocido y ese conocimiento es el mejor legado que un padre puede otorgarle. Y aunque ella es la destinataria de esa historia de vacilaciones y expectativas, y aprendizajes, los espectadores de la exposición, al mirar los cuadros y leer los textos, se convierten de inmediato en testigos de la confidencia. A ellos, curiosos y anónimos paseantes, también confía el pintor la experiencia que alteró su vida como pocas veces ocurre.

Lo que Un cuento chino muestra es algo tan delicado como el sentimiento de la paternidad, el ejercicio de una actividad que tiene que ver con el afecto, la protección y la educación. Los cuadros y los textos son aperturas a emociones y pensamientos que, por lo general, se ocultan por pudor. Porque la exposición, aunque se refiere a una hija, habla en realidad de un padre. De la memoria y las esperanzas de un padre. Lo que los cuadros muestran y los textos narran es la conmoción sentimental que provoca el encuentro de un padre con una hija y los sueños que la hija despiertan en él. Las imágenes y las palabras son una declaración de amor y también una declaración de intenciones. El padre pinta sus recuerdos y escribe sus deseos. Recuerda la ansiedad, la búsqueda, el viaje, el encuentro; desea el bienestar, la memoria, el conocimiento, la felicidad. La memoria alienta los propósitos, de la misma manera que los propósitos avivan la memoria.

Hay en el texto una mención significativa. Al hilo de la narración de su memoria como padre, Juan Vida desliza una referencia a su historia como hijo. La relación con su padre –un tema recurrente en muchos de sus cuadros– aparece tenuemente en el relato. El tacto de la mano de su hija en la suya le evoca el tiempo en que él era quien escondía su pequeña mano en la de su padre. Su infancia se presenta como un motivo de reflexión y estímulo. Mirar atrás es una forma de seguir adelante. De ese modo, presente y pasado se conciertan, se dan la mano.

Juan Vida, que suele contar hermosas historias mediante la pintura, ha querido en esta exposición utilizar el lenguaje verbal para extender el sentido de lo que los propios cuadros y sus títulos indican. Poner palabras a ese relato de amor paternal entraña riesgos, entre otros, el desbordamiento sentimental. A menudo, la frontera entre la intensidad emocional y el artificio es muy endeble. La contención y la exactitud necesarias para hacer creíble la narración de la felicidad pueden verse sustituidas por estereotipos verbales que la vuelven amanerada y endeble. Hablar de la desdicha es menos comprometido, siempre parece menos proclive a la afectación. En las historias de amor, y más aún si se relacionan con la infancia, lo menos es siempre más. Juan Vida ha sabido sortear los obstáculos.

Es a la vez excitante y comprometido observar el proceso de creación de un artista. O más específicamente, el proceso de escritura de un pintor que trata de añadir palabras a sus imágenes. Es excitante porque se asiste a la ardua tarea de la elaboración de un discurso verbal que dé cuenta más o menos fiel de un proceso paralelo de pintura. Y es comprometido porque siempre se teme

que cualquier intervención externa altere el proceso. La conversación aparece entonces como una oportunidad para la reflexión compartida. Y ése ha sido el privilegio que hemos tenido.

Los textos y los cuadros de *Un cuento chino* narran un tránsito personal de la tristeza a la felicidad, de la ausencia a la plenitud. El protagonista de ese trayecto es un hombre —¿acaso un pintor?— que se considera a sí mismo un 'viejo equilibrista'. ¿Por qué un equilibrista? Podríamos entenderlo como sentimiento y metáfora. El equilibrista es alguien que transita por la cuerda fina y tensada sabiendo que cualquier descuido puede ser fatal. Tal vez sea la definición que mejor cuadre a alguien que tiene conciencia de la insuficiencia de una vida sin continuidad filial. El equilibrista del cuento se sabe vulnerable pero también confiado. Por eso no duda en emprender el viaje que lo conducirá al lado de la cuerda, es decir, al otro lado del mundo. Al comienzo de una regeneración. Al final de la travesía, el equilibrista sabe que encontrará la seguridad, la firmeza que otorga la compañía de la hija. El riesgo se vuelve así un acto de amor, una promesa.

Un amor que busca manifestarse no sólo en caricias y protección sino en palabras. El equilibrista muestra una gran confianza en la potestad educadora de las palabras. Espera que hablándole a su hija de colores, formas, sonidos, animales, ríos, historia, sueños... pueda inculcarle inteligencia, curiosidad, pasión, memoria. Las palabras aparecen como una bienvenida, como una garantía de apertura al mundo. Expresan los íntimos deseos de quien sabe que el conocimiento otorga libertad y fortaleza. Y también comprensión. De ahí su afán por lograr que su hija no olvide de dónde viene y dónde vive.

La exposición *Un cuento chino* puede verse y leerse como una confesión íntima, pero también como una historia abierta, que alienta la evocación y el descubrimiento. El desplazamiento de la mirada del lienzo al texto y del texto al lienzo permite a los espectadores entender más profundamente la imaginación de un padre, de un pintor que rememora y anhela.

El país de las hijas

José Carlos Rosales

(2011)

