



LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX

Conversaciones con los académicos

RAFAEL CANOGAR

LUIS FEITO

MANUEL ALCORLO

CARMEN LAFFÓN

JORDI TEIXIDOR

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

ANTONIO BONET CORREA

JOAQUÍN SORIANO

MIGUEL DE ORIOL

TOMÁS MARCO

ANTONIO GALLEGO

ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN

JOSÉ MARÍA LUZÓN

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

FERNANDO DE TERÁN

JUAN BORDES

ALBERTO CORAZÓN

ANTONIO ALMAGRO

ENRIQUE NUERE

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX
Conversaciones con los académicos

LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN
ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX
Conversaciones con los académicos

EDICIÓN A CARGO DE

Rosa María Recio Aguado

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Madrid, 2021



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

DIRECTOR

Tomás Marco Aragón

VICEDIRECTOR TESORERO

Alfredo Pérez de Armifián y de la Serna

SECRETARIO GENERAL

José Luis García del Busto Arregui

CENSORA

Begoña Lolo Herranz

BIBLIOTECARIO

Víctor Nieto Alcaide

Este volumen forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX», inscrito en el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación
Proyecto HAR-2017-89945-P

DIRECCIÓN DEL PROYECTO	Antonio Bonet Correa Víctor Nieto Alcaide Rosa María Recio Aguado
EQUIPO INVESTIGADOR	Marina Arroyo Fajardo Silvia García González Marina López de Haro Publio López Mondéjar Mónica Ruiz Trilleros
BIOGRAFÍAS	Marina Arroyo Fajardo Marina López de Haro Rosa María Recio Aguado
GRABACIÓN DE LAS ENTREVISTAS	Héctor López Ulloa Isabel Sánchez-Bella Solís
TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS	Avanza Traducciones S.L.L.

*A la buena memoria de los excelentísimos señores
don Antonio Bonet Correa, don Alberto Corazón y don Luis Feito,
insignes académicos de número de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando. Sirva esta publicación como homenaje póstumo
rendido por todo el equipo investigador.*

9	<i>Prólogo</i>
13	<i>Advertencia preliminar</i>
15	<i>Modelo inicial y elementos programáticos</i>
22	<i>Introducción</i>
	LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
33	<i>Las conversaciones con los académicos</i>

Conversaciones

66	RAFAEL CANOGAR
76	LUIS FEITO
85	MANUEL ALCORLO
88	CARMEN LAFFÓN
91	JORDI TEIXIDOR
100	VÍCTOR NIETO ALCAIDE
112	ANTONIO BONET CORREA
119	JOAQUÍN SORIANO
123	MIGUEL DE ORIOL
127	TOMÁS MARCO
136	ANTONIO GALLEGO
142	ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN
154	JOSÉ MARÍA LUZÓN
164	ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA
166	FERNANDO DE TERÁN
170	JUAN BORDES
178	ALBERTO CORAZÓN
186	ANTONIO ALMAGRO
190	ENRIQUE NUERE
196	LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO
205	<i>Agradecimientos</i>

Prólogo

Las palabras evolucionan de forma constante y más cuando se convierten en envoltorios de conceptos que acaban por desarrollar variantes que las hacen ser continuamente polisémicas. Nada más exacto para ello que palabras como «academia» o «académico», que van evolucionando y adquiriendo infinitos matices a lo largo de la historia.

Primero la Academia era solamente un jardín dedicado al héroe legendario Academo donde Platón empezó unas enseñanzas que, al principio, eran matemáticas, como decía su frontispicio: «Ageometretos medeis eisitoto» (no entre quien no sepa geometría) y desde 387 a.C. hasta que Justiniano la cerró en 529 d.C. se dedicó durante unos novecientos años a todos los saberes entonces conocidos, como una especie de protouniversidad en la Antigüedad.

Las academias renacentistas y barrocas evocaron el modelo más con un deseo de investigar que de enseñar, pues era gente ya docta la que ingresaba en ellas y básicamente se dedicaron a especular en la teoría, y de forma más esporádica en la práctica, de lo que hoy llamamos Humanidades. Pero, en realidad, el modelo moderno de Academia es el francés, importado también en España por condicionamiento dinástico, en el que se dan cita las personalidades descollantes en una materia para buscar los modelos de la misma y enseñárselos a los que aspiran a ella. Academias hay hoy de diversas materias, pero en su origen dieciochesco eran también principalmente de Humanidades puesto que Lengua, Historia y Bellas Artes fueron las tres únicas fundadas en aquel entonces.

En su origen ilustrado, la Academia debía desarrollar el gusto y mostrar la técnica adecuada para ese menester. Es evidente que si se marcan modelos la tendencia es a conservarlos, pero todo indica que eso es utópico puesto que el universal principio de que todo fluye, que Platón atribuyó a Heráclito, se impone en el cambio de las generaciones. Hoy en día, la Academia de Bellas Artes de San Fernando es un lugar de conservación de las artes y de su memoria histórica. Para ello tiene un museo, una calcografía y un taller de vaciados, y realiza exposiciones, estampaciones, conciertos, proyecciones, conferencias e investigaciones. Pero, además, impulsa las nuevas ideas y va ampliando el horizonte inacabable de la evolución de las artes, incluso de las que se van incorporando, pues si inicialmente se ocupaba de Arquitectura, Escultura y Pintura, desde 1873 se integra la Música y desde finales del siglo xx, las Nuevas artes de la imagen, que incluyen fotografía, cine, diseño y otras materias modernas de preferencia visuales. No se trata ya, como antaño, de enseñar la práctica de las artes, algo que ha pasado a escuelas y conservatorios especializados, sino de ejercer un magisterio de otro calibre.

El presente estudio es un amplio trabajo de investigación emprendido en la propia Academia y donde han intervenido varios académicos y personas muy cualificadas que pertenecen al equipo de la propia institución y trata de ahondar en la renovación artística de la Academia en el siglo xx. Se desarrolla en dos amplias partes, una sobre las aportaciones estéticas de los propios académicos y otra de conversaciones con algunos de ellos. Las fuentes pueden ser muy variadas y proceden desde las mismas actas de las sesiones plenarias como de una literatura muy expresiva del pensamiento académico constituida por los discursos de ingreso con los que los electos acceden a su condición de numerarios. Ahí hay una amplia e inagotable fuente de pensamiento artístico o de reflexión sobre las artes.

Existen dos ideas poco claras, entre las muchas que se barajan en torno a la Academia, que deben quedar muy explícitas y que se refieren por un lado al papel que representan los académicos y por otra a su condición artística. Pienso que la mayoría de la gente tiene claro que los académicos son elegidos entre personas que han descollado en el ejercicio de su arte y que esto es un honor que, en cierta manera, culmina una carrera. En efecto, es un honor, pero no solo un honor, y ni siquiera principalmente un honor. Desde luego no se trata de escoger a cualquiera, pero la idea no es que el elegido sea ungido

por una especie de gloria casi póstuma o un lauro de jubilación. Un nuevo académico ingresa para integrarse en los trabajos de la propia Academia, para defender el patrimonio y también para conducirlo hacia el futuro con sus ideas y su obra. La Academia la gestionan los propios académicos y eso no se hace solo.

Otra cosa fundamental es que una academia de arte no se nutre solo de artistas sino de personas relacionadas con la actividad de muy diversas maneras. Especialistas, profesores e investigadores sobre las materias de arte tienen también su lugar en las diversas secciones y eventualmente lo pueden tener otro tipo de interesados como mecenas, organizadores y similares. Lo normal es que haya una mitad de artistas y otra de gente que, sin serlo, son fundamentales para el pensamiento artístico.

A lo largo de este importante y detallado estudio se podrá ver que no hay tanto una coincidencia de ideas como una concurrencia sana entre las mismas. Por eso cualquier carga conservadora que se quiera dar a la Academia o a la condición de académico es ociosa. Ya desde su inicio, la institución conoció artistas tan rompedores como Francisco de Goya y en el siglo xx, los mayores representantes de la vanguardia pictórica, escultórica, arquitectónica y musical han entrado en la Academia y a ella han dedicado un notable esfuerzo. Y si algo no puede rastrearse a lo largo de todos los testimonios y opiniones que se recopilan en este trabajo, es la existencia de un pensamiento único y menos de un halo conservador. Si acaso, una tremenda necesidad de ser críticos y autocríticos, pues cualquier complacencia sería precisamente una mala señal. Hasta es bueno que algún pensamiento o práctica más conservadora aparezca de vez en cuando de forma puntual, pues no hay espacio para otra cosa, para diluirse al final en la inexorable integración pragmática del tiempo.

Debo agradecer a los investigadores principales de este amplio trabajo su labor y su dedicación. Algunos incluso ya no están entre nosotros y eso indica hasta qué punto la Academia es un esfuerzo común y de generaciones sucesivas. También al resto de personas que trabajan en la institución, sean o no académicos, porque son de igual manera importantes ya que resultan tan principales como cualquier otro.

El trabajo es excelente y muy esclarecedor, aunque seguramente su servicio principal será el de suscitar nuevos retos y distintas investigaciones

posteriores. Al fin y al cabo cualquier empeño científico se hace así, aportando nuevos elementos a una infinita construcción que exigirá ser continuada y remodelada.

Cerca de trescientos años después de su creación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sigue siendo una institución viva y necesaria para salvaguardar el arte que nos fue legado, pero también para transmitir otra parte del nuevo legado a los que vengan después. Si es así, la Academia va a seguir siendo necesaria al menos por otros tantos años, sin ánimo de poner límites. En el arte todos somos como Moisés; podemos incluso avistar la Tierra Prometida, pero solo los que vienen después la pisarán. Y siempre hay quien venga después y nuevas tierras que pisar. Afortunadamente.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

El presente volumen, *La Academia y su renovación artística en el siglo xx. Conversaciones con los académicos*, forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo xx». El lector encontrará desarrolladas e íntegras las actividades realizadas para alcanzar los objetivos previstos y enumerados del citado proyecto en el siguiente capítulo «Modelo inicial y elementos programáticos». En él, podrá seguir toda la estructura planificada que ha adoptado el equipo investigador y sus especificaciones correspondientes.

Esta publicación corresponde a la parte II del expresado proyecto y abarca el objetivo número tres de los cinco contenidos en el referido modelo inicial con sus respectivas actividades. Este volumen complementa y completa el estudio principal (parte I del proyecto), que se publica de manera independiente con el título *La Academia y su renovación artística en el siglo xx. Aportaciones estéticas de los académicos* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2022).

Modelo inicial y elementos programáticos

La investigación de la que forma parte la presente publicación, «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX», se ha organizado y dirigido por medio de un modelo inicial programático que ha permitido la obtención de resultados a través de cinco actividades de trabajo fundamentales que giran en torno a las fuentes de información utilizadas. En este volumen publicamos todo lo concerniente a la actividad tres del proyecto. Esta consiste en una serie de conversaciones con los académicos planteadas a partir de un cuestionario, cuyo esquema dio lugar a los diálogos que se recogen en las páginas siguientes.

Incluimos a continuación los elementos programáticos del proyecto. Creemos que ello proporciona al lector un conocimiento de los ejes y directrices de las actividades que han permitido alcanzar sus diversos objetivos y una explicación acerca de cuál ha sido el desarrollo metodológico que ha dado lugar a los resultados y conclusiones del proyecto.

PLANTEAMIENTO GENERAL

Durante el siglo XX la historiografía española se dedicó preferentemente a estudiar a los artistas de vanguardia y tendió a dejar de lado a la Academia

y los académicos, a los que consideró como tradicionalistas del arte, apenas sin interés artístico. Estas apreciaciones, y las consecuencias a que conducen, no son reales y demuestran una falta de conocimiento suficiente de lo que estaba sucediendo en la institución y de la propia evolución del ámbito artístico español. Pensemos, por ejemplo, en Francisco de Goya, que fue académico y profesor de la corporación. ¿Cabe clasificarlo como un pintor tradicionalista o academicista?, ¿transmitió a sus alumnos un conocimiento artístico que pueda definirse como academicista o tradicionalista? Más bien parecería lo contrario. También en pleno siglo XX encontramos a pintores académicos como Joaquín Sorolla, Cecilio Plá, Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Rafael Canogar, Darío Villalba, etcétera ¿Se puede aplicar el concepto de pintores tradicionales o academicistas a estos artistas que pertenecieron o pertenecen a la Academia de San Fernando? Creemos que no. De ahí que tratemos de investigar sobre esas consideraciones para obtener unas conclusiones adecuadas al auténtico panorama artístico español.

Sobre la base de esos antecedentes, enunciaremos los objetivos generales de nuestro estudio:

- Posicionar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el lugar que por su peso le corresponde en el desarrollo de las distintas prácticas artísticas contemporáneas.
- Promover la creación de un centro de investigación permanente en la Academia con grupos de trabajo que elaboren acciones y estrategias encaminadas a situar a la institución en un plano activo dentro de la actualidad artística.
- Generar en la Academia itinerarios de investigación con nuevas líneas, síntesis, debates y conclusiones que incidan en el devenir artístico general.
- Mantener a la Academia en una posición preferente dentro de la pedagogía artística. Para ello las conclusiones de las distintas investigaciones que elabore el hipotético centro de investigación mencionado deberían aspirar a tener una aplicación práctica dentro de cursos, conferencias, másteres de posgrado, etcétera.

Partimos para desarrollar nuestro estudio de las siguientes proposiciones:

- Nos basamos en una unidad temporal que consiste en suponer que el pasado genera el presente y este determina el futuro: nunca se parte de

cero para iniciar algo nuevo. La visión del presente enriquece la visión del futuro.

- No se puede crear arte sin unas debidas teoría y filosofía que configuren un discurso artístico capaz de unir al artista y su talento con la sociedad.

PLANTEAMIENTO INICIAL. LA ACADEMIA Y EL ACADEMICISMO ESPAÑOL

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la promovió Felipe V, pero fue con su hijo Fernando VI cuando se firmó el Real Decreto fundacional en 1752. El objetivo de la institución era velar por la correcta enseñanza de las artes: la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y el Grabado. En el siglo XIX se segregó de sus funciones precisamente la de la enseñanza con la creación de la Escuela de Nobles Artes. Esta separación entre la Academia y la Escuela dio lugar a una Academia con nuevas funciones, a la que a las ramas artísticas que ya existían se añadieron también la Música y, en el siglo XX, las Nuevas artes de la imagen.

Se puede decir, simplificando, que en la Academia se enseñaba el academicismo, es decir, a generar un arte sometido a ciertos principios fijos, derivados de la tradición, mediante un sistema reglado y sistemático dirigido por unos ideales estéticos codificados de manera oficial y según determinados modelos a imitar. Estos elementos, considerados inmutables y normativos para toda expresión artística, estaban supervisados y eran transmitidos y evaluados por los académicos pertenecientes a la institución. La estética predominante tendía a un clasicismo cuyo eje giraba sobre el ideal de la belleza, pero una belleza entendida no como una manifestación del resultado creativo, sino como un compromiso de fidelidad a las normas establecidas, para que así pudiera ser objetivamente evaluada y encumbrada a la categoría de belleza verdadera. Verdad que, a su vez, eleva a la perfección. Esto es, en apurada síntesis, el academicismo.

Ante estas consideraciones ¿se puede decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se vio siempre dominada por el más puro academicismo? Observemos lo siguiente: en España predominó por tradición un casticismo pictórico de raigambre velazqueña, fuente de inspiración para toda la pintura española; ¿se puede llegar a un academicismo con la inspiración en

Velázquez? Por otro lado, está Goya, profesor académico y también fuente de inspiración para toda la pintura española; ¿se puede alcanzar un academicismo bajo su influencia? Es cierto que en el inicio del siglo xx la Academia mantuvo grandes distancias con la vanguardia pictórica, que de forma mayoritaria se generó fuera de España. Sin embargo, es posible volver a preguntarse: ¿se podría decir con propiedad que Sorolla, Domingo, Plá, Palencia, Delgado, Canogar, Villalba, etcétera, son académicos academicistas? ¿o Joan Miró? En paralelo a la eclosión y desarrollo de las vanguardias europeas ¿qué estaba ocurriendo en la Academia de Bellas Artes de Madrid con sus pintores académicos? ¿Se puede decir que mantuvieron un academicismo? ¿De qué academicismo se trata? ¿Cabe hablar de un academicismo español?

Hagamos una síntesis y centremos la investigación. Quizás, al hacernos estas preguntas de carácter general consigamos establecer un hilo conductor que la oriente: ¿En qué se basa la renovación pictórica que propone la Academia de Bellas Artes de Madrid?; ¿se puede hablar de «vanguardia académica»?; si es así ¿en qué consiste?; ¿qué persiguen los académicos al nombrar a otros?; ¿qué debates se originaban para nombrarlos?

IDENTIFICACIÓN INICIAL DEL PROBLEMA

Como se ha apuntado, la historiografía nacional del siglo xx estudió sobre todo a los artistas españoles que militaron en la vanguardia fuera del país, o bien las propuestas tenidas por más modernas que se desarrollaron en el interior, olvidando a la Academia por considerar que sus pintores eran continuación de la concepción más tradicional del arte. Pensamos que esto no es así y por eso tratamos de investigar en la renovación que se produjo en la Academia en el siglo xx, tanto en sus aspectos teóricos y artísticos como en sus plasmaciones pictóricas, sin ánimo de realizar una revisión de la historia del arte español contemporáneo.

IMPORTANCIA DEL TEMA

No es lógico considerar la Academia como un lugar de artistas del pasado donde se encierran propuestas estéticas y prácticas que no tienen ya relevancia para el mundo artístico actual. Creemos que el arte contemporáneo

español es mucho más rico y variado que una sucesión de movimientos de vanguardia. Los artistas académicos no son dogmáticos ni uniformes, como acaso se pudiera creer. Por lo tanto, se deberían incluir en todo elemento teórico, estético, formativo, informativo y de aplicación práctica las conclusiones que formula y recomienda la Academia a través de los trabajos e investigaciones de sus académicos en torno al arte español.

El arte, tanto desde su génesis y praxis como en su teoría, es muy inexacto si se compara con las ciencias puras; sin embargo, atiende a niveles de realidad muy complejos y profundos, lo que, bien entendido, puede servir para la transversalidad de otras materias, disciplinas y saberes. En los tiempos presentes se podría decir que las bellas artes han pasado a engrosar el mundo del ocio y del turismo organizado convirtiéndose en algo secundario o de distinto nivel frente a la tecnología y a los sistemas de información y de formación. Pero, por otro lado, dichos tiempos son cada vez más ambiguos y paradójicos, por no decir más misteriosos, lo que de manera asombrosa está derivando en un gran caldo de cultivo para lo poético y lo literario. Posiblemente, de lo que se trata es de encontrar un marco de referencia que ponga orden y significado al desorden que creemos que impera en la actualidad artística, mediante la búsqueda de una unidad temporal. Así, nos gustaría que, con este trabajo, al menos seamos capaces de atisbar esa «unidad en el tiempo».

OBJETIVO ESPECÍFICO

Pretendemos indagar en los conceptos de academicismo, modernidad y vanguardia relacionándolos con los académicos que son objeto de este estudio. No se ha tratado, bajo ningún aspecto, de ampliar, modificar o corregir dichos términos teóricos —academicismo, modernidad y vanguardia—, extensa y prestigiosamente estudiados en múltiples trabajos. Lo que sí se ha perseguido es situarlos dentro del ámbito general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para llevar a cabo esta actividad, se han realizado entrevistas en formato audiovisual a los pintores académicos considerando que enriquecerían mucho la visión respecto a los objetivos propuestos. Más tarde se vio la oportunidad de ampliar las entrevistas a otros académicos de la institución en la creencia de que perfeccionaría de forma notable el trabajo.

METODOLOGÍA PROPUESTA

Una metodología de investigación en el mundo de las artes, de la historia, del humanismo y de la filosofía no se puede encerrar en exclusiva dentro de unos parámetros de las ciencias puras.

La metodología artística no consiste en recetas o normas para «pintar bien» pues se enmarcan en ella la personalidad, la intuición y la invención del artista. Sin embargo, sí podemos encontrar estructuras básicas que proporcionan un arranque para que la investigación se pueda considerar lo más científica u objetiva posible. Así, proponemos y organizamos la metodología de este proyecto en las siguientes etapas:

1. Identificación del problema
2. Recopilación de datos e información
3. Reflexión
4. Selección, clasificación, análisis
5. Síntesis
6. Verificación y generalización
7. Respuesta, mejora y alteración de conceptos

Todas las actividades del trabajo de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo xx» giran alrededor de estos puntos metodológicos.

Nos gustaría que se tuviese en cuenta como algo importante en este trabajo, que sus conclusiones puedan ser refutadas, a su vez, por otros grupos pertenecientes a este mismo ámbito investigador o a otro cualquiera. Los exámenes o las pruebas críticas posteriores perfeccionarán las actividades realizadas dando lugar a nuevas síntesis. Esto puede convertirse en algo cíclico generando debate y obligando a otros a actuar, lo que servirá para proponer nuevas o distintas conclusiones. Es lo que se persigue con los puntos 6 y 7 del esquema metodológico. De esta manera, la «conclusión» estará siempre abierta.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Lo que buscamos con esta investigación es un conocimiento que depende de lo que han transmitido o puedan transmitir los académicos que se comprenden en el periodo propuesto, dentro de un lugar y de un tiempo determinado.

Por lo tanto, hay que considerar como fuente primaria e importante sus discursos de ingreso. Por la teoría estética que encierran, esas disertaciones son una fuente muy importante para entender lo que ha ocurrido y ocurre en la Academia. Estos discursos, escasamente conocidos y estudiados, proporcionan la base teórica de las aportaciones estéticas de cada académico, lo que supone una valiosa fuente de información sobre la teoría del arte que se genera en la institución. Habría que añadir una profundización en el contexto histórico, social, cultural y político en el devenir de la Institución para una correcta interpretación de estas fuentes.

Respecto a los pintores vivos, las conversaciones y entrevistas con cada uno de ellos permiten tener información de primera mano y datos relevantes para el proceso de investigación. También sus biografías son consideradas como fuentes, pues todas las peripecias que sobrevuelan la educación, formación y entorno social de la personalidad del artista generan puntos claves para entender su idiosincrasia.

Asimismo, consideramos fuentes los estatutos, reglamentos, libros de actas de las sesiones, expedientes de cada académico de número y demás normativa relacionada con ellos y con su ingreso en la corporación.

PRINCIPALES RESULTADOS

Dentro de los objetivos de este trabajo hay uno que quizá sea el más importante: consiste en la formación de grupos de investigación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuya labor permita posicionar a la institución en un lugar activo dentro del desarrollo actual de las bellas artes. Además, su acción podrá generar a su vez, distintas líneas de investigación que contribuyan a obtener, como se ha apuntado más arriba, nuevas síntesis, nuevos debates y nuevas conclusiones en el devenir artístico general, dando el valor que corresponda a las investigaciones pasadas, presentes y futuras del trabajo de la Academia sobre el arte español. Ello influiría en la teoría del arte, en la estética, en propuestas a tener en cuenta en discursos expositivos, e incluso para configurar las bases de asignaturas de posibles másteres a impartir desde la Academia.

Introducción

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, denominada primero de las «Tres Nobles Artes» y luego de «Bellas Artes», fue creada en 1744 por Felipe V con el propósito de velar por la correcta enseñanza de la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y el Grabado, aunque el Real Decreto fundacional lo firmó su hijo Fernando VI en 1752. Desde el primer estudio preparatorio para la Academia, los documentos de referencia fueron los estatutos de las de Francia y Roma.

El siglo XVIII es el de la Ilustración, la ciencia y el racionalismo. Las actividades humanas, incluso la creación artística, se someten a principios razonables, fijos e inmutables. Se impone, por tanto, la enseñanza del arte siguiendo un sistema reglado y sistemático, dirigido por el Estado de acuerdo con unos principios oficialmente codificados y según determinados modelos a imitar. Es un sistema de enseñanza moderno, frente al tradicional aprendizaje en el taller de los maestros, que establece un control riguroso del arte por el poder. Prevalece lo normativo y la búsqueda de la belleza en la Antigüedad clásica. Estas nuevas pautas están relacionadas con la presencia en España de los artistas franceses e italianos traídos por la recién llegada dinastía borbónica y son directrices que no se implantarán fácilmente en una sociedad caracterizada por la espontaneidad y el esfuerzo individual¹.

Si en un primer momento en el esquema docente primó la ejecución práctica, con la llegada del bohemio Anton Raphael Mengs y su teoría clasicista se impone un modelo de reflexión que indaga en la valoración empírica del hecho estético: describir las propiedades de las cosas que consideramos bellas y las observaciones que suscitan en nosotros. Se trata de obtener recomendaciones referentes a cómo se debe obrar para crear un arte válido y una verdadera belleza y para evaluar una y otra debidamente. En este punto, además de las descripciones, permanecen las normas. La necesidad de elevar el nivel de exigencia del artista obligaba a un nuevo plan de estudios con nuevas asignaturas. Los pilares fundamentales del clasicismo se apoyaban en la preeminencia del mundo grecolatino, el contenido altamente intelectual del proceso de creación artística así como en la selección entre los elementos de la naturaleza para alcanzar el *bello ideal*². Los alumnos copiaban modelos de láminas, de vaciados y del natural, y eran corregidos por el maestro tomando como referencia la norma del clasicismo. Dicha norma caracterizaba aspectos como la medida, la moderación, la armonía, la nivelación de tensiones y el equilibrio como integrantes de la obra de arte, los cuales, juntos, determinan la perfección.

La Academia no solo controlaría la creación artística mediante la formación de los alumnos, pues también incentivaría el estudio con la celebración de premios generales a partir de 1753 y seleccionando a los pensionados de París y Roma. Además, pronto extendería el mismo patrón a las provincias más importantes, donde fueron surgiendo academias oficiales.

La institución, aunque dominada por el academicismo, se abrió, sin embargo, a otras propuestas como la defendida por Francisco de Goya, quien veía la educación del artista, así como el propio ejercicio de la profesión, de

¹ Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Misiones de Arte, 1936, pp. 144-153.

² «Las investigaciones sirven para la teoría universal del arte mientras que las normas, por lo menos en parte, sirven para la política del arte, es decir, para defender una de las posibles maneras de su interpretación. Demócrito, al demostrar que la perspectiva cambia en los ojos del espectador la forma y el color del objeto, hizo una contribución a la teoría del arte, mientras que Platón, al exigir que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son y no como las vemos, practicó la política del arte, las enunciaciones de la estética son expresión o del conocimiento o del gusto»; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, III: La estética moderna*. Madrid: Akal, 1987, p. 10.

manera diferente. Abogando por la primacía de la libertad creativa del alumno, negaba el concepto de belleza ideal o cualquier otro concepto artístico de uso universal³. Para los partidarios de esta opción, la representación de la naturaleza debía estar solo tamizada por la visión propia del artista⁴. A partir de su planteamiento teórico y del modo en que lo puso en práctica en su propia producción, Goya pasaría a ser otro referente más de la tradición española que inspiraría a numerosos pintores.

En 1844 se produjo la segregación de las enseñanzas de las Bellas Artes. A partir de esa fecha la enseñanza artística se impartiría por la Escuela de Nobles Artes, siendo aprobado, un año después, el reglamento para su régimen y organización. La Escuela mantendría su sede en el mismo edificio, de modo que en el antiguo palacio de Juan de Goyeneche, en la calle de Alcalá, convivieron la Academia y el nuevo centro formativo. Con la separación de la Escuela surgió una nueva Academia con nueva organización, fines y gobierno. Sin embargo, en cuanto a la estética predominante, el siglo XIX no supondría sino una prolongación del academicismo clasicista del siglo anterior, adaptándose a las corrientes artísticas que iban surgiendo en cada época⁵.

Durante la Primera República se aprobaron algunos cambios estatutarios, en 1873, aunque los estatutos permanecieron prácticamente iguales. Las modificaciones más relevantes fueron la pérdida del título de «Real» y la incorporación de la sección de Música.

³ Goya recogió sus ideas en un informe presentado a la Academia en octubre de 1792 acerca de un proyecto de reforma de la enseñanza en la institución, de la que era profesor desde 1785. En él defendía el desarrollo del talento individual del alumno, liberado por completo de las normas académicas, y daba preeminencia a la imitación de la naturaleza sobre la de modelos escultóricos. Afirmaba «que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro [...] dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método»; véanse Ángel Canellas López (ed.), *Francisco de Goya: Diplomatario*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, n.º 184, p. 311, y Jutta Held, «Goyas Akademiekritik», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 17 (1966), pp. 214-224.

⁴ Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

⁵ José Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, 2 vols. Madrid: Manuel Tello, 1867.

En el inicio del siglo xx la Academia vivió la continuación de las corrientes del XIX, manteniéndose muy al margen de las vanguardias internacionales. Desde su creación, en la institución habían estado los artistas más importantes de las tendencias plásticas imperantes en España y en el extranjero, pero con el nuevo siglo esta situación cambió, comenzando a ser muy criticada por no atender a las transformaciones estéticas iniciadas en la década anterior. Sin embargo, desarrolló un papel fundamental en el arte oficial. Los académicos asesoraban y participaban en las actividades artísticas emitiendo informes y dictámenes respecto a obras ofrecidas para su compra al Estado o sobre monumentos del patrimonio. También formaban parte de los jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o de otros premios, además de responder las consultas de la Administración del Estado. Sus miembros ocuparon, entre otros cargos la dirección del Museo del Prado, de la Academia de España en Roma, de la Escuela Especial de Bellas Artes o la Dirección General de Bellas Artes.

La separación física entre la Academia y la Escuela Superior de Bellas Artes ocurriría en julio de 1967, cuando esta fue trasladada a la Ciudad Universitaria, a lo que seguiría el decreto 2503/75, de 23 de agosto 1975, de su incorporación a la Universidad Complutense y el Real Decreto 988/78 de 14 de abril de 1978 por el que se transformó en Facultad de Bellas Artes.

ELEMENTOS ORGANIZATIVOS

La organización de la Academia viene establecida en sus estatutos y desarrollada en sus reglamentos. Durante el siglo xx se mantuvieron vigentes los estatutos aprobados en 1873 si bien a lo largo del siglo se fueron incluyendo sucesivas reformas para adaptarlos a los tiempos. En la actualidad rigen los aprobados en 2004. Los de 1873 fueron desarrollados en el *Reglamento Interior* de 1874 y actualizados en el aprobado por el pleno el 25 de junio de 1984 debido, según la exposición de motivos, a las modificaciones sufridas por los estatutos y los cambios experimentados por las actividades y usos de la Academia. En 1996 algunos de sus artículos tuvieron una nueva redacción. Actualmente rige el reglamento aprobado en 2005.

Según el artículo 13 de los estatutos de 1873, las obligaciones de los académicos de número eran «contribuir con sus trabajos artísticos y literarios a

los fines de la Academia, asistir a sus reuniones y votar en todos los asuntos que lo requirieran». Es un artículo que ha permanecido invariable, igual que el que establecía que todos los académicos de número son iguales en categoría y que no hay entre ellos otra distinción que la antigüedad.

Su distintivo es la medalla que se les entrega con el diploma en el acto de su recepción solemne y que deben usar siempre que representen a la Academia. La medalla se devuelve a la corporación tras el fallecimiento de quien la tenía para pasar al que lo reemplace.

SECCIONES DE LA ACADEMIA

Los estatutos de 1873 establecían que la Academia se compondría de cuarenta y ocho académicos de número divididos en cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura y Música⁶. Correspondían a la primera sección catorce, diez a la segunda y doce a cada una de las dos restantes. El grabado en dulce pertenecía a la sección de Pintura y el grabado en hueco a la de Escultura. En cada sección había cuatro plazas para académicos de número ocupadas por personas que, pese a no ejercer profesión artística, hubieran acreditado su competencia y amor a las artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la colección e ilustración de obras artísticas. Para las demás plazas de número serían elegidos artistas que hubieran dado a conocer su mérito con obras originales del arte que profesen. Unas y otras se diferenciarían denominándolas como clase profesional o no profesional. En 1987 se incorporaron nuevas formas de arte a la Academia, como la fotografía o la cinematografía, bajo la designación genérica de «Artes de la imagen»⁷. Para ello se crearon nuevas plazas destinadas a profesionales o estudiosos de dichas disciplinas y se insertaron en la sección de Escultura, que pasaría a denominarse sección de «Escultura y artes de la imagen». La Academia pasaba a estar constituida por cincuenta y un académicos de número. La nueva sección sumaría tres académicos por Artes de la imagen a los diez existentes en Escultura. En 1996 se añadió un miembro más a la corporación, por lo que

⁶ La sección de Música se creó en 1873 con estos mismos estatutos.

⁷ Real Decreto 1101/1987, de 10 de julio, sobre reforma parcial de los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

pasaba a tener cincuenta y dos académicos y las Artes de la imagen a cuatro representantes. En los estatutos de 2004 el número de académicos ha crecido hasta cincuenta y seis. Se divide en cinco secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Nuevas artes de la imagen. A la primera, tercera y cuarta le corresponden doce académicos de número y diez a la segunda y quinta. Por lo tanto, la sección de Pintura reduce el número de sus miembros y la nueva sección se incrementa hasta los diez académicos. En cada una se reservan cuatro plazas para los no profesionales de las artes excepto en la de Nuevas artes de la imagen, que mantiene tres.