Cuando llegan –si llegan– lo hacen con un país bajo el brazo, el país de las hijas, país imprevisible o misterioso, un reino donde el mundo comenzaría de nuevo. Traen consigo canciones desconocidas que, al principio, son un leve balbuceo y, con el tiempo, se asemejan a músicas antiguas o ancestrales, melodías olvidadas que poco a poco van ocupando no sólo todos los espacios sino también el tiempo, todo el tiempo del mundo. Traen un país bajo el brazo, otras reglas, distintas ceremonias. Nuestro país se queda caducado, obsoleto, sus relaciones diplomáticas se van debilitando y sólo existe el suyo, un país que podría parecernos diminuto o lejano, tal vez borroso, y que crece por horas o por días. El sofá se convierte en un buque que cruza el mar de los Sargazos, la butaca es una casa de madera en un rincón del bosque, en la terraza estará el jardín de los monstruos y una alfombra podría volar rozando campanarios y cúpulas. Cuando llegan lo hacen con un país bajo el brazo, un país de pagodas y palabras secretas, palabras enigmáticas que se olvidan y luego, al querer recordarlas, sólo son una sílaba sola, sílaba irrepetible, conjuro poderoso que conserva los restos de una magia sin normas o sin límites. Nos paseamos por el país de las hijas sin saber que pisamos un territorio ajeno, allí sólo somos un viajero sin mapa, extranjeros o nómadas, nadie nos reconoce, sólo nos reconocen ellas, perdemos nuestro nombre o nuestro rostro, nos sentimos partícipes y sólo somos un visitante transitorio, alguien que va de paso sin moverse del sitio; ellas no, ellas poseen la inmensa soberanía de lo que está empezando, la independencia originaria, y la administran sin pudor, apenas titubean, saben que todo lo tienen de su parte, el futuro y los besos, el cansancio y las lágrimas, la certeza más útil, pues sus risas o lágrimas siempre son infalibles, veraces: las hijas no se disfrazan nunca, cuando se visten de ficha de dominó son una ficha de dominó, cuando se visten de viajeras son viajeras y cuando no llevan disfraz están disfrazadas de sí mismas, siempre están pensando en ser otra persona, ellas mismas, aquello que nunca dejarán de ser. Llegan como si fueran a quedarse pero empiezan a irse cuando llegan, su manera de no estar es quedarse haciéndonos creer que su lugar es éste que ahora pisan. Y lo pisan tanteando el sendero que las alejará de este barrio o de estas calles hasta llevarlas a ese país inmenso donde nunca entraremos, el país que trajeron consigo, el país inalcanzable de las hijas.

Cuando se van lo hacen llevándose su país bajo el brazo, un país soberano y enorme, se alejan sin aviso, se llevan sus canciones, su lenguaje secreto, y dejan tras de sí palacios a medio terminar, murallas derruidas, estanques donde sólo prosperará el verdín. Su pelota de estrellas malvivirá envejecida en la terraza y el tobogán del parque será un espejo roto, sus primeras sandalias dormitarán en un desván oscuro y la luz que traían se esfumará, ni siquiera quedará su rastro. Su ausencia, lentamente, será como una extraña pesquisa arqueológica, herramientas sin uso, lápices de colores, cerámica cretense, los dibujos que el tiempo no podría corromper. El país de las hijas no se va cuando se van las hijas, sus vestigios se quedan y quedan para siempre, como esa bicicleta de madera o el triciclo sin hierro, como el gesto de un mono que no fue de madera, como el rumor pretérito del mundo.

LUZ DE VIDA

(A PROPÓSITO DE *UN CUENTO CHINO* DE JUAN VIDA)

Fidel Villar Ribot

(2011)

De la utopía a la realidad. Y de ésta a la obra de arte. Así de sencillo y de complejo. He aquí el proceso de construcción de *Un cuento chino* que se desarrolla desde la pauta estricta de la autenticidad. Así pues, estamos ante un ejercicio artístico que se basa en la escenificación vital de una experiencia tan singular que ha venido a remover los pilares de un andamiaje sobre los que se soportaba a duras penas eso que, en ocasiones, llamamos vida. Por eso, sin el recelo de equivocarse, se puede hablar en *Un cuento chino* de un marco histórico en el que el individuo se incardina honestamente como protagonista tanto del argumento intrahistórico como de la resolución artística. Y todo ello sin incurrir en contradicción alguna ya que se puede asistir a un completo despliegue de coherencia ética y estética. Porque no es fácil salvar al tema de la anécdota –condena que lo falsearía por individualismo– y Juan Vida convierte maravillosamente el fenómeno en un acto supremo de sinceridad, llevando lo humanamente desnudo a las altas cotas de la Belleza.

Un cuento chino es un relato pictórico resuelto en trece representaciones de una plástica luminosa. Y a la vez son secuencia e instante pues el artista ha querido relatar un acontecimiento ejemplificado en momentos cruciales. Más allá de la válida expresión de un sentimiento de paternidad, lo que Juan Vida ofrece no es sino la universalización de un suceso personal que se entrega para ser identificado y compartido con el compromiso de una responsabilidad única. Lo cotidiano tiene así a bien trascender la inasible fugacidad de lo temporal para convertirse en planteamiento universal. Entonces la obra pictórica sirve como instrumento de exteriorización de un latido mayúsculo.

La materia narrativa de *Un cuento chino* se elabora con las sustancias de la realidad y del sueño. En el discurso gráfico de Juan Vida comparten presencia la memoria personal, la experiencia del presente y acaso el vaticinio de un porvenir dichoso. Y todo dicho desde la magia de aunar lo onírico y lo evidente con ese lenguaje que tan característico es en la obra del pintor granadino y que constituye su forma básica de concebir e interpretar el mundo y de exteriorizar la conciencia como crítica de sí misma. Diríase que es el modo en que el artista supera la tentación de individualismo que pudiera contener el acto de la producción pictórica. Y es que en Juan Vida nunca hay prefiguración de la iconografía sino, más bien, reelaboración de unos materiales que se presentan como el devenir histórico de lo personal.

Cualquiera de los cuadros de *Un cuento chino* que se tome como modelo es un dechado de alegría que, de la manera más natural, se contagia a la mirada de quien tiene la suerte de contemplarlo. Y es hay una palmaria voluntad de expresar la dicha que supone reconocerse hombre como criatura afortunada y que el hilo de la existencia de pronto tenga la oportunidad de tejer una ropa que permita ponerse a buen recaudo de otras intemperies. Pues un hallazgo de amor significa siempre la renovación: razón esencial para destruir las convicciones. Y eso es

lo que ha ocurrido en *Un cuento chino*: el destino que los demás le trazan a un hombre alguna vez tan aviesamente, de improviso, se pone a sí mismo una zancadilla y deja que los bolsillos del alma se llenen de una jovialidad que no conoce la derrota.

Nos hallamos frente a una plenitud decisiva que equilibra lo racional y lo sentimental sin fluctuaciones ni subterfugios que pudieran suponer una entrega al mercadeo coyuntural de lo artístico. Por eso mismo, las relaciones entre el pintor, su obra y el espectador establecen una dialéctica fundamental pues no se incurre nunca en subordinar la libertad a los prejuicios. Cuanto transmiten estos cuadros es una superación de las meras tentativas de opresión del mundo, de las imposiciones y de las restricciones a mirarlo fatalmente constreñido, asumiendo que hay otro sentido, otra perspectiva desde una hegemonía nueva.