Las condiciones requeridas para ser académico de número establecen, en primer lugar, tener la nacionalidad española. Si bien en 1873 se exigía el domicilio en Madrid, a partir del decreto de 14 de marzo de 1963 a la corporación le cabe la dispensa de este requisito. Los estatutos de 2004 precisan que la residencia debe estar en España. Según el *Reglamento Interior*, si el candidato es artista de profesión debía haberse distinguido y gozar de reconocido prestigio por sus creaciones artísticas. De otro modo, ser persona reputada como de especiales conocimientos en las artes por haber escrito obras de mérito relativas a ellas o haberse acreditado en la enseñanza de materias relacionadas con el arte en universidades o centros superiores o cultivado esas disciplinas. También si ha formado colecciones de obras artísticas importantes, o prestado una marcada protección a las artes o de mecenazgo o relevantes servicios a la protección, conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español.

Con el propósito de evitar largas ausencias bien por cambios de residencia, por enfermedad u otros motivos, la reforma parcial de los estatutos de 1982 del Ministerio de Educación y Ciencia incorporó la figura del académico supernumerario⁸. Así, cuando un académico de número lleve más de dos años consecutivos sin asistir a un mínimo de siete sesiones anuales, la Academia podrá anunciar la vacante de su plaza en la forma ordinaria y pasará en ese momento a la situación de supernumerario. Este tendría derecho a ocupar de nuevo una plaza de académico numerario sin que se requiriera otra votación; bastaría con que lo comunicara a la Academia, dentro del plazo de

⁸ Real Decreto 1737/1982 de 9 de julio.

admisión de candidaturas, cuando se produjera la primera vacante que ocurriera en su sección y de su clase.

En el *Reglamento Interior* aprobado por el pleno el 25 de junio de 1984, ya no figura el denominado académico supernumerario, pero en el artículo 42 se prevén esas largas temporadas sin asistir a la Academia:

Cuando un académico de número no haya asistido a un mínimo de seis sesiones anuales durante tres años consecutivos, la Academia, conservándole todas sus prerrogativas, elegirá un académico con iguales deberes y derechos que los demás numerarios. El total de académicos nombrados en estas condiciones no podrá exceder de doce, sin que pueda procederse a la elección de más de tres por año natural.

El artículo 43 señala que los académicos así elegidos ostentarán las medallas 52 a 63, ambas inclusive, lo que se denominan plazas paralelas. A su fallecimiento o renuncia, la plaza no será convocada. Esto mismo recoge el reglamento de 2005, artículo 53, señalando que las medallas irán numeradas del 57 al 68, y añade:

Al resolver cubrir alguna de estas plazas, el Pleno, a propuesta de la Comisión de Administración, adscribirá la medalla en cuestión a la sección y clase que estime conveniente.

El académico así elegido pasará automáticamente a ocupar la primera vacante que se produzca en las medallas 1 a 56 en su respectiva Sección y clase. La medalla que hasta entonces viniera poseyendo quedará libre y se desvinculará de la Sección y clase a que se hubiera adscrito.

PROVISIÓN DE VACANTES Y TOMA DE POSESIÓN DE ACADÉMICOS

En 1954 se unificaron las normas de procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias integrantes del Instituto de España⁹. El decreto establece que cuando se produzca una vacante se pondrá en conocimiento

⁹ Decreto de 14 de mayo de 1954.

del ministerio competente para su publicación en el *Boletín Oficial del Estado*. Entre el anuncio de la plaza y la elección del candidato deberá transcurrir, al menos, un mes. Solo se admitirán propuestas firmadas por tres académicos y acompañadas por una relación de méritos del candidato. Expirado el plazo de convocatoria, el secretario general dará cuenta de las propuestas recibidas en el primer pleno que se celebre; el censor, en la misma sesión, confirmará si cumplen todos los requisitos y a continuación se convocará a la sección correspondiente a fin de que emita su informe sobre ellas. La sección evacuará su dictamen, declarando los candidatos elegibles y por orden de méritos —*ex aequo* en caso de empate—. En la primera sesión que se celebre a continuación se dará cuenta de este informe y se fijará fecha de votación, en sesión extraordinaria, con al menos un intervalo de dos semanas a fin de dar tiempo al envío de los votos por correo. Los estatutos vigentes establecen que para los académicos de número que no puedan asistir a la sesión para la votación de candidatos se admitirá el voto por carta en las tres votaciones.

La toma de posesión de los académicos tendrá lugar en junta extraordinaria pública, en la que el académico electo leerá un discurso sobre cualquier punto que tenga relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito, en nombre de la Academia, el director o el académico que al efecto fuere designado. Para los electos de la clase de profesionales será potestativo redactar y leer el discurso o bien presentar una obra artística del carácter de la sección en que ingresa, original y de su mano. En el Real Decreto de 1996 este punto se modifica y se dice que los electos de la clase de profesionales de Pintura y Escultura deberán donar una obra al Museo de la Academia y además, si lo desean, redactar y leer un discurso.

LA ACADEMIA EN EL SIGLO XX

La historia y evolución de la Academia en el siglo xx es parte de la historia y evolución del arte español. Investigar acerca de los artistas que la han conformado y sus pensamientos sobre aspectos relacionados con el arte contribuye a profundizar no solo en el conocimiento de la propia institución sino también en el de creadores que han sido olvidados por no formar parte de las vanguardias pero de los que un nuevo estudio de sus obras puede contribuir

a realizar aportaciones de interés. El trabajo que propongo se inició con mi tesis doctoral «Arte en la Academia: pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo xx)» (Universidad Complutense de Madrid, 2015), que estudiaba los pintores ingresados en la Academia de Bellas Artes desde 1915 a 1975. Me interesaba lo que pasaba en la Academia mientras se estaban desarrollando las vanguardias y valorar qué había en ella de academicismo y de modernidad. Ahora se trata de prolongar esa investigación al resto del siglo xx, lo que permitirá completar el conocimiento de la Academia y estudiar cómo le afectó la llegada de los pintores de vanguardia.

A partir de los cambios producidos en la historia del arte a finales del siglo xix la historiografía española ha valorado a los artistas que protagonizaron las vanguardias históricas y a aquellos que se definían como modernos, dejando de lado a los pertenecientes a la Academia por considerarlos academicistas y continuadores de un arte antiguo. Aunque la Academia era criticada y quedó olvidada por la historiografía contemporánea, la realidad es que fue una institución que dominó el ambiente artístico oficial. Desde principios del siglo xx la irrupción de una vanguardia radical, como fenómeno contrario a la tradición, no logró aniquilar el academicismo, que quedó reducido a un núcleo artístico aislado, pero potente. En países como España, donde no se produjo esa intrusión radical, el academicismo tuvo una vida y una proyección muy notables, reflejándose con claridad en lo que ocurre en la Academia en esos inicios de siglo, que es la continuidad de la tradición y la evolución de la herencia artística recibida de siglos anteriores con la referencia puesta en los grandes maestros de la pintura española, como Velázquez y Goya. La institución rechazaba, sin embargo, la vanguardia al considerarla una sucesión de movimientos efímeros, rupturistas y generadores de un arte exento de belleza. La Academia veía en el arte de vanguardia una práctica carente de disciplina y oficio, aspectos muy valorados en el ámbito académico español.

Mientras, en paralelo a la pervivencia de la pintura académica y conservadora se sucedían los *ismos* y las tendencias modernas, lentamente y no de forma lineal, en la Academia fueron ingresando artistas cada vez más renovadores. Finalmente entraron aquellos que habían protagonizado las vanguardias de los años cincuenta en España: en 1984 era elegido Manuel Rivera, en 1986 Miguel Rodríguez-Acosta y en 1998 Luis Feito y Rafael Canogar.

LOS ACADÉMICOS EN EL SIGLO XX

Los académicos desarrollaban su labor recibiendo encargos estatales y el apoyo del público e impartiendo una importante labor docente. Influirían de forma decisiva en su entorno, pues, a petición del Estado, realizaban informes para la adquisición de obras o para su exportación; participaban en jurados de premios, becas, Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las comisiones encargadas de organizar muestras de arte español dentro y fuera del país, y ocupaban cargos relevantes como la Dirección General de Bellas Artes, la dirección del Museo del Prado, la de la Escuela de San Fernando o la de la Academia de España en Roma.

No fueron artistas que estuvieran aislados y desconocieran las nuevas corrientes de vanguardia. Recibieron una formación académica pero viajaron por países extranjeros donde algunos incluso tuvieron ocasión de mantener un taller, exponer, recibir premios y conocer de primera mano las transformaciones que se estaban produciendo en el arte. Al margen de las vanguardias desarrollaron una obra más próxima al academicismo pero que también se podía considerar moderna. De hecho, promovieron un nuevo arte nacional que compitiera con el de París, una reacción castiza fundamentada en la obra del Greco, dando origen a la Escuela de Vallecas, de Benjamín Palencia. De una segunda participaría Álvaro Delgado. A su vez, este y Juan Antonio Morales expusieron en la denominada Escuela de Madrid. Otros también mostraron su obra en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 o en la Academia Breve Crítica de Arte, creada en 1941 por Eugenio d'Ors, quien, lejos del academicismo, dirá que el artista se define por crear las reglas y no por regirse por ellas. En sus exposiciones acogería a los que serían los principales protagonistas de las vanguardias de los años cincuenta: Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Jorge Oteiza, Antonio Saura y Manolo Millares.

No eran un grupo compacto. No es posible agrupar a todos los pintores que ingresaron entre 1915 y 1975 en el mismo estilo ni tienen el mismo grado de modernidad. La historiografía y la crítica habitualmente han tachado de academicistas a los miembros de la Academia, pero tampoco todos cabrían bajo ese mismo epígrafe.

El punto de partida de la pintura moderna consistió en confesar y destacar precisamente su carácter de pintura, una tela manchada. El cuadro como superficie. El cuadro ya no como una ventana abierta a la realidad que lo

caracterizaba desde el Renacimiento. De esta consideración fundamental de la modernidad según la cual el artista opera sobre esa superficie en un acto consciente de creación participan muchos pintores. La historiografía, sin embargo, ha destacado a los de vanguardia, olvidando el resto del arte generado en la misma época y preocupado por la permanencia, no por la ruptura.

ACADEMICISMO Y ACADEMICISMO ESPAÑOL

Es un concepto basado en el principio de belleza universal. Este ideal de belleza ha sido encontrado en la Antigüedad clásica y se propone como modelo a seguir por los alumnos. Toma como base la enseñanza del dibujo. Clasificaba la pintura en géneros superiores (historia, religión, mitología, alegoría) e inferiores (escenas cotidianas, retratos, paisajes y bodegones). Concede el máximo valor a la composición frente a los recursos propios de la pintura. En general, el concepto «académico» lleva implícito el seguimiento de determinadas normas.

El academicismo español cabe entenderlo mejor como un «tradicionalismo académico» marcado por el apego a las fórmulas convencionales del pasado sobre la base de un principio de permanencia de ciertas formas y modelos. Se caracteriza por una técnica sobria que busca la impresión de la totalidad prescindiendo de los detalles anecdóticos. Es en general una pintura oscura y austera de color, salvo excepciones como, por ejemplo, Joaquín Sorolla, Hermen Anglada Camarasa y otros pintores levantinos. La apreciación por los colores oscuros en un país de máxima luz se podría justificar a partir de ciertos pensamientos o creencias que proponen que la abundancia de luz destruye y anula la corporeidad individual de las cosas¹⁰. El uso de dichas tonalidades se convirtió en un tópico falso de caracterización de la pintura española que funcionó hasta la vanguardia del siglo XX —véanse Saura, Millares, Canogar, Manuel Viola, Lucio Muñoz y otros—¹¹.

¹⁰ Ramón Pérez de Ayala, «Pintores españoles en Norteamérica», *La Esfera* (19 de noviembre de 1927), p. 25.

¹¹ Víctor Nieto Alcaide, «El color de la negación del color», en *Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria*. Madrid: Fundación Argentaria, 1993, pp. 20-29.

Las conversaciones con los académicos

ASPECTOS GENERALES

Para intentar abarcar las cuestiones señaladas en las páginas previas, según el modelo propuesto de investigación, se ha planteado a los miembros de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una batería de preguntas. En torno a ellos, los académicos, gira el presente trabajo, como resultado del cual se obtendrá una valiosa documentación en forma de testimonios visuales, sonoros o escritos que permanecerán disponibles en el archivo de esta Academia como fuentes para futuras investigaciones.

Hay que destacar la generosa disponibilidad de todos los académicos para participar en estas conversaciones acerca de la Academia, el arte y la belleza, lo que ha permitido completar un número importante de ellas. Sin embargo, la emergencia sanitaria generada por la pandemia de la covid-19 y las muchas posibilidades de implicar a personas que por su edad cabía considerar de alto riesgo para la enfermedad, detuvo el calendario propuesto. Esta situación y el poco tiempo disponible para concluir el proyecto nos llevó a desistir de realizar todas las encuestas previstas. Las conversaciones tuvieron lugar entre mayo de 2019 y mediados de marzo de 2020. En total se programaron treinta y siete y se llegaron a realizar veinte, las que se ofrecen a continuación.

Estas conversaciones se han dispuesto colocando en primer lugar las celebradas con los académicos miembros de la sección de Pintura según el orden de antigüedad y, a continuación, las correspondientes al resto de académicos siguiendo el mismo criterio.

Uno de los bloques de preguntas sometidas a la consideración de los académicos trata específicamente sobre los interrogantes planteados en este trabajo. Por lo tanto tratan de los conceptos de Academia, academicismo, modernidad o vanguardia:

- ¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte y a qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? ¿Se puede decir que la Academia de Bellas Artes se vio siempre dominada por el más puro academicismo?
- ¿Se puede llegar a un academicismo con la inspiración en Velázquez o bajo la influencia de Goya? ¿Se puede hablar de un academicismo característicamente español influido por la pintura de tradición española, por el denominado casticismo español?
- ¿Qué se entiende por modernidad?
- ¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? ¿En qué consiste? Si esa vanguardia académica existe, ¿qué la diferencia de las vanguardias históricas?
- A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras?
- ¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste esa renovación y qué propone al mundo del arte? ¿Cabe destacar la contribución de algún académico a esa renovación? ¿Quién? ¿Por qué?
- En 1984 ingresó Manuel Rivera en la Academia de Bellas Artes; en 1986 lo hizo Miguel Rodríguez-Acosta. ¿Se podría decir que es entonces cuando se produce la renovación en la Academia? ¿Esta renovación podría adelantarse en el tiempo?
- ¿Dónde está el arte en la actualidad?

- ¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? ¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos?
- ¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos?
- ¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia?

Otro bloque de preguntas indaga acerca de las ideas de los académicos sobre el concepto de belleza, el arte, sus autores y la creación artística:

- ¿A qué llamamos arte?
- ¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance?
- ¿Tiene relación el moderno abandono del concepto de belleza con la pérdida de sentido de la existencia humana, con el relativismo moral e intelectual que surge de la modernidad?
- La Ilustración creó un gran desarrollo en cuanto a economía, política, ciencia y técnica. ¿En la actualidad podemos seguir hablando del proyecto ilustrado?
- ¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo?
- ¿Surge con la modernidad una problemática en las definiciones de arte y no arte en que la diferencia entre ambas llega a desaparecer?
- ¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual?

Un conjunto de preguntas más específico, que formaría un bloque independiente, se reservó para los artistas plásticos. En el caso de estos académicos, las preguntas planteadas se han enfocado sobre las reflexiones vertidas por cada uno en sus respectivos discursos de ingreso¹ o en otros escritos como los «Pliegos de pensamiento vivo»².

¹ *Apuntes sobre el marco y la realidad*, discurso de ingreso de Rafael Canogar, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998; *Variaciones peripatéticas con Quevedo al fondo*, discurso de ingreso de Manuel Alcorlo, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998; *Notas sobre un itinerario*, discurso de ingreso de Luis Feito, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998; *Visión de un paisaje*, discurso de ingreso de Carmen Laffón, Madrid,

UNA SÍNTESIS DE LOS TEMAS MÁS RELEVANTES TRATADOS POR LOS ACADÉMICOS

De la lectura de las entrevistas o conversaciones mantenidas con los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en torno a estos tres bloques de preguntas, pueden extraerse las consideraciones más relevantes de cada académico acerca de los temas abordados.

Para el pintor RAFAEL CANOGAR el academicismo era la norma reglada y amparaba tanto la práctica de la pintura como un conjunto de las ideas que se creían perennes e inmutables. Considera que el academicismo ha periclitado y está fuera de contexto. Lo que fueron verdades inamovibles han dejado paso al progreso como aceptación del cambio. La modernidad, que entiende la sociedad como una entidad evolutiva y crítica con su realidad, supuso la ruptura con aquellas reglas. En cuanto a la vanguardia, él la define como un laboratorio de ideas en lucha constante.

La Academia de Bellas Artes ha ido cambiando a medida que se ha producido el ingreso de nuevos académicos señalados por su arte. Ello le ha proporcionado nuevas pautas y conceptos nuevos para aceptar una renovación que Canogar cree que es constante. Considera que los académicos tienen que asumir que el cometido principal de la institución ha de ser el apoyo a la difusión de la cultura a través de sus espacios, su patrimonio, su prestigio y el potencial de sus miembros, y que esto la Academia no lo está haciendo. La presencia en la corporación de grandes creadores en música, arquitectura, pintura, escultura, cine, etcétera, es una riqueza que debería ponerse al alcance de los demás. En este sentido, queda mucho por hacer.

Canogar define el arte como un producto cultural que las personas han practicado desde siempre para realizarse como seres sensibles e inteligentes. La belleza tiene que ver con el concepto de claridad; es coherencia de realización plástica y coherencia en la exposición de ideas y tiene también misterio

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000; *La elección del camino*, discurso de ingreso de Jordi Teixidor. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

² En ellos se han difundido algunas de las ideas artísticas de los académicos que conforman su estructura orgánica. Fueron publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2018.

y magia. Siempre ha existido la belleza y tal vez se ha dejado de hablar de ella, aunque él lo hace a menudo. Cree que continuamente se están proponiendo y encontrando nuevas bellezas. En la vida del artista, del ser humano creativo, al deambular por la calle o por la vida, se produce un constante descubrimiento de nuevas cosas que emocionan o motivan y que retiene para incorporar a su obra. Esto es uno de los grandes ideales de la creación artística. En cuanto al concepto de belleza, no se ha perdido: ha cambiado y se ha ampliado enormemente. Lo que en la vida diaria puede ser feo, en la pintura puede ser vivo y expresivo y, por tanto, bello. También algo puede parecer feo por ser nuevo, diferente a un canon existente de la belleza. En cuanto a esto, sostiene que para distinguir lo feo y lo bello es necesaria cierta distancia.

Piensa Rafael Canogar que en el arte actual están ocurriendo cambios y también en el modo de acceder a él. Sin embargo, el espectador siempre habrá de enfrentarse a la obra pictórica —con su tamaño, su textura, sus calidades— personalmente: se trata de una experiencia única e intransferible. Para él, la pintura no ha terminado como obra de arte en absoluto. Se encuentra en la actualidad practicando una nueva abstracción. Le interesa volver casi a sus principios, a lo esencial, a lo aparentemente más simple y, sin embargo, más expresivo, algo que ya no es el informalismo que en su día practicó, pero que tiene que ver mucho con el informalismo. Se trata de reinventar la pintura, pero siempre desde la misma pintura. Salir de la práctica de la pintura por hacer un seguimiento indiscriminado de lo diferente, genera rápidamente cansancios que dan lugar a una vuelta a la pintura. Esto es una constante.

No vale todo en el arte, afirma Canogar, y considera que la creación actual se halla lastrada por una enorme confusión entre los propios artistas y también entre los coleccionistas y en los galeristas, para los que sí puede valer todo, si se vende, y todo quieren poder darlo por bueno. Sin embargo, es necesario tiempo y una visión crítica para analizar qué es de verdad lo bueno y qué lo malo. Y, sobre todo, hace falta ese tiempo para ir apartando, para que se diluya y desaparezca todo lo superfluo, el ruido que enturbia la creación. Él busca la recuperación de lo espiritual, de lo trascendente, pero el arte de hoy, más que nunca, lucha entre la belleza de la provocación y la provocación del consumo. El mundo cambia, los tiempos también y él ha cambiado varias veces. Pretende que su obra vaya asimilándose con los conceptos estéticos de la vida actual, pero definir lo que es arte hoy día es muy complejo y, sobre

todo, qué es una obra de arte. Hay que tener en cuenta que el ser humano de hoy es problemático en sus búsquedas y en sus encuentros. Cree que estamos en el umbral de nuevas realidades, con retos que nunca hubiésemos imaginado. Surgen muchas dudas, pero le parecen ilusionantes estas perspectivas de enriquecedores descubrimientos, incógnitas que deberemos ir despejando.

Para LUIS FEITO el academicismo es un amaneramiento. Supone ponerse a pintar cada día, sabiendo de antemano lo que se va a hacer y sin progresión. Sin un avance continuo, sostiene Feito, no hay arte. Lo académico es donde se quedó la pintura hasta principios del siglo xx: la producción de pintores que se ceñían a la práctica del oficio, pero no tenían nada que decir. Desde el punto de vista artístico esto no tiene interés. Los pintores academicistas podían pintar muy bien, pero de su obra no se puede decir que sea arte. Si el academicismo evoluciona ya no es academicismo, sino modernidad. Por lo tanto, la modernidad supone progreso y la posibilidad de transmitir algo. No le gusta el término vanguardia, pues piensa que es también un espacio donde el artista puede quedar atrapado. «La vanguardia hoy es la retaguardia de mañana», dice, y defiende que la verdadera vanguardia ha de ser la evolución constante. Cree también que no cabe hablar de vanguardia académica por ser ambos términos del todo opuestos.

En cuanto a la renovación de la Academia, Feito considera que es producto de la evolución en cada época y del apoyo de artistas que han ingresado, como Daniel Vázquez Díaz, que practicaba una pintura muy de acuerdo con lo que se hacía en su propio tiempo. A finales del siglo xix y principios del siglo xx predominaba el academicismo, pero luego entraron en la institución pintores que ya estaban en la vía del progreso en el arte. Partiendo de la base de que lo importante es la calidad de la pintura, es decir, la buena o mala pintura y no su adscripción a una u otra corriente, a lo figurativo o no figurativo, en la Academia fue entrando poco a poco la buena pintura, con lo que la institución se fue poniendo a la altura de su época, se fue abriendo en lugar de quedarse atrasada y cerrada.

En lo que respecta a las funciones de la Academia de Bellas Artes, el pintor opina que en la actualidad existen otros espacios como galerías, fundaciones o museos que cumplen algunas de ellas. Destaca como su objetivo más importante la atención al patrimonio.

Luis Feito se refiere al arte como un misterio. La obra de arte tiene cierta categoría porque el artista ha sido capaz de ir más lejos que otros al crear algo, ha logrado evolucionar. Considera que no existe el arte sin creación y tampoco sin espiritualidad y que el trabajo del artista consiste en intentar materializar una verdad superior, es decir, hacerla una realidad visible para los demás. Por esa razón el camino del arte está lleno de dudas y es difícil, pero es también apasionante. El arte es uno de los últimos productos espirituales que quedan hoy y tiene la capacidad de elevar al ser humano. Tiene el sentido de que los demás son capaces de leerlo, disfrutarlo y gozar de ello y les aporta algo. Es el producto de un diálogo porque el artista lo realiza para los otros.

Cree Feito que actualmente hay tal confusión en torno al arte que ese nombre es susceptible de ser aplicado a casi cualquier cosa. Sin embargo, no todo vale en el arte y la diferencia entre lo que es arte y lo que no lo es no desaparecerá, aunque haya críticos o público que califiquen de arte a algún producto por el solo hecho de ser distinto.

Lo que hace el artista es producto de toda la humanidad, en la que él vive. Proviene de lo que ya existía antes y como autor hace lo que corresponde a su época. El arte no es original, sino producto de lo que otros hicieron antes y se relaciona con lo que otros harán después. Para el pintor, en todo caso, es fundamental aprender el oficio y a partir de ahí que el artista pueda «volar con sus propias alas».

No se sabe cuál pueda ser el futuro del arte, aunque se muestra pesimista temiendo que los pintores están condenados a desaparecer en un panorama actual en el que se avanza por medio de ocurrencias, carentes de una base de estudio y profundización.

El artista afirma que la belleza existe y cada época ha tenido su propio canon de belleza. En el momento en el que vivimos la idea de belleza no es importante, sino que se valora más la expresión. Hoy una obra de arte no tiene que ser bella. Desde finales del siglo XIX y principios del XX no interesa la belleza, lo que interesa, en cambio, es que la obra hable, exista, diga algo. Por otro lado, siempre interesará la belleza, aunque no es el fin principal del arte.

Piensa el pintor MANUEL ALCORLO que el academicismo trataba de potenciar la manera de expresar la visión del mundo y de la vida. Y considera la modernidad como todo afán de evolucionar en cualquier ámbito. Por lo tanto,

no contraponen un concepto con otro, sino que más bien parece que ambos se complementan.

En cuanto a la Academia, opina que se ha renovado significativamente gracias a los nombramientos de nuevos académicos que aportan visiones nuevas, y ha perdido, de esta manera, cierto marchamo de decadencia que tenía. Y, aunque la valoración del arte en la actualidad resulta confusa, la misión de la Academia se ha enriquecido mucho tras haber adoptado la amplitud de miras y libertad de conceptos con que cabe considerar el arte contemporáneo. Alcorlo apunta que, en el momento actual, la Academia es un punto de equilibrio para entender el arte y darle la importancia que tiene.

Sobre cuestiones relacionadas con la estética, Manuel Alcorlo acude a la posibilidad de buscar en la síntesis entre todas las artes —la poesía, la música, la pintura, la escultura— la esquivada e indescifrable belleza, o su imagen al menos. Y, aunque al presente acusa cierta degradación en el arte, considera que siempre existirá la necesidad de expresarse a través de él, pues es algo que forma parte del ser humano.

En su discurso de ingreso a la Academia CARMEN LAFFÓN describió con bellas palabras y profunda poesía las peculiaridades del paisaje cuya visión le produce un sentimiento y una emoción y el impulso de expresar esto en sus cuadros. Habla incluso de la contemplación amorosa que aflora en ella cuando se refiere al Coto de Doñana, paisaje al que se halla vinculada y por el que siente predilección. Se refiere a «sentimientos y pensamientos más allá del tiempo», lo que puede significar una forma de conocimiento, en tanto se esfuerza en comprender las circunstancias actuales y anteriores de aquello que contempla. En su discurso también se refirió a la «grandiosidad de la naturaleza sencilla», respecto a la que aclara que la belleza puede contenerse en una florecilla, en una ramita de perejil o en una simple hoja: todo consiste en saber mirar y apreciar los elementos de belleza en las cosas que rodean al artista.

Para Laffón, podría considerarse una actitud vanguardista por parte de la corporación el que los académicos hayan elegido para formar parte de esta a artistas de la vanguardia. Desde que ella ha ingresado en la Academia valora las actividades encaminadas a preservar y dar a conocer la realidad artística de nuestro tiempo. En cuanto al futuro del arte opina que no dejarán de producirse obras que satisfagan la necesidad de emociones estéticas del ser humano.

JORDI TEIXIDOR considera el academicismo como una forma de entender el arte que supone la negación de toda posibilidad de progreso o de modernidad; pero recuerda que, en su época de estudiante, cuando dominaba esta forma de enseñanza, el problema estaba sobre todo en el desconocimiento generalizado y en la ignorancia que rodeaba la docencia del arte. Califica al academicismo de estático, frente al arte que es dinámico y cambiante. Por el contrario, la vanguardia era lo que uno buscaba bajo su punto de vista de inquietud y de conocimiento. Era lo que abría camino a lo que podía o debía ser el arte. Sostiene que ninguna de las vanguardias históricas se puede considerar efímera, teniendo en cuenta su incidencia, su capacidad de provocación y sus consecuencias en cuanto a los cambios que han originado en la historia.

Desde sus años de estudiante, él escogió como forma de expresión el lenguaje abstracto, adquirido a través de lo poco que había podido aprender de las lecturas a las que tenía acceso. Además, lo consideraba un lenguaje más combativo ante la falta de libertad y la obcecación anticultural de la dictadura. Opina Teixidor que la abstracción ha enriquecido la mirada, ha generado una nueva riqueza de analogías —no de comparaciones— y ha sido enormemente eficaz en favor de nuestra visión y apreciación del arte.

En cuanto a la Academia de Bellas Artes, piensa que la propia palabra, Academia, remite a un concepto ya muy trasnochado. Lógicamente, la institución ha evolucionado, aunque no está claro si ha sido en la línea en que debía evolucionar o si, de hecho, la Academia tiene que evolucionar o no.

Teixidor ingresó en la Academia tras ser convencido de que podría aportar algo a la institución y a la sociedad. En su discurso de ingreso quiso explicar esto y trazar de dónde venía, qué camino había recorrido y el que creía que era posible recorrer en el futuro a través de su pintura, su trabajo y su relación con los demás compañeros de la Academia. Estos, los académicos, pueden contribuir a la renovación de la institución en tanto que sean capaces de aportar algo a la Academia. En este sentido, para elegirlos, por encima de las apreciaciones sobre lo que hace uno u otro, está el nivel de pensamiento de los candidatos. Con todo, el inicio de renovación de la Academia hay que ponerlo en relación con la propia evolución del país, con el fin de la dictadura y el hecho de poder ejercer la libertad de expresión. Entonces, la Academia dejó de ser controladora de posiciones extremas radicales de vanguardia y, al abrirse la sociedad española, se abrió también.

Con respecto al arte, Teixidor señala que el modo más digno de estar en el mundo es en el camino, conducido por el pensamiento de la búsqueda de lo esencial y hacia el conocimiento. Esto posibilita también el error, pero no hay que tomar el error como un fracaso, sino como otro elemento en la búsqueda de la verdad. Piensa que el conocimiento es también la relación y la medida de las cosas, que en la tensión entre nuestro conocimiento de las cosas y el deseo de comprenderlas radica el fruto de la creación artística, resultado que no siempre controla el artista. En esa confrontación se produce el conocimiento y no hay obra de arte sin que haya una capacidad de conocimiento, tanto para el que la ejecuta como para el que luego la va a recibir.

Teixidor denuncia que el arte está derivando, si no lo ha hecho ya, en espectáculo, en mera distracción. Se ha roto la vinculación del arte con la reflexión y el pensamiento. Incluso cabe hablar del arte como un producto dentro de las colecciones de algunas multinacionales. Todo esto lleva a ver el arte como no se veía antes, si bien la culpa no sería del artista sino de la consideración y la valoración que otorgan a la obra desde los medios hasta las entidades museísticas. Por otra parte, como artista, él no se siente responsable del espectador y su recepción de la obra. Una vez concluida, si el espectador acepta la imagen es porque ha entendido el cuadro y por lo tanto este adquiere validez.

Acerca de la belleza, Teixidor argumenta que siempre han existido normas y códigos de belleza, pero también ha existido lo feo. La belleza o lo que seguimos llamando con ese nombre es un reflejo de lo humano en lo social.

Sobre la situación del arte en la actualidad, el pintor cree que ha desaparecido la forma en que lo habíamos conocido hasta ahora. No tienen nada que ver los soportes en los que actualmente se manifiesta el arte con los que este empleaba antes. El arte ahora no dice nada y tan solo le preocupa ser arte en función de las consecuencias que ello tenga en el mercado.

El academicismo es un concepto amplio para VÍCTOR NIETO ALCAIDE. Donde aparece arte, aparece academicismo, sostiene. Algunos fenómenos artísticos en los siglos XVIII, XIX y XX dan lugar al academicismo, si bien sus principios básicos, sus fundamentos teóricos y prácticos se habían impuesto durante el siglo XVIII. Desde el punto de vista contemporáneo, el término se refiere al arte programado y establecido siguiendo las normas del clasicismo.

En un marco más general, cuando el artista se deja llevar por la inercia de la copia, de la repetición, surge el academicismo.

Hay que saber que, en un principio, la Academia y lo académico eran signos de creatividad. Lo renovador del siglo XVIII fueron las academias. Pero, cuando estas se obstinaron en mantener unos principios frente a la aparición de otras actitudes y tendencias artísticas, comenzó el academicismo, dando lugar posteriormente, sobre todo en el siglo XIX, a la confrontación entre Academia, academicismo y renovación, una lucha que dura hasta hoy. Por su parte, la modernidad es un fenómeno que también surge fundamentalmente en el XIX y también se prolonga hasta la actualidad. Se refiere al arte que rompe con toda enseñanza reglada del pasado y la imitación de modelos antiguos. De alguna manera crea una escisión en el panorama sociológico y artístico del siglo XIX. Algunos artistas comienzan entonces a trabajar de espaldas a los encargos oficiales y a pintar por cuenta propia. Para los sectores más conservadores la irrupción de la modernidad se consideró como el antiarte, un movimiento que implicaba degeneración y ruptura.

Por otro lado, el panorama contemporáneo está basado en la sucesión, en la ruptura y en la destrucción de todas las tradiciones, pues ese es el fin de la vanguardia. Sin embargo, para la Academia el fin fundamental es permanecer. Pero hay que tener en cuenta que, por lo que se refiere a las vanguardias, cuando desaparece la fricción entre la novedad y el espectador, cuando se van repitiendo fórmulas de una forma inerte, en un registro puramente formal, ausente de todo contenido, entonces reaparece el academicismo. La repetición puede convertir a la modernidad en una forma académica.

En esta situación histórica de evolución y cambio, se produce el comienzo de la renovación de la Academia, que cabe datar en la década de los años ochenta del siglo pasado, y hoy día la vanguardia es algo normal dentro de la institución.