El título que reúne los trece cuadros parte de una paradoja y seguramente el autor ha querido jugar también con ese planteamiento: de la idea previa y tradicional de mentira se llega a volcar el sentido para una significación de contenidos distintos. Cuento es y su argumento chino es, pero el relato –imagen y palabra van aquí también de la mano– reivindica una modificación de los resultados. La singularidad de la propuesta radica en que cada gesto aportado en los cuadros explicita antes una percepción que un concepto. Además estas obras cuentan un viaje que, motivado por una esperanza, resultó luego ser por completo iniciático.

Como le dijo Antonio Gramsci a Yulca –recuérdese: Julia Schucht– en carta del 26 de noviembre de 1936, “me he hecho un estilo de circunstancias, bajo la presión de los acontecimientos”, Juan Vida había llegado a una situación en la trayectoria de su intensa creación artística en la que poseía la certeza, en tanto que pintor, de saberse inmerso en una vía pictórica perfectamente consolidada, bastante compleja, de difícil solución y tal vez casi agotada en su práctica. Y ha sido precisamente la aparición en su vida de Julia la que ha operado la bendita catarsis que ha dado su solución: rectificación y apertura de un nuevo horizonte. Y esta catarsis se ha venido a traducir tan dulce como serenamente en una estremecedora emoción que estos cuadros confiesan sin ningún temor ni ningún rubor desde la más rutilante materia que late en el corazón, porque el color se ha hecho de pronto verdad; el espacio, amplitud; la realidad, transparencia y la vida, luz. Sí, luz de vida ahora contada con la complicidad que otorga un tiempo transformado..

Sin Título

Pepa Merlo

(2011)

Se necesitaban dos mujeres para extender la colcha sobre aquella cama gigantesca. Antes habían sacudido con fuerza y mullido, hasta devolverle de nuevo su forma, los tres colchones de lana que hacían inaccesible para un niño la escalada. Después, dejando los postigos entreabiertos, echaban las cortinas y la penumbra envolvía el cuarto. Por la ranura de la puerta podían verse reverberar los hilos dorados. Como en un ritual, guardaban la ropa de invierno y rescataban del arcón la de verano, vestían la cama con la colcha china y el tiempo y el mundo se transformaban. Entonces los niños teníamos prohibido trepar y saltar en la cama.

La magia del universo estaba en aquellas pequeñas barcas de bambú que, con sus farolillos, cruzaban lentas bajo un arco de madera. En una de ellas había un pescador. Estaba apoyado en una espadilla de grandes dimensiones que hundía en el agua para desplazarse y hasta podía vislumbrarse el bamboleo de las luces colgantes. Bajo un sombrero cónico de paja, asomaba el cabello largo y blanco de su barba. Frente a él, un jardín inmenso ascendía por la ladera de un monte cuya cúspide la coronaba un edificio palaciego. Un pájaro pequeño reposaba en la rama de un árbol no demasiado frondoso. El pico abierto y la cabeza ligeramente elevada, simulaba el movimiento del cuerpo con el trino. Sobre las tablas de un pequeño puente, una mujer caminaba de espaldas al lago y, aunque no había ninguna señal, yo sabía que era la emperatriz.

Fueron capaces de elaborar el escenario del edén tramando hilos de seda policromados. Decenas de cuadrados que repetían una y otra vez la misma secuencia. Fascinada por aquellas imágenes, abría con sigilo la puerta del cuarto, arrimaba el reclinatorio hasta un lateral de la cama y lo usaba como escalera. Allí subida, con los pies sobre la xilografía que formaba las iniciales de mi madre, permanecía horas contemplando e imaginando el mundo que se narraba en intensos colores. Luego, años después, alguien me regaló un cuento: El ruiseñor de Hans Christian Andersen y, para mi sorpresa, reconocí en las ilustraciones el jardín del Emperador, la avecilla irisada que es reemplazada cruelmente por un pájaro mecánico y gordo con incrustaciones de piedras preciosas. A las imágenes, se unían entonces las palabras que llegaban para enriquecer mi paraíso propio.

Ahora, que la edad de la infancia quedó lejos, que mi abuela ya no está, que desapareció su casa, su cuarto, la colcha china y mi cuento, se presenta esta colección de cuadros de Juan Vida para devolverme al elíseo, convirtiendo los lienzos en tapices de seda. Y ahí están perfectamente narrados y pintados al detalle los paisajes y los personajes del cuento oriental con todos sus elementos. Una historia de cambio, de miedo e incertidumbre pero, como no podía ser de otro modo, con final feliz. La emperatriz de gesto altivo y majestuoso, el dragón encarnado en la imagen del perro de presa, un dogo argentino, que aparece

huyendo siempre, frente al perrito que guía y protege y permanece quieto junto a la niña. El Yin y el Yang. Las montañas del valle de Lijiang representadas sutiles y entre una niebla de ensueño con su palacio inaccesible en la cumbre, y que, sin embargo, en la realidad parecen extraños personajes que se incorporan y se desprenden, como de una zamarra, del letargo de los siglos. El pájaro de mil colores cuya presencia fundamental acompaña a la figura de la niña. Es como el ruiseñor, el toque de alegría y de seguridad. El circo chino, con su gran carpa y sus equilibristas.

Toda la imaginería posible de un occidental sobre la cultura oriental, construida con fuertes pinceladas que ocultan animales atigrados caminando vencidos y con la cabeza gacha, figuras difuminadas bajo el rojo de la bandera local. La utilización de intensos azules, granates, rojos, dorados, el verde fulgente y el gris tenue de la niebla, en definitiva, con colores que nos seducen y van predisponiendo el ánimo para la narración.

Aquí están, señores, magistralmente unidas: la imagen perfecta, la palabra exacta.

2012

Perfil de Juan Vida

Miguel Ríos

Es una suerte ser amigo de Juan Vida. Yo lo conocí tarde, cuando ya tenía un nombre y exponía en Madrid y en otras muchas ciudades. Por lo leído y lo contado, me perdí la eclosión de una Granada insólita en la década de los ochenta donde la pintura, la música, la literatura y la poesía alumbraron una serie de nombres que hoy forman parte del patrimonio cultural de esta ciudad. Entre ellos el del pintor Juan Vida, uno de los artistas más personales de su generación. Si se sigue su obra se constatará la evolución de su pintura que no ha hecho más que crecer para reafirmarse, a pesar de sus dudas, en un talento casi innato para el dibujo, en su visión poética y literaria de la pintura y en su maestría para pintar imágenes sugerentes, inquietantes, llenas de ironía y emoción.