Cree Nieto Alcaide que la Academia no debe tener objetivos claros. Para él, la finalidad de la Academia hoy, quizá debería ser llevar a cabo el desarrollo de la modernidad, pero sin imposiciones que limiten esta en ningún modo. Nunca debería limitar ni controlar, aunque sí impulsar, desarrollar, asesorar, representar un papel de prestigio y también de referencia dentro de la sociedad, pero, justamente por causa del propio panorama presente, esa referencia tiene que ser múltiple y muy abierta. Por otro lado, la Academia sí lleva a cabo

un papel importante en cuestiones de asesoramiento, de vigilancia del patrimonio artístico, de las obras de arte, sobre las exportaciones, las restauraciones, etcétera, y también a través de las exposiciones que celebra, los concursos que convoca, la revista y las publicaciones. Aunque considera que debería entrar en circuitos de difusión y de comunicación bastante más amplios.

Respecto al funcionamiento interno de la institución, Nieto Alcaide explica que durante la elección de académicos se apoya a un artista porque se considera importante e interesante la obra que realiza, por su nivel, su calidad y lo que representa en el contexto artístico del país. Considera que habría que incorporar al ámbito de lo académico las mal llamadas artes industriales o mal llamadas artes menores o decorativas, pues, aunque la disciplina del diseño ya es académica, no cubre todo ese aspecto.

A la pregunta de qué es el arte, responde el historiador que la definición incluye todas las manifestaciones artísticas que, al margen de su material y su forma, tienen ese elemento —independientemente de que sea bello o feo, pues también la fealdad puede ser una forma de belleza— que ejerce atracción y causa un impacto o un efecto en el espectador. Respecto a su situación presente, hablar de actualidad es difícil, explica Nieto Alcaide, pero detecta que se ha producido una ruptura con cualquier hegemonía, incluyendo la de las vanguardias, que tuvieron su predominio hasta que llegó un momento en que las tendencias y los movimientos hegemónicos decayeron. Hoy el panorama artístico no es tanto ecléctico como disperso; está además diluido en nuevos medios como la fotografía, el vídeo, las instalaciones, la televisión, el grafiti, etcétera. Es arte el arte y también lo es el no arte; no es esta una cuestión que los artistas de la modernidad se planteen; más bien, pertenece al mundo conservador.

Las academias perseguían la belleza, entendiéndola como una forma perdurable. En la actualidad en el arte no se busca el ideal de belleza, sino la expresión artística. Pero el concepto de arte o la apreciación de la belleza va cambiando con los gustos, con la mentalidad, con la filosofía, con los descubrimientos, con la transformación social. Hoy sigue habiendo arte, aunque por completo distinto del generado según una determinada idea de belleza. Hay de hecho, una transformación del mundo contemporáneo en la que está inmerso también el cambio del arte.

En cuanto a la cuestión de cómo inciden en el arte la invención, la creación y lo espiritual, Nieto Alcaide afirma que el arte, si no es invención y creación, no

es arte, mientras que la espiritualidad no es tanto una condición necesaria para que el hecho artístico tenga lugar, como algo que se produce a través de las propias obras. La espiritualidad la tiene a su manera cada artista.

ANTONIO BONET CORREA destaca la importancia que la Academia de Bellas Artes tiene para un artista o para un entendido en arte. Dice que les da la posibilidad de reflexionar de manera serena sobre lo que es el arte, de ver las cosas desde una cierta distancia y con cierto equilibrio. La Academia es también un lugar de encuentro, donde coinciden antiguos amigos, lo que proporciona a su espacio cierto encanto, como de una segunda casa. Y aunque, según afirma, no están en ella todos los que son ni son todos los que están, los hay que han sido muy importantes, de cuya memoria no cabe prescindir, pues han desempeñado un papel de primer orden en la institución, y eso contribuye a que sea un lugar con más pros que contras.

Las academias de la Edad Moderna estaban muy organizadas, muy institucionalizadas, como la de San Fernando y tenían objetivos claros. Por un lado, asumían lo que hay de magia, de maravilloso y de exaltación en el arte, pero, por otro, valoraban lo que tiene de razonable y útil para la sociedad. Los monarcas absolutos, al tomar la responsabilidad en distintos ámbitos como es el arte, en búsqueda de prosperidad para sus súbditos, favorecieron a las academias. En el siglo XIX, con el Romanticismo, se desarrolló un concepto diferente de la acción individual del artista como creador. Se inició entonces el conflicto de tener que adaptarse a un poder instituido que limitaba la creación y que tendía a elaborar un arte con pretensiones de perfección, amanerado y algo *kitsch*. En el siglo XX, con las vanguardias, se produjo la ruptura del lenguaje formal, eliminándose en especial sus aspectos figurativos en favor de la abstracción. Pero la práctica continuada, casi exclusiva, de la abstracción acabaría por dar lugar a un academicismo del arte abstracto. La lucha constante entre creación y academicismo tiene que ver con no caer en algo instituido, en algo normativo, en la mera imitación, de lo que resulte no un arte creativo sino un arte académico en el mal sentido.

Sobre la renovación de la institución, Antonio Bonet considera que las academias van reflejando los momentos históricos y de forma natural las tendencias acaban por entrar y dominar. Ingresa, por ejemplo, Álvaro Delgado, pues en la Academia se situaban entre el arte figurativo y el no figurativo,

querían ser modernos y tener una institución más avanzada, aunque no del todo. Ingresaba también Manuel Rivera, perteneciente al informalismo y expresionismo abstracto español. Cree Bonet que un académico como Ramón González de Amezúa, quien tenía un concepto de la vida moderno compatible con ciertas normas sociales que no impedían la creación artística, fue clave en la evolución de la Academia. En cambio, recuerda como algo negativo el que no fuera elegido el pintor Guillermo Pérez Villalta.

Bonet subraya la relación entre arte y política. Los que, de hecho, han caído principalmente en el arte academicista han sido los regímenes políticos totalitarios: el fascismo, el nazismo, el comunismo soviético. En la España de posguerra volvió a dominar el arte normativo. Y es que, en ocasiones, el arte se ha producido en momento funestos, no solo en la época presente, sino en todas ellas, pues en todas ha habido episodios de tiranía. Pero han existido también momentos de prosperidad económica y de desarrollo de la civilización, en los que el arte llega a ser más importante que otras cosas y que son los que entusiasman a los historiadores.

Para Antonio Bonet, el arte es muy importante porque completa la totalidad de la existencia personal. Mientras en la vida colectiva de los hombres se dan acontecimientos que no producen felicidad, gracias al arte, afirma, uno conserva las ganas de vivir. El ser humano ha hecho arte a lo largo de toda la vida. Es producto del artista, pero el artista es, a su vez, producto de la sociedad y de una cierta manera de entender la vida. Su papel, el del artista, es imprescindible. Y también el del entendido en arte. La importancia que el arte tiene para muchas personas da idea de cuán imprescindible es el arte en la vida. Hay, desde luego, algunas que lo viven muy intensamente, a las que el arte lleva a experimentar estados de ánimo y emociones de sublimidad perfecta.

JOAQUÍN SORIANO considera indispensable una formación clásica y amplia para todo aquel que se dedique al mundo del arte. Dice con Friedrich Nietzsche que ser original es ver algo nuevo en lo que todo el mundo tiene delante pero no ha visto. Cita también a la escritora francesa Colette, al expresar que hay que «escribir como nadie con las palabras de todo el mundo». El artista que encuentra o ve algo nuevo en lo que ya existe y conoce el lenguaje tiene la posibilidad de cambiar las cosas.

Del nombramiento de académicos dice que se trata de un reconocimiento a la trayectoria profesional, a todo lo que les ha llevado a alcanzar su estatus social y artístico, pero en los debates que surgen durante la elección se plantea la contribución que un nuevo académico o académica puede hacer a la institución y a su presencia en la sociedad. Considera que la Academia debe crear un diálogo fluido con esta y ofrecer sus enormes posibilidades artísticas mediante el desarrollo de distintas actividades culturales, que es lo que justifica la vida y el futuro de la Academia. Destaca entre ellas los numerosos conciertos que se organizan y las exposiciones y subraya el valor de las esplendidas colecciones que conserva su museo.

Considera Soriano que la sección de Música de la Academia ha contado con grandes compositores que han abierto caminos en la música contemporánea y no duda de que en el futuro también la integrarán numerosos jóvenes compositores de gran talento.

A un nivel mas amplio, piensa que el arte en general consiste en transmitir ideas, impulsos e ilusiones. También apunta que hay cosas en el arte que pueden hacer feliz al espectador, pero que hay igualmente otras que lo pueden angustiar. La belleza sigue siendo un ideal. La fealdad se impone. Sin embargo, el arte no es un ámbito para hacer definiciones rígidas: lo artístico debe desarrollarse en un mundo de libertad donde los límites no sean convencionales.

Para Joaquín Soriano, la invención y la creación emanan del talento, pero no lo hacen solo de manera espontánea, sino que requieren además de un enorme esfuerzo.

MIGUEL DE ORIOL opina que en un momento en el que se ha procurado la ruptura de todas las reglas de juego, el academicismo no debe ser despreciado, sino tenido por vertebrador del mundo del pensamiento, la imaginación y el sueño. Sin Academia, sin historia de unas sensaciones ordenada en un vocabulario, hay una tendencia a la anarquía que mata la posibilidad de usar al ser humano en su inteligencia. Manifiesta Oriol no estar en contra del academicismo y deplora que la caricatura que se hace de este corrompe la realidad original de lo que es el orden.

El origen de la Academia tenía un eje de pensamiento muy lógico. Cuando él la conoció, décadas atrás, estaba constituida por grandes personajes, pero considera que ha ido siendo sustituida y que quienes ahora la componen

han dado prioridad a la política. Por ello justifica haber dejado de asistir a las sesiones plenarias.

Oriol define la modernidad como todo aquello que intenta renovar, aun cuando no lo consiga, pues la modernidad es siempre un intento y nunca un logro, y afirma no creer en el dogmatismo del arte. A la pregunta de qué se entiende por vanguardia el arquitecto destaca como ejemplo a Mark Rothko, al que admira, frente a Jackson Pollock. En España coloca a Antoni Tàpies muy por encima de sus seguidores, porque sus obras tienen mensaje y por ello son interesantes. Recuerda su estancia en Estados Unidos, a donde viajó con una beca en su época de estudiante. Allí tuvo unos profesores extraordinarios, afirma, todos europeos, y evoca el ambiente de aquellos años en América como propicio para el desarrollo de la vanguardia.

Cuando se le pregunta por la renovación de la Academia, contesta que esta murió con Ramón González de Amezúa. Rememora una época en la que en la institución se discutía de arte y solo se hablaba de una cosa: la belleza. Para Oriol un académico debe perseguir la belleza, tiene que intercambiar opiniones y contrastar argumentos con otros con este fin. Piensa que el arte es la persecución de la belleza, aunque no la alcance.

Durante toda la conversación con Miguel de Oriol, la idea de belleza está presente. Él insiste en su importancia. La arquitectura que se hacía durante el Renacimiento italiano era una réplica del arte griego antiguo, y este, a su vez, era un cambio de escala respecto a la arquitectura egipcia. Cuando el tiempo ha deteriorado estas obras y, destruidos los edificios, estos solo se levantan como ruinas, aun entonces cabe sentir la emoción que transmiten y uno comprende dónde estaba la belleza.

TOMÁS MARCO explica cómo el concepto de academicismo viene del momento en el que se crean las academias, que surgen como una iniciativa progresista en el siglo XVIII pero que se convierten en una rémora para el Romanticismo. La idea de antiacademicismo que se genera con este movimiento ha pervivido en las distintas vanguardias de los siglos XIX, XX y XXI. Pero más que a las academias en sí, el término academicismo se refiere a un arte anquilosado, normativizado del cual no se puede salir.

La Academia en el siglo XVIII es academicista en el sentido de que establece las reglas del arte. Sin embargo, la española tiene casi desde sus inicios un

talante diferente al de la francesa que le sirvió de modelo, pues entra en ella Francisco de Goya, que no es precisamente paradigma de lo académico. Durante toda la existencia de la Academia puede haberse producido cierta tensión entre gente más avanzada y otra más conservadora, si bien el término conservador no equivale a académico. Entre tanto, la institución evoluciona: en el siglo XIX se incorporó la sección de Música, que tuvo un carácter moderno, pues incluyó a creadores aún activos. Ya en los siglos XX y XXI se abrió a las Nuevas artes de la imagen, última sección incorporada. Por lo tanto, la Academia lo es en el sentido de que tiene autoridad para dictaminar sobre determinadas cosas, pero no es que conserve en sí el academicismo en el sentido retardatario de la palabra.

Frente al arte anquilosado al que remite la idea de academicismo, estaría la modernidad con su carácter innovador, que intenta de alguna manera experiencias distintas que lleven a otros puntos. En cuanto a las vanguardias, son movimientos que se desarrollan en torno a la Primera Guerra Mundial y tras la Segunda Guerra Mundial. Al principio de estos movimientos, la Academia es quizá contraria a ellos. Sin embargo, los artistas que participaron en la vanguardia más rompedora de los años cincuenta del siglo pasado acaban por entrar en la Academia y forman parte o han formado parte de la propia institución. Pero la sola presencia en ella de artistas procedentes de la vanguardia no basta para hablar de una vanguardia académica, sostiene Marco. Academicismo de vanguardia puede darse fuera de la Academia, y ocurre, por ejemplo, cuando técnicas o estéticas que fueron de vanguardia en su momento acaban por convertirse en norma —que no deja de ser trasgredida, por otro lado—. Las vanguardias no permanecen estáticas; de hecho, las propias vanguardias se consideran efímeras cuando nacen, pero su resultado es una obra que perdura en el tiempo y es valiosa. Partiendo de que el arte está en perpetua evolución, en ese sentido cabe decir que cada vanguardia se sitúa en un tiempo histórico, con sus propias fechas de inicio y de caducidad.

Para Tomás Marco, la renovación en la Academia siempre ha estado presente de alguna manera, pero hay en ello una constante fluctuación entre sectores académicos más conservadores y otros que son menos. Goya, en los inicios, representa esa renovación. La Academia se ha renovado cuando se crearon las secciones de Música o de Nuevas artes de la imagen. También cuando en los años setenta y ochenta del siglo pasado ingresaron artistas

notorios que habían sido antiacadémicos y de la vanguardia. Los movimientos de renovación de la Academia se han producido cuando los académicos han creído que debían producirse o cuando un director los ha impulsado decididamente. Este es el caso, por ejemplo, de Ramón González de Amezúa, quien apostó por modernizar la institución, siendo el artífice de la reforma del edificio y representando un importante papel en la renovación de la figura de los académicos.

En cuanto a la situación del arte en la actualidad, Marco ve muchas tendencias, un abanico muy amplio, distinto al panorama que se produce en otros momentos, como en los años cincuenta o sesenta del siglo XX, en que había una vanguardia muy determinada. Piensa que actualmente es más fácil perderse que cuando el camino es más ordenado. Sin embargo, cree que este escenario es bueno y que de toda esa variedad surgirán cosas interesantes y se constatará que el arte es algo vivo, que sigue estando presente y evolucionando hacia sitios insospechados.

Sobre los objetivos de la Academia destaca la preservación de su propio patrimonio, como el Museo o la Biblioteca, que son muy importantes. Se está trabajando en la digitalización de sus fondos para su puesta a disposición del público. Otro aspecto de la Academia es su función como órgano consultivo de las administraciones sobre cuestiones relativas al patrimonio artístico. Señala también las sesiones de reflexión en los plenos de la Academia en las que se tratan cuestiones artísticas, y concluye que la Academia es un sitio al que se viene a trabajar.

Por otro lado, Marco indica un problema que siempre ha tenido la Academia y que es la difusión mediática de las muchas actividades que en ella se llevan a cabo y de las valiosas colecciones que ofrece al público, como las de su museo.

Respecto a la elección de nuevos académicos, Marco explica que se persigue que sea gente valiosa en su terreno y que, en los últimos tiempos, se busca que sean también conscientes de que ingresan en la Academia para trabajar por su permanencia. Por lo tanto, se intenta encontrar gente más joven, comprometida con el trabajo y el desempeño de cargos en la institución. Los académicos van pasando, pero la Academia permanece.

Piensa Marco que hay muchas definiciones para el arte, pero lo considera, de forma general como una manifestación de actividad humana consistente en manipular la realidad exterior para convertirla en algo cuya practicidad inme-

diata no es sino el disfrute físico o intelectual. Sin invención y creación no hay arte. Por eso cabe pensar en el academicismo como algo negativo, pues, entendido como la repetición de unas normas, impide la invención, lo que es fundamental en el arte. Y sobre la prevalencia del concepto de no arte, Marco explica que por parte de algún movimiento artístico se intentó que no hubiera diferencia entre lo que es arte y el no arte. Sin embargo, hoy se trata de una distinción carente de vigencia. Posiblemente en la actualidad, más que entre arte y no arte, haya una diferenciación entre lo que se considera artístico y lo que no.

En cuanto a la idea de belleza, ha mutado, y al incorporarse el feísmo, el concepto se ha ampliado mucho. No se ha perdido el concepto de belleza, lo que se ha perdido es el hábito de hablar de ella, aunque considera Marco que ahora se vuelve a hablar de belleza y puede que en el futuro se siga hablando de ella también.

ANTONIO GALLEGO se apoya en el *Diccionario de la lengua española* para dar su definición de los términos academicismo, modernidad o vanguardia. Considera que el academicismo no es positivo ni negativo, sino que depende del arte que genere. La Academia de Bellas Artes no siempre se ha visto dominada por el academicismo, ni en sus inicios ni a finales del siglo XX y comienzos del XXI, aunque sí cree que en la actualidad está en un momento academicista.

Las vanguardias históricas son por naturaleza efímeras en sus resultados concretos, aunque no necesariamente en los postulados estéticos generales en que se basan. Para Gallego, se puede hablar de vanguardia académica en determinadas etapas de la historia de la institución, pues en ella han convivido académicos de vanguardia con otros que no lo eran, aunque, por otro lado, normalmente se ingresa en la Academia con cierta edad, cuando las principales obras de vanguardia de los académicos vanguardistas ya han sido realizadas.

Esa convivencia que señala es clave para entender la renovación de la Academia. Esta ha consistido en la incorporación de artistas de vanguardia para convivir con los académicos miembros de las vanguardias históricas o con los más clasicistas, proponiendo al mundo del arte que esa convivencia no era solo normal sino posible e incluso deseable. La renovación más reciente se produjo en el último cuarto del siglo XX y no se dio solo en la sección de Pintura, sino también en la de Música, por ejemplo.

A propósito de las secciones académicas, Gallego teme que estas se hallen cada vez más desconectadas entre sí y que no tengan objetivos comunes más allá de algunas ideas excesivamente teóricas y genéricas. De hecho, señala como única función actual de la Academia su papel como institución consultiva. Sobre el nombramiento de nuevos miembros, nota que los proponentes suelen pertenecer habitualmente a la misma sección en la que se ha producido la vacante y que no se origina ningún debate. En cuanto a la elección, observa que con ello se pretende premiar la excelencia de una trayectoria artística, si bien intuye que en otras ocasiones priman otro tipo de intereses no estrictamente artísticos.

Respecto al lugar que el arte ocupa en la actualidad, Antonio Gallego reflexiona sobre la situación presente del mercado del arte y la posibilidad, más bien escasa, de vivir de la creación artística.

Según ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN, por academicismo se puede entender el lenguaje artístico que se impone cuando se crea la Academia, básicamente una renovación neoclásica. Desde su inicio, la Academia adopta una posición ecléctica. Como institución de enseñanza artística cultivó el neoclasicismo, pero también aceptó en su seno a artistas que con su obra matizaron esa enseñanza e innovaron de forma muy notable influidos por la tradición española.

El origen de la ambigüedad del término academicismo se sitúa en parte a principios del siglo XX por lo que se refiere a la Academia de San Fernando. En ese momento en que las primeras vanguardias cuestionan la tradición pictórica, la Academia se mantuvo en la figuración, aun cuando esta fuese una figuración moderna, según evidencia el ingreso de artistas como Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia o Victorio Macho. La Academia realmente quedó al margen de las corrientes artísticas de vanguardia que se apartaban de la tradición figurativa.

Hay, sin embargo, una renovación de la Academia, que no solo se manifiesta en las artes plásticas, sino también en la arquitectura y la música. De hecho, sostiene Pérez de Armiñán que la renovación estética se iniciaría en la sección de Arquitectura, en los años cincuenta del siglo pasado, mediante una clara apertura hacia el movimiento moderno. El momento clave para la renovación se produce en los años setenta con el ingreso del pintor Álvaro Delgado, que llega a la Academia por iniciativa de Enrique Lafuente Ferrari, a su vez

abanderado de una renovación figurativa influida por las vanguardias. La fuente Ferrari también promovió los nombramientos como académicos de honor de Pablo Picasso y Salvador Dalí. Tras estos nombres, Pérez de Armiñán repasa los de los académicos que protagonizaron la renovación a partir de los años ochenta. Destaca a los sucesivos directores de la institución: Luis Blanco Soler, Federico Sopena y Ramón González de Amezúa, y a algunos académicos que tuvieron en todo ello un papel importante, como Álvaro Delgado, Pablo Serrano, Venancio Blanco, José Luis Sánchez, Miguel Rodríguez-Acosta o Tomás Marco. También señala como otro aspecto relevante en la renovación de la Academia la creación de la sección de Nuevas artes de la imagen.

No cree Pérez de Armiñán que a partir de esos ingresos quepa hablar de la existencia de una vanguardia académica, sino más bien de una vanguardia en la Academia. A propósito de la posible preeminencia de las vanguardias o de la figuración en la composición de la Academia, explica que a esta no se le puede atribuir una preferencia por determinadas corrientes artísticas, sino que siempre deben estar representadas de forma equilibrada todas las corrientes vigentes. La Academia no es una institución de ruptura porque su tradición lo impide, aunque esto pueda parecer paradójico con sus orígenes, momento en el que estaba más cerca de la ruptura con la tradición artística en vigor en España. La Academia, fiel a su historia, tiene que recibir aquellas corrientes que se hayan consolidado. En el momento actual se busca robustecer la sección de Nuevas artes de la imagen. Respecto a la incorporación de nuevos ámbitos artísticos, señala que se ha discutido mucho la apertura hacia las artes escénicas.

La Academia ha perdido muchas facultades. En la actualidad, es una institución depositaria y custodia de una tradición cultural y además representativa del mundo artístico español acreditado, autorizado y consolidado. También tiene sus colecciones y mantiene el legado —no el estilo— de la tradición académica. Conserva una función consultiva y una autoridad —en el sentido de *auctoritas*, no de *potestas*— en materia de protección del patrimonio. Todo ello justifica su existencia en el siglo XXI.

Preguntado por la ausencia de debates artísticos generados por la Academia y que lleguen a la sociedad, Pérez de Armiñán lo atribuye a una timidez institucional relacionada con el peso de la acusación de academicista y para evitar que se considere que la Academia impone una opinión artística. Piensa que la institución necesita reflejar debates artísticos y filosóficos, estar abierta

a la sociedad y que podría tener una actividad didáctica o pedagógica tanto en materias teóricas como en la práctica artística.

Para el nombramiento de nuevos académicos —un trabajo esencialmente honorario, que se desempeña por el honor de serlo—, se piensa en incorporar a personas que tengan una calidad profesional acreditada y que estén dispuestas a asumir tareas al servicio de la institución.

Cuando a JOSÉ MARÍA LUZÓN se le pregunta acerca del término academicismo precisa que surge con la Academia y vinculado a una manera de enseñar siguiendo unas reglas, aunque ya desde el propio origen de la institución, académicos como Francisco de Goya plantean lo contrario, es decir, romper con las reglas. Al inicio del siglo XX, momento de rupturas estéticas, algunos sectores se pusieron en contra de la Academia. Se pregunta Luzón si el academicismo es positivo o negativo y concluye que, como muchas palabras, depende bastante del contexto en que esta se use. En algunos momentos el academicismo ha podido asociarse a una idea de prestigio y en otros a todo lo contrario.

Afirma que se puede hablar de un academicismo español y lo justifica porque el arte está condicionado, motivado, impulsado, consumido y disfrutado por quienes lo producen, por el lugar donde se produce y por el momento en que se produce. No va a ser igual lo que se hace en Alemania, en España o Francia en una misma época, como tampoco lo será lo que se hace en el siglo XVIII o en el XIX. Aún otro condicionante vendría marcado por el tipo de obra que se hace, por qué y a quién va destinada. En concreto, la Academia de San Fernando crea unas pautas para unos artistas que luego representarán un papel muy importante en el arte español.

Luzón entiende la modernidad como un concepto que se utilizó en determinado momento para establecer una diferencia con un período anterior. El arte se produce en un constante movimiento cambiante para el que se van generando términos nuevos. Así, se utilizó el de moderno para definir lo nuevo, pero, con el paso del tiempo, ese arte deja de ser nuevo y para definir otro más nuevo aún se recurre a otro término: contemporáneo; y así, sucesivamente, van empleándose otros como posmoderno o poscontemporáneo.

Cuando surge la Academia de Bellas Artes lo hace como una institución vanguardista, que se posiciona en el nuevo gusto: el arte clásico frente al

barroco, pero, con posterioridad, se queda anclada en el tiempo. Respecto a momentos más recientes de su trayectoria, Luzón considera contradictorio hablar de vanguardia académica. Se puede decir que todos los artistas son de vanguardia por cuanto lo que hacen es el arte de su propio tiempo. Sin embargo, la institución es otra cosa. No es promotora del vanguardismo, independientemente de que, por su parte, los artistas que ingresan en ella puedan ser artistas de vanguardia.

La Academia de San Fernando se creó para la enseñanza y en la actualidad cumple una función dentro de la sociedad muy diferente de aquella. Destaca como senado de artistas, con el valor que tienen los que ya han recorrido el camino. Son parte de la historia. Los académicos son artistas que prácticamente han terminado su trayecto creativo por lo que de su producción ya no se puede decir que sea de vanguardia. En cuanto a la evolución de la Academia, esta intenta incorporar modernidad y así, en el siglo XIX, se añadió la sección de Música y recientemente la de Nuevas artes de la imagen, en las que se incluye el diseño, el cine y la fotografía. Y respecto a los académicos, Luzón piensa que pueden ser muy variados los motivos que se persiguen al nombrarlos: en ocasiones se trata de cubrir un perfil determinado, y se pretende que esté representado un determinado panorama de la creación artística, su estudio, su gestión, su promoción, etcétera.

Para Luzón, el arte tiene que evolucionar constantemente. Lo realizado con anterioridad se puede utilizar de dos maneras: bien copiándolo, para que sirva de inspiración o bien para romper bruscamente con ello.

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA no cree que el trabajo de la Academia o los informes que emite como institución, según sus estatutos y a petición de diversas instancias públicas, privadas o por particulares, puedan ser definidos como academicistas. Considerando que los componentes de la Academia históricamente han sido destacados creadores y pensadores en materia del arte, cada uno en su especialidad y actuando según su propio criterio, el término academicismo le parece una etiqueta generalista inadecuada.

En tanto que músico y no pintor, no le resulta fácil comprender que en España reinara un casticismo musical similar al que deriva en pintura de la tradición velazqueña. La música española tiene personalidad y viveza, defiende, y afirma que la polifonía española del Siglo de Oro es uno de los hitos

esenciales de la historia universal de la música y que su cualidad histórica ha pervivido hasta hoy y es perceptible en las obras de los compositores miembros de la Academia.

En el ámbito de la música Fernández de la Cuesta sitúa el concepto de modernidad en el Renacimiento y lo vincula a la obra investigadora del compositor y teórico musical Nicola Vicentino. Por otra parte, no cree que un término militar como vanguardia sea bien entendible cuando se aplica a creaciones artísticas o culturales.

FERNANDO DE TERÁN explica que el academicismo se refiere a la existencia de un conjunto de normas más o menos codificado que se toma como base para la enseñanza y la práctica del arte. Por extensión se podría denominar al estilo así producido. Se considera negativo ya que los resultados obtenidos tienden a ser uniformes y estar lejos de la variedad que resultaría de una mayor libertad artística. La Academia tomó como base docente el academicismo durante el tiempo en que en estas instituciones se ejerció la enseñanza. Respecto a la estética y el estilo derivados de la influencia velazqueña o de la goyesca, no cree que se pueda hablar de un academicismo tradicional español en ese sentido, al no existir un cuerpo de normas que codifiquen tales influencias.

Se puede entender por modernidad la situación de ruptura de las normas artísticas tradicionales planteada desde finales del siglo XIX. Por su parte, el término vanguardia tiene hoy unas connotaciones históricas relacionadas con los movimientos artísticos innovadores que más contribuyeron a esa ruptura a principios del siglo XX. Las vanguardias tuvieron un éxito total, ejercieron una trascendental influencia y contribuyeron a la renovación del arte que constituye la modernidad. No cree Terán que quepa hablar de vanguardia académica, pues le parece una contradicción de términos.

Los objetivos de la Academia están bien definidos en sus estatutos y en su reglamento. No le parece que sea misión de la Academia como institución plantear futuros artísticos generales, sino que eso más bien corresponde a sus miembros, individualmente y desde la propuesta que cada uno hace con su propia obra.

Explica Terán que el nombramiento de nuevos académicos supone un reconocimiento de los méritos y de la categoría de los candidatos, que pueden contribuir con ello al peso, contenido y lustre de la Academia, pero que

también se tiene en cuenta su capacidad para asumir las tareas del gobierno diario de la institución.

En cuanto al arte, cree que se encuentra en un momento de gran heterogeneidad, con mucha experimentación tecnológica, en un contexto de exaltación mediática y comercial y también de abundancia no exenta de banalización. Con la modernidad aparece una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, ya que surge otra forma de ver que puede hacer que cualquier objeto pueda dejar de serlo y convertirse en una obra de arte.

JUAN BORDES relaciona el academicismo con la obra que un artista realiza yendo sobre seguro, que nadie le discute porque se halla dentro de los cánones. La mayoría de los artistas de éxito se convierten en académicos de sí mismos, repitiéndose. Muy pocos han sabido asumir el éxito y, en lugar de repetirse, arriesgar, como ejemplifica Pablo Picasso. Algunos artistas están forzados a esa repetición por el mercado. Los hay que solo muestran la obra que se espera de ellos. Para Bordes, el único motor del artista es la insatisfacción y volver a empezar la obra cada vez con el deseo y la ilusión de que se va a llegar a algo.

Todos los artistas que trabajan en el presente son modernos, incluso si se vuelve a trabajar sobre fórmulas del pasado. Bordes sostiene que, aunque se mire hacia el pasado siempre hay algo del presente en la obra. Aunque se repita lo mismo cada vez siempre resulta otra cosa distinta. En cambio, se muestra contrario al uso del término vanguardia. Considera que es solo una etiqueta puesta por los historiadores del arte. En realidad, no cabe etiquetar, pues no hay nada puro en el arte, sino que todo es mezcla. A Bordes le llama la atención que artistas conspicuos en una u otra vanguardia y que en su día se consideraron fundamentales hoy están olvidados. Sus obras pueden ser importantes para reconstruir una década, pero no forman parte de la historia fundamental del arte, la de la fascinación.

La Academia selecciona modelos y acierta al extraerlos de lo que va pasando: pueden ser artistas muy representativos de determinado momento y que continúan haciendo obra interesante, aunque se les conozca por lo que hicieron en otras décadas del siglo pasado. Considera Bordes que se puede hablar de una modernidad surgida en la Academia de San Fernando por medio del trabajo artístico de sus miembros y que este muchas veces está en sus talleres. Deplora que la atención de los museos en ocasiones se dirige

hacia la experimentación practicada por los autores más jóvenes sin ser suficientemente exigentes en sus criterios de selección, ya que un artista solo se confirma con una trayectoria a lo largo de la cual adquiere una voz propia.

Frente a la idea actual de lo moderno como lo nuevo, piensa que el arte debe prescindir de esa novedad constante y que merece la pena visitar lo ya creado. Define el arte como lo que desaparece cuando se realiza una copia perfecta de una obra, el aura que la copia no tiene y la obra sí. El público no se puede emocionar del mismo modo ante una reproducción o el facsímil de una obra porque falta en ello precisamente el arte. Declara amar profundamente la belleza. La belleza no es lo perfecto sino la fascinación, la cual está más allá de cánones, pues se puede fascinar por medio de la monstruosidad, la maldad, la bondad, etcétera. Esa cualidad es lo que atrapa al espectador, lo mantiene absorto y lo traslada a otro mundo.

ALBERTO CORAZÓN señala la existencia de unas connotaciones negativas en academicismo y en Academia desde el punto de vista artístico, pero positivas desde el punto de vista social: lo académico sería lo correcto. Considera importante tratar de que la Academia deje de ser academicista y se convierta en una institución de la creación de comienzos del siglo XXI. Las academias representaron el canon con el que se rompe en la primera mitad del siglo XX. En ese momento la historia académica se reordena de otro modo, que es el modo en el que estamos ahora, muy confuso y complejo pero muy interesante.

El progreso del arte se ha producido en la medida en que los propios artistas decidieron olvidar la Academia y exponer en los salones de independientes. Con el impresionismo se empezó a pintar con otros criterios y la Academia reaccionó despreciándolo. El impresionismo acabó por desaparecer, pero llegaron en su lugar las vanguardias. La pintura moderna apareció a finales del siglo XIX. Quien dio el giro necesario fue Paul Cézanne pintando unas manzanas: la pintura por la pintura. El segundo giro lo dio Pablo Picasso con *Les Femmes d'Alger*, una patada a todo lo existente, según ilustra Corazón. Con las vanguardias se designó a todo aquello que provocaba ruptura y se sucedieron varias durante unos cuantos años. Los «ismos» crecieron hasta que a mediados del siglo XX perdieron vigencia ante los abstractos americanos. Las vanguardias, por naturaleza son efímeras, pero son muy interesantes, de ellas nos nutrimos, argumenta Corazón. El siglo XX rompió con todo y de forma muy rápida.