Escribe Antonio Muñoz Molina, en el texto del catálogo de la exposición *Vida en el campo* de 1994, que Juan “nunca corrió el peligro de no ser un pintor excelente: pero ha sido mejor que se haya convertido en un pintor único”. Ahí cuenta las inquietudes comunes de sus comienzos paralelos cuando sentían “la angustia añadida de no saber qué estaba ocurriendo fuera de la ciudad, en Madrid y en el mundo, el miedo a ser anacrónicos, aparte de invisibles”. Ahora que el fantasma del aislamiento y el anacronismo han sido abolidos con la llegada de las comunicaciones globales, es cuando más valioso es el adjetivo “único” con que distinguía el novelista a su amigo pintor. Porque esa unicidad de Juan, esa forma de mirar para ver cuadros donde los demás sólo vemos cosas, esa categoría de poder elevar a Arte lo que sólo es naturaleza, es lo que lo hace un gran artista.

Su buen amigo el poeta Luis García Montero escribía en 1989 para el catálogo de una exposición en la Sala Afinsa de Madrid: “Juan Vida gusta de unir elementos contradictorios, pinta paradojas, forma historias con objetos que parecen oponerse, compone con materiales que se interrogan entre sí. Pero se trata de una libertad poco solemne y nada épica, la libertad de los adolescentes que se quedan solos, sin padres, a pasar el verano en la ciudad. Esta libertad de composición en los cuadros de Juan Vida inquieta precisamente porque no se molesta en encubrir sus trucos, porque prefiere la ironía a la sublimidad, quiero decir, porque no deja que la ironía se convierta en una forma de sublimación. Ahí están los cuadros, ideados como un simulacro que se deja ver, como la exposición de una mentira”.

En las visitas sucesivas al taller del pintor, que de tiempo en tiempo realizo con gran alegría por mi parte, y sentado en el sillón de barbero que preside su estudio, he visto desfilas ante mis ojos sorprendidos los cuadros de sus últimas exposiciones. Apilados contra la pared, ocultos a la curiosidad de las visitas, se encuentran los grandes lienzos en los que el maestro trabaja. La liturgia informal, no hay nadie menos pagado de sí mismo que Juan, “que nunca se ha disfrazado de pintor”, comienza al darle la vuelta a alguno de los casi siempre inacabados cuadros que lleva a retortero. Una explosión de luz y color, rodeados de pinceles pulcramente apilados en botes vacíos de pintura, olor a aguarrás y disolvente, de figuras esbozadas a las que el pintor irá dándole vida en fechas sucesivas, como un pequeño Dios en treinta metros cuadrados, creando y *descreando* el mundo, su mundo, en un inabarcable y proceloso mar de dudas y de certezas. Y así empieza el asombro en esa especie de

escenografía para los sentidos: fábricas hace muchos años abandonadas, casetas de bañistas, toldos rayados en playas de sal, iglesias en páramos soleados, enhiestas chimeneas en desuso, faros en sitios imposibles, caminos polvorientos, casas de pueblos perdidos, columpios, toboganes, ciudades inmortales revisitadas, niños que te miran como si fueran tu espejo, inquietantes mujeres lúbricas, coches con personalidad perdidos en vastos parajes, paisajes que en muchas ocasiones sirven como excusa para mostrar la fragilidad y la soledad del hombre o del apreciable catálogo de animales a los que el pintor rinde tributo en muchos de sus cuadros. Todo un rico imaginario personal que bebe de la poesía, la literatura, el cine, la música y que se sustenta en una completísima formación artística y en el conocimiento de todas las escuelas, lo que le ha hecho tener esa voz propia que le alaban los críticos de arte.

Para mí sus personajes son conmovedores porque los veo vivos. No me refiero a las técnicas pictóricas, de las que nada sé, sino a la certeza que reflejan ellos al saberse vivos, a pesar de estar congelados en esa escena, tanto que pienso que sus vidas siguen vivas al margen del cuadro. Pienso que aquel tipo que huye a la carrera de un peligro desconocido para nosotros, en el magnífico cuadro llamado Drop out de 1989 que cuelga en el salón de su casa, sigue corriendo y que su María y Jesús en Vigo de 2003, que cuelga en la mía, andando por un paisaje de fríos edificios modernos esbozados con unas líneas, con la mirada del niño escrutando la mía cada vez que lo miro aupado en la cadera de María. Esa mirada tan parecida a la de los replicantes de Blade Runner. O el lienzo de 195 por 195, una Eva espectacular que merecía figurar en la exposición Lágrimas de Eros del Museo Thyssen y que está expuesta en la casa-museo Sabina, el coleccionista *nember one* de Juan Vida. Esa Eva, a la que le corren dos velociraptor por entre las piernas, parece salirse del cuadro. Su cara de holandesa lozana e inocente contrasta con un golpe impúdico de cadera que rompe los esquemas de cualquier pretendida pureza.

Mención aparte merecen sus dibujos hechos con una economía de trazos que revelan el uso comedido y esquemático de su depurada técnica de dibujante de toda la vida, que a mí me sirven para quedar como dios cuando tengo que hacer un regalo inestimable. Dibujos de alguien que se ha ganado la admiración desde niño, desde mucho antes de su primera exposición a los 13 años, quizás cambiando en el colegio unos trazos fascinantes en una cuartilla por la cobertura de una travesura.

Pero nuestro mejor pintor no sólo pinta, es un diseñador gráfico puntero. Su trabajo se puede admirar en colecciones literarias, portadas de discos y, sobre todo, en la cartelería del Festival Internacional de Jazz de Granada. Más de 25 años diseñando los mejores afiches que he visto para anunciar un evento de esas características. Yo mismo escribí para el catálogo de la exposición de los 25 años del festival, de los que ha hecho todos sus carteles: “Era reconfortante ver que un paisano, uno de los nuestros, podía crear negros más chulos que un ocho, niños más listos que el hambre, coches con placas borrosas que son como invitaciones al pecado en el asiento de atrás. Piezas sugerentes del arte popular, transformadas por la expresiva mano de Juan en sutiles y poderosos mensajes para ojos inteligentes”.

Existen dos nuevas facetas en las que Vida triunfa sin paliativos: la de bloguero y la de padre. En su blog de la edición digital de este periódico, Juan muestra una vena literaria, una facilidad para

el relato, que está haciendo las delicias de sus ya muchos lectores, entre los que me encuentro. Su crónica de la visita del pintor chileno Roberto Matta a Granada es una pieza estimable de su talento para la anécdota y en la dedicada a Manuel Rivera su conocimiento de la pintura y de la amistad lo facultan como un excelente crítico de arte y como un inapreciable ser humano. Pero donde Vida pone la vida hoy, es en su hija Julia Shan, una maravillosa criatura oriental catalizadora de la gracia y la ternura, que crece entre pinceles, juegos y edredones, recibiendo el cariño inquebrantable de unos padres que la adoran y a los que cada día se parece más en los rasgos imperecederos del alma. Como escribió nuestro admirado Ángel González: Donde pongo la vida pongo el fuego / de mi pasión volcada y sin salida. / Donde tengo el amor, toco la herida / donde dejo la fe, me pongo en juego.

Es muy estimulante llegar a la ciudad y saber que una de las personas con las que vas a poder compartir parte del tiempo que permanezcas en ella es Juan Vida. Un tipo agudo y perspicaz, con un sentido del humor hecho con la ironía y el paladar de una ciudad que conoce como pocos. Su fino ingenio está moldeado en la fragua de un grupo de amigos donde está proscrita la estupidez y la molicie mental. Es una suerte tenerlo como conciudadano. También para Granada es un lujo tenerlo como parroquiano, y no sólo por las innumerables veces que la ha cantado de forma tan brillante con sus pinceles. A nuestra ciudad le hace falta, de un modo perentorio, el sustrato crítico de las mentes libres, desinteresadas y comprometidas con su desarrollo estético, moral y ético como la del pintor Juan Vida. Es un lujo.

2012

Juan Vida
Luis de la Higuera

En cierta ocasión Valle Inclán fue invitado a pronunciar una conferencia en una ciudad cuyo nombre no me consta. El presidente del círculo o institución que lo invitó tomó la palabra: “es para mí un honor presentarle hoy a don Ramón María del Valle Inclán”. Y un Valle ceceante le interrumpió para decir: “preséntese usted caballero que a mí todo el mundo me conoce”. No espero yo una interrupción de este tipo porque Juan Vida es una persona cortés que no gusta de esa intemperancia y porque si estoy aquí es por su propia invitación, basada sin duda en el error de creer que mi aprecio y admiración por su trayectoria son aval suficiente para mi intervención. He meditado sobre cual podía ser el contenido de mis palabras porque no se trata tanto de hablar de la pintura de Juan sino de servir de introducción a lo que el titula con cierta paradójica ironía: “Leer un cuadro”. Por eso me gustaría intentar hablar de cómo se ha forjado su mirada, a sabiendas de que no descubro nada que ya no se sepa.

Juan Vida pertenece a una generación que participó de la transición democrática en la temprana fase de su formación y creo que se le puede incluir dentro de los artistas plásticos que según palabras de José Manuel Broto, (seis años mayor que él, pero perteneciente a la misma estirpe de artistas que se movía dentro de los márgenes de lo estrictamente pictórico) estaban preocupados más que por cuestiones de estética, por la cuestión moral de cómo integrar el arte en proceso de cambio socio político que el país necesitaba en ese momento. En ese momento, Vida que no era más ingenuo ni iluso de lo que normalmente es cualquier joven artista, contaba con el bagaje de una habilidad manual innata que se había ejercitado precozmente (*como había puesto de manifiesto en la temprana exposición de 1968 a la que acudimos los compañeros de Colegio...), una formación universitaria en Historia del arte, muchas conversaciones a deshoras y un decidido compromiso político.

Su pintura realista, de denuncia social, con referencias “Genovesas”, se vio sustituida en los primeros ochenta por un cierto expresionismo abstracto y se vio envuelta en el marasmo confuso de la transvanguardia, la postmodernidad o cómo quiera que deseemos llamarlo. En todo caso ese impulso ilusionado de trasfondo ético, al que acompañaba una voluntad constructiva y esperanzada se desvaneció contradicho por las reglas del juego de la industria del arte.

En esa primera época de la recién nacida democracia, por las razones que sean (un intento precipitado de acomodarse a la homologación internacional, de ganar el tiempo perdido, o de mostrar sin más la vitalidad de las nuevas generaciones) la cultura se acabó convirtiendo en una verdadera industria de la novedad en la que la administración tutelaba el espectáculo [como apunte para un filólogo no estaría de más indagar sobre la razón de que la palabra se haya convertido en el adjetivo de moda que hoy es, que sirve igual para calificar una puesta de sol, que una efusión lírica o una operación quirúrgica]. Las muestras de arte y las exposiciones de jóvenes valores, agrupados o no autónomamente se sucedían y empezaron a tomar posiciones los profetas de arte, los críticos que apadrinaban a estos o aquellos artistas o tendencias y los comisarios y galeristas que hacían apuestas –no siempre afortunadas– en el mercado de futuros. Como escribió en Cambio16 el crítico

Ángel González García: “Los artistas jóvenes se han vuelto cada vez más necesarios, valiosísimos, por eso mismo cabe el peligro de que sus miserias se institucionalicen y la juventud acabe por constituir un género artístico como el paisaje o el bodegón”. En ese casino del arte, Juan Vida no era de los que contaba con peores cartas, y eso debo destacarlo especialmente, porque su retirada posterior no se debió al resentimiento, sino a una íntima convicción que además sintonizaba con su temperamento. Posiblemente no es una historia única y, con matices, la han experimentado otros creadores de su generación.

Aturdido por el frenesí de las modas tuvo que hacer un ejercicio de introspección y “romper el cerco” hacia adentro. Parafraseando a Simmel podría decir que se dedicó, a indagar lo que de estable y permanente había en él, lo que se conformaba a su especial naturaleza, sabedor de que la moda encuentra abrigo precisamente en lo antinatural, o en lo que percibimos como tal, dicho sea esto con todas las reservas.

La salida del laberinto para Juan Vida, vino de la mano del silencio, tuvo que pensar su soledad con imágenes, se enclaustró de modo espontáneo, como una necesidad vital. Y en Granada, tan alejada de los circuitos del arte moderno, descubrió que después de borrar la pizarra tras su paso por la abstracción sobre ese fondo empezaban a tomar cuerpo las figuraciones que alimentaban su mano y su memoria. Así se desintoxicó, así se purificó su mirada. Aunque todo artista plástico desea el reconocimiento no todos persiguen el conocimiento.