Considera Corazón que en lo que hacen los académicos hay diferentes tipos de prácticas y ninguna es académica ni antiacadémica. No se puede hablar de pintura o de corrientes de pintura o de actitudes en relación con la pintura que sean propias de la Academia, donde coexisten varios creadores, cada uno desarrollando su camino.

En cuanto a la función de la Academia, en el momento actual y tal como está ordenada, la institución tendría que hacer una reflexión a fondo sobre su papel, incluso decidir si tiene un papel. Corazón cree que sí que lo tiene. Su cometido no estaría tanto relacionado con la creación sino con la reflexión desde muy diferentes perspectivas. La Academia debería desarrollarse a partir de unas reflexiones y de ciertos consensos más que enfocarse en la creación práctica propiamente dicha, y debería plantearse unos objetivos claros a llevar a cabo dentro de la actualidad artística, más allá de celebrar reuniones una vez a la semana

Acerca del arte Corazón no puede dar una buena respuesta. Se trata de un término polisémico que se puede aplicar a todo. Cree que la actividad de los comisarios y de las empresas de subastas está alterando el mercado artístico tradicional. Detecta complejidad y crisis. Cita a Marcel Duchamp para apuntar que el arte está en todos lados. Cuestiona que cualquiera puede ser artista, pero para Corazón estamos en un momento interesante, en el que han desaparecido el canon y las taxonomías y todo está abierto, incluso el mercado. Sin embargo, no hay modo de saber hacia dónde se va. El presente es impredecible y su sentimiento personal lo empuja a permanecer en el estudio y a seguir trabajando y luego ya se verá qué ocurre. En todo caso, estos parecen tiempos complicados desde el punto de vista de la creación artística —y también en otras áreas— porque el éxito está en la mediocridad. Es difícil volver a hablar de excelencia.

En cuanto al término belleza, cree que nunca ha tenido una definición precisa. Sí ha habido alrededor vigilantes o guardianes de la belleza que determinaban lo que era bello y lo que no lo era. A finales del siglo XIX todo eso desaparece y desde entonces es un término con múltiples significados. Lo feo, por ejemplo, tiene numerosos adeptos.

La Academia surgió para formar artistas siguiendo unos cánones y principios identificados con el arte de la Antigüedad clásica, explica ANTONIO ALMAGRO.

Los cánones que marcan la belleza y el buen gusto han ido cambiando. Siempre ha habido una reivindicación de la libertad del artista para crear, lo que choca con la obligación de someterse a ciertas normas o tener que acatar el gusto de los comitentes.

Considera Almagro que el término modernidad inicialmente tenía la interpretación de lo que es acorde con la realidad del presente frente a las ideas del pasado, atribuyendo a estas cierto sentido peyorativo. Actualmente se aplica a tendencias y movimientos que forman parte del pasado y que podrían recibir en muchos casos la misma crítica. Algo similar ocurre con el término vanguardia, que surge para diferenciarse del anterior y ha quedado ligado a un momento histórico. Su significado ha perdido ahora todo sentido. Almagro afirma que en ocasiones es difícil distinguir la verdadera innovación del mero rupturismo que a veces no conduce a nada.

En cuanto a los objetivos de la Academia, dice que en la actualidad son distintos de los que tuvo en sus orígenes. Hoy su posibilidad de influir en el mundo artístico es limitada. Los artistas en general se sienten más libres al actuar al margen de criterios procedentes de instituciones que no tienen influencia en el mercado del arte. Las administraciones, por su parte, no tienen interés por las instituciones que no controlan. El futuro artístico que puede proponer la Academia debe proceder del ejemplo y el prestigio de sus miembros y de la realización de acciones divulgativas como exposiciones, conferencias, debates y comunicados a la opinión pública.

Almagro explica que para el nombramiento de nuevos académicos en principio se buscan personas idóneas para asegurar los fines y objetivos de la Academia, aunque otros factores pueden intervenir en la elección. Si hay debate, este se suele centrar más en las secciones.

El académico define el arte como una actividad humana en la que los ideales estéticos prevalecen sobre los utilitarios. Uno de sus objetivos era alcanzar la belleza, un concepto ligado a la sensación de agrado en quien la experimenta. En las creaciones actuales este principio puede estar ausente o incluso se persigue el contrario. Propone Almagro que lo que realmente cabe plantear es si hay arte en ausencia de belleza. En cuanto a los conceptos de creación e invención y espiritualidad, considera el primero, la creación animada por lo espiritual, más propio del ámbito del artista, mientras que la invención se aplicaría mejor a la ciencia que al arte.

ENRIQUE NUERE considera que existen principios en arquitectura que no han cambiado ni tienen por qué cambiar, porque las obras han de seguir siendo útiles, resistentes y bellas. En arquitectura el arte no es lo fundamental, debe ser algo que agrade, que contribuya a que quien habite el edificio se sienta bien en él. Esto no variará. Existen también las modas, que sí dan lugar a algunos cambios en el gusto, y hay obras que desbordan el sentido común. Se pregunta por qué no seguir utilizando en arquitectura elementos del pasado si cumplen correctamente una función determinada.

La vanguardia pertenece al mundo de la rebeldía, de la protesta. Esa es su función. Pero con el tiempo pierde esa cualidad y puede convertirse en academicismo. El tiempo es juez de las vanguardias. Juzga lo que es permanente y lo que no.

Respecto a la Academia, opina Nuere que sigue teniendo alguna importancia, al menos en cuanto a la función que desempeña su Comisión de Monumentos: mantener el patrimonio y tratar de que se conserve. Habiendo ingresado hace relativamente poco tiempo (2010), no opina sobre la renovación de la institución, pero sí aboga por una mayor presencia de la Academia en la sociedad, a la que cree que debería darse a conocer mejor, y defiende que en los nombramientos de nuevos académicos se busca a los más válidos, interesantes y que estén en condiciones de aportar algo a la institución.

No le preocupa especialmente el estado del arte en la actualidad. Le importa el papel de la carpintería histórica dentro de la arquitectura. Su interés está en velar por ella, conservarla, darla a conocer, ayudar a divulgarla, promover su respeto y el aprendizaje de su técnica, cuidar de que se mantenga y contribuir a salvarla cuando está en peligro.

Cree que la belleza existe y que todos lo hemos comprobado personalmente alguna vez. La belleza está por encima de todo. También considera muy importantes tanto la invención, como la creación y la espiritualidad en el arte. Cuando aparece lo económico y el dinero en el proceso de realización artística, el amor por el arte se resiente.

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO explica cómo la arquitectura «beaux-arts» corresponde a un periodo histórico que caduca con la irrupción de las vanguardias. No obstante, la devoción por el clasicismo y la tradición reverdece periódicamente. Así, en la etapa posmoderna de la arquitectura las enseñanzas

asociadas a la academia francesa del siglo XIX regresaron con ímpetu. Tradición y modernidad están íntimamente vinculadas y periódicamente una adquiere predominio sobre otra. También cabe notar que todos los grandes arquitectos de las vanguardias se han considerado clásicos; han sentido devoción por el pasado grecorromano, al que creían dar una nueva forma.

La modernidad en arquitectura se gesta en los años diez y veinte del siglo pasado y se relaciona con la irrupción de fenómenos nuevos, como la vida metropolitana y la Revolución industrial, que alteran la vida cotidiana de la gente y eso encuentra su reflejo en un nuevo arte y en una nueva arquitectura. Por su parte, la vanguardia es provocación, desafío y ruptura. Hablar de vanguardia académica es un oxímoron. La vanguardia se refiere a la ruptura frente a la continuidad que las academias alimentan por sus vínculos con la tradición. Las academias han intentado regenerarse incorporando pensamiento nuevo, pero lo cierto es que, debido a la edad de los artistas que son nombrados académicos, las aportaciones de carácter rupturista pertenecen más a la propia biografía de cada uno que a su realidad personal. Fernández-Galiano señala que hay un cierto academicismo en la vanguardia; por ejemplo, en la nueva ortodoxia moderna la figuración se contempla como una herejía y eso no lo considera razonable.

Para Fernández-Galiano la Academia es una institución anclada en el tiempo, que una serie de académicos intentan poner al día y proyectarla más al dominio ciudadano, pero con una extraordinaria carencia de fondos públicos. Casi caduca, mantiene una pequeña presencia social, pero con grandes dificultades. Necesitaría una gestión más profesional, más dinero y gente más joven. Cree que los académicos son demasiado mayores y que casi todos están ya fuera de la vida laboral, incapaces de abordar la complejidad de la gestión cultural hoy. La Academia apenas tiene funciones públicas atribuidas por el Estado. Incluso su papel en la defensa del patrimonio se ha visto restringido tras ser transferido a las comunidades autónomas. Así, su incidencia en la sociedad es minúscula. Cuenta con un gran edificio y grandes fondos. Sin embargo, no es una institución importante que genere diálogo cultural en el país.

El nombramiento de nuevos académicos en la actualidad tiene carácter honorífico y otorga prestigio social, pero no tiene funciones nítidas asociadas. Considera Fernández-Galiano la asistencia a las sesiones de la Academia

como una forma de relación y de mantener vínculos con colegas, cuya elección piensa que se basa sobre todo en afinidades personales e incluso a veces políticas.

Define el arte como aquello a lo que todos quienes están vinculados con esa actividad consideran como tal. Es el consenso de los pares lo que le otorga valor, como en cualquier actividad especializada: los grandes museos, galeristas, críticos u otros artistas. En la actualidad sitúa el arte en Arco, la feria comercial. El arte contemporáneo es visto como algo que ha dejado de conllevar un carácter comunicativo colectivo y está ajeno a las preocupaciones de la mayoría. A menudo no proporciona placer visual sino solo intelectual y es necesario que el propio artista explique la obra para que esta tenga un significado. De manera diferente, el arte de los maestros antiguos no necesita ser explicado para ser disfrutado.

Se ha dejado de utilizar el término belleza por los especialistas en estética y la crítica por asociarlo con posturas conservadoras. Muchos relatos del arte último tienen un gran componente de activismo político y menosprecian el de atractivo visual, algo que Fernández-Galiano no comparte. Él considera que podría seguir hablándose de belleza, que es retiniana o, en el caso de los músicos, la que su obra ofrece al oído, pero no es casi nunca la que se presenta a la inteligencia. No se puede prescindir del atractivo visual, como tampoco de la formación del artista ni de sus destrezas manuales, y, como catedrático en la Escuela de Arquitectura mantiene la enseñanza académica del dibujo como fuente para la reflexión artística.

En cuanto a la creación e invención, ambas ideas son consustanciales a la práctica artística, que se alimenta de la tradición y sobre ella innova. En cambio, el término espiritual plantea más problemas. Muchos vanguardistas entendían el arte como una revolución espiritual por lo que esa característica no podría segregarse de la propia producción artística. Si se asocia la espiritualidad a la producción emotiva o intelectual o estética del ser humano, indudablemente el espíritu está presente. Sin embargo, él no utiliza el término con frecuencia porque lo asocia a una etapa cultural, el Romanticismo alemán, en la que sitúa el origen de grandes catástrofes en el terreno de la vida política y social durante nuestra reciente historia.

Conversaciones

RAFAEL CANOGAR

RAFAEL CANOGAR (Toledo, 1935) mostró pronto una especial facilidad por el dibujo, al igual que su padre, Genaro Rafael García-Cano Boix, quien le compró sus primeros colores al óleo. En 1948 comenzó a estudiar con Daniel Vázquez Díaz y a conocer las obras de artistas contemporáneos como Pablo Picasso o Georges Braque.

En 1955 pintó sus primeras obras abstractas. Se relacionó con artistas de la vanguardia y comenzó a exponer. Formó parte del grupo El Paso, introduciendo en España el informalismo y participando en numerosas exposiciones colectivas. Viajó a París y vivió durante unos meses en Roma, donde trabajó con la galería L'Attico. A partir de los años sesenta su obra fue reconocida nacional e internacionalmente y las exposiciones, individuales o colectivas, se han sucedido hasta la actualidad. Imparte cursos y seminarios y es requerida su presencia como jurado de premios y certámenes.

Ha desempeñado diversos cargos como consejero de la Dirección General de Bellas Artes, de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional o de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha. Su producción y trayectoria artística le han hecho merecedor de galardones como el Gran Premio de la Bienal de São Paulo (1971), el Premio Nacional de Bellas Artes (1982), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2003), el nombramiento como caballero de la Orden de las Artes y las Letras (Francia), entre muchos otros.

El 16 de enero de 1996 fue elegido académico de número por la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de Enrique Segura Iglesias, a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández Muñoz y Antonio Fernández Alba. Ingresó el 31 de mayo de 1998 con la lectura de su discurso *Apuntes sobre el marco y la realidad*.

Hablemos a propósito de su texto *Reinventar la pintura (Pliegos de pensamiento vivo, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018)*. ¿En qué consiste la transgresión y la invención artística? Hay movimientos que se entienden como los más representativos de cada momento. En los años cincuenta del pasado siglo, que es cuando, como joven pintor, quise ser un artista de vanguardia, me interesó enormemente un movimiento entonces muy revolucionario, muy rupturista, que fue el informalismo. Aquellos fueron momentos muy significativos, que abrieron muchas puertas. Fue muy innovador y rompedor. Pero a pesar de todo, a pesar de que ese movimiento novedoso fue aceptado, también es cierto que siempre se aplaude el que algunos individuos rompan del todo esas normas con nuevas estéticas. Un caso concreto y muy relevante es el de Marcel Duchamp. Se trata de individuos que cambian con radicalidad los gustos estéticos de un momento y que también abren nuevas propuestas para modificar lo que hasta entonces han sido movimientos vanguardistas de ruptura.

¿Qué son los excesos artísticos que dan lugar a los elementos que enmarcan los cansancios? Hoy la sociedad es como un gran laboratorio, muy ávida por lo nuevo, por lo diferente, en la que el artista busca su propia identidad, quiere salir del anonimato, que se le reconozca y tener éxito, aunque sea efímero, y busca ser un ejemplo a imitar y que se le siga. Pero ahora quizá ya no sea tan importante la formación técnica de un artista. Es más importante tener una idea y saber exponerla, como ocurrió, por ejemplo, con Duchamp. Los seguimientos, las imitaciones de estos artistas que han tenido un gran éxito, crean los cansancios porque en ellos se repite lo mismo una y otra vez. Creo que se generan unos cansancios que llevan a que de pronto la sociedad necesite un cierto orden, que busque algo que tenga una base en lo permanente, en el gusto por la belleza.

¿En qué consiste lo que usted denomina la claridad como principio estético? Es la claridad, la coherencia plástica en la realización y en la exposición de las ideas. Es la emisión de mensajes entendibles. Esto es muy importante: los artistas, cuando no tienen suficiente formación buscan y enturbian los lenguajes, la claridad de lo que quieren exponer y mostrar. Yo deseo siempre claridad en un creador.

¿Qué obstáculos se generan entre el artista pintor, entre la idea y el espectador? Tiene que ver con lo que acabo de decir. Los obstáculos son los que va poniendo el creador que no tiene muy claras sus ideas y busca, de una u otra forma, la estructura de la obra pictórica, su esencia, la verdad de lo que es una pintura y que no llega a entender claramente.

¿En qué consiste la pintura como proceso? Para mí el proceso es la propia pintura que quiere mostrar su génesis, su nacimiento y desarrollo frente a nosotros, abrirse de par en par para hacer que la narración plástica sea parte intrínseca de sí misma.

¿Cómo la pintura incorpora la naturaleza como un todo sublime? ¿Qué se entiende por naturaleza como un todo sublime? Es la búsqueda de otras verdades, de formas de expresión de índole espiritual capaces de hacernos soñar con otras realidades más allá de nuestra realidad cotidiana, de experiencias sensoriales solo penetrables a través de la magia de la creación artística, muchas veces a través de la abstracción, que busca esa verdad intangible. Pongo como ejemplo a Mark Rothko, un artista muy significativo, ante cuyas abstracciones parece que estemos contemplando una puesta de sol, un amanecer; nos hace soñar, buscar el espíritu de una obra que va más allá de la representación de lo cotidiano para confrontar realidades espirituales.

Al recuperar el lenguaje informalista en la actualidad, ¿cómo no caer en la nostalgia que usted rechaza? La abstracción expresionista es un lenguaje muy rico de posibilidades expresivas y estas, en parte, quedaron interrumpidas por artistas como Duchamp, que ofrecieron soluciones fáciles de asimilar, con el suficiente gancho estilístico de nuevas tendencias. Pero no se trata de volver: yo no estoy volviendo al informalismo; se trata de actualizar y reinventar los lenguajes de la generación a la que pertenezco; se trata de afrontar los nuevos retos de la plástica actual, que no pueden ser los mismos de los años cincuenta o sesenta, pero sí se pueden acometer tal como se acometieron los cambios que nuestra generación defendió: desde la pintura, siempre desde la pintura. Nosotros quisimos hacer un lenguaje muy rompedor, muy innovador, pero siempre desde la pintura más esencial. Esto para mí es importante en mi posición actual.

¿Qué aporta el informalismo al lenguaje artístico de hoy? Para mí fue como una transición, como una travesía hacia lenguajes más idóneos para mostrar la esencia de nuestra individualidad. Pero no hay que confundir informalismo con abstracción; el informalismo está periclitado, pero no así la abstracción, que entre sus muchos componentes puede tener el germen del informalismo.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Qué se entiende por modernidad y qué por vanguardia? El academicismo era lo que se enseñaba como norma reglada, la práctica de la pintura y de las ideas que se creían perennes e inmutables. La modernidad fue la ruptura con esas reglas en tanto que entendía la sociedad como una entidad evolutiva y crítica con su realidad. La vanguardia es, como su nombre indica, un frente que está rompiendo y abriendo nuevos caminos dentro de los peligros de lo inconcreto y junto a los descubrimientos que puede revelar. En el fondo, la vanguardia es siempre un periodo en el que se ponen boca arriba todos los conceptos y se discuten para defenderlos o para rechazarlos. Es un laboratorio de ideas en lucha constante.

¿Por qué el academicismo se considera negativo para el arte y por qué decimos que es perjudicial para el progreso del arte? El academicismo ha declinado y su práctica se halla fuera de contexto. Estamos en otro momento, en otra época, con otras ideas. El academicismo no tiene respaldo teórico que lo sostenga. Proponía verdades inamovibles y el progreso es la aceptación del cambio.

¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? Son términos antagónicos. Si cierta obra fue vanguardia y una importante aportación y como tal es celebrada con el título de académica, ahora ya es histórica.

¿Se puede hablar de una vanguardia académica? No lo creo. La vanguardia ocupa su lugar, su momento, pero hoy estamos trabajando a unas velocidades que nunca hubiéramos soñado y hay que tener en cuenta esos tiempos.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste esa renovación y qué propone al mundo del arte? Creo que la aceptación de nuevos académicos, señalados por su arte y por su aportación artística

ha ido cambiando la Academia. La institución ha ido incorporando nuevas pautas y nuevos conceptos para aceptar esa renovación que creo que es constante. Pero muchas veces, los artistas que fueron vanguardistas dejan de serlo con el tiempo, a veces en plazos muy cortos. Suele ocurrir que el artista que tiene éxito y es nombrado académico o es señalado con premios, se adapta a la demanda que tiene su trabajo, al modelo que le aportó reconocimiento. Con frecuencia se cae en la trampa de ese éxito o de ese nombramiento como académico. Ello le infunde miedo a perder el sello que le ha proporcionado esa notoriedad. Por lo tanto, está en su propia dinámica, en su propia historia, que su trabajo artístico siga siendo de vanguardia o se vuelva académico: académico moderno moderno, pero con un cierto academicismo.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? Indudablemente hay unas vanguardias históricas, y así se estudian en cualquier libro de arte actual. Yo mismo, por ejemplo, pertenezco a una vanguardia que ya es histórica porque el rompimiento en el que participé fue en los años cincuenta del siglo pasado. Se me asimila a esas vanguardias, pero la verdad es que yo estoy ahora en otras inquietudes, mi pretensión ha sido siempre evolucionar con mi tiempo.

He cambiado varias veces y cuando me preguntan sobre esos cambios, no puedo hacer referencia sino a que también los tiempos cambian. ¿Qué tiene que ver la España de los años cincuenta con la de 2021?, ¿la del siglo xx con la del XXI? El mundo cambia y yo mismo he cambiado y pretendo que mi obra vaya incorporando nuevos conceptos estéticos de la vida actual, de los intereses de una sociedad de hoy, que no tiene que ver o tiene poco que ver con los de los años cincuenta.

¿Dónde está el arte en la actualidad? ¿Cuál es su futuro? ¿Hacia dónde va encaminado? Creo que el arte está pasando por momentos cruciales, como la misma sociedad. Todos discuten lo que ocurre en el mundo. ¿Qué cosas están cambiando? Parece que se quiere destruir todo lo que habíamos construido al modernizarnos, negar unos valores que fueron fundamentales y todo esto es preocupante. ¿Cómo no van a repercutir esas inseguridades en el arte? El arte sufre las consecuencias de esos cambios.

Recuerdo haber leído en cierta crítica de arte en la prensa que en el futuro el arte se podrá bajar desde internet. Eso es un disparate. También se habla de crear galerías o áreas artísticas virtuales. Los museos tienen páginas virtuales con toda la obra de sus colecciones, a la que uno puede acercarse y observar detalles sorprendentes, pero no es lo mismo que enfrentarse a la obra tal como la pintó el artista, con su tamaño, su textura, sus calidades. Disfrutar el arte es una experiencia visual única y hay que hacerlo en presencia.

¿Cuál es el futuro del arte? Se está discutiendo si sigue siendo válido pintar. Se defiende que el futuro son las nuevas tecnologías que, en definitiva, es lo que se enseña en estos momentos en las facultades, seguramente porque entre los mismos profesores pocos saben pintar. Pero las nuevas tecnologías van a una velocidad enorme, nunca sospechada, y el artista va a quedar siempre rezagado. Quien trabaje con nuevas tecnologías debe tener un trasfondo mucho más rico que el uso único de las nuevas herramientas. En mi larga historia como pintor he visto cambios que parecían alternativas al cansancio de medio pictórico: el *body art*, el *land art*, lo digital, el vídeo, etcétera. Era la actualidad, lo nuevo. Pero muy pronto, antes de lo que los mismos creadores podían imaginar, apareció el cansancio de esas novedades y se regresaba a la pintura, como una constante.

Vuelvo a lo dicho antes, como artista de una generación que quiso reinventar la pintura, pero siempre desde la misma pintura.

¿Ha terminado la pintura como obra de arte? No, en absoluto. He hablado alguna vez de mis movimientos, mis momentos creativos: el informalismo, el realismo, de nuevo la abstracción. Son como las cuentas de un collar, cada momento es una cuenta, pero hay un hilo conductor que las une todas, que une todos esos momentos. Y ahora me interesa precisamente volver casi a mis principios como artista, a la esencialidad, a lo en apariencia más simple y, sin embargo, más expresivo, que tiene mucho que ver con el informalismo, pero que no es informalismo. No estoy haciendo informalismo, sino una nueva abstracción que puede estar cercana, como no podía ser menos, siendo del mismo pintor.

¿Habría que volver a la enseñanza tradicional para la formación de los artistas? No necesariamente, pero también puede ayudar a la formación de un artista una enseñanza «más académica» —entre comillas—. Tenemos muchos

ejemplos de grandes artistas, y voy a referirme a españoles, como Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manolo Millares, etcétera, que no tuvieron una formación académica, que no fueron a una escuela o facultad de Bellas Artes. La formación se adquiere de muy diversas formas, no obligadamente por medio de la enseñanza de reglas clásicas acerca de cómo preparar una tela, cómo dibujar, cómo componer, las técnicas pictóricas, etcétera. Es otra forma de adquirir conocimientos.

Yo pasé cinco años con Daniel Vázquez Díaz, que tampoco fue una enseñanza muy tradicional, pero sí me lo tomé como un periodo de búsquedas, de dominio de técnicas, de conocimiento de estilos hasta que encontré mi propio camino. Años después impartí clases en Estados Unidos, un curso entero y con muchos alumnos, y traté de añadir elementos que no tuve con Vázquez Díaz, como cierta teoría de la que en ciertos momentos creo que carecí. Di esos cursos explicando qué era cada tendencia, con temas sobre el color, poniendo como ejemplo un libro maravilloso diseñado por Josef Albers, acerca de cómo interacciona el color. Fui añadiendo elementos que, al recordar mis periodos de aprendizaje, sí pude echar en falta.

Pero creo que la enseñanza puede ser muy diferente y depende también de cada uno. Tomemos por ejemplo a Saura, que nunca supo dibujar. Fue un artista que no tuvo ese aprendizaje y no le interesó. Empezó a hacer surrealismo a través de lo que vio en libros. Dibujaba, y muy bien, pero de otra forma, con la capacidad de transmitir una imagen mental a una imagen visual sobre un papel, con valentía, espontaneidad y frescura. Tàpies tampoco tuvo un aprendizaje clásico. Estudió abogacía, pero por medio de su conocimiento del arte y su interés por la pintura, fue aprendiendo los fundamentos para hacer buen arte, dejando lo superfluo hasta encontrar lo que él técnicamente necesitó, como nuevos materiales, nuevos pegamentos o nuevas texturas.

Es decir, uno va amoldando sus búsquedas a sus necesidades. Porque tampoco necesariamente tiene uno que dominar todo el mundo de la creación artística, cómo pintaba un pintor y otro; eso más bien pertenece al restaurador, que debe de conocer las técnicas de diversos maestros, cómo se dibujaba, etcétera, pero no al creador.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Es fundamental que la corporación entienda cuál es el papel

de la actual Academia de San Fernando, que es el de gestor cultural. Tenemos que aceptar que nuestro cometido principal es el apoyo a la difusión de la cultura a través de nuestros espacios, nuestro patrimonio, nuestro prestigio y nuestros miembros académicos, que tienen en su haber grandes conocimientos que, si se colocan al alcance de estudiantes o amantes del arte, seguro que producirán un gran beneficio. Y esto no lo hace la Academia. Debería de dar más cursos hacia el exterior, con charlas acerca de sus propias experiencias. Es curioso que no se haga, teniendo, estoy seguro, el apoyo de todos nosotros.

¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos? La Academia está formada por grandes personalidades en las diversas formas creativas: la música, la arquitectura, la pintura, etcétera. Creo que esto es una riqueza que debe de estar al alcance de los demás. La Academia tiene un problema con el día a día, que a veces consume las energías de su comisión gestora. Habría que modificar algo las estructuras de la institución. Las academias tienen una inercia que a veces es difícil de cambiar y este puede ser su gran problema.

¿A qué llamamos arte? Es una pregunta muy compleja pero también muy sencilla. El arte es un producto cultural que las personas han practicado desde siempre para realizarse como seres sensibles e inteligentes. Podrían darse muchas otras respuestas, pero creo que podemos dar como válida esta tan elemental y simple.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Ha existido siempre en el contexto artístico, pero a lo mejor hemos dejado de hablar de ella. Cuando tengo que explicar mis cuadros o hablar de arte, hablo mucho de belleza. Cuando uno lee sobre arte, la palabra está muy presente. No creo que sea cierto que no se hable de belleza, pero sí es verdad que los creadores hablamos más sobre ella que el individuo común. Miramos de otra forma, buscamos unas referencias constantes y quizá nos fijamos en cosas que para otros pueden pasar desapercibidas, como podría ser, por ejemplo, la belleza de unas manchas en una pared.

¿Tiene algo de misterioso la belleza? ¿En qué consistiría ese misterio? Tiene un enorme misterio. Misterio y magia. Pero el concepto de belleza también cambia. Pertenece también al ámbito educativo; es un concepto cultural. Cuadros de Goya, de sus *Pinturas negras*, que me parecen muy bellos, seguramente no lo fueron en su época, pero esa coherencia de realización plástica, es belleza para mí. Me he referido antes, precisamente, a esa claridad que una obra de arte ha de tener como identidad.

¿Habría que proponer nuevas bellezas? Continuamente creamos nuevas bellezas, uno de los grandes ideales de la creación artística. En música se muestran nuevos acordes, nuevos sonidos, incluso se incorpora en la composición musical la realidad misma de la vida: ruidos de la calle, sonidos de objetos. También el pintor incorpora nuevas materias que quedan asimiladas al mundo de la plástica. Cada día, en la calle, en mi deambular por la vida, descubro cosas que me emocionan o me motivan y las retengo para incorporarlas de alguna forma a mi obra y eso está en la vida de cada creador. Estamos incorporando de manera constante nuevas cosas. Y las nuevas tecnologías crean también formas que nunca habían existido.

¿Hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? ¿Son dos cosas distintas? En ocasiones oigo decir que el arte contemporáneo se recrea en el feísmo. Es algo que se escucha mucho. En mi discurso de ingreso a la Academia sí hablaba de que cosas de apariencia monstruosa, que en la vida pueden ser feas, en la pintura pueden dar lugar a algo vivo y expresivo y, por lo tanto, bello. Pensaba, precisamente, en las *Pinturas negras* de Goya cuando escribí eso. Pero creo que en el arte contemporáneo hay, en efecto, cosas muy feas. Hay un feísmo y tal vez necesitamos de cierta distancia para apartar lo que no es nada más que eso: feo, horroroso. En cambio, lo que es expresivo a pesar de ser chocante, duro, en apariencia feo, por ser nuevo, por ser distinto a un canon que tenemos de la belleza, no necesariamente ha de ser feo: puede ser una estética diferente que precisa una distancia para ser apreciada.

¿Vale todo en el arte contemporáneo? ¿Es arte lo que hace cualquiera que dice ser artista? ¿Habría que establecer algún filtro? No, claro que no vale todo. Pero muchos artistas, muchos creadores lo creen. Siempre he explicado

a los alumnos que es importante que cada uno tenga su propio camino, su propia personalidad, su propia identidad a través de una creación potente, que sea bella, coherente y que aporte algo, porque tener una identidad puede ser fácil si, por ejemplo, pintas solo círculos en un cuadro: todo el mundo va a reconocer que es obra tuya, pero quizá no tenga suficiente identidad social o no aporte nada y, por tanto, no es válido. Pues incluso esto, que yo les proponía casi como paradoja, hay artistas que lo han utilizado. Damien Hirst, artista inglés muy conocido, hace cuadros precisamente de círculos, de lunares de diversos tamaños y diversos colores. Él sí ha creído que vale todo. Con este ejemplo, entramos también en la problemática del mundo de la creación actual, en su enorme confusión, presente en los mismos creadores, en los coleccionistas o en los galeristas, para los que sí vale todo si se vende y todo quieren darlo por bueno.

Necesitamos tiempo, necesitamos una visión crítica para analizar lo bueno y lo malo, pero sobre todo tiempo para ir apartando lo no válido, para que se vaya diluyendo, para que vaya desapareciendo lo que es superfluo y ruido, ruido alrededor de la creación.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? Hemos hablado ya de esto, que me interesa mucho: busco la recuperación de lo espiritual, de lo trascendente, como he declarado, pero el arte de hoy, más que nunca, lucha entre la belleza de la provocación y la provocación del consumo. Creo que definir lo que es arte hoy es muy complejo. Démonos tiempo, hablemos y analicemos cuáles son los temas en torno al arte, qué hace tan difícil analizarlo o definirlo y, sobre todo, qué es una obra de arte. Tengamos en cuenta todos estos elementos, que van a permitir al mismo tiempo crear obras de arte y que sean fiel reflejo del ser humano del presente, que es problemático en sus búsquedas y en sus encuentros.

LUIS FEITO

LUIS FEITO LÓPEZ (Madrid, 1929-2021) se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1954 ejerció como profesor de Dibujo de la Escuela y expuso en Madrid individualmente trabajos no figurativos en las galerías Buchholz y Fernando Fe. En 1955 presentó su primera exposición en la parisina galería Arnaud, germen de una colaboración que duró más de dos décadas. Tras entrar en contacto con las vanguardias en la capital francesa regresó a España y participó en la fundación del grupo El Paso. Ha expuesto individual y colectivamente en las principales ciudades españolas y del extranjero.

Ha vivido en París, Montreal y Nueva York. Defensor de la importancia del conocimiento y la formación tradicional para poder tener libertad creativa, su pintura evolucionó hacia la abstracción en búsqueda del arte puro absoluto, a través del estudio del arte primitivo, con matices místicos e influencia del budismo. En su trayectoria artística ha mantenido una constante investigación de las relaciones entre las texturas, la luz, el color y la forma.

Su trabajo fue reconocido en la Bienal de Arte Mediterráneo (1955 y 1956) y ha recibido numerosos reconocimientos internacionales, como los nombramientos de oficial y comendador de la Orden de las Artes y las Letras (Francia), la Medalla de Oro de Bellas Artes o el Gran Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte en la feria de Arco (2002). Su obra se encuentra en museos de Madrid, Cuenca, Helsinki, Ottawa, Roma, París, Nueva York, etcétera.

El 16 de junio de 1997 fue elegido académico de número por la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, Luis de Pablo Costales y José Hernández Muñoz. Ingresó el 22 de marzo de 1998 con la lectura de su discurso *Notas sobre un itinerario*.

«Entiendo que la actividad artística consiste en encarnar en una materia sensible una verdad superior», dijo en 1998 en su discurso de ingreso a la Academia. ¿A qué se refiere? ¿Cuál es esa verdad superior que quiere encarnar en la materia? Esa verdad superior es lo más importante en el arte. El artista quiere expresar esa calidad superior, «lo de ahí arriba», y su trabajo consiste en intentar materializar esa verdad: hacer de ella una realidad visible para los demás.

¿Una realidad superior? La realidad divina la llevamos todos encima. Llamémoslo «alma», «lo divino», o como se quiera, pero es algo que todos llevamos dentro.

Dijo en su discurso que en la Academia de Bellas Artes recibió una formación tradicional que fue fundamental para el desarrollo de su trabajo artístico. ¿En qué consistió? Tuve la suerte de que en mi época de estudiante la enseñanza todavía fuera lo que la gente llama «de Academia», es decir, aprender un oficio, aprender a dibujar y a pintar, aprender una disciplina y una serie de cosas que componen la profesión de pintor. Hay muchos que pintan sin haber aprendido a pintar y yo digo que es muy importante. Recomiendo a los jóvenes en primer lugar aprender bien el oficio y a partir de ahí volar con sus propias alas. Cuando estudiaba, el aprendizaje era de tipo clásico: el dibujo de estatuas, el de bodegón, el de desnudos, la composición... cada curso avanzábamos de esa manera hasta el final.

«Se trata de arrancar día a día un poco del gran misterio de la vida y del arte; la esperanza de conseguirlo es lo que nos hace seguir adelante luchando contra la inevitable gran duda sin la que no habría fe ni creencia y, por lo tanto, no habría la gran entrega total necesaria para continuar ese camino agotador, pero tan apasionante al mismo tiempo». Habla en su discurso del gran misterio de la vida y del gran misterio del arte. Exactamente. El arte es un misterio total. Empieza donde acaba la pintura. Donde acaba la obra es donde comienza el arte, y es que a veces vemos obras, supuestamente de arte, que no van más allá de ser realizaciones artesanales o decorativas.

El arte trata de la persecución de un sueño y es, como es natural, un camino lleno de dudas, pues en la senda del arte no hay certezas, sino dudas nada más. Y hay que seguir adelante, pase lo que pase, sin saber a veces si lo que uno ha

hecho merece la pena o no. Siempre queda esa duda. Además, al cabo de un tiempo en la profesión, uno aprende que las dudas no desaparecen. Los oficios del arte son muy difíciles, pero apasionantes. Todos los días uno sabe que va a enfrentarse a esas dudas en el trabajo que va a hacer, que tiene que hacer, que desea hacer. Es apasionante la persecución de eso a lo que me he referido antes: esa cosa inmaterial a la que queremos alcanzar para darle realidad en la obra.

¿Considera que el hecho de pintar una obra puede dar lugar a una pieza artesanal o a una obra de arte, que de la ejecución de un cuadro puede surgir una u otra? No. Se trata en realidad de que la obra del pintor ha de ir siempre en una dirección de progreso y no quedarse en ninguna serie, en ninguna etapa. Eso es lo que constituye el caminar del artista. Uno intenta penetrar en lo desconocido —siempre es en lo desconocido— y de ahí va arrancando cosas poco a poco. Cada día uno arranca algo o no y eso es apasionante.

Habla de una entrega absoluta, necesaria para continuar en ese camino. ¿Qué significa esa entrega total? Los pintores chinos decían que antes de ser un artista había que ser un hombre. Uno no puede hacer nada mientras no lo es. Lo que uno hace se debe a que tiene necesidad de hacerlo, lo lleva dentro y tiene algo que decir, algo que hacer. Aunque yo siempre he defendido que la pintura, el arte, no tiene nada que decir; tiene que existir, que es distinto. Los mensajes y todas esas cosas no me han interesado nunca. Es secundario. Lo importante es que exista la obra que uno hace, la obra que uno contempla. Al existir ya dice todo lo que tiene que decir.

Ser un hombre, con todo lo que eso comporta, implica que uno tiene una vida especial. No se puede hacer cierta vida o carecer de cierta disciplina y ser un gran pintor, un gran artista. No, es una entrega. Y no cuesta trabajo, porque es lo que uno desea, pero es una entrega con todo el esfuerzo que ello requiere, toda la vida, día a día a día.

Dice en su discurso que «si no aspiramos a lo máximo es mejor dedicarse a otra cosa». Exactamente.

«Yo creo que estamos aquí porque escogimos ese camino estrecho y difícil y, lo reconozcamos o no, todos llevamos dentro la ambigüedad de un san escultor,

un san pintor, un san músico o un san arquitecto». En este párrafo de su discurso se aprecia un plan de vida que propone la perfección humana como resultado de llegar a ciertas metas de santidad. ¿Se puede alcanzar la santidad por medio de las Bellas Artes? Por medio de lo que sea. La santidad se puede alcanzar barriendo con una escoba. Es una imagen que significa lo que el trabajo pide de ti. Y siendo tan difícil, con tantas dudas y esfuerzo, hay que pretender lo máximo. Si no se tiene esta pretensión ¿qué es lo que hace el artista? Hace cosas decorativas o bonitas, o feas. Pero no: para lograr algo hay que aspirar al máximo. Aunque se obtenga poco hay que pretenderlo siempre, tener la ambición de conseguir algo cada día.

También en su discurso afirma que cada vez que visita el Museo del Prado para refrescar su memoria, contemplar las obras y meditar sobre ellas, siente que nuestros maestros le transmiten «una renovada lección de lo que es verdaderamente pintar». ¿Siguen estando vivos los maestros españoles? Siempre. Vivísimos. Y lo seguirán estando porque se hallan en tal nivel, han alcanzado unas cotas tan extraordinarias que ya siempre se mantendrán en ellas para nosotros, al margen de lo que uno haga. Están presentes dentro de nosotros para siempre.

Tengo la sensación de que cuando los artistas están ante otros maestros españoles anteriores se produce un cierto diálogo. Por supuesto. Ante todo, porque el arte no es original en absoluto, sino el producto de lo que se hizo antes —y se relaciona con lo que se hará después—. Venimos de lo que nuestros antecesores han hecho. No se es original en arte; el arte tiene sus fuentes y sus raíces y estas son imprescindibles. No se pinta de forma espontánea, sino después de años de trabajo y estudio.

¿Qué entiende por academicismo, por modernidad y por vanguardia? El academicismo, concepto muy traído y llevado durante el siglo XIX e incluso el XX, es un amaneramiento: ponerse a pintar todos los días sabiendo lo que se va a hacer. Sin progresión, ajeno a ese caminar avanzando cada día un poco más sin el que no hay arte. La pintura se quedó en lo académico hasta principios del siglo XX. Los pintores académicos hacían sus retratos, sus bodegones, y permanecían sin más en la práctica del oficio. Un oficio extraordinario a

veces, pero es que el oficio ha de servir para decir algo, no para ejercerlo sin más de forma constante. Eso es lo que hemos llamado «académico» y a lo que nos hemos referido siempre con cierto desprecio porque, desde el punto de vista artístico, resulta carente de interés.

La modernidad es seguir siempre el camino de progreso, de evolución, hacia adelante. Es primordial. Más importante que lo que llaman la vanguardia.

¿Más que la vanguardia? Más que la vanguardia. Más sólido. La vanguardia de hoy es la retaguardia de mañana. Más importante es ese camino de modernidad, de avance, siempre adelante. Igual que hay pintores que pueden quedarse en el academicismo, otros se pueden quedar en la vanguardia, repitiendo sus fórmulas toda la vida. Nunca me ha gustado el término «vanguardia», un concepto muy agradable, inventado por cierta intelectualidad. Parece que todo pase por la vanguardia, que todo el mundo deba estar ahí. No, la verdadera vanguardia es el camino, siempre el camino, la evolución.

¿Se podría hablar de vanguardia académica o de modernidad académica? No. Son términos totalmente opuestos que no pueden juntarse. Si es modernidad, si es vanguardia, entonces no hay academicismo porque lo académico es siempre lo que se queda atrás, lo que no progresa, lo que está amanerado y se realiza ya de un modo mecánico.

Pero en la Academia de San Fernando ha habido también una evolución de acuerdo con los académicos que han ido ingresando. Claro, según la época. A finales del siglo XIX y principios del XX hubo mucho academicismo en la Academia. Luego fueron entrando pintores que se situaban ya en la vía del progreso en el arte. ¿Qué provocó el cambio? Porque yo, por ejemplo, cuando ingresé en la Escuela nunca me hubiera imaginado como académico y, sin embargo, cuando al cabo de los años me propusieron para entrar en la Academia, ya se había producido una evolución enorme.

En ese proceso en favor de la progresión, el factor importante fue el de la calidad, no la diferencia entre lo figurativo y lo no figurativo; eso no existe. Existe la buena o la mala pintura. Y poco a poco, acogiendo la buena pintura, la Academia se fue poniendo a la altura de su época. En vez de quedarse atrassada y cerrada, poco a poco se fue abriendo.

Pero habría también buena pintura academicista. No, eso no puede ir nunca junto. Quiere decir buena pintura. Se puede llamar buena pintura a la que está bien hecha, pero no se puede hablar de ella como de una obra de arte. Algunos pintores académicos pintaban maravillosamente; hacían la pintura mejor que otros, pero para ellos se trataba de un oficio. Pintaban, pero no tenían nada que decir. Era su oficio y carecían de la mentalidad que la época pedía: ir cada vez más adelante.

Habría también una evolución dentro del academicismo. Si evoluciona ya no es académico. No tiene sentido «evolución» y «academia». Es absurdo el concepto de una academia moderna o de vanguardia.

¿En qué momento se produce una renovación en la Academia? En varios momentos, más bien. Es producto de una evolución. La renovación la determina la propia época, con gente nueva que llega y empuja para promover el cambio. Álvaro Delgado, por ejemplo; pero ya hubo un paso adelante, más allá de la Academia, con Daniel Vázquez Díaz, cuya pintura estaba de acuerdo con la que se hacía o se quería hacer en la época.

¿En qué consistió esa renovación y qué propone al mundo del arte? Es simplemente la evolución natural de cada época, porque nada se improvisa en este mundo del arte, sino que las cosas van saliendo.

En la actualidad, ¿dónde está el arte? ¿cuál es su futuro? ¿Dónde está el arte? En todas partes, según unos, y en ninguna, según otros. Está en cada obra que es arte. Y está en quien es capaz de hacer una obra de arte y de trabajar en ello.

El porvenir nadie lo sabe. ¿Sabían lo griegos el porvenir del arte que hacían? ¿o los egipcios? Pues, a pesar de que su arte era maravilloso, no es que desapareciera, pero el tiempo se lo llevó por delante.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? No. En la época en que se creó la Academia había ciertas cosas que esta institución debía hacer. Hoy están las galerías, las fundaciones, los museos, que lo hacen en su lugar. La función de la Academia tiene que cambiar y ya ha cambiado mucho. Por ejemplo, en las reuniones de académicos

se suelen tratar las agresiones a los monumentos; la finalidad de la Academia se orienta hacia la conservación de lo creado, al cuidado del patrimonio. Hace exposiciones de arte contemporáneo, igual que antes, pero su antigua función principal de demostrar, defender y hacer evolucionar el arte ya no tiene que hacerla. Ahora se ocupan las galerías, las fundaciones, etcétera.

Sería hoy una institución más en torno al arte, que podría cumplir ciertas funciones. Claro. Una institución cultural, con cierto criterio propio, pero no del mismo modo que cuando se creó y tenía una función concreta, tal como la tiene la Academia de la Lengua, por ejemplo.

¿A qué llamamos arte? El arte es un misterio. Llamamos arte a obras que tienen cierta categoría y llegan a nosotros, en las que el artista ha sido capaz de ir más lejos que los demás al crear algo. Explicar qué es y qué no es arte es difícil, pues el arte es un misterio enorme.

¿Ha existido alguna vez la belleza? Por supuesto. Incluso cada época ha tenido su canon de belleza y en unas ha contado más que en otras. Ha existido. **¿Hoy no existe? Sí, existe también.**

Pero se ha dejado de hablar de belleza, ¿por qué? Exacto. Porque la belleza —solo la belleza— no tiene significación en la época en que vivimos, no es importante. Si es únicamente belleza es algo que ponemos ante nosotros para satisfacción propia. Esta época da mucha más importancia a la expresión. Hoy no hace falta que una obra de arte sea bella; antes sí.

También se ha dejado de investigar en torno a la belleza, cuando aparece el concepto de lo feo. Se puede decir que la belleza ya se acaba en el siglo XIX o a principios del XX, en cuanto los artistas dicen que no interesa la belleza, sino que la obra hable, que exista y diga algo, no que sea bonita o fea o bella.

¿No habría que proponer nuevas bellezas? No. Si hay alguna belleza hoy, aparecerá, sin necesidad de proponer modelos. Y si no aparece es porque vivimos en una época en que eso no tiene tanto interés como solía tener. Siempre interesará la belleza, sin embargo, aunque eso no es el fin principal del arte.

¿Tiene relación el moderno abandono del concepto de belleza con la pérdida de sentido de la existencia humana, con el relativismo moral e intelectual que surge de la modernidad? Tiene mucho que ver. La pérdida de la ambición de crear belleza se lleva otras cosas por delante. Aparecen, en cambio, cosas nuevas en las que esta no interesa nada, en las que el interés está en decir algo, en existir de otra manera.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? La diferencia nunca desaparecerá. En esta época ha habido una gran evolución, una gran destrucción de todo lo que existía; se ha arrasado con todo y, en cambio, todo podía ser bueno con tal de que fuera diferente. La calidad siempre tendrá su valor y lo que no lo tiene también estará siempre ahí. La mediocridad, la apariencia, todo eso seguirá ahí, pero no se puede igualar con la calidad. La diferencia no desaparecerá. Habrá críticos, público, un ambiente que lo acepte; es consecuencia de la confusión por completo demente que hay hoy, en que a cualquier cosa cabe llamar arte, según opinen unos u otros. En realidad, es un problema de cultura, de pensar que todo es lo mismo, que una cosa y otra son iguales. Y no, no todo lo es.

Tal vez es porque hay falta de enseñanza y de formación. Por supuesto. Es una de las carencias más importantes. Los jóvenes nada ven para hacer un camino importante, serio y difícil. En cambio, sí ven éxito, fama, dinero, buena vida y la facilidad de hacer arte. El arte es todo lo contrario. Lo que he visto en la Escuela, aunque no la he frecuentado, no me ha dado la impresión de que siga el buen camino.

Falta formación en Humanidades, no solo en estudios de Bellas Artes, sino en otros estudios. La formación en ese sentido es primordial. Si la gente no la tiene se nota. Hoy interesa la ocurrencia. El pintor busca una ocurrencia que llame la atención y le haga rico y famoso. En el panorama del arte contemporáneo hay gente buena que no está donde debía estar, y, en cambio, están otros que avanzan a golpes de ocurrencia, o sea, de la facilidad.

Esta época en ese sentido es terrible. Creo que los pintores estamos condenados, en vías de desaparición.

Pero eso tendrá una evolución. No lo sabemos. Soy muy pesimista. Sin embargo, conozco jóvenes que siguen su camino de forma muy seria, con mucho esfuerzo, pero es muy difícil para ellos. Por un lado, tienen las facilidades que no existían antes y eso, precisamente, les lleva a no conocer, a no estudiar una disciplina, a no profundizar en ella y comprobar qué difícil es.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? El arte sin espiritualidad no existe. Es uno de los últimos productos espirituales que quedan en estos tiempos. El arte es alimento espiritual, es lo que puede elevar un poco al ser humano por encima de la tierra. Creo que lo espiritual estará en el arte siempre.

El arte sin creación tampoco existe. La invención, en cambio, no me parece un concepto muy a propósito. Con ello creo que volvemos a lo que me he referido antes: la ocurrencia.

El arte es algo muy simple y al mismo tiempo terriblemente difícil. Es un misterio. Parece fácil entrar en él, pero es lo más difícil que hay. Y también es difícil hablar de ello. ¿Qué puedo decir yo de un misterio?

Un artista también es un misterio. Totalmente. Yo llevo setenta años pintando, intentándolo, pero no me he planteado nunca la cuestión de qué es lo que hago. Intento hacer eso, pero ¿qué es eso? El único sentido que tiene es que existe, que somos capaces de leerlo y disfrutarlo y que aporta algo a los demás. Esta es una de las funciones del arte, pues no es un producto del individualismo, sino del diálogo. Uno lo hace para los otros. No piensa en alguien determinado, pero sabe que los demás lo van a recibir. En un desierto no hubiera hecho nada de lo que he hecho, sin relación, sin contacto, sin diálogo. El diálogo es fundamental para un artista.

¿Diálogo con el espectador? Sí, claro. Con los demás. El diálogo siempre existe y si no es así es porque falla algo. Es grave si no existe esa relación, porque uno no hace el arte para sí. No tiene sentido. Es un producto de toda la humanidad, en la cual vive el artista. El artista es producto de ello también. Viene de lo que existe desde antes y realiza lo que corresponde a su época. Esto es importante tenerlo en cuenta.

MANUEL ALCORLO

MANUEL ALCORLO BARRERO (Madrid, 1935), inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios en 1947. En 1953 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde practicó con pasión el dibujo, obteniendo los premios Sotomayor y Carmen del Río. Realizó su primera muestra individual en la madrileña sala Tau en 1955. En 1957 obtuvo dos terceras medallas, de Pintura y Dibujo, en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1960 recibió la beca de Roma que le permitió estudiar en la Academia de España en Roma durante cuatro años.

Participó en diversas exposiciones internacionales en Italia y Francia, como la Bienal de París de 1965. A su regreso de Italia se presentó una exposición de su obra, tanto en pintura como en dibujo, grabado al aguafuerte y madera en color, en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en las salas de la Biblioteca Nacional.

En 1966 obtuvo una beca de la Fundación Juan March. En 1983 recibió el Premio Mapfre de Dibujo. En 1986 la Calcografía Nacional presentó una exposición de sus aguafuertes. Al año siguiente dirigió el Taller de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1990 expuso individualmente en la galería Biosca de Madrid. En 1991 participó en una muestra colectiva en la Blason Gallery de Londres y en 1995 en la feria Arco de Madrid con gran éxito. En 2020 se celebró en la Real Academia de Bellas Artes la muestra *Universo Alcorlo*.

Fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de febrero de 1998 a propuesta de Luis García Ochoa, Antonio Gallego Gallego y José Hernández Muñoz. Ingresó el 29 de noviembre de ese mismo año con el discurso *Variaciones peripatéticas con Quevedo al fondo*.

¿En qué consiste la emoción creadora a la que se refería en su discurso de ingreso en la Academia? ¿En qué consiste la comparación «los golpes de sus formas con pura música»? Usted también interpreta música. Sí, me gusta mucho. He estudiado un poco el violín y soy un enamorado de Bach, como es natural. El sonido del universo es el sonido de la pura música. Ese sentimiento de la emoción creadora se puede trasladar a todo, también a la pintura.

¿Cómo se puede llevar la música a la pintura? Eso es algo que siempre se dice y es una cosa muy subjetiva; yo pienso que es muy difícil la evolución de las cosas. Decimos que la pintura tiene musicalidad cuando tiene cierta aura intangible.

¿En qué consiste y cómo se puede llevar a cabo la síntesis entre poesía, pintura y música? Pongo por ejemplo a Eduardo Chillida por el sonido de la fragua donde está generada su escultura y, sobre todo, por la síntesis de sus formas. Eso me hace pensar en el sonido del universo, el sonido del instrumento y el sonido humano. ¿En qué se diferencian? Son puras metáforas. ¿Cómo se pueden llevar a efecto esas diferencias a través de los golpes en las formas del mundo de Chillida? Creando a la propia naturaleza como modelo. Hay muchos ejemplos de la relación entre música y pintura. Es como la poesía, que está en todo. La poesía nos sirve para nombrar la naturaleza y lo que genera belleza, lo que genera impulso creador.

¿Cómo se puede llevar a cabo lo de entender el mundo a través del hilo conductor del dibujo? ¿Cómo el dibujo nos da las claves para entender el mundo? ¿Es tan importante? El dibujo es algo fundamental porque es el alma de las cosas. Como todo está dibujado, su actuación es muy elocuente: se llega con ella a conseguir comprender el entramado de la forma, el conocimiento de la forma.

¿Y cómo valora el color? El color es también consecuencia de la observación de la vida. También el color está permeado por todo. Igual que el dibujo.

¿Se puede decir que se ha perdido la libertad en el arte? ¿Qué era esa libertad perdida? ¿Por qué el mundo del mercado se ha introducido en el arte y con tal fuerza que ha hecho desaparecer toda su libertad? Hoy el arte está bastante degradado. Sobre todo, los artistas están muy desprotegidos por-

que todo está dominado por los poderes fácticos. Es muy difícil no sentir esa falta de libertad en la creación.

¿Y qué se puede hacer? Seguir trabajando cada uno con todas las fuerzas de su alma como artista, como el artista que cada uno sea.

¿Cómo ve el arte en la actualidad? El arte de la actualidad es la frivolidad repartida por todo el mundo. Hay toda una corriente frívola que es muy equívoca y en la que se valoran cosas que no tienen ningún sentido. Es muy difícil mantener la autenticidad. Es muy difícil tener la serenidad de seguir trabajando y creando al margen de todo ese manejo de los poderes fácticos que he mencionado antes.

¿Qué podría hacer la Academia en esta situación? Es una manera algo exagerada de decir las cosas, pero la Academia es un punto de equilibrio y de seriedad para entender el arte y darle la importancia que realmente tiene. La Academia tiene esa cualidad.

¿Puede decirse que se ha producido una renovación en la pintura de la Academia con los académicos que han ido ingresando en los últimos años? Con la aceptación de cosas que en otro tiempo acaso nos parecerían disparatadas pero que hoy, gracias a la amplitud y a la libertad de conceptos, ya no lo parecen, la Academia se ha enriquecido mucho en su misión y ha perdido el marchamo de decadencia que tenía.

¿Qué entiende por academicismo? Es complicado, porque la Academia siempre ha tenido la mala fama de ser un mundo muerto, sin vida, con muchos prejuicios sobre la interpretación de la forma. Siempre ha habido en torno un sentimiento negativo. Pero pienso que el academicismo bien entendido trata de potenciar la manera de expresar la visión del mundo y de la vida.

¿Y por modernidad? Por modernidad, toda evolución social y de todo tipo.

¿Existe la belleza? Si no existiese, se trataría al menos de conseguir su imagen.

¿Cuál es el futuro del arte? Siempre existirá el interés por crear, porque es algo ínsito en el ser humano. No creo que se acabe esa pulsión mientras el mundo dure. Será más difícil o no, pero la necesidad de expresarse a través del arte seguirá siempre, a pesar de todo.

CARMEN LAFFÓN

CARMEN LAFFÓN DE LA ESCOSURA (Sevilla, 1934), estudió con doce años con el maestro sevillano Manuel González Santos. En 1949 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y con diecinueve años terminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a una beca del Ministerio de Educación Nacional, vivió en Italia y completó su formación con viajes en Austria y Holanda. A su regreso a Sevilla, en 1956, continuó pintando en su casa familiar frente al Coto de Doñana, que acabó siendo el lugar central de su actividad artística y donde ha producido vistas de gran depuración estilística e intensidad estética.

En 1958 realizó sus dos primeras exposiciones individuales, en el Ateneo de Madrid y en el Club La Rábida de Sevilla. En 1960 expuso en la madrileña galería Biosca y conoció a la galerista Juana Mordó, a quien le unió una gran amistad. En 1966 participó en la inauguración del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Abrió un estudio, El Taller, donde entre 1967 y 1969 impartió clases de dibujo, pintura y grabado.

Fue profesora de Dibujo del Natural de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla entre 1975 y 1981. En 1979 expuso en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París su serie «Armarios blancos». En 1982 el Ministerio de Cultura le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas. Su trayectoria artística se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992. Durante la década siguiente participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales. En 1999 recibió la Medalla al Mérito en las Bellas Artes.

Fue elegida académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 3 de junio de 1996 a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández Muñoz y Gustavo Torner para cubrir la vacante de Manuel Rivera. Ingresó el 16 de enero de 2000 con el discurso *Visión de un paisaje*.

«Luz que se derrama sobre este paisaje de tierra, mar, arena, río, marismas, de espacios infinitos, al que me asomo una y mil veces intentando trasladar al lienzo la emoción y la intensidad de su contenido»: palabras de gran belleza y profunda poesía en su discurso de ingreso a la Academia. Para describir así las peculiaridades poéticas de un paisaje. ¿Hace falta una vocación de nacimiento o basta una mirada culta? ¿Quizá ambas cosas? Contemplar esos paisajes me produce un sentimiento y una emoción que me lleva a intentar expresarlos en mis cuadros.

Habla de «sentimientos y pensamientos más allá del tiempo». ¿Cómo se puede sentir o pensar más allá del tiempo? ¿Esto significa conocimiento? Puede significar una forma de conocimiento, porque me esfuerzo en comprender las circunstancias actuales y anteriores de lo que contemplo.

Dice en su discurso: «Todo esto, muy cerca del mar, formaba mi mundo, mi paraíso. Era lo que veía y sentía desde mi casa; grandiosidad de la naturaleza sencilla». ¿Dónde se encuentra la grandiosidad de la naturaleza sencilla? ¿Qué es una naturaleza sencilla y cuáles los elementos que la hacen grandiosa? Una florecilla, una ramita de perejil, una hoja pueden contener una gran belleza. Para mí solo consiste en saber mirar y apreciar los elementos de belleza que contienen las cosas que te rodean, el entorno con el que convives.

«El tesoro que encierra lo pequeño». ¿Qué es lo pequeño? ¿Cómo encontrar sus tesoros? Lo pequeño es que habitualmente no está considerado como grandioso. Esta frase es del poeta Jacobo Cortines y me pareció tan expresiva de lo que yo siento que la incorporé al discurso.

«Esta imagen escueta, esta síntesis de un territorio mítico y legendario, tiene para quien la contempla amorosamente la capacidad de sugerir un universo extenso y variado». ¿En qué consiste una contemplación amorosa? ¿Qué es y cómo es el amor del que contempla? Esta frase hace referencia al Coto de Doñana. Su cercanía, el conocimiento de lo ocurrido en este lugar y los muchos años que ha convivido conmigo me hacen amarlo y cuando lo contemplo, ese sentimiento aflora en mí.

«Llamo la atención sobre los paisajes considerados oficialmente no bellos». ¿Quiénes consideran los paisajes no bellos de manera oficial? No soy capaz de

identificar quien considera no bellos estos paisajes a los que me refiero en mi discurso, pero hay que admitir que hay paisajes que han sido y son clasificados de forma bastante generalizada como de grandiosa belleza y otros paisajes, como estos sobre los que llamo la atención, quizá no gozan de esa consideración, pero contienen para mí tantos valores estéticos y emotivos como los otros.

«Este nuevo compromiso para ofrecer a las nuevas generaciones un espacio para la evocación y el ensueño, para el goce del silencio, de la luz y del aire; en definitiva, para el enriquecimiento del espíritu». ¿Cómo llevar a cabo pedagógicamente estos ofrecimientos? ¿Saben las nuevas generaciones lo que es el espíritu? No soy experta en pedagogía, en psicología ni en sociología y mal puedo ofrecer soluciones. Es la sociedad a través de sus instituciones a quien corresponde esa tarea.

¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? ¿En qué consiste? No creo que se pueda hablar de una vanguardia académica. Los miembros de la Academia han elegido para formar parte de la institución a artistas vanguardistas y, en este sentido, podría considerarse que hay una actitud de vanguardia por parte de esta institución.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? Ingresé en la Academia en el año 2000, consciente de su labor. No conozco bien su trayectoria anterior a mi elección. Desde que formo parte de la institución, valoro las actividades encaminadas a preservar y dar a conocer la realidad artística de nuestro tiempo y participo en ellas a través de sus comisiones.

¿Dónde está el arte en la actualidad? ¿Cuál es su futuro? El arte continúa haciéndose y sigue siendo valorado. Su futuro no puedo predecirlo, pero pienso que se seguirán produciendo obras que satisfagan la necesidad de emociones estéticas para el ser humano.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Sí.

JORDI TEIXIDOR

JORDI TEIXIDOR DE OTTO (Valencia, 1941) se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde el profesor Francisco Lozano ejerció una gran influencia sobre él. Desde su juventud se inclinó hacia la abstracción.

En 1966 realizó su primera muestra en la Sala Mateu de Valencia y empezó a trabajar como conservador en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En 1968 integró el grupo Nueva Generación, promovido por el crítico Juan Antonio Aguirre. Más tarde, estuvo vinculado a los grupos Antes del Arte y Trama. En 1976 expuso en la Bienal de Venecia y en la Fundación Joan Miró con el grupo Pintura-Pintura. En 1979, con una beca de la Fundación Juan March, se trasladó a Nueva York, donde participó en la célebre exposición del Guggenheim Museum *New images from Spain* (1980). Dos años más tarde regresó a Madrid. En 1997 el Institut Valencià d'Art Modern presentó una exposición retrospectiva de su obra. En 2001 se celebró una retrospectiva en el Centre d'Art Contemporani de Santa Mónica en Barcelona. En 2005 realizó la serie «La isla de los muertos», en la que el color y la textura son tratados de manera «informalista». En 2014 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Es un gran admirador de Constantin Brancusi, Mark Rothko, Ad Reinhardt y Barnett Newman, cuyas bandas verticales y su esteticismo le influyeron enormemente. Su obra se concentra «en problemas intrínsecos a la pintura misma en su sentido contemplativo», según Simón Marchán, y refiere a una abstracción austera, en la que es primordial la coherencia entre la dimensión, la superficie, la textura y el color.

Gustavo Torner, Carmen Laffón y Luis Feito lo presentaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue elegido el 27 de marzo de 2000 en sustitución del académico José Vela Zanetti. Ingresó el 2 de junio de 2002 con su discurso, *La elección del camino*.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y afirma que en el aula pintaba academias y al llegar a casa cultivaba la abstracción. ¿De dónde venía el impulso hacia la abstracción cuando los maestros le formaban en la figuración más tradicional? En aquella época, la situación de lo que se llamaba Escuela de Bellas Artes era bastante triste, tanto por el tipo de enseñanza que se impartía como también por la mayoría de compañeros —no hay que echar solo la culpa a la docencia; la docencia es también su recepción—. Entonces no había lugar a que se pudiera tener una orientación moderna, como en aquel momento era la abstracción, pues suponía no seguir el programa tradicional, academicista de la escuela, de modo que, efectivamente, desde el principio me dediqué en casa a ser un pintor que utilizaba la abstracción mientras en la escuela, de una manera muy accidentada y penosa, iba aprobando las distintas asignaturas.

El porqué de escoger la abstracción basculaba entre lo personal, es decir, entre lo poco que hasta entonces había podido aprender, conocer y saber —fundamentalmente a través de la lectura—, y entre una posición de cierta conciencia política en un momento en que la dictadura no tenía visos de restar su dureza y me parecía que desde la abstracción mi lenguaje era más combativo ante esa falta de libertad y esa obcecación anticultural.

¿Qué se entiende por academicismo, por modernidad y por vanguardia? Creo que ni siquiera tenían un conocimiento claro de lo que era el academicismo. Aquello era la negación de toda posibilidad de progreso o de modernidad. Recuerdo que la enseñanza de Historia del Arte en la escuela no llegaba nada más que hasta Goya y en algunos casos podía hablarse de algún impresionista, pero de ahí no se pasaba, y en la biblioteca, desde luego, no había libros sobre pintura moderna o sobre los movimientos modernos.

Lo peor de la Academia o del academicismo es la propia palabra de «Academia» que nos remite a un concepto ya muy trasnochado. Y, lógicamente, la Academia ha evolucionado, no sé si en la línea que debía haber evolucionado o no sé si es que la Academia debe evolucionar o no.

En cuanto a la vanguardia, era algo que uno buscaba bajo su punto de vista de inquietud y de conocimiento y, en efecto, las vanguardias abrían los caminos a lo que podía ser o debía ser el arte, hacia la búsqueda de lo que es el arte, que es conocimiento y disfrute.

¿Se puede hablar de un academicismo español teniendo a Velázquez y a Goya como referentes? Ojalá que las referencias hubieran sido Velázquez y Goya. El problema era ese, o cómo entendían a Velázquez y a Goya y de ahí deducían lo que era la Academia. Creo que ese era el problema: la manera de entender la pintura de Velázquez, de Goya o cualquier otra pintura. Creo que el problema estaba en esa ignorancia, en ese desconocimiento.

¿Por qué se considera negativo el academicismo para el arte? ¿A qué nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? El academicismo es estático. Todo lo contrario del arte que es dinámico y cambiante.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? Lo efímero es lo breve y corto y ninguna de las vanguardias lo ha sido, y más si pensamos en su incidencia, en su capacidad de provocación y en sus consecuencias en forma de los cambios que han originado en la historia.

En 2002 ingresó en la Academia ocupando la plaza de José Vela Zanetti. ¿Qué supone tal reconocimiento para un pintor de vanguardia? ¿Qué mensaje quería transmitir mediante el discurso *La elección del camino*? Ingresé después de que se me propusiera en dos ocasiones. Me convenció para aceptar que, según me dijeron, consideraban que tenía un nivel de cultura, de pensamiento, de profesión lo suficientemente importante como para aportar algo, dar algo a la Academia y por ende a la sociedad, y me pareció que era una cuestión moral aceptar, de modo que por fin accedí a que me presentaran como candidato.