Sabía cuál era su camino aunque fueran respetables otras opciones, porque su discurso no pretende ser exclusivo, por más que pueda ser crítico. Dicho de otro modo, trató de evitar la impostura y se concentró en la meditación sobre la pintura o sobre ciertos pintores para descubrir más allá de la superficie de los cuadros los procedimientos y las obsesiones que los habían alumbrado... y, desde luego, pintando, porque la acción de pintar es reveladora y en ella –además de lo meditadamente proyectado– participa la intuición que a veces es el sobrante del talento; el azar juega, sí y también, pero la mano borra y corrige y controlada por la memoria y el oficio.

De esa manera libre de prejuicios admitió la posibilidad de acceder a una comprensión de la pintura sin prescindir de ninguna herramienta que le ayudase a desentrañar el funcionamiento de la imagen y la mirada, implicar –sin convertirse en un erudito– la fisiología de la visión, las aportaciones de la óptica, además de las que ya incorporadas percepciones histórica, sociológica y literaria.

No deja de ser curioso que se le califique (y hasta él lo admita) de pintor literario cuando su verdadera intención es descifrar la autonomía del lenguaje pictórico, de los signos y del código que lo soportan (y aunque la neurociencia no parece admitirlo la posibilidad de pensar sólo con imágenes, porque sí se puede hacer sin ellas). Creo que podría aceptar que, como decía IONESCO, el título de un cuadro debe ser otro cuadro (sin comillas antes y después de las dos últimas palabras) y también que la interpretación (no quiero decir ahora, lectura) de un cuadro, también debe ser otro. Tal vez por eso, para mí, es claro que en la opción entre Duchamp y Picasso, a la que aludió citando a Motherwell en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, él no mostraría duda alguna. Es más si se admitió como un gesto genial que Duchamp dibujara bigotes a la Gioconda no hay razón para que alguien no le pinte un bigote a Duchamp.

Creo que es suficiente tiempo el que he usurpado a Juan pero me gustaría advertir que el hecho de que un pintor como Juan Vida hable de pintura tiene sus riesgos, entre otros para él, porque sabe que una de las conclusiones posibles es la de que la pintura es prescindible, pero también sabe que su pasión exige no escamotear las contradicciones.

2014

La formación de la mirada

José Vallejo

Juan Vida pertenece a una generación que participó de la transición democrática en la temprana fase de su formación y creo que se le puede incluir dentro de los artistas plásticos que según palabras de José Manuel Broto, “estaban preocupados más que por cuestiones de estética, por la cuestión moral de cómo integrar el arte en proceso de cambio socio político que el país necesitaba en ese momento”. En ese momento, Vida que no era más ingenuo ni iluso de lo que normalmente es cualquier joven artista, contaba con su firme decisión de ser pintor y el bagaje de una habilidad manual innata que se había ejercitado precozmente, una formación académica en Historia del Arte y un decidido compromiso político.

Su pintura realista de corte social con referencias ‘genovesas’, había sido sustituida por un cierto expresionismo abstracto y se vio envuelta en el marasmo confuso de la transvanguardia, la postmodernidad o cómo quiera que deseemos llamarlo. En todo caso ese impulso ético, al que acompañaba una voluntad constructiva y esperanzada se desvaneció contradicho por las reglas del juego de una industria del arte, donde contaban sobre todo la novedad y lo juvenil, y las administraciones tutelaban el espectáculo. Las muestras de arte y las exposiciones de jóvenes valores, agrupados o no autónomicamente se sucedían y empezaron a tomar posiciones los profetas de arte, los críticos que apadrinaban a estos o aquellos artistas o tendencias y los comisarios y galeristas que hacían apuestas –no siempre afortunadas– en el mercado de futuros.

En ese casino del arte, Juan Vida no era de los que contaba con peores cartas, y eso debo destacarlo especialmente, porque su retirada posterior no se debió al resentimiento sino a una íntima convicción que además sintonizaba con su temperamento. Posiblemente no es una historia única y, con matices, la han experimentado otros creadores de su generación.

Aturdido por el frenesí de las modas tuvo que hacer un ejercicio de introspección. La salida del laberinto para Juan Vida, vino de la mano del desencanto. Parafraseando a Simmel podría decir que se dedicó a indagar lo que de estable y permanente había en él, lo que se conformaba a su especial naturaleza, sabedor de que la moda encuentra abrigo precisamente en lo antinatural o lo percibido como tal, dicho sea esto con todas las reservas.

“Rompió el cerco” ahora hacia adentro y abandonó las prisas. Siempre en Granada, tan alejada de los circuitos del arte moderno, descubrió que después de borrar la pizarra tras su paso por la abstracción, sobre ese fondo empezaban a tomar cuerpo las figuraciones que alimentaban su mano y su memoria. Así se desintoxicó, así se purificó su mirada. Más que el reconocimiento, buscaba el conocimiento. No pretendía pontificar, porque su discurso no pretendía ser exclusivo, aunque pudiera entenderse crítico. Dicho de otro modo, trató de evitar la impostura y, fiel a su formación autodidacta, decidió escuchar el lenguaje mudo de sus maestros de siempre; demorarse en la contemplación y el estudio de la pintura o, más exactamente, de los cuadros de aquellos pintores con los que percibía una sintonía sincera más allá de meras similitudes formales. A ellos sigue incorporando otros nuevos con la actitud abierta del que sabe que no tiene nada que demostrar.

Algunos de esos pintores fueron invitados ocasionales, pero otros se quedaron y se hacen visibles en sus obsesiones.

La mirada del pintor no es inocente, es depredadora e insaciable. Va más allá de la percepción de la estructura del cuadro, de los valores tonales, de las evocaciones que sugieren la anécdota o las afinidades electivas. También sobrepasa las reflexiones verbales, como ésta, que movilizan otras referencias y acaban desactivando la imagen y la convierten en tributaria de las palabras. También va más allá incluso de los intentos de 'explicar', desde perspectivas psicológicas o sociológicas, el cuadro ya terminado como algo que se aprecia de una sola vez en una "enumeración simultánea".