En cuanto a mi discurso, no pretendía demostrar unos conocimientos o una sabiduría sino explicar por qué precisamente estaba ingresando en la institución, de dónde venía, qué camino había recorrido y cuál creía que era posible recorrer en un futuro a través de mi pintura, mi trabajo y mi relación con la cultura y con los compañeros de la Academia. Creo que cada uno elige para los discursos la orientación que quiere.

¿En qué consiste la renovación pictórica que propone la Academia y qué persiguen, por tanto, los académicos, al nombrar a otros? ¿Qué debates se originan

para nombrarlos? Más allá de que un candidato sea vanguardista o no, valoramos su rigor profesional, su nivel intelectual, independientemente incluso de que su obra, en este caso pictórica, nos pueda gustar o no. Somos varios pintores, escultores y músicos y cada uno tiene sus apreciaciones y hace sus propias valoraciones, pero por encima de eso está el nivel de pensamiento del candidato, su grado de influencia en las ideas y de cuánto pueda aportar a la Academia.

¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? No.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? Creo que está en relación con la evolución del país, con la llegada de la democracia y el final de la dictadura y con la libertad de expresión, que se va a poder ejercer de una manera determinante y positiva. La Academia, que en muchos momentos había actuado como controladora de posiciones extremas radicales de vanguardia, ya no va a poder hacer ese ejercicio ni comportarse de la misma forma. Al abrirse la sociedad española, se abren también instituciones, estamentos y corporaciones culturales que hasta entonces habían estado calladas o silenciadas.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? No.

Comentemos el discurso de ingreso, que dice: «He titulado mi discurso La elección del camino en clara referencia al sendero hacia el conocimiento del que nos hablará el maestro del pensamiento del siglo xx». ¿Cuál es ese sendero hacia el conocimiento? ¿El arte es conocimiento? Pero ¿conocimiento de qué? Me refiero a conocimiento en lo que significa de la búsqueda de lo esencial y este camino está conducido por el pensamiento y, por decirlo en términos heideggerianos, seguir esta conducta es el modo más digno de estar en el mundo. Sin embargo, ello implica también la posibilidad de error, pero en la verdad también está implícito el error; por lo tanto, no hay que pensar que el error es un fracaso, sino que el error es una confrontación de esa verdad y en la medida que existe error o equivocación, existe también la verdad. Ese camino

de pensamiento, de conocimiento, creo que es por el cual hay que transitar si queremos llegar a buen puerto, aunque, en realidad, nunca sabemos si el puerto es bueno o no y ni siquiera si llegamos.

El conocimiento creo que es también la relación y la medida de las cosas. Dice el poeta John Ashbery que quizá la tensión entre nuestro conocimiento de las cosas y el deseo de comprenderlas sea el poema. Esto también se puede aplicar a cualquier creación artística, musical o poética. Esa confrontación en el conocimiento, en lo que se va a producir, que no siempre controlas e incluso sabes que a veces aparecen cosas insospechadas que no estaban propuestas —porque si estuvieran propuestas no aparecerían: estarían—, ahí es donde se produce el conocimiento y no hay obra de arte sin que haya una capacidad de conocimiento, tanto para el que la está ejecutando como para el que luego la va a recibir.

Continuando con el discurso y con Martin Heidegger, según Heleno Saña, el producto final del discurso de Heidegger y de sus discípulos es un galimatías abstracto y desligado totalmente de los problemas, preocupaciones y retos de la vida real. ¿Se podría aplicar esta afirmación a la actualidad artística? No soy ningún especialista en Heidegger ni mucho menos, pero me parece un pensador muy importante del cual se han derivado muchas posiciones intelectuales no solo del siglo xx sino del xxi. Por otro lado, algunos artículos suyos o algunas relaciones que establece, como la que hace a partir de las botas de Van Gogh, son muy complicadas y un galimatías, como dice coherentemente Heleno Saña, pues es coherente que a él no le guste Heidegger, dada su posición intelectual y social. En efecto, es un galimatías, pero creo que es un pensador que ha pasado la barrera del siglo xx y sigue siendo vigente, sí. Cuestionable en algunos aspectos, pero él y Ludwig Wittgenstein son los dos grandes pensadores que han cerrado el siglo xx.

En cuanto a si la afirmación de Saña sobre su discurso podría aplicarse a la actualidad artística voy a citar a otro filósofo, Peter Sloterdijk, que decía hace poco en un artículo que la vida actual no invita a pensar, y esto es cierto. El arte está derivando, si no ha derivado ya, en espectáculo y los espectáculos pueden ser magníficos, pero el arte es otra cosa, no es espectáculo. Y, sobre todo, creo que se ha roto —y con toda probabilidad de manera intencionada, pues pocas cosas hay inocentes en el mundo que estamos viviendo— la vinculación entre

el arte y el reflexionar y el pensar y el conducir las mentes. El espectáculo es distracción, y es muy lógico y respetable que la gente se quiera distraer, y el producto, que es lo que hoy día es el arte —pues ahora podemos incluso hablar del arte como producto, una palabra que hasta hace poco hubiera sido un escándalo—, está en manos de multinacionales: la colección importante hoy en París no está en el Jeu de Paume, no está en el Musée de la Ville ni en el Pompidou, sino en la colección de Louis Vuitton, en el Bois de Boulogne, donde Frank Gehry ha hecho el correspondiente museo —también los museos son objetos—. Es decir, creo que el arte hoy en día se ha desparramado de una manera que nos conduce a verlo como no lo veíamos antes.

Sin embargo, la culpa no sería del artista, que tiene el derecho a hacer lo que quiera, sino de la consideración, valoración y apreciación que desde los medios hasta las entidades museísticas puedan otorgar a la obra. Yo defiendo a un artista como Jeffrey Koons, que es escandaloso —y él sí que tiene la culpa—, pero que no es responsable de que su conejito valga ochenta y ocho millones de dólares. Koons está haciendo un arte coherente con la realidad del arte de hoy en día. ¿Queréis espectáculo?, dice, pues aquí lo tenéis. Y va más allá del propio espectáculo. Y defiendo a Damien Hirst, que, además, se toma las cosas mucho más en serio: una temática que utiliza constantemente es la de la muerte, cosa que nadie se toma a broma, y, por ejemplo, la famosa calavera con diamantes no deja de ser una *vanitas*, que luego acabará vendida a precios altísimos.

En su discurso dice que «no es posible profundizar en artistas, por citar algún ejemplo, como Paolo Uccello o Juan Sánchez Cotán si no somos capaces de reconocer la otra manera de ver la realidad que las teorías de la abstracción nos han enseñado». ¿Cuál es esa otra manera de ver la realidad? La abstracción nos ha abierto y enriquecido la mirada. Ha generado un nuevo caudal de analogías, que no de comparaciones, pues no se trata de simbolismos, sino de metáforas, y, en este sentido, la abstracción ha sido de enorme eficacia en favor de nuestra visión y apreciación del arte, permitiendo que se hagan equivalencias o analogías en él porque está tratando lo mismo, en principio —aunque históricamente no parezca fácil de entender que se trata de lo mismo—. Por ejemplo, me parece acertada la comparación que se puede establecer entre la batallas de San Romano de Paolo Uccello con el cuadro de los *Postes azules* de Jackson Pollock, esa pintura alargada con la representación de unos

postes de color azul en diagonales movidas que estructuran la obra: son algo equivalente y similar a las lanzas de Uccello, que no las introduce en sus pinturas solo de manera descriptiva, sino para ordenar el espacio.

La intención del arte es otra. Por ejemplo, no sé por qué se habla tanto de la religiosidad de Francisco de Zurbarán. Me parece de un materialismo y un existencialismo increíble. Creo que su *Bodegón con cacharros* es de lo más pagano que se ha hecho en la pintura española. El arte, la pintura o el poema van más allá de lo que creemos entender, incluso de lo que entienden los que entienden, y no se acaba, porque si se acabara ¿para qué seguir?, sería como decir que ya hemos hecho la obra perfecta, ya se ha encontrado el final del arte.

«El arte es una ventana que se abre de forma incómoda no sobre lo que dice el cuadro sino sobre los espacios interiores del que lo hace y del que lo contempla», dice también. ¿El arte se contempla con la visión del espectador? ¿Añade algo este al proceso artístico? Yo no me siento responsable del espectador. Creo que el arte —no la exhibición del arte o la explicación del arte— puede estar en deuda con el espectador, pero este llega después, cuando la obra ya se puede considerar que está terminada. Además, el espectador tiene que partir de que va a aceptar la imagen, de que la acepta porque la entiende. Es decir, el artista no es responsable; si el espectador acepta la imagen es porque ha entendido el cuadro y este adquiere validez ante él. Por ejemplo, el espectador entiende la imagen del *Guernica* y lo acepta porque hace referencia a un hecho concreto, a un comportamiento o a una situación.

También dice: «La pintura abstracta se adentra en la experiencia estética como una posibilidad abierta hacia lo inexplicable. Es un lenguaje directo y esencial. Es la necesidad de situarse fuera del mundo de la representación, la búsqueda de otra realidad, y está relacionada con una actitud mística del conocimiento». ¿Qué existe fuera del mundo de la representación? ¿Qué es la mística del conocimiento? Y digamos también: ¿cuál es el ámbito de lo místico?, ¿tiene sentido hablar en la actualidad de la mística? La mística se basa en esa palabra que tanto utilizamos y que me gusta mucho para el arte, que es la contemplación. Una cosa es mirar y otra contemplar. Contemplar procede de *templum*, que es algo sagrado, el espacio donde se podía visualizar. Mirar es algo que hacemos incluso de manera inconsciente; pasamos por delante de un

cuadro sin más, como tantas veces vemos que ocurre en los museos, en que la gente solo mira, no contempla.

La contemplación, llevada a su máximo nivel, nos acerca al concepto de lo místico. Hoy la mística no hay que entenderla solo desde una posición religiosa. Incluso la propia posición religiosa ha variado, es un poco *sui generis* y se produce casi como una experiencia personal. Lo explicaba el teólogo Rudolf Otto, que definía esa posición religiosa que se acerca a lo místico como una experiencia numinosa.

Esa experiencia es la que te enfrenta con otra cosa de la que también hemos hablado, otras realidades en las que se da cabida a una contemplación que puede alcanzar niveles máximos. En nuestra historia tenemos a grandes místicos —san Juan de la Cruz, santa Teresa, Miguel de Molinos— que nos hablan de ciertas contradicciones, de un sentido de mirar sin mirar, de un caminar sin llegar a ningún lado, que es un poco el espíritu —si se puede utilizar esta palabra— que está en entender lo que es la mística. Eso te puede hacer llegar al extremo, a ese extremo respecto al que John Cage decía que quería una música que le libere de su escucha. Esa negación de la propia obra, ese no ocultar, sino llegar a negar, se halla perfectamente en la esencia de *Las meninas*. Velázquez no está queriendo pintar a las meninas, ni a José Nieto, ni a la monja, ni al otro. Está queriendo explicar la inaccesibilidad de la pintura y eso es lo que aparece y en ese sentido se puede apreciar que tal vez estamos ante el único no cuadro que existe en la historia, porque el problema de *Las meninas* o su grandeza es precisamente que no es un cuadro. Théophile Gautier, con esa impertinencia francesa de su época, preguntó ante *Las meninas*: «Où est le tableau?». En el caso de la pintura, eso es llegar a unos niveles no sé si místicos, pero sí máximos. Es llegar a que, como decía san Juan de la Cruz, no hemos venido a ver, sino a no ver. En ese nivel se produce el equilibrio que da pie a una posibilidad de misticismo, que no tiene nada que ver con el sentido de fe religiosa, sino que es una experiencia diferente.

No tiene relación con la creencia religiosa, pero es cierto que, en esta negación, en esta contradicción, radica mucho del pensamiento actual. Volviendo a los teólogos, Dietrich Bonhoeffer dijo: «No existe el dios que existe». Si lo trasladáramos al arte podríamos expresar que no existe el arte si existe el arte, es decir, que la negación del arte confirma que el arte existe. ¿Cómo se pinta eso? Es mucho más difícil que pintar una puerta abierta.

¿Dónde está el arte en la actualidad? ¿Cuál es su futuro? ¿Seguirá existiendo? Creo que el arte, tal como lo habíamos entendido hasta ahora, ha desaparecido. Ha desaparecido en la mente, pero diría que hasta físicamente. Hoy los soportes en que se manifiesta el arte no tienen nada que ver con aquellos en que hasta ahora se había manifestado. También hay algo especial y es que al arte ahora no dice nada, no le preocupa decir nada, simplemente le preocupa ser arte, producir arte, con la consecuencia lógica, con respecto al mercado, a los museos, a la exhibición artística, de que a mucha gente ahora el arte le aburre. Hace poco hemos visto una espantosa exposición de Van Gogh donde uno podía tumbarse en la cama de Van Gogh, no sé si incluso podía uno cortarse la oreja, con las tecnologías actuales. Creo que hemos perdido la batalla. Como dice Philip Roth, «las pantallas nos han derrotado», y yo hoy siento que me encuentro en el campo de refugiados.

Es posible que haya otra manera. No puedo pensar en que con lo magnífica que es la técnica de hoy en día no se sea capaz de encontrar el lenguaje y el *tempo* adecuado de ese lenguaje para expresarse como arte. Porque, por ejemplo, lo curioso del éxito de un artista que utiliza la alta tecnología como Bill Viola es que sus referencias nos conducen a lo de siempre. Ese personaje suyo ascendiendo al que le cae tal magnitud de agua está emulando, qué sé yo, a Correggio, está emulando la pintura tradicional.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Han existido normas y códigos de belleza y hoy hay belleza con códigos y normas como siempre. Se supone que no hablamos del gusto.

¿Tiene relación el moderno abandono del concepto de belleza con la pérdida de sentido de la existencia humana, con el relativismo moral e intelectual que surge de la modernidad? La belleza o lo que seguimos llamando así es un reflejo de lo humano en lo social.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? No hemos pasado. Lo feo existió y existe.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? Todo está separado y todo puede ir junto y cuando esto ocurre puede entonces entenderse que hablamos de arte.

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

VÍCTOR NIETO ALCAIDE (Madrid, 1940), estudió y se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doctoral se centró en «Las vidrieras de la catedral de Sevilla», un tema por el que ha tenido gran interés a lo largo de su trayectoria profesional. Ha ejercido una extensa labor docente en centros como la Universidad Complutense de Madrid, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y la Universidad de La Laguna de Tenerife. Desde 1981, es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Su labor investigadora se ha centrado en los campos de la historia del arte medieval y renacentista, con publicaciones, como *Arte prerrománico asturiano* (1989), *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico* (1980) o *El descendimiento, de Van der Weyden* (2003). También ha dedicado atención al arte contemporáneo escribiendo libros, artículos y colaboraciones en catálogos, por ejemplo, *Lucio Muñoz* (1989), *Venancio Blanco* (2006) o *Rafael Canogar* (2007). Ha comisariado exposiciones como *Dos Dimensiones Dos, Rafael Canogar, La vidriera española, Santiago y la monarquía hispana*.

Sus estudios sobre vidrieras le han convertido en referente internacional. Ha escrito acerca de ellas en revistas especializadas y libros. En 1999 recibió el Premio Nacional de Historia de España por su obra *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Es presidente del Corpus Vitrearum Medii Aevi (España), organismo internacional dedicado al estudio de las vidrieras europeas y del Comité Español de Historia del Arte.

El 9 de junio de 2002 fue elegido académico de número por la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de José María de Azcárate, a propuesta de Antonio Bonet Correa, Julio López Hernández y Francisco Calvo Serraller. Ingresó el 1 de junio de 2003 con su discurso *La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Ha sido académico delegado del Museo de la Academia y en la actualidad lo es del Archivo-Biblioteca y Publicaciones.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte y a qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? Generalmente por academicismo se entiende una serie de fenómenos artísticos surgidos en los siglos XVIII, XIX y XX. Sin embargo, en un concepto más amplio, en el sentido que luego le daré, es en la práctica tan antiguo como el arte mismo: donde aparece arte aparece academicismo, donde aparece arte que se imita, que se repite, aparece un academicismo. Es un academicismo en un sentido mucho más libre; distinto, debido sobre todo a la inercia de la copia, de la repetición; mientras que, en el siglo XVIII, el academicismo tiene unos fundamentos teóricos y prácticos. Desde el punto de vista contemporáneo, por academicismo se entiende, sobre todo, ese arte de la Academia que se impuso en el siglo XVIII y que surgió, además, con uno de los rasgos básicos del academicismo, que es difundir, enseñar, controlar las realizaciones artísticas dentro del marco de unos enunciados, unos principios y unas formas establecidas de carácter clásico. No es igual a como pueda ser para un pintor del siglo XV, que repetía de forma rutinaria las soluciones de su taller, sino que es algo programado y que obedece a unos principios: a los principios del clasicismo. Pero incluso esto último es un problema relativo porque cuando se fundaron las academias, había muchos artistas que trabajan con elementos y concepciones barrocas, del mismo modo que había otros que antes de las academias ya tenían concepciones clasicistas. Sobre todo, las academias proponían el mantenimiento, la conservación, difusión y desarrollo de los principios clasicistas como una forma de entender la belleza y de entenderla en un marco atemporal, susceptible de permanecer durante toda la historia. Solo el descuido, el abandono, la falta de un control sobre las realizaciones artísticas había llevado a que la pintura o la escultura cayeran en las «degeneraciones» que se habían producido. Por ejemplo, en el siglo XVI Giorgio Vasari en su *Vidas*, el primer libro de Historia del Arte, habla de la Antigüedad y de su propio tiempo, pero cuando se refiere a la Edad Media, la que está entre su época y los clásicos, deplora que se había perdido la buena pintura y lo que pretende es recuperarla. Lo que las academias del siglo XVIII intentan es recuperar y mantener y conservar lo recuperado. Ahí puede haber un punto de reflexión en torno a lo que es el academicismo. Durante el Renacimiento se recupera el legado clásico, inventando las formas de la Antigüedad. En el

siglo XVIII este se mantiene, se conserva través de tratados, de artistas, de modelos, aunque se dan casos, como el de Goya, que ni conserva ni mantiene, sino todo lo contrario.

Porque lo que se planteaba en la Academia, sobre todo, era la consideración de la pintura como una profesión y el arte como un credo con unos códigos determinados de los que si se sale es porque no está bien reglado. Se trata de que las enseñanzas no se produzcan en el taller de un maestro, pues habría tantos discípulos con estilos como maestros, sino que se aprendan en un sitio reglado según unas disciplinas determinadas. La carta de Goya, en respuesta a la pregunta que le dirigió la Academia acerca de cómo entendía él la enseñanza, es en realidad un alegato antiacademicista. Goya, de acuerdo con su personalidad, propone que se debe dejar libertad al estudiante de arte. Hay que decir, claro, que el arte de Goya no se puede enseñar; se puede mostrar, puede incitar y animar, pero al copiar el arte de Goya se cae en la caricatura. Aquí encontramos cómo un artista plantea la pintura como un ejercicio de creación y cómo un academicista —no un académico— la plantea como una lección aprendida que repite y que tiene unos principios establecidos para cada caso.

Hay otro aspecto que se debe exponer acerca del academicismo: si la Academia fue o no academicista desde el principio. En un principio ser académico era ser creativo. Lo renovador del siglo XVIII fueron las academias. Cuando empezaron a darse tendencias, actitudes diversas ante el arte, y esas instituciones, aunque no siempre, se obstinaron en mantener sus principios; ahí es donde dio comienzo el academicismo. Pero, sobre todo, la confrontación entre academicismo, Academia y renovación se produjo a lo largo del siglo XIX.

¿Qué se entiende por modernidad? Todo el arte contemporáneo. Es un fenómeno que surge fundamentalmente en el siglo XIX y que dura hasta hoy. Se trata del arte que rompe con las enseñanzas regladas del pasado o con la imitación de modelos del pasado. Aunque la modernidad no quiere decir que no haya también recuperación del pasado. Los *revivals* góticos, por ejemplo, son una forma de modernidad. Goya, por supuesto, es con mucho una forma de modernidad.

Relacionamos la modernidad con la aparición de artistas o grupos que, a través de formas que se oponen a los códigos establecidos asimilados por las instancias y el gusto oficiales, crean una escisión en el panorama sociológico y artístico del siglo XIX. Junto a los más academicistas, que reciben los encar-

gos oficiales, encontramos a otros artistas que transitan por una vía, en cierto modo independiente, aunque en algunas ocasiones asociada también a encargos oficiales. Un ejemplo típico de finales del XIX de esta disociación es el caso de Vincent van Gogh: durante la modernidad sucede que algunos artistas comienzan a trabajar de espaldas a los encargos oficiales; empiezan a pintar por cuenta propia. Eso tiene el riesgo de que ocurra lo que le pasó a Van Gogh, que prácticamente no vendió más que un cuadro o dos en toda su vida. Surge ahí el concepto del pintor maldito: el artista que no vende nada porque no trabaja para el público. También los impresionistas fueron considerados pintores malditos al inicio de la modernidad. Cuando esa modernidad irrumpe, los sectores más conservadores la consideran como el antiarte, la degeneración, la ruptura en contra del arte.

¿Qué se entiende por vanguardia? Los europeos distinguimos entre modernidad y vanguardia. La historiografía anglosajona —la americana, sobre todo— entiende por *Modernism* los fenómenos de vanguardia y de modernidad, juntos. Pero no es lo mismo modernidad que vanguardia. La modernidad son los impresionistas, es Van Gogh, Seurat, Gauguin, Rodin, etcétera. Es distinta a la vanguardia. Esta supone una ruptura, que intenta ser total, con todas las tradiciones. En realidad, es un término militar: lo que va delante, lo que se anticipa y, por lo tanto, rompe no ya con el pasado, sino también con el presente. La modernidad rompe con el pasado; la vanguardia, por supuesto, con el pasado, pero también con el presente, e incluso cuestiona el mismo concepto de arte. Por ejemplo, el dadaísmo plantea si el arte en sí es un concepto, si posee entidad como para tener derecho a subsistir como tal o debe ser tratado de una forma distinta.

También, sobre todo, las vanguardias dan lugar a formas de expresión muy diferentes. El surrealismo, por ejemplo, establece una ruptura muy clara con la tradición, e incluso con el presente. Trata de la forma de interpretar un objeto desde otro punto de vista al que habitualmente tiene para nosotros. En el libro de cabecera de los surrealistas, *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont, hay una metáfora que ellos repiten mucho: «Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Sin duda, son tres elementos figurativos que un artista puede pintar, pero juntos los tres, el paraguas ya no es un paraguas, la máquina de coser

ya no es una máquina de coser y la mesa ya no es una mesa de disección. Adquieran ese otro sentido que pueden tener las cosas, un sentido al margen de la lógica con que las interpretamos por la inercia de nuestra experiencia. En el primer manifiesto del surrealismo, André Breton decía que la experiencia ha estado encerrada en una jaula y propuso que era hora de que mentes nuevas la abran a nuevos escenarios. De ahí, por ejemplo, el contraste del objeto, el valor distinto que se le da a un objeto. En una exposición de Dalí que se celebró hace algunos años en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se presentaban dos cuadros iguales y delante de ellos un visor. Se formaba una cola para comprobar qué se veía, qué misterio se desvelaba a través del visor. Y no; uno miraba por ahí y veía los dos cuadros iguales, pero nuestra lógica nos mueve a ir a ver qué pasa, porque nos hace suponer que tras esa disposición hay otra cosa.

Todo esto en su momento supone una ruptura, indudablemente. Pero, tanto en este como en cualquier otro fenómeno, cuando la práctica se va repitiendo de modo rutinario, puramente formal, se le despoja de contenido, de toda fricción. Si no hay fricción entre la novedad y el espectador no se produce la reacción que ofrece la vanguardia y así se entra en un academicismo dentro de la vanguardia. Porque, claro, puede haber un academicismo del clasicismo, como en los siglos XVIII y XIX, pero también puede haber un academicismo de esas formas de modernidad cuando se repiten una tras otra. No olvidemos que Dalí, por ejemplo, para llevar a cabo ese contraste de objetos, recuperó la técnica del dibujo clasicista, a la manera de Ingres o de los artistas del siglo XIX. De ese modo pintaba objetos perfectamente identificables, de correcta representación desde un punto de vista académico, pero incorporando en ellos el contraste de un objeto con otro, como sus relojes viscosos. La representación es clásica, pero cambia la visión del objeto. Cuando esa nueva visión del objeto se repite, se convierte en una forma académica de la modernidad, que es lo que fundamentalmente ha dado lugar a las vanguardias, a su multiplicidad de tendencias, porque en teoría la vanguardia no admite retorno, repetición ni ilación alguna con lo anterior. Con el uso reiterado de la fórmula se cae en el agotamiento de la vanguardia y surge, como reacción, un nuevo ismo en contra. Se debe a que esos movimientos son experiencias limitadas a un aspecto, como el cubismo, el fauvismo, etcétera.

¿Se puede hablar de vanguardia académica con los ingresos de artistas de vanguardia en la Academia de Bellas Artes? Si, pero es un concepto que no quieren oír, no los artistas de vanguardia que están en la Academia, sino los que están en la calle. La práctica del grafiti, pongamos por caso —no de los grafiteros buenos, sino de los improvisados— es el academicismo en la forma del grafiti: las mismas letras que se repiten una y otra y otra y otra vez con el único objetivo de cubrir las superficies que nos rodean. El argumento que ofrecen es: puesto que la publicidad nos invade, hagamos igual y creemos mediante el grafiti nuestras propias imágenes. Pero es que o bien el mismo autor ha hecho miles o miles han hecho el mismo modelo. Es un caso típico de repetición de soluciones academicistas. En la vanguardia se produce también. Por ejemplo, el informalismo fue un movimiento de ruptura posterior a la Segunda Guerra Mundial realmente muy importante, creó una rebeldía, una ruptura, una revolución; pero era una tendencia a la que resultaba fácil sumarse, con esa expresividad libre. Lo que ocurrió es que se convirtió en la tendencia que ha tenido más artistas adscritos en la historia del arte. Había miles, que no hacían el mismo cuadro, pero sí casi el mismo. Eso dio lugar a una inflación. Si se visitaban veinte galerías de Madrid no estaba claro si estas exponían a un solo pintor o a veinte distintos. Aquello era una repetición y, lógicamente, derivó en una crisis, durante la que se mantuvieron los que habían sido, los que habían llevado a cabo una ruptura, y los demás desaparecieron o volvieron a la figuración, algunos incluso pasaron a una abstracción geométrica. Otra vez la obsesión de ruptura y de novedad y de huir de esa repetición que no se perdona a las tendencias de vanguardia. El panorama contemporáneo está basado en la sucesión, en la ruptura, en la destrucción.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? Las vanguardias cumplen su fin. La finalidad de la vanguardia no es permanecer, sino romper. La finalidad de la Academia es permanecer. Hay artistas que han podido llevar a cabo esas rupturas a lo largo de su vida. Picasso estuvo rompiendo consigo de manera constante. Georges Braque tuvo un momento precubista, cubista, pero luego continuó repitiendo, como Henri Matisse en el fauvismo. Hay pocos artistas que sigan rompiendo desde el principio hasta el final, lo que,

naturalmente, también entra dentro del ámbito de la psicología del propio artista. Goya era muy convencional al principio. El Goya importante es el de la madurez. Velázquez era un gran pintor precoz pero también lo fue en su madurez. Picasso fue un gran pintor precoz y durante su madurez y de muchos de sus cuadros de los años cincuenta y tantos y sesenta del siglo pasado se decía que mostraban a un Picasso ya acabado, pero cuando llegó cierta pintura que se hizo en los años setenta y ochenta se vio que el germen de toda ella estaba en Picasso. Siempre estuvo rompiendo, creando, innovando. A menudo esto, romper consigo mismo, es una cuestión relacionada con el espíritu del artista. Es difícil y duro porque hay que tener en cuenta que en el academicismo lo primero que se hace es enseñar a dibujar, por una parte, porque es un componente esencial del clasicismo y de la concepción académica, pero también porque a través del dibujo se transmite, se enseña y se repite.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? Hay que tener en cuenta la estructura de la Academia, formada por académicos electos que no dejan de serlo hasta que mueren. Así, académicos elegidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado seguían siéndolo mucho después. Por lo tanto, no se puede decir exactamente que en la institución entre gente renovadora sino que fue entrando como por goteo, poco a poco. Pero sí hay un momento en que esto comienza y que sitúo en los años ochenta: Luis García Ochoa entra en 1983, Miguel Rodríguez-Acosta en 1986, Antonio Fernández Alba en 1989, y luego ya entran Gustavo Torner, Rafael Canogar, etcétera, y ahí empieza a renovarse en pintura y escultura la gente de la Academia, aunque estos conviven todavía con artistas academicistas como es el caso, por ejemplo, de Juan de Ávalos, que tiene una larga vida. Ocurre sobre todo durante esa década de los ochenta. Hasta entonces había modernidad, pero la vanguardia no había entrado en la Academia. Hoy en día, la vanguardia, tanto en arquitectura, escultura, pintura como en música, es algo normal y puede convivir un pintor figurativo como Hernán Cortés con uno de vanguardia como Canogar, Feito o Rodríguez Acosta.

¿Cabría destacar algún académico o académicos por su contribución a la renovación de la Academia? Creo que la renovación se debió a iniciativas indivi-

duales y que obedecía a un clima determinado, en los años ochenta, con todo lo que había ocurrido en la vanguardia española. Hay que tener en cuenta que hasta los años cincuenta la vanguardia española más radical se desarrolló fundamentalmente fuera de España. Ahí estaban Miró, Picasso, Julio González, etcétera. En el interior hay hasta esa fecha una modernidad importante con atisbos de vanguardia como la que representa el Grupo Pórtico en Zaragoza o Dau al Set en Barcelona hacia 1950 y El Paso en el cincuenta y tantos en Madrid. A partir de entonces la vanguardia ya no es un fenómeno que se produce fuera, mientras que en España lo que tenemos es una modernidad moderada. A partir de los años cincuenta conviven tres tendencias o grupos: por una parte, un academicismo de muchos tipos; por otra, una modernidad de múltiples formas y con variadas expresiones, y por otra una vanguardia, tanto en su vertiente informalista como, en menor grado, en la constructiva. Siendo ese el panorama, el que se veía representado en las bienales, en los museos y en las exposiciones, la Academia quedaba realmente aislada. Hasta que no apareció esa vanguardia estaba de alguna manera en cierta sintonía, aunque un artista moderno como Daniel Vázquez Díaz entró muy tarde y otro como José Gutiérrez-Solana no llegó a entrar. Pero la institución, al lado de esa modernidad más moderada, aún podía mantenerse como un baluarte. Sin embargo, después ese baluarte ya no se mantiene y creo que por esa presión comienza el proceso de renovación de la Academia. Ha ocurrido algo parecido con las mujeres: hasta que no ha habido una presión cultural en todos los medios de expresión, de arte, de literatura, teatro, etcétera, a propósito de la presencia mucho más activa de la mujer, su poca presencia no se ha revelado como algo en lo que la Academia estaba aislada y han entrado más mujeres.

¿Dónde está el arte en la actualidad? Disperso. Hablar de la actualidad es difícil, pero lo que sí es evidente es que se ha producido una ruptura con cualquier hegemonía, porque una característica de las vanguardias es que eran hegemónicas; a veces coexistían varias, pero en cierto modo tenían la hegemonía artística en el momento. Sin embargo, hay un punto en que deja de haber tendencias y movimientos hegemónicos. Hoy puede haber una pintura sobre lienzo que sea el último grito, puede haber pintura académica, figurativa, abstracta, instalaciones, tratamientos del objeto... No es un panorama ecléctico, pero sí un panorama disperso que ha perdido definición, ya que, además, se

ha difundido, se ha diluido en nuevos medios: la fotografía, el vídeo, las instalaciones la televisión, el grafiti, etcétera.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Creo que no y, además, no debe tenerlos. Marcar unos objetivos es un principio que la Academia tuvo cuando surgió. Hoy quizá su finalidad sea llevar a cabo el desarrollo de una modernidad, pero sin imposiciones que la limiten en ninguna forma, pues si no, sería imposible tener una representación de artistas de tendencias dispares. Por eso pienso que no debe tener nunca un objetivo de limitar y de controlar; sí de impulsar, desarrollar, asesorar, representar un papel de prestigio y de referencia dentro de la sociedad, pero, precisamente por el mismo panorama de hoy en día, esa referencia tiene que ser múltiple, tiene que ser muy abierta.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? No creo que se persiga nada. Normalmente los nombramientos se producen por afinidades electivas. Se apoya a una persona cuya candidatura se considera porque interesa su obra; en algún caso porque está de acuerdo con la obra que uno mismo hace, en otros no, pero se valora su trabajo y, sobre todo, se debe procurar que tenga un alto nivel, calidad y representatividad del contexto artístico del país. Aunque habrá sin duda otros intereses también.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Creo que sí. Del mismo modo que cuando se rompieron las fronteras artísticas tradicionales al entrar la música, por ejemplo. En España la música no entró en la Academia hasta la época de Emilio Castelar, en 1873. A las secciones de Arquitectura, Escultura y Pintura se añadió la de Música. Luego se ha creado la de Nuevas artes de la imagen, en la que está el diseño, el cine y la fotografía, pero hay cierto tipo de artes que no contempla por la idiosincrasia con la que desde el principio se creó. Hay toda una serie de artes mal llamadas industriales, menores o decorativas, que son nombres peyorativos, como de un arte secundario, que sí han tenido cierta representación a través de algún artista que las haya practicado, algún académico correspondiente, y comprendo que no todo puede entrar de primeras, pero quizá tam-

bién habría que prestar atención a ciertos aspectos, porque, aunque haya nuevos ámbitos artísticos, como el diseño, no todos están cubiertos.

¿Cuál es la presencia de la Academia en la sociedad? La Academia es una institución oficial y con eso ya tiene cierta capacidad de acción, pero también tiene limitada su influencia en la sociedad al ser un organismo centenario surgido para la enseñanza, y cuando esta función se separó de la Academia, esta quedó prácticamente para el estudio y asesoramiento en cuestiones artísticas. Su influencia en la sociedad era muy distinta en el siglo XVIII, cuando ejercía un control férreo sobre las artes, a la que luego tuvo en el XIX, cuando estas se separaron en actitudes distintas, aunque muchos académicos eran profesores y se controlaba la enseñanza, y a la del siglo XX, en que ni la propia Escuela de Bellas Artes ejerce un control de una manera o de otra sobre las artes. En ese sentido, el papel de la Academia es mucho menos relevante que el que podía tener antes. Además, creo que su papel hoy tiene que ser distinto: sí cumple una función importante en cuestiones de asesoramiento, de vigilancia del patrimonio artístico, de las obras de arte, sobre las exportaciones y las restauraciones que se llevan a cabo de monumentos en peligro de desaparición y también a través de las exposiciones que celebra, los concursos que convoca, la revista y algunas publicaciones. Pero quizá haría falta dar a sus actividades una mayor difusión. Desde hace unos años se han incrementado sensiblemente las actividades artísticas en la Academia; antes había muchas menos. La Academia derivaba de la institución fundacional y había llegado a convertirse en algo inerte, con poca actividad, y ha pasado a ser quizá una de las más activas de España, en la música, en la escultura, en la pintura, en el grabado con la calcografía y también en la valoración de la modernidad, y esto es conocido, aunque quizá falte el que esta institución oficial —y el ser oficial puede también ser un problema— entre en circuitos de difusión y comunicación bastante más amplios. Tiene que ser una difusión racional, porque se hace una publicidad, pero no hay una infraestructura para que el salón de actos acoja quinientas personas, por ejemplo. No caben. De hecho, los conciertos y las conferencias se llenan casi todos.

¿A qué llamamos arte? Dicho de forma muy elemental, arte son todas las manifestaciones artísticas, sean hechas en madera, en piedra, etcétera, con forma de escultura, con forma de arquitectura o de otros objetos, pero que tienen ese

elemento artístico, que puede ser bello o feo, pues también la fealdad se puede convertir en una forma de belleza. Ejercen atracción como elementos que causan un impacto o un efecto en el espectador. Diría que hay tantas formas de arte como artistas. Buscando un común denominador, podría reducirse a decir que es un objeto bello, pero también un objeto feo es estético. Puede ser lo que representa, pero hay arte que no representa. Incluso puede ser un objeto encontrado; en los años cincuenta del pasado siglo el *object trouvé*, que se encontraba, se colocaba en cierta manera y a partir de ese momento se convertía en un objeto estético. ¿Por qué? Porque se observaba con una mirada estética. Quien no tiene esa sensibilidad no lo ve, pero quien la tiene ve elementos procedentes del arte y la pieza se puede convertir en un objeto estético.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Hay que hacer abstracción de las connotaciones históricas que tiene el término. Fundamentalmente en el Renacimiento y en el siglo XVIII la entendemos como un ideal artístico. Pero si la limitamos a ese concepto, nos quedamos con una parte mínima de la historia del arte, porque belleza es Van Gogh y para un concepto de belleza de los siglos XVIII y XIX no lo fue. Se equiparaba el arte a la belleza y esta a ciertos principios. Recuerdo que en una ocasión iba a dar un curso en una universidad y me dijeron que había pasado un profesor que había estado explicando acerca de detritos contemporáneos. Bueno, dije, yo vengo a hablar de belleza. A lo mejor hay algo en eso que es belleza y como tal hablaré también de ello. Con esa amplitud de la expresión podemos discutir de belleza. Pero hoy, hablar de ello parece que es como hablar de la belleza del siglo XVIII. Preferimos hablar de arte, sea feo o bonito. Sí, ha existido la belleza, por supuesto y hay quien todavía la persigue, aunque sea un concepto que por sus connotaciones históricas no se utilice en la actualidad. Hoy no se busca el ideal de belleza, se busca la expresión artística.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? A veces es difícil que se plantee un diálogo, porque incluso el artista que crea belleza creando fealdad, lo que hace es criticar la belleza en el sentido tradicional. Cuando Goya realiza las *Pinturas negras* no puede tener un diálogo con la belleza porque lo que está haciendo es una agresión; la suya es una actitud

de expresión agresiva ante los conceptos ideales de belleza. Esto no quiere decir que lo feo no se esté convirtiendo en arte. Hemos sustituido la belleza por la expresión, en la que tiene cabida lo feo, lo abstracto, lo patético, etcétera. No son cosas que establezcan un diálogo, pero sí está incluidas en el mismo ámbito, y un artista puede realizar una obra patética, como Picasso el *Guernica*, y al poco volver a escenas alegres, por ejemplo.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? Más que con la modernidad... ante todo, la consideración de que hay formas de la modernidad que son la negación del arte se hace desde los sectores más academicistas y conservadores del arte. No es que los artistas de la modernidad se planteen que están haciendo antiarte. Ninguno: ni los impresionistas, ni los fauvistas. Ciertas formas de la vanguardia, en su afán por negar la tradición, crean otra cosa diciendo que es la negación del arte, que es no arte, pero es arte también. Los *ready made* de Marcel Duchamp, por ejemplo, son una negación del arte, pero son arte. El urinario visto en una tienda es un urinario. Duchamp lo presenta como un elemento descontextualizado de la función y lo convierte en una pieza completamente distinta: sería un objeto antiarte, pero convertido en arte. Lo antiarte no deja de ser una forma de expresión del arte. Entra dentro de ello. Es parecido a la blasfemia: el que blasfema es un creyente; no creo que haya un blasfemo no creyente.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? El arte, si no es invención y creación, no es arte. Puede ser oficio o un academicismo ramplón. Son siempre dos condiciones esenciales para la creatividad: una libertad de creación, una renovación. En cambio, lo espiritual no es una condición ni una entidad; es algo que se produce a través de las mismas obras. No se puede dar una definición de lo espiritual aislándola de todas las relaciones que le incumben. Esa espiritualidad la tiene a su manera cada artista.

ANTONIO BONET CORREA

ANTONIO BONET CORREA (La Coruña, 1925-Madrid, 2020), se licenció en 1948 en Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela, donde ejerció como profesor ayudante desde 1949 hasta 1951. Estudió en el Institut d'Història de l'Art de la Universidad de París y en la escuela del Louvre. Entre 1952 y 1957 fue profesor ayudante en la Sorbona en París. En 1957 recibió el Premio Nacional Menéndez Pelayo por su tesis doctoral «Arquitectura barroca gallega en el siglo XVII».

Regresó a España en 1959 y fue nombrado profesor adjunto de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid hasta 1963. Al año siguiente obtuvo plaza de catedrático numerario en la Universidad de Murcia y en 1967 ganó la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla. A partir de 1973 pasó a la cátedra de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido un maestro influyente para muchos historiadores del arte.

Ha sido vicerrector de la Universidad Complutense, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, presidente de Arco y de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales y vocal del Patronato del Museo Nacional del Prado. Recibió la Medalla de Honor de la Universidad Complutense de Madrid y numerosas condecoraciones como la de comendador de la Legión de Honor francesa. Ha publicado libros fundamentales sobre barroco, arte hispanoamericano y contemporáneo, urbanismo y tratadística de arte y ha comisariado numerosas exposiciones nacionales e internacionales de prestigio.

El 2 de febrero de 1987 fue elegido académico de número por la sección de Escultura en la Real Academia a propuesta de José María de Azcárate Ristori, José Manuel Pita Andrade y Juan José Martín González. Ingresó el 13 de diciembre de 1987 con su discurso *Los cafés históricos* en sustitución del académico Gratiniano Nieto Gallo. En la Academia ha sido censor (1992-1995), delegado de su Museo (1995-2004), bibliotecario (2006-2008) y director (2009-2016). En 2016 fue nombrado director honorario de la corporación, puesto que desempeñó hasta su fallecimiento.

Háblenos de la Academia. La Academia es muy importante en nuestras vidas. Considero muy valiosa la etapa académica de la vida de un artista o de un entendido en arte porque le da la posibilidad de reflexionar, de ver las cosas desde cierta distancia, con cierto equilibrio, desde una posición en la que se puede estar y no estar totalmente implicado. No lo digo porque se tenga desconfianza hacia el arte o hacia la reacción de uno. Me refiero más bien a que se produce la posibilidad de reflexionar de una manera serena sobre lo que es el arte. Y el arte es fundamental. Al final de nuestra vida tenemos nuestra vida personal, la vida familiar, pero el arte es muy importante pues completa la totalidad de nuestras vidas. Gracias al arte tiene uno ganas de vivir. En la vida colectiva las decisiones que se toman en común no son a veces las que quisiéramos ni las que nos hacen felices; en cambio el arte nunca te defrauda.

¿Qué es el arte? El ser humano no ha cesado de hacer arte a lo largo de toda la vida. El arte depende del artista, que es el ejecutor, pero no es solo producto del artista, pues este es también producto de una sociedad y de una manera de entender la vida, de modo que el concepto de individuo artista resulta muy complejo. También es complejo el del espectador de la obra de arte, como el del lector en literatura, y hay fenómenos colectivos de exaltación y de emoción, como la danza, por ejemplo, o la fiesta, que puede llegar a ser dionisiaca o hasta orgiástica: una orgía que sobrepasa los límites normales y en la que la capacidad de emoción puede llegar casi al extremo.

El papel del artista es imprescindible. También el del entendido en arte. Un artista no puede dejar de serlo, ¿qué va a ser si no? Y pensemos asimismo en el crítico de arte, el teórico, el amateur, el aficionado, el interesado o el amante del arte, el maníaco del arte, como los que tienen *arquitectomanía*, por ejemplo, para quienes todo es observar lo edificado y los dibujos de arquitectura. Esto tiene su razón de ser, pues en tanto que está en relación con la construcción, lo está con nosotros mismos, con nuestra ciudad y nuestro espacio vital. Todo ello hace que, aunque se quisiera, no se podría prescindir del arte. Hay personas que viven mucho más intensamente el arte que otras cosas. La idea de todos ellos sin el arte sería muy pobre. El arte les lleva a situarse en estados de ánimo y a conocer emociones de una sublimidad a veces perfecta.

El arte ha existido desde siempre, he dicho, y en ocasiones se ha producido en momentos funestos, no solo en tiempos recientes en nuestro país, sino mundialmente, y no solo ahora sino en todas las épocas, porque ha habido épocas de tiranía ahora y a lo largo de la historia —llena de grandes tiranos y personajes que han hecho cosas tales que uno se pregunta cómo se ha podido llegar a eso—. En cambio, existen también momentos de prosperidad económica y de prosperidad de la civilización y la cultura. Grecia, por ejemplo, representa esos momentos en los que el arte es más importante que otras cosas y que, como se puede comprender, nos entusiasman a los historiadores del arte y son los que hacen que, según la tendencia que atraiga a cada uno, algo le guste más o menos o que desarrolle una mayor sensibilidad por las formas o por los sonidos y uno esté más o menos comprometido con un arte u otro, incluso dentro de las diferentes expresiones que un mismo arte puede tener.

¿Qué es el academicismo? Sí, ¿qué es eso del academicismo? ¿Cuál es el papel de las academias? ¿Y cuándo han existido las academias? Si es que se puede hablar de academias nada más que en la época moderna, en la que sí existen, muy organizadas, muy institucionalizadas, como la nuestra, que se contemplan desde unos puntos de vista en los que se produce una regularidad de relaciones entre el poder, la Academia, los artistas, el público y los entendidos en arte, entonces no cabe decir que esos momentos —y esas academias— sean los que hacen hablar de academicismo o no academicismo, como sabemos los que tenemos cierta edad y conocemos lo que es una academia u otra. Yo, por ejemplo, pertenezco a «los últimos de Filipinas» de la Historia del Arte en España: cuando volví a Madrid, después de haber estado en Francia como estudiante y profesor, todavía tuve que hacer oposiciones a la vieja manera, que no era ninguna broma, pues con aquellos grandes maestros —Manuel Gómez-Moreno, Elías Tormo, José Camón Aznar, Diego Angulo, Francisco Javier Sánchez Cantón, etcétera— era mucho lo que se te exigía y muy elevado el nivel de conocimientos que había que tener.

Las academias que hemos vivido y seguimos viviendo se forman a partir del Renacimiento, donde hay una vuelta a lo antiguo, a los tratadistas, teóricos y filósofos que reflexionaron sobre el arte, bajo el amparo primero de los ducados del Humanismo y después de las monarquías absolutas. La ins-

titución académica entonces posee fuerza, está organizada, persigue objetivos claros y no especula, asume lo que el arte tiene de magia, maravilla y exaltación, pero también lo que es razonable y sirve a unos fines que para la sociedad dictan los monarcas absolutos en pos de la consecución de la felicidad y prosperidad de sus súbditos. «El Estado soy yo», dijo Luis XIV, y con ello asumía la responsabilidad de llevar adelante una política en la que entraban la ciencia, el arte, la religión, las costumbres, la arquitectura tanto en sentido militar como en el de la casa en que vivir, el palacio... Todo ello vino muy bien a las academias.

Con el Romanticismo del siglo XIX, en el que se desarrolla un concepto de la acción individual del artista como creador, las academias afrontan el problema de tener por un lado a los creadores y a los teóricos —los entendidos—, y por otro a los consejeros, a los nobles «circulistas». Cuando Anton Raphael Mengs vino llamado por Carlos III para ser el académico que pusiera en marcha la Academia de arte se encontró con que los consejeros no colaboraban y acabó yéndose. En esa época empieza el conflicto de tener que adaptarse a un poder instituido que limita la creación, esa cuestión que Goya, que es académico, abordó en su célebre carta en la que deploraba la enseñanza que se practicaba en la institución, que envilecía y afeminaba el arte. Hubo, en efecto, en el siglo XIX un problema con un arte que limitaba y frenaba la creación, que estaba muy presente, aspiraba a lo perfecto y era amanerado y algo *kitsch*. En el siglo XX hubo otro problema que fue el de las vanguardias y la ruptura del lenguaje formal, la eliminación de la parte del formalismo que se refería a la figuración y la práctica exclusiva, en cambio, del arte abstracto, y hasta surge entonces también un academicismo del arte abstracto. Hay una lucha permanente entre creación y academicismo, por no caer en algo instituido y normativo, en algo en que predomine la imitación y el acatamiento de unas normas y que haga que el arte, en vez de ser creativo, sea académico en el mal sentido.

¿Por eso el academicismo se considera perjudicial para el progreso del arte? Cuando yo llegué había todavía unos señores cuyo pensamiento del arte estaba relacionado con el político. El problema del arte y la política ha sido increíble: quienes principalmente han caído en el arte academicista han sido los regímenes políticos totalitarios, sea el fascismo, el nazismo o el comunismo

soviético, y en la España de posguerra volvía a dominar todo lo normativo. Hay que darse cuenta de que en esa época había fascistas, individuos afiliados al partido fascista, como, por ejemplo, en Italia, donde hubo unos arquitectos magníficos, racionalistas, a los que dieron enseguida de lado. En la Unión Soviética, todo el arte primero de las vanguardias rusas revolucionarias fue anulado por Stalin, que eliminaba no solo las tendencias artísticas, sino a los individuos.

¿Cuándo se produce la renovación en la Academia de Bellas Artes? La Academia tenía gente en contra de la cual uno no tenía nada, desde el punto de vista profesional. En cambio, ellos estaban en contra de ti respecto a todo lo que decías o pensabas: todo lo que pueda ser algo que difiera de lo de ellos hay que borrarlo. En fin, las academias van reflejando los momentos históricos. Van reflejando las edades y también van entrando las tendencias y estas acaban siendo dominantes. Esa es la dinámica y en España, felizmente, creo que la Academia de San Fernando supo fusionar bastante bien una cosa con otra; aunque quizá no tan bien como hubiera deseado, porque, por ejemplo —no voy a hablar de los que fueron desapareciendo, pero sí de los que podrían haber entrado—, ¿entró Antonio Saura? Alguien que puede entender el arte contemporáneo, el retrato en el arte contemporáneo, la expresión, el informalismo, con todo lo de surrealista que tiene, siendo la suya además una obra pionera en esa dirección... todo eso es así, pero hubiera ardidido Troya si llega a entrar Saura.

Y sí entra, por ejemplo, Álvaro Delgado, porque en la Academia estaban entre el arte figurativo y el arte no figurativo, querían ser modernos y que hubiese una Academia más avanzada, aunque a estos artistas los admitían, pero no del todo. Entra Manuel Rivera, que era una magnífica persona, amigo de Antonio Aróstegui, un filósofo de Granada. En fin, la evolución se dio gracias a personas como Ramón González de Amezúa, músico e ingeniero industrial, que tenía un concepto de la vida moderno dentro de ciertas normas instituidas socialmente que no impiden la creación artística —mucha gente cree que hay que ser maleducado y bohemio para ser artista de vanguardia; pero se puede ser muy refinado y un artista de vanguardia—. Ahí esta Academia nuestra empezó a evolucionar, si bien hubo casos tremendos: yo soy muy amigo de Guillermo Pérez Villalta y lo quiero mucho. Pues a él lo

propusimos nada menos que José Hernández, surrealista si se quiere, pero un pintor fantástico, Luis Feito, que es un abstracto, y yo, un profesor de Historia del Arte que está entre el pasado y escribiendo a veces sobre lo contemporáneo. Pero no entró.

¿Podría considerarse que el inicio de la renovación de la pintura en la Academia se produce con la entrada de Manuel Rivera? Manuel Rivera es muy importante. Entraron algunos que no eran tan de vanguardia, como José Vela Zanetti, más radical en sus ideas que en su aportación artística. Rivera en cambio, sí aporta: dentro del informalismo y del expresionismo abstracto español, tiene una significación evidente.

¿Qué se requiere para ser académico? En eso influyen las amistades, algunas cuestiones, incongruentes o no, derivadas de la relación entre sociedad, arte y poder, y la determinación de los artistas —el artista español, que cuando habla de sí mismo no se equivoca—. En la Academia acaban encontrándose los miembros de cada generación, antiguos amigos que vuelven a reunirse y que es lo que hace que sea una segunda casa, un lugar de encuentro, lo que le da cierto encanto. Y este es un aspecto que debe cuidar todo buen director, aunque siempre hay unos cuantos que obstruyen, obstaculizan las votaciones, nunca están de acuerdo y buscan echar abajo las reformas. A pesar de esto, sin embargo, la Academia es un lugar con más pros que contras y que funciona. Y aunque no están todos los que son ni son todos los que están, los hay que han sido muy importantes y de los que no cabe prescindir, pues han desempeñado un papel de primer orden en la institución.

¿Dónde está el arte en la actualidad? El arte va a dar un cambio, aunque ya no estaré para verlo. Vuelvo a pensar en un libro muy importante de George Kubler, *La configuración del tiempo*, en el que muestra cómo a lo largo de la historia hay unos periodos en que un determinado pueblo, una determinada civilización, un determinado estamento, hace un arte que es lo que caracteriza su época, pongamos por caso el barroco. El arte barroco se extiende desde Baviera o Bohemia hasta Moscú, desciende por Italia, se encuentra en Malta, en el Mediterráneo, en Portugal, España, Andalucía... Inglaterra y Francia desarrollan su propio barroco diferente. La expresión barroca se

traslada a Hispanoamérica. Es tan universal que toca Filipinas y el imperio chino, se construye según esa estética en Macao, en Kabul... En esta extensa corriente, surge de pronto una obra que es una maravilla, y luego otra, y, de pronto, hay unos artífices que hacen ya otra cosa dentro de ello, algo que es diferente. Es que, si no, el arte sería igual desde la prehistoria. Son precisamente esas excepciones dentro de la tendencia, esas obras, las que van influyendo y dan lugar a otras cosas.

Además, Kubler explica que, para que un individuo resulte importante como creador, para que se convierta en un artista que va a iluminar el camino a otros que le seguirán después, debe ser joven, debe coincidir con determinadas personalidades y hallarse bajo ciertas condiciones, en tal cantidad que, como falle una, se acabó y resulta un proyecto frustrado, uno interesante, un antecedente, pero nunca una culminación. Las culminaciones: estas son las que hacen que haya periodos de arte. Ese libro, escrito por un historiador del arte, pero con un tono académico distinto a muchos libros sobre la historia contemporánea del arte, ha sido leído por muchos creadores significativos como Jackson Pollock y otros como él.

JOAQUÍN SORIANO

JOAQUÍN SORIANO VILLANUEVA (Corbón del Sil, León, 1941) comenzó sus estudios de música en Valencia. Viajó a París para continuar su formación en el Conservatorio Nacional con el profesor Vlado Perlemuter y posteriormente la completó en Viena con Alfred Brendel.

Ganó importantes concursos internacionales en Italia y en España, con los que inició su brillante carrera como concertista, durante la cual ha actuado con muchas de las mejores orquestas del mundo. Relevante pianista, fundó en 1978 el trío Madrid. Ha dado recitales en las principales salas de concierto y en importantes festivales internacionales (Granada, Santander, Menton, Annecy, Montpellier, Saintes, Kavala, San Petersburgo, Brisbane, etcétera). Sus grabaciones incluyen obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Franz Liszt, Franz Schubert, Frédéric Chopin, la obra integral de Schubert-Liszt (*Soirées de Vienne*), la obra completa de cámara con piano de Joaquín Turina, así como su *Rapsodia sinfónica*. Con la English Chamber Orchestra grabó *Noches en los jardines de España* y el *Concierto para clavecín* de Falla.

Catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, también ha impartido clases magistrales en centros de prestigio en Europa, Estados Unidos, Asia y Australia, y su presencia es solicitada para formar parte de jurados en los principales concursos internacionales. Ha contribuido a la difusión de la música española por el mundo y ha recibido importantes reconocimientos y galardones como la Medalla de Oro de las Artes, la Orden Francesa de las Artes y las Letras, la Medalla de la Ciudad de París y la Orden Oficial del Mérito de la República de Lituania.

El 11 de abril de 1988 fue elegido académico de número por la sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a propuesta de Federico Sopena, Antonio Fernández-Cid y Antón García Abril. Ingresó el 6 de noviembre de 1988 con el discurso *Chopin en España. Un invierno en Mallorca*.

¿Qué se entiende por academicismo? Creo que en el mundo del arte es indispensable tener una formación clásica en la que se aborden todos los aspectos. Hay una frase de Friedrich Nietzsche que me gusta mucho, «Lo que distingue a los cerebros verdaderamente originales no es ser los primeros en ver algo nuevo, sino en ver, como si fueran nuevas, las cosas viejas y conocidas, vistas y revistas por todo el mundo». Efectivamente, hay que saber lo que se está viendo y hay que saber encontrar eso que se aparta, que los demás no han visto y que cuando se dan cuenta se les hace la luz. También me hizo pensar mucho una frase de Sidonie-Gabrielle Colette, gran escritora francesa, «hay que escribir como nadie con las palabras de todo el mundo». En el mundo del arte es prácticamente indispensable, cuando se quiere avanzar, cuando se quiere hacer algo nuevo, encontrar esa expresión distinta y enriquecedora en las cosas comunes a las que se dirige nuestra mirada. Siempre hay nuevos puntos de vista, nuevos enfoques. Siempre el que está situado en otro sitio, algunas veces fuera del cuadro, otras veces dentro de él o a su lado, observa detalles que han podido escaparse desde otro punto de vista. Creo que esas dos frases se pueden aplicar al mundo del arte, en cualquier disciplina.

¿Qué se entiende por modernidad? La modernidad, más que romper moldes, es encontrar moldes nuevos. Es como descubrir un planeta que existe, pero que no hemos visto jamás. Vuelvo al concepto de originalidad: original es hallar algo nuevo en lo que ya existe; el que lo encuentra, el que ve la diferencia, es el artista que tiene, en el fondo de su ser, la posibilidad de cambiar las cosas.

¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? La Academia no hace artistas, sino que los nombra académicos como un reconocimiento a su trayectoria, a sus méritos, a su obra, reconocida nacional e internacionalmente. Por eso, a la hora de aceptar a un artista en la Academia él o ella tiene que presentar el fruto de su trabajo, sus ideas y un resumen de todo aquello que considera que intelectual y artísticamente puede ser un aporte interesante para la Academia.

¿Qué es lo que se tiene en cuenta al elegir a un académico? ¿Qué debates se originan para nombrarlos? Lo que se tiene en cuenta es el valor profesional

e incluso personal del académico o académica, aquello que le ha llevado a un reconocido estatus social y artístico.

Los debates son solo discusiones al respecto de a qué otorgarle más valor. Por ejemplo, se pueden crear debates acerca de la contribución o desarrollo que puede dar el o la postulante para la Academia y su presencia en la sociedad.

¿Se ha producido una renovación en la Academia? Sí, pero no creo que un ingreso suponga forzosamente una renovación. Puede serlo y debería serlo; sin embargo, no porque un nuevo miembro acceda a la Academia va a cambiar el carácter de la institución. Quizá esto debe tener un peso en las discusiones

¿En música, por ejemplo, cuándo se podría situar ese punto de inicio de la renovación? Desde Joaquín Rodrigo y Manuel de Falla hemos tenido la suerte de contar con grandes compositores que han abierto caminos en el mundo de la música contemporánea. Olivier Messiaen decía que el monumento más importante del piano en los siglos XIX y XX fue la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, y cuando escuchamos su *Regard de l'Esprit de joie*, podemos oír al inicio la algarabía de Lavapiés. La música para piano llegó en ese momento a su cima, en la que también encontramos a Béla Bartók, Serguéi Prokófiev, Dmitri Shostakóvich, Frederic Mompou, Ígor Stravinski, Rodrigo y actualmente la Academia acoge a la mejor representación de nuestra música contemporánea, entre las que se encuentra el actual director, Tomás Marco. Un número importante de jóvenes compositores de gran talento, integrarán con seguridad las filas de la sección de *Música en el futuro próximo*.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? El arte como interés común debe tener todas las variantes que se le pueden aplicar a un movimiento artístico, que comprende muchas facetas y muy distintas.

¿Cuál es la presencia de la Academia en la sociedad? ¿Qué funciones desempeña? Tengo desde hace tiempo varias ideas al respecto. La Academia tiene que entrar en la sociedad. Debe crear un diálogo fluido con ella y ofrecer sus enormes posibilidades artísticas, pues dispone de dos salas, una grande y otra pequeña, donde se pueden desarrollar distintas actividades. Respecto a la música, se

está organizando una gran cantidad de conciertos, gracias a una labor que reconocemos de nuestro compañero José Luis García del Busto. En la sala Guitarte hay conferencias muy interesantes, clases magistrales, vaciados, exposiciones y otras actividades inherentes a una academia de bellas artes. Nuestro museo, que guarda una espléndida colección, entre otros la única obra de Giuseppe Arcimboldo en España, y pinturas de Francisco de Goya, Francisco de Zurbarán, etcétera, es desgraciadamente muy poco conocido. También es de primera magnitud la muy importante colección de dibujos de los pintores de la Academia.

Creo que es necesario tener en la institución un enlace social, a cargo de una persona culta, conocedora del museo, que informe continuamente de los acontecimientos que en ella tienen lugar. Otro campo importante en la Academia debe ser el cine, la imagen. Tenemos grandes directores y crear una actividad de cine sería un factor importante para atraer al público.

Ve la Academia como un centro de actividades culturales, sobre todo. Naturalmente. Las actividades culturales son lo que justifican la fundación, la vida y el futuro de la Academia.

¿A qué llamamos arte? Es tan difícil definir la belleza como definir el arte. Eso daría para una sesión larga y serena. El arte en general es transmitir ideas, impulsos, ilusiones, ideales. Hay cosas en el arte que te hacen feliz y otras que te pueden angustiar.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? No sé si hemos dejado de hablar de ella. Creo que sigue siendo un ideal. Creo que tal vez el concepto de lo cursi se ha aproximado al de la belleza y habría que separarlos, porque nada más lejano de ello que la belleza. La esfera de lo artístico debe ser un mundo de libertad donde los límites no sean convencionales.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? Porque la fealdad no pide nunca permiso para dialogar, porque no dialoga: impone.

¿Qué significa para el arte la invención y la creación? La invención y la creación emanan del talento, aunque requieren además de un enorme esfuerzo.

MIGUEL DE ORIOL

MIGUEL DE ORIOL E YBARRA (Madrid, 1933) concluyó sus estudios de Arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1959. Ese mismo año obtuvo una beca Fullbright de la Casa de América para estudiar Urbanismo y Escultura en la Universidad de Yale durante un año. En 1964 se doctoró en Madrid. Entre 1961 y 1963 impartió clases en la cátedra de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Su obra abarca tanto la arquitectura como el urbanismo. Desarrolló, además, otras facetas artísticas como la de escultor y diseñador de piezas de mobiliario urbano y muebles como lámparas, mesas o sillas. Es autor de interesantes publicaciones, artículos en revistas profesionales y en la prensa diaria, destacando los de su colaboración durante más de treinta años con *ABC*, que compiló en una publicación de la Universidad de Empresa titulada *Ser arquitecto*.

Recibió el primer premio del concurso restringido para la construcción del edificio Torre Europa en Azca (Madrid). También obtuvo el premio Asprima de diseño de edificio singular, el Premio Nacional Sercometal a las construcciones metálicas y el Premio del Ayuntamiento de Madrid por la remodelación de la Plaza de Oriente, entre muchos otros galardones recibidos a lo largo de su carrera profesional.

El 18 de junio de 1990 fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo presentado por Manuel Rivera Hernández, Julián Gállego Serrano y Ramón Andrada Pfeiffer. Ingresó en la Academia el 25 de noviembre de 1990, ocupando la plaza dejada por José María García de Paredes, con el discurso *Madrid a pie, una utopía*.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte y a qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? Precisamente en el momento que estamos viviendo, en el que se ha procurado la ruptura de todas las reglas del juego, creo que el academicismo no debe ser despreciado, sino ser considerado como vertebrador del mundo del pensamiento, de la imaginación y del sueño. Sin Academia, sin historia de unas sensaciones ordenada en un vocabulario, hay una tendencia a la anarquía que mata la posibilidad de usar al ser humano en su inteligencia. No soy contrario al academicismo. Creo que la caricatura del academicismo lo que hace es, sencillamente, corromper la realidad original de lo que es el orden.

¿Ha estado la Academia dominada siempre por el academicismo? La Academia que conocí hace treinta y tantos años, que empecé a vivirla, que la disfruté, tenía grandes personajes. Ha ido siendo sustituida y hace cuatro o cinco años que he dejado de ir, porque no la aguanto, no porque no la aprecie. El origen de la Academia tenía un eje de pensamiento que era muy lógico, pero con sus nuevas entradas ha dado prioridad a la política.

¿Qué se entiende por modernidad? Habría que entrar en la etimología de la palabra, pero a mí me parece moderno todo aquello que intenta renovar, aunque no lo consiga. Es siempre un intento, pero nunca un logro. No creo en el dogmatismo del arte.

¿Qué se entiende por vanguardia? Hago un aplauso a Mark Rothko frente a Jackson Pollock. En España está Antoni Tàpies, un personaje que no se ha comprendido, pero cuyos cuadros tienen algo, tienen mensaje dentro. Él lo ha sentido haciéndolo, y, en cambio, sus seguidores son de vergüenza. El abstracto que se hace en España después de los dos o tres creadores importantes que hay es muy flojo, mientras que Tàpies sí tiene valor.

Yo estudié en los Estados Unidos. Fui con una beca en el año 1958-59; ya era arquitecto, pero fui a hacer un doctorado en urbanismo y estuve un año y medio allí. Vi cómo Estados Unidos cuidaba con doctrina inglesa el modo de educar a la vanguardia; teníamos unos profesores absolutamente extraordinarios, todos europeos. América ha querido sustituir a Europa y no ha po-

dido. Pero he mencionado a Rothko y él, que no es americano, estalla en América. Allí estallas porque el clima y el respeto a la imaginación es infinito.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? Yo digo que la Academia murió con Ramón González de Amezúa. Era un artista, era ingeniero, tuvo una Academia en la que se discutía de arte. Recuerdo las discusiones con el catedrático Julián Gállego. Maravilloso. Gállego había ejercido la docencia en la Sorbona de París durante ocho o diez años. El diálogo con él era una joya: Julián Gállego peleándose con José Luis Sánchez, o conmigo, con el que sea, en lo que solo se hablaba de algo imposible de conseguir: la belleza. Todo eso creaba un clima.

Después de la desaparición de González de Amezúa, hay un cambio, pero no hacia la abstracción inteligente, sino un cambio hacia el logro económico, en el que se persigue estar en la cumbre del mundo político que vivimos hoy, el cual nada tiene que ver con un ámbito político que se desarrollaba en una continuidad, fuera la monarquía, la dictadura u otra cosa, en la que cabían Tàpies y todos los creadores de la época primera abstracta que hicieron arte.

¿Qué ha de tener un buen académico de Bellas Artes? Hay que seguir persiguiendo la belleza. En la Academia el objetivo es crear belleza. La belleza es como Dios: no la alcanzas, pero la persigues, y el ser humano, aunque no crea está queriendo creer porque sabe que no sabe. El académico es alguien que tiene que poder seguir soñando con la belleza, para lo cual necesita tertulia, contraste, argumento con otros.