El verdadero pintor –entiéndase aquí, Juan– no puede abandonarse a una contemplación pasiva y busca respuestas en la manera de formular nuevas preguntas. No hablo ya sólo de problemas de tipo técnico, sino de algo diferente y primordial que no es fácilmente aprehensible, una sensación de coincidencia que te permite saltar al otro lado del cuadro y hacerlo tuyo. Te permite verlo en su elaboración, ver los cuadros sucesivos que duermen bajo la obra terminada y las obsesiones que conducían la mano de los que lo gestaron.

Como sabe lo que hay en juego, Vida, libre de prejuicios, no desdeña ninguna herramienta que le ayude a comprender el funcionamiento de la mirada y pretende implicar –sin convertirse en un erudito– la fisiología de la visión, las aportaciones de la óptica, o la matemática de las proporciones.

Pero la partida de verdad se pelea en el lienzo. Pintar es la secuela y el prólogo de las lecciones que aprende la mirada puesta en los otros. La forma de contestar esos mensajes cifrados (aunque sea en otra botella que quizás nadie descorche) es pintando. La sensación fugaz de coincidencia de la que antes hablaba se confirma en la acción reveladora de pintar. El pintor sabe que ha encontrado y descubre si eso es lo que buscaba en el momento de hallarlo, a veces, trabajosamente; otras, como un relámpago casual, porque además de lo meditadamente proyectado, en el cuadro participa la intuición que impulsa a salvar una veladura o recuperar un arrepentimiento. El azar y el oficio, borrar y empezar de nuevo. El artista absorbido por la ejecución de una obra nota, a veces de manera sonámbula, que gira en torno al cuadro, que se mueve en él; sin embargo, hay un momento en el que –como decía de Kooning– pierde de vista lo que quería conseguir; entonces, está fuera definitivamente y el cuadro ya está terminado sin remedio. Se guarda o se tira. Quien no ha experimentado esta implicación íntima desconoce por qué se habla de dolor o ansiedad en la búsqueda creativa.

Por ese empeño esforzado, que yo adivino en Juan Vida, me resulta en ocasiones curioso que se le califique de pintor literario, cuando su verdadera intención es descifrar la autonomía del lenguaje pictórico, de los signos y del código que lo soportan. Creo que él podría aceptar lo que subrayaba IONESCO: "el título de un cuadro debe ser otro cuadro" (sin comillas encerrando las dos últimas palabras) y también, añadido yo, que la interpretación de un cuadro, debería ser otro. Tal vez por eso en el debate entre Duchamp y Picasso, al que aludió citando a Motherwell en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Granada, Vida no mostraría duda alguna.

Dicho esto, sólo me queda constatar que su decisión radical de llegar al fondo del sentido de la pintura misma tiene sus peligros, porque una de las conclusiones posibles es la de que la pintura es prescindible. Pero Juan sabe también que su pasión exige no escamotear los riesgos.

V de Vida
Juan de Loxa
(1970)

Si quieres ser pintor coge hilo y aguja
y un dedal

dale un pinchonetazo al lienzo, hasta que sangre vida
damas de noche bordarás en medio de la esquina,
rasos y tos tuberculosa.

y una marina salada como de haber llorado
para blandar los óleos.

pondrás una manzana allí, junto a la diosa
que bajará del poster y una serpiente disecada que llevará
rouge en los labios y en su omega
blanda borla de cola de conejo
con la que

divina
se empolvará nariz,
hombro desnudo,
y sus lunares.

toma tu rostro de ahora, recoge un gesto y aprisionalo
que te podrá servir alguna vez
cuando la noche te envuelva en amarillos de cera
y una angustia morada te pida el santo y seña, vida,
en un insomnio.

no debes olvidar los dedos ni las uñas untadas
de arcoíris, ni la ruta para llegar
a lo más alto de tu casa, pisarle el rabo al gato
para poner maullido en el color tejado
y en mesa camilla del hombre solo al fondo de la tarde.

Coram Pópulo

Javier Egea

(1984)

A Juan Vida

Lo que pueda contaros
es todo lo que sé desde el dolor
y eso nunca se inventa.

Porque llegar aquí fue una larga sentina,
un extraño viaje,
una curva de sangre sobre el río,
mientras todo era un grito
y ya se perfilaba resuelto en latigazos
el crepúsculo.

Las historias se cuentan con los ojos del frío
y algún sabor a sal y paso a paso
–lengua y camino–
porque la sangre se nos va despacio,
sin borbotón apenas,
desmadejadamente por los labios.

Las historias se cuentan una vez y se pierden.

Fábrica abandonada
Antonio Jiménez Millán
(1991)

A Juan Vida

Como una nube extraña
o un reguero de humo
se fija en la memoria su silueta.

Muros disueltos,
engranajes y cables oxidados,
el viento entre ventanas al vacío:
ya es sombra sobre sombra,
lugar de la mirada
inmóvil, sin reflejos.
Nadie pasa.

Así se impone el tiempo,
así el azar
nos devuelve una lámina olvidada
en cualquier libro viejo de historia natural,
y es la sorpresa de reconocer
ese lento desguace inadvertido
que siempre nos acecha, que nos deja
inermes, vagamente amenazados
por los años y el uso.
Desde el vidrio sucio llegan enigmas.
Alguna vez
hubo un eco de voces en las naves,
horarios fijos, usuras acordadas. Su imagen restituye
otra forma de ausencia:
no sólo el perfil de una paisaje dividido
sino el presente en fuga,
un hálito de ruina sobre objetos cercanos
y emblemas que desaparecen.
Les alcanzan
los signos exteriores de un invierno
que no respeta límites ni nombres,
que dura más allá de su extensión
aparente. Tienen las galerías
un ruido imperceptible de hojas secas. Felipe Benítez Reyes

Planeta Juan Vida
Felipe Benítez Reyes
(1997)

Los bañistas linfáticos en playas espectrales,
flotando en un mar que gira como el tiempo.
El hombre que camina por la nieve,
perseguido de sí, oscuro de pasado y de quimeras.
El perrillo altanero que custodia la Nada
de una zona industrial.
La muchacha que duerme con el dedo en la boca,
soñando con leopardos
que surgen de una jungla subconsciente.
La piel de un tigre elástico y sintético.
La casa de la luz siempre encendida,
como un templo de insomnio refulgente.
La casa de la luz siempre apagada,
compacta en su misterio indefinido.
Los ciervos de pezuña fugitiva.
Los pájaros que mueren en cielos herméticos.
El toro que se sueña minotauro.
la fruta que es color y es gravidez
y es amarga y se pudre.
Los alcázares árabes y el Paseo de los Tristes,
ondulante en su sierpe
de verso alejandrino y modernista.

Y allí al fondo Granada,
igual que un corazón herido que supura
el ámbar de un crepúsculo narcótico y sin tiempo.

Y se mueven las aguas. Y en las aguas se leen
las leyendas eternas de todo cuanto fluye.

Luz de agosto
Álvaro Salvador
(2002)

A Juan Vida

Luz metálica de agosto
tú me atacas, por sorpresa,
en este amanecer
con tu mordisco de melancolía.

Por la mañana,
luz helada de agosto,
tú recortas
el perfil de las cosas
de un modo artificial,
como un diorama
que proyectara los recuerdos
a sentimiento natural.

Y al medio día me esperas
en la línea del mar,
donde la línea del mar azul cobalto
recorta el siempre azul
más claro de tu cielo,
en la frontera verdinegra
del agua y la piscina,
más allá del gaseoso
volumen que dibujan el aire iluminado
por ti
y mis fantasmas.

¿Sabes lo que te digo,
luz aséptica de agosto
con tu pellizco de melancolía...?

¡ Vete a la mierda!

Blues del horizonte

José Carlos Rosales

(2002)

A Juan Vida, que también sabe de blues.

Molesto con que sólo vengan malas noticias,
te has parado en la orilla de una playa sin nadie.

Y el horizonte moviéndose a lo lejos:
siempre estuvo a lo lejos, siempre estuvo moviéndose
como un pájaro esquivo que no encuentra su rama.

Cansado de que lleguen sólo malas noticias,
te has sentado al borde de un camino de piedras.

Y el horizonte miras bajo el sol del invierno:
ese sol que no quiere que las cosas del mundo
pierdan luz o naveguen sin norte, a la deriva.

Hastiado porque sólo vienen malas noticias
te has rendido y te quedas, solitario, en la playa.
El horizonte trae espejismos ambiguos,
avioneta sin rumbo, campanario vacío:
el horizonte sigue en su sitio, moviéndose.

Y las malas noticias, con su torpe descaro,
ya no pueden herirte: has dejado de oírlas.

Chinoiserie
Felipe Benítez Reyes
(2011)

En primavera,
Julia Vida juega a ser volátil
entre los pájaros que saben rimar
una égloga en el aire frondoso.

En verano,
¿las estrellas son más de diamante
o más de agua, arcángeles o sirenas?
Las estrellas de su pelota añil,
en cualquier caso,
son doradas, como los ornamentos
de las pagodas susurrantes.

En los otoños,
la niña equilibrista
corretea sobre la hojarasca de oro cansado
sin pisarla.

En el invierno, recoge nieve del jardín
para que su padre Juan la pinte:
el retrato de la fugacidad,
el río en miniatura que se forma en el suelo.

Y el perrillo expectante que los mira y lame el agua.

Otras palabras para Julia
Ángeles Mora
(2011)

Pensando en ti como ahora pienso
J. A. Goytisoló

Si tuviera el secreto de tus ojos
y tu risa, si fuera un pintor
y con mi paleta dorada
supiera dibujar un cuento
y trazar tu perfil
y el de los tigres y el bambú
meaciéndose.

Si fuera un equilibrista mágico
que cruzara la selva al vuelo
y las montañas grises y las nubes
leves me protegieran del macaco
de la dura mirada y los ojos vidriosos.
Si fuera un soñador soñando un sueño
que encendiera la casa azulada
que será tu casa y el campo amarillo
donde jugarás y el perro compañero
rodando en el triciclo de madera.
Si tuviera el secreto de tu risa
y para ti escribiera las historias
de luchas y bullicio, el griterío
de los miles de pájaros que habitan
el aire del Genil, el laberinto
de ramas que se cruzan.

Si yo fuera un pintor visionario
y me llamara Juan
Vida y fuera tu padre,
estaría radiante como el Rey Mago
que te trajo de Oriente
para enseñarte cuanto sabe.
Para que te asomaras feliz a sus ojos
en la esquina de un cuadro.
Para reír como tú ríes,
a carcajadas contigo,
con tu vestido blanco y tu bandera roja
para siempre.

El viento entre los álamos

Antonio Jiménez Millán

(2011)

Esta tarde se escucha el viento entre los álamos.

Cuando vuelven a casa,
encuentran un paisaje familiar
de colinas y acequias,
y el color del invierno con su brillo de nieve
es el eco distante de unos pasos
que cruzan el umbral de la fábrica en ruinas.

Ventanas encendidas sobre el río,
agua que suena en el rumor templado
de las conversaciones,
gente con prisa huyendo hacia la noche
como un vuelo de pájaros
al borde del estanque.

Tan lejos y tan cerca, el valle del Lijiang.

El futuro está en China, dice Julia.
Poco después pregunta: ¿qué es el futuro?

Julia y Boni

Pere Rovira

(2011)

Julia, tú no la viste,
pero está junto a ti,
con su mirada triste,
lejos, lejos de aquí.

En un país de oro,
te acompaña y te sueña,
y guarda tu tesoro,
aunque sea pequeña.

Allí juega contigo
en los cuadros de Juan,
y ve las golondrinas
que siempre volverán.

Con un gorro de plata
y con paso gandul,
quiere meter la pata
en tu balón azul;

cuando llegan tus padres,
ella ladra, feliz;
si le dices: “no ladres”,
ríe con la nariz.

Pues Boni era muy lista
y sabía reír,
y fue una gran artista
del arte de dormir.
Con sólo oler el frío,
de la manta tiraba,
y nunca se hizo un lío:
se hacía una chilaba.

Ahora tú la ves
dentro de un cuento chino,
muy formal, a tus pies;
o casi haciendo el pino,

montando en bicicleta;
o es una exhalación;
o toca la trompeta
dentro del corazón.

Pero antes, Coral,
Boni quiso ser perra,
y pasó por la tierra
sin hacer ningún mal.

Por eso está en tu cuento
tan viva y bien pintada;
yo creo que no miento
si digo que es tu hada.

Primavera de Oriente
del valle del Genil,
recuerda dulcemente
a una bestia sutil

que quizás te añoró
antes de que nacieras
y durmiendo escapó
a otras primaveras.