¿Qué piensa del arte en la actualidad? Pienso que la belleza seguirá siendo perseguida.

¿A que llamamos arte? A la persecución de la belleza.

¿No cree que actualmente se ha dejado de hablar de la belleza, que se ha dejado de perseguir? No. La belleza sigue estado presente. Las casas más caras del mundo siguen siendo casas. El arte que se hace durante el Renacimiento

italiano es una réplica del griego antiguo, que a su vez es un cambio de escala del egipcio, etcétera, y cuando encuentras una ruina que vale más que la realidad viva, comprendes dónde estaba la belleza. Por ejemplo, qué es lo que pasa con el anfiteatro de Roma: uno se detiene delante de sus ruinas y todavía se le eriza el vello de la piel. La belleza ha sido constantemente perseguida y nunca se ha logrado alcanzar. Aun cuando la construcción la tiran abajo, su rastro queda.

TOMÁS MARCO

TOMÁS MARCO ARAGÓN (Madrid, 1942) estudió violín y composición. Amplió estudios en Francia y Alemania con maestros como Bruno Maderna, Pierre Boulez, György Ligeti, Theodor Adorno o Karlheinz Stockhausen, de quien se convirtió en ayudante en 1967.

Profesor en el Conservatorio Superior de Madrid y en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ha publicado libros y dictado cursos en instituciones de Europa y América. Ejerció la crítica musical y trabajó en los servicios musicales de Radio Nacional de España, siendo Premio Nacional de Radiodifusión y Premio Ondas. Ha recibido el Premio Nacional de Música en 1969, el de la Fundación Gaudeamus (Holanda) de 1969 y de 1971, el de la VI Bienal de París, el Centenario de Casals, Arpa de Oro o Tribuna de Compositores de la Unesco. En 1998 fue investido doctor honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha sido director del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España; del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, creando su laboratorio de electroacústica y el Festival Internacional de Alicante, que también dirigió; de Festivales de la Comunidad de Madrid, y del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Es autor de seis óperas, un ballet, diez sinfonías, música coral, de cámara, etcétera. En 2002 recibió el Premio Nacional de Música por el conjunto de su obra; en 2003 el Premio de Música y en 2012 la Gran Cruz del Dos de Mayo, ambos de la Comunidad de Madrid; en 2014 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2016 el XV Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria.

Elegido académico de número el 17 de mayo de 1993, a propuesta de Antón García Abril, Cristóbal Halffter y Carmelo Alonso Bernaola, ingresó el 7 de noviembre de 1993 con el discurso *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el mágico*. Desde el 1 de enero de 2021 es director de la Real Academia.

¿Qué se entiende por academicismo? Creo que el concepto de academicismo viene del momento en que se crean las academias como una cosa progresista en el siglo XVIII y al final de ese mismo siglo y con la Revolución francesa se convierten en una rémora para el movimiento nuevo del Romanticismo. Evidentemente, los románticos eran antiacademicistas y eso ha pervivido en las distintas vanguardias: las del siglo XIX, las del XX y las del XXI. Pero yo creo que se refiere, más que a las academias en sí, al concepto de un arte anquilosado, normativizado, del cual no se puede salir.

En este momento creo que prácticamente ningún artista, por extraña que sea su tendencia o por de vuelta que esta esté, querría llamarse a sí mismo academicista, con lo cual se ha convertido en un concepto tan general que, en realidad, acaba siendo muy vago.

¿Se puede decir que la Academia de Bellas Artes de San Fernando se vio siempre dominada por el más puro academicismo, siendo pintores como Velázquez o Goya los referentes en la tradición española? ¿Y respecto a la música? En realidad, la Academia se fundó según el modelo de la academia francesa, naturalmente, puesto que es un invento francés y borbónico, y surge como una institución academicista, en el sentido dieciochesco de la palabra, para establecer de alguna manera las reglas del arte. Pero la española, a diferencia de la francesa —en la que este tipo de artistas llegó más tarde—, ya experimentó una revolución desde el principio porque entró Goya, que no es precisamente lo más académico que existe. Luego, durante toda su trayectoria, incluso en la actualidad, puede haber cierta tensión entre gente que sea más avanzada y otra más conservadora, pero el término conservador no equivale en la actualidad a académico; se puede serlo de muchas maneras.

Por otra parte, en la Academia estaban las tres primeras artes, que eran simplemente las artes plásticas, como hoy las llamamos: arquitectura, escultura y pintura, pero a partir del decreto de Emilio Castelar —que fue un decreto porque la Academia había dicho antes que no—, se introdujo la música y esta entró además con un aspecto muy moderno porque se eligió a quienes estaban en activo en ese momento: Francisco Barbieri, Hilarión Eslava, etcétera. Y en los siglos XX y XXI la Academia se abre al cine, al diseño, a todas las nuevas artes de la imagen, que es la última de las secciones incorporadas.

De manera que la Academia lo es en algún sentido en cuanto a que tiene autoridad para dictaminar sobre determinadas cosas, pero por otra parte no es un nido de academicismo en el sentido retardatario de la palabra.

¿Qué se entiende por modernidad? Por modernidad se entienden cosas muy diferentes y depende de en qué momento se emplee el término y de quién lo emplee, pero por norma general, por modernidad se podría entender el tipo de acercamientos al arte —en realidad, también a cualquier otra cosa— que tienen un aspecto innovador en tanto que hacen una prospección y de alguna manera intentan experiencias distintas, si no por completo nuevas por lo menos sí diferentes, que lleven hacia otros puntos. En ese sentido es muy general, evidentemente, pero creo que es lo que engloba las diversas concepciones que hoy día se tienen de la modernidad.

¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? Por vanguardia se entiende una serie de movimientos que se dan en el siglo xx en dos fases. Una sería en torno a la Primera Guerra Mundial, con la aparición de movimientos como el cubismo y muchos otros, como el dadaísmo, etcétera. Y hay después otra fase, más cercana a los artistas actuales, que sería la que surge después de la Segunda Guerra Mundial con la introducción del expresionismo abstracto en pintura y de otras tendencias coetáneas.

Al principio de estos movimientos, la Academia está un poco expectante, quizá incluso un poco a la contra, pero los artistas adscritos a ellos acaban por ingresar; de hecho, en la Academia entra toda la vanguardia más rompedora de los años cincuenta del pasado siglo en España y en la actualidad están en ella muchos de sus miembros, como Gustavo Torner o Rafael Canogar y otros. En este sentido, no se puede hablar de una vanguardia académica porque estos artistas sean académicos, ya que, en realidad, un academicismo de la vanguardia puede existir fuera de la Academia perfectamente. En música se ha hablado bastante de ello cuando ciertas técnicas y estéticas que en su momento fueron de vanguardia, se convirtieron en una norma que, por otro lado, no deja de ser transgredida. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la llamada Escuela de Darmstadt, que fue la máxima vanguardia en la música

durante los años cincuenta y sesenta y algunos de cuyos peores efectos permanecen en el siglo XXI. En ese sentido, sí se podría hablar de una vanguardia académica, pero las academias no tienen nada que ver con ella.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? Las propias vanguardias se consideran efímeras cuando nacen, lo que ocurre es que dejan algo. Primero dejan la obra de los artistas que fueron de la vanguardia y que es valiosa, empezando por la de Goya y terminando, por ejemplo, por la de los autores que he citado antes. Y luego dejan también el hecho de que el arte esté en perpetua evolución. Esto es algo que quizá no sabían o no creían en el momento en que se fundaron las academias en el siglo XVIII; era casi el concepto contrario, pero pese a ello, desde los tiempos de los griegos hasta el momento actual el arte ha ido evolucionando y va a seguir haciéndolo, de manera que en ese sentido cada vanguardia tiene realmente un aspecto histórico y está sellada en su momento histórico. Las vanguardias tienen sus fechas de comienzo y de caducidad, el dadaísmo, por ejemplo. Caducan, sí, pero como caduca todo.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? Creo que la renovación ha estado siempre presente de alguna manera, lo que pasa que como ya he dicho, hay una fluctuación entre sectores académicos, que son más conservadores, y otros que lo son menos. Ya en su principio entró Goya, que es evidente que ya es una renovación de la inicial Academia. Después de eso, por ejemplo, la creación de la sección de Música fue un acto, realmente, de renovación grande como lo sería mucho más tarde la de la sección de Nuevas artes de la imagen. Hay un modelo de renovación de la Academia que se aprecia a partir de cierto tiempo, hacia los años setenta y ochenta del siglo pasado, en el cual empiezan a entrar artistas muy notorios que habían sido antiacadémicos o de la vanguardia, tanto en el aspecto pictórico, como Torner, como en el musical, con Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y otros así, o en el del cine, cuando entran desde Luis García Berlanga hasta Manuel Gutiérrez Aragón.

Creo que verdaderamente la Academia se ha ido renovando sobre todo cuando los propios académicos creían que debía hacerse o cuando hay un

director que lo impulsa con decisión. Por ejemplo, hubo un momento en la larga trayectoria como director de Ramón González de Amezúa en que apostó por renovar la Academia y por modernizarla y se notó mucho. Evidentemente, hubo gente que lo apoyó, pero él fue el artífice de que tengamos el edificio que tenemos, porque hizo la enorme renovación de esta casa. La impulsó él. La Academia estuvo en el exilio varios años, mientras se hacía la obra. Luego en la renovación de la figura de los académicos, creo que él tuvo una gran importancia.

¿Dónde está el arte en la actualidad? Está en muchos sitios. Evidentemente, siempre tiene el problema de su propia identidad, de qué es lo que hay que hacer. Pero creo que el arte es como la ciencia, en realidad: prueba y error. Esto los científicos lo exhiben mucho, pero los artistas también probamos y tenemos errores. En ese sentido, creo que en la actualidad hay muchas tendencias: es un momento muy distinto a otros, como pudieron ser los de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, en que había una vanguardia muy determinada y todo el mundo tendía hacia eso. Hoy día hay cosas muy contrapuestas, muy variadas, el abanico es mucho más amplio, con lo que parece que uno se puede perder de manera más fácil que cuando el camino está más ordenado. Pero eso es bueno y de ahí surgirán cosas. Otras quedarán en el camino, es natural, como en todas las épocas. En todo caso, acabaremos constatando que el arte es algo tan vivo que sigue, de alguna manera, estando presente, evolucionando hacia sitios que ninguno sospechamos, y que eso está muy bien y hay que incorporarlo. Esta Academia ha incorporado cosas que realmente merecían la pena. Por ejemplo, cuando hace unos años, en 2014, se vio aquí, junto a todo lo que tenemos en el museo, que es muy valioso, la obra de Bill Viola, fue una demostración de vitalidad y de modernidad de la institución.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Tiene varios objetivos claros y otros que lo son menos. Tiene un objetivo en la preservación de su propio patrimonio, el museo, la biblioteca, que es también muy importante y no solo como biblioteca. La sección musical de la biblioteca, que está todavía por estudiar al completo, es muy significativa y en estos momentos estamos trabajando en ella, en la digitalización de esos fondos y en su puesta a disposición del público.

Hay luego un aspecto legal, que está en las leyes, aunque a veces las administraciones no cuentan con ello, y que es el consultivo para muchas cuestiones que tienen que ver con el patrimonio. Todo lo que se está haciendo a este nivel, que a lo mejor tiene poco reflejo en los medios de comunicación, es muy positivo y ha salvado muchas cosas, aunque con otras no se ha podido, evidentemente, pero esto no es cuestión de la Academia sino de quien luego tiene que ejecutarlo.

Todos esos objetivos están claros y luego hay otros en torno a la discusión de cuáles son los momentos artísticos actuales, en qué dirección se va, qué hay que hacer y qué no hay que hacer. Esto se lleva a cabo a través de las propias discusiones en los plenos de la Academia, las famosas sesiones de reflexión o incluso mediante los cuadernillos que se publican de vez en cuando. Son reflexiones sobre cuestiones artísticas que son positivas y que surgen de la propia institución. La Academia no es solo un sitio para venir a sentarse en un sillón, ni mucho menos, sino para trabajar.

¿También difundir? Sí. La Academia ha tenido siempre —no solo ahora, somos conscientes— un problema de difusión mediática, incluso respecto a su propio museo. El museo no es conocido y es muy relevante en Madrid. Hay museos bastante menos importantes en la ciudad que la gente conoce más. No voy a decir que sea como el Prado ni como el Thyssen-Bornemisza, a lo mejor ni siquiera como el Reina Sofía, pero desde luego es más importante que el Lázaro Galdiano o que el Cerralbo, que son mucho más conocidos que el de la Academia. Si ya partimos de la base de que hay que hacer visible incluso un museo que está nada menos que en Alcalá 13, no es que esté en el quinto pino, pues es evidente que hay un problema muy grave de comunicación y de hacer ver las cosas que aquí se están llevando a cabo, que muchas veces se hacen, pero no trascienden.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? Es muy variado. Llevo bastantes años en la Academia y he visto de todo a la hora de proponer académicos y a la hora de que salgan o no, porque en esto puede haber de repente posiciones muy encontradas, puede haber varios candidatos y que haya que elegir entre ellos, incluso ha habido momentos en que un candidato único no ha salido por alguna razón por la que

la Academia se ha puesto en contra de él. Se puede decir que lo que se persigue es incorporar gente valiosa en su terreno, que pueda aportar su nombre, su trabajo y sus ideas. Y desde hace unos años se está procurando que además esa gente no solo se tome la Academia como un honor —casi póstumo en muchos casos— sino que se sea consciente de que se viene a hacer algo, de que, en fin, tenemos el trabajo de los académicos y que es importante para que la Academia pueda tener una presencia, pueda hacer cosas y pueda subsistir.

Creo que en los últimos años se está procurando traer gente un poco más joven que la que se elegía antes y, además, que se comprometa a venir, a incorporarse a los trabajos, a ocupar cargos dentro de la Academia porque estos hay que renovarlos también: las personas se van haciendo mayores, se van muriendo, y la institución es algo distinto de los académicos que vamos pasando por ella. La Academia permanece.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Los nuevos ámbitos artísticos se multiplican, con lo cual, es evidente que siempre queda alguno fuera. Históricamente estuvo el problema de la música, que no estaba incorporada. Después, añadir las artes de la imagen fue un gran hallazgo porque se incorporaron de golpe fotografía, cine y diseño. Eso fue importante. Como es obvio, echo en falta alguna cosa, incluso en artes que son tradicionales. Por ejemplo, la danza no está y quizá podría estar, tal vez dentro de música o entre las artes de la imagen o de forma independiente. Hay que ver si otras artes tampoco están, no podría decir ahora cuáles, pero a lo mejor hacen falta otras secciones. Sin embargo, creo que, en general, ha habido una tendencia histórica buena a incorporar las nuevas corrientes y las nuevas artes que van surgiendo.

¿A qué llamamos arte? A una manifestación de la actividad humana consistente en manipular de alguna manera la realidad exterior para convertirla en algo cuya practicidad inmediata no es sino el disfrute, que puede ser físico o intelectual. Esto es una definición muy general y no muy rigurosa, pero es que las definiciones de arte son tantas como tantos los libros de estética que se han escrito desde Aristóteles hasta aquí, y son muy numerosos. Se llama arte a cosas muy diferentes y a veces se ha dicho que arte es lo que los artistas deciden que es arte. En alguna ocasión hay que creerse eso

porque hay ciertas cosas que se denominan arte nada más que porque lo dice el autor. Bromas aparte, creo que, aunque un poco general, esta puede ser la idea de arte.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Es algo que ya se puede dar en pasado. Hay un momento en que no se habla más de la belleza porque se cree que es un concepto superado por determinadas manifestaciones artísticas, pero lo que muta es la propia idea de belleza y una vez que se incorporan oficialmente —voy a decir desde Francisco de Goya, pero puede ser desde mucho antes— ciertos conceptos de feísmo que, sin embargo, corresponden a grandes obras de arte, no es que la idea de belleza explote, pero sí que se amplía mucho.

Creo que no hemos perdido el concepto de belleza sino el hábito de hablar de ella. La posmodernidad, que tiene muchas cosas discutibles, tiene una buena y es que vuelve a hablarse de belleza. Creo que ahora se está hablando más y puede que en el futuro también se hable.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? No diría que no ha habido diálogo. Ha habido controversia, quizá no un diálogo educado, pero discusión sí que la ha habido. Lo que ha pasado es que el problema se ha enfocado en términos de sí o no, esto o aquello, en lugar de integrarlo todo, que es de lo que se está tratando en la actualidad.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? Por parte de algún movimiento se ha intentado que no exista una diferencia entre lo que es artístico y lo que no. Es algo que está presente ya en dadá, pero sobre todo en Fluxus, y que estos movimientos mantienen. En música, aparte de en John Cage, también se plantea de una manera clara. Pero hemos dicho ya que las vanguardias perecen y este tipo de cosas también ha perecido y en la actualidad ya no se tiende tanto a esa distinción, respecto a que no tenga interés que una cosa sea artística o no artística. Posiblemente en la actualidad sí hay una mayor diferenciación entre lo que se considera artístico y lo que no.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? Es fundamental porque si no hay invención y no hay creación no hay arte. Hemos mencionado cuando hablábamos del academicismo que, entendido como algo malo, es la repetición de una regla que uno no se puede saltar. Si la regla no se puede saltar, no hay invención de ningún tipo y eso es lo que ha anquilosado muchas buenas artes tradicionales. El problema que tiene el arte bizantino es que desde los siglos X u XI hasta la actualidad es igual, porque no pueden hacer otra cosa que repetirse. Pasa también con ciertos tipos de artes orientales. Es un concepto inasumible en Occidente, porque la invención es fundamental a la hora de plantearse el arte.

ANTONIO GALLEGO

ANTONIO GALLEGO GALLEGO (Zamora, 1942) estudió en los conservatorios de Salamanca y Valladolid, se licenció en Derecho por la Universidad de Salamanca y en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó su trabajo de licenciatura «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez.

Discípulo de Federico Sopeña, ejerció como catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el Real Conservatorio Superior de Madrid, del que fue subdirector. Desde 1980 hasta 2005 dirigió los Servicios Culturales de la Fundación Juan March y entre 2000 y 2005 la Escuela de Musicología Federico Sopeña de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fue miembro fundador de la Sociedad Española de Musicología y director de la Revista de Musicología entre 1978 y 1980.

Entre sus aportaciones a la música cabe citar la organización de numerosos conciertos, preparación de partituras, edición de obras musicales españolas desde el siglo XVI hasta el presente, producción de discos de autores españoles y su colaboración con Radio Nacional de España. En 1982 organizó en la Fundación Juan March el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, y en 1986 llevó a cabo la catalogación de las músicas conservadas en el Archivo Manuel de Falla de Madrid, que se publicó un año después como *Catálogos de obras de Manuel de Falla*. Es autor de numerosos libros, ensayos y artículos en revistas especializadas y en prensa. Imparte conferencias y cursos y participa en la organización de exposiciones artísticas.

Fue elegido el 26 de junio de 1995 como académico numerario por la sección de Música de la Academia para cubrir la vacante de Antonio Fernández-Cid, a propuesta de Carlos Romero de Lecea, Antón García Abril y Antonio Iglesias. Ingresó el 28 de abril de 1996 con el discurso *Noche serena. Glosas contemporáneas a fray Luis*. En la Academia ha desempeñado el cargo de presidente de la Comisión de Monumentos.

¿Qué entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte el academicismo? ¿A qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? ¿Se puede decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se vio siempre dominada por el más puro academicismo? El *Diccionario de la lengua española*, edición de 2001, afirma que academicismo es la «cualidad de académico» y añade: «que observa con rigor las normas clásicas».

Considero que el academicismo —término, por cierto, que deriva de academia— no es negativo ni positivo: depende del arte que se produzca bajo su palio. Suele considerarse perjudicial o nefando si el artista que en él se refugia hace mal arte. Hay artistas academicistas de primera categoría, así como los hay vanguardistas que hacen un arte infame. Por poner un ejemplo literario, el poeta Gerardo Diego hace poesía academicista en algunos de sus libros y en otros hace poesía muy vanguardista en su momento. En los dos casos es considerado un poeta genial. En su misma época hay poetas muy mediocres en uno o en otro sentido.

La Academia de Bellas Artes no siempre se ha visto dominada por el academicismo, ni en sus comienzos dieciochescos ni a finales del siglo XX y comienzos del XXI. En otras ocasiones, como en la que nos encontramos ahora, creo que sí estamos en un momento academicista.

Por lo que se refiere a academicismo y enseñanza, vale la pena precisar algunos términos y aclarar un poco la cuestión: La Academia nació en el siglo XVIII como centro de enseñanza y para tratar de instalar las bellas artes, que estaban fuera de lo que desde la Antigüedad se llamaban Artes liberales —es decir, el *trivium* y el *quadrivium*—, en un rango superior al de meras actividades laborales. Esa aspiración está ampliamente recogida en la literatura artística. Así, por ejemplo, es conocida la afirmación de muchos testigos en 1658 sobre que Diego Velázquez pintaba por placer y no a causa de su trabajo, que no había vendido jamás un cuadro, y ello para poder acceder a la concesión de hidalguía como miembro de la Orden de Santiago, aunque solo con una dispensa del papa al año siguiente pudo ostentarla. En el siglo XVIII se fundó la Academia, lo que contribuiría al ennoblecimiento de las tres bellas artes (pintura, escultura y arquitectura, con los dos grabados; la música no lo necesitaba porque como una de las artes del número estuvo siempre en el *quadrivium*), y, claro es, para controlarlas. Así, quiero afirmar que Goya fue

profesor académico es cierto. Pero en 1844 la Academia fue separada de la enseñanza con la creación de la Escuela de Nobles Artes y luego la de Arquitectura por lo que, desde entonces, el ser académico no es sinónimo de ser profesor; unos los son y otros no, y se accede al rango de profesor de distinta manera que al de académico. El que la Escuela fuese también puesta al amparo de san Fernando, que fuera alojada en el mismo edificio que la Academia, y que algunos de sus profesores fuesen también académicos, ha creado una terrible confusión, observable a veces incluso en los plenos de la Academia. De hecho, en el día de hoy, es claro que hay académicos que han pasado por la Escuela, pero, desde que esta fue instalada en la Ciudad Universitaria y luego convertida en Facultad, no hay ningún catedrático o profesor de la misma que sea académico numerario: la separación, pues, es total.

¿Qué se entiende por modernidad? ¿Qué por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? ¿En qué consiste? El *Diccionario* ya mencionado define modernidad como la «cualidad de moderno», y moderno —que es también «de hace poco, reciente»— como «contrapuesto a lo clásico», a lo que de momento nada tengo que añadir.

En cuanto a vanguardia, es la «avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etcétera», y vanguardismo el «conjunto de escuelas o tendencias artísticas, nacidas en el siglo XX, tales como el cubismo, el ultraísmo, etcétera, con intención renovadora, de avances y exploración».

Sí, creo que se debe hablar de una vanguardia académica en determinados momentos de la historia de la Academia, y que ha consistido fundamentalmente en hacerla convivir con normalidad con el academicismo inherente a la institución. Y cabe hacer dos observaciones más. La primera es que incluso en los momentos más vanguardistas de la Academia, siempre han convivido en ella los académicos de vanguardia con otros que no lo eran tanto o no lo eran de ninguna manera. La segunda es que, normalmente, se ingresa con una cierta edad, y a veces con una edad ya muy elevada. Las principales obras de vanguardia de los académicos vanguardistas han sido realizadas antes de ingresar en la Academia. En algunos casos, estos han sido elegidos por haberlas creado.

Si existe una vanguardia académica ¿en qué se diferencia de las vanguardias históricas? Opino que la vanguardia académica no existe. Existió en determinados momentos del pasado. Ambas se diferencian por el distinto momento histórico en que se producen.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? Creo que no se puede ni se debe hablar de éxito o de fracaso, sino de diferentes momentos históricos.

Las vanguardias históricas son por naturaleza efímeras en sus resultados concretos (cubismo, postismo...), aunque no necesariamente en los postulados estéticos generales en que se basan.

¿En qué momento la Academia comenzó su renovación? ¿En qué consistió dicha renovación y qué propone al mundo del arte? El comienzo de la renovación más reciente fue en el último cuarto del siglo XX, y no solo afectó a la sección de Pintura. En la sección de Música, por ejemplo, Antón García Abril fue elegido en 1982, Cristóbal Halffter en 1983, Luis de Pablo en 1989, o el ya fallecido Carmelo Alonso Bernaola en 1993. La renovación consistió en que se incorporaron a la Academia, para convivir con los miembros de las vanguardias históricas o con los más clasicistas, algunos artistas más vanguardistas. Y se propuso al mundo del arte que esa convivencia era no solo normal, sino posible e incluso deseable.

¿Se podría destacar la contribución de algún académico a esa renovación? Se podría, pero me parece delicada la cuestión y prefiero no contestarla salvo en lo relativo a la música. Mi opinión puede ser muy discutible, pero me pareció muy buena la elección de Antón García Abril, porque, estando con los vanguardistas de la Generación del 51, era y sigue siendo un vanguardista más «suave». También fue muy buena la siguiente elección, la de Cristóbal Halffter, quien además se le adelantó en menos de un mes en el ingreso, por lo que fue, en realidad, el primer académico músico de la nueva vanguardia.

¿Dónde está el arte en la actualidad? La arquitectura «artística» está ganando bastante dinero, es decir, teniendo todavía algún mercado; la pintura, la

escultura y las artes de la imagen, algo menos; la música de vanguardia —la clásica contemporánea en general—, en sus horas más negras. De hecho, no conozco a ningún compositor actual que viva de la música que compone como vivieron muchos en el pasado hasta, al menos, Joaquín Rodrigo, un académico que muchos hemos conocido y tratado.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Si los tiene, no los conozco, salvo los de mera respuesta a las consultas que se le hacen, y llevo ya cerca de un cuarto de siglo en ella.

¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos? ¿Cuáles son los objetivos de la Academia?, me pregunto. Lo que observo es que sus cinco secciones se ignoran bastante unas a otras, y opino que no hay un objetivo común, más bien algunas ideas excesivamente teóricas y genéricas.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? Los académicos somos muchos —cuarenta y ocho en este momento— y muy diferentes, por lo que es inútil englobarlos en una única actitud para la elección de nuevos académicos. Además, salvo muy raras excepciones como la de Alberto Campo Baeza, propuesto por miembros de secciones diferentes y como reacción a cierta propuesta de la sección de Arquitectura, en general los proponentes son de la sección a la que pertenece la plaza vacía, y la Academia acepta o no, pero sin debate alguno: se hace una *laudatio*, y se vota en la siguiente sesión.

Por lo que he observado, hay algunos académicos que lo que quieren es premiar una excelente trayectoria artística, lo que me parece muy bien; en otros intuyo ciertas maquinaciones para obtener o consolidar cierto poder en el futuro; y he intuido también ciertos agradecimientos por mercedes obtenidas en el pasado, etcétera.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Creo que la sección de Nuevas artes de la imagen permite nuevos ámbitos en las llamadas artes del espacio, y no veo la necesidad en las artes del tiempo. Pero no lo he pensado bien.

Si esos nuevos ámbitos supusieran la creación de una nueva sección sobre las cinco que ya tenemos, estaría en contra. Como ya insinué, la Academia en el día de hoy, sobre todo tras crearse la quinta sección, es una institución compuesta por cinco áreas cada vez más desconectadas, por lo que añadir una más quizá sería bueno para algunas cuestiones, pero complicaría más el resultado final.

ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN

ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA (Madrid, 1952) se licenció en Derecho en 1973 por la Universidad Complutense de Madrid y es un jurista especializado en derecho público y en la protección y gestión del patrimonio cultural.

Letrado de las Cortes Generales desde 1977, ha desempeñado numerosas funciones en el Parlamento español a lo largo de su carrera, participando en la tramitación de la vigente ley del Patrimonio Histórico Español de 1985. Fue director general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas (1982) y miembro del Patronato del Museo Nacional del Prado, participando en una importante etapa de ampliación y reorganización de la pinacoteca (1993-2003). Dirigió la Fundación Caja Madrid (1996-2002), fue secretario general de la Fundación Colegio Libre de Eméritos y director de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón. Entre 2003 y 2011 fue presidente de la Asociación Hispania Nostra para la protección y promoción del patrimonio cultural español y miembro del Consejo de la Federación Europa Nostra. En 2014, fue nombrado director general adjunto de la Unesco. De 2015 a 2020 fue presidente de Patrimonio Nacional, llevando a cabo la preparación y contratación del proyecto museográfico del Museo de las Colecciones Reales y gestionando el ingente tesoro histórico y artístico que conforma dicha institución.

Ha sido patrono de la Real Academia de España en Roma, de la Fundación Museo Sorolla y de la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Es también autor de varios libros y estudios relacionados con la protección del patrimonio histórico y artístico.

Fue elegido miembro de la Real Academia el 5 de junio de 1995 a propuesta de Joaquín García Donaire, Julio López Hernández y José Luis Álvarez. Ingresó el 1 de diciembre de 1996 en la sección de Escultura con el discurso *Las competencias del Estado sobre el patrimonio histórico español en la Constitución de 1978*. Ha sido censor de la Academia en 2020 y es su vicedirector tesorero en la actualidad.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte el academicismo? ¿A qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? ¿Se puede decir que la Academia de Bellas Artes se vio siempre dominada por el más puro academicismo? En España reinó un casticismo pictórico de tradición velazqueña, fuente de inspiración para toda la pintura española ¿Se puede llegar a un academicismo con la inspiración en Velázquez? Por otro lado, está Goya, que fue profesor académico, también fuente de inspiración para la pintura española, ¿se puede alcanzar un academicismo bajo su influencia?

¿Se puede hablar de un academicismo español influido por la pintura de tradición española, por el denominado casticismo español? Ante todo hay que considerar si existe el academicismo y si ese término admite matizaciones en el caso de la Academia de San Fernando o en general en España. Por academicismo podemos entender el lenguaje artístico que se impone al crear la Academia, que es básicamente una renovación neoclásica, aunque, en realidad, la institución nació al final del periodo barroco, al hilo de la construcción del Palacio Real e impulsada por los artistas involucrados en ese proyecto. Pero si la Academia impuso un gusto, este estuvo muy vinculado con el neoclasicismo. En términos historiográficos es de ahí de donde nace el llamado academicismo.

La Academia adoptó, desde el principio, una posición relativamente ecléctica. Como institución de enseñanza artística promovió el neoclasicismo, el ideal de belleza derivado de la Antigüedad en su renovación neoclásica, pero también con sus antecedentes en el Renacimiento; y cultivó el dibujo y el estudio del cuerpo humano —las academias— como sistema de enseñanza. Pero también aceptó en su seno a artistas que, aunque fueron educados en el dibujo académico, la copia de las proporciones del cuerpo humano y la tradición clásica, matizaron con su propia obra esa enseñanza e innovaron de forma muy notable, como hizo Francisco de Goya. Quizá su caso sea el más representativo, pero no es el único que cabe mencionar: Federico de Madrazo, que fue director de la Academia y tuvo mucha autoridad en la vida artística española, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, estuvo muy influido por la tradición española, en especial por el retrato del Siglo de Oro y por Velázquez en particular, y, por lo tanto, tendía hacia el naturalismo más

que al idealismo, si es que ambos términos se pueden contraponer, como tradicionalmente se ha hecho.

Lo cierto es que al filo del 1900 la Academia se encontró ante el hecho de que la tradición pictórica occidental, basada principalmente —incluso de manera exclusiva— en la figuración, en el paisaje y la naturaleza muerta, estaba siendo cuestionada desde la aparición del posimpresionismo y, sobre todo, por las primeras vanguardias. Esto se produce en torno a los primeros veinte años del siglo xx. Y es entonces cuando se origina en parte la ambigüedad del término academicismo en lo que se refiere a la Academia de San Fernando, pues esta permaneció apegada, no tanto al idealismo de estirpe neoclásica sino a la figuración en todas sus vertientes, incluso a una figuración que podría considerarse moderna. De hecho, hay artistas que ingresaron a lo largo del siglo xx, antes de 1970, que pertenecen a corrientes estéticas de renovación de la tradición figurativa con una visión que cabe llamar plenamente moderna. Son los casos, en escultura, de Victorio Macho, y en pintura, de Daniel Vázquez Díaz. Ambos están dentro de la tradición figurativa. A Vázquez Díaz, que estuvo influido por el cubismo, se le puede calificar de poscubista. A Victorio Macho le influye la escultura clásica, pero su visión totalmente renovada del clasicismo lo emparenta con lo que se llamó el *retour à l'ordre*, una escultura que no se puede considerar que siga la tradición naturalista del siglo xix. Así como Benlliure —que ingresa en la Academia hacia 1900 y permanece en ella hasta su muerte, con cuarenta y siete años de vida académica— sí es un artista que pertenece a la tradición naturalista de la escultura del siglo xix, que él prolonga largamente durante el xx, no se puede decir lo mismo de Macho. Benlliure y Macho representan dos corrientes estéticas contrapuestas. A Macho solo se le puede entender en el siglo xx y no como una prolongación del xix. Otro ejemplo es Benjamín Palencia, que tuvo su etapa surrealista y luego pasó a una figuración por completo moderna. No se le puede clasificar como un artista del siglo xix ni como continuador de la tradición figurativa de ese siglo; solo es posible entenderlo en el contexto de la renovación pictórica del xx, una vez aparecidas las primeras vanguardias.

La palabra academicismo, por lo tanto, parece poco útil para entender este fenómeno. Básicamente se plantea un escenario con dos grandes tendencias: la que cabe llamar figurativa, con toda su renovación del siglo xx, y

la tendencia si no antifigurativa, sí abierta a modalidades, a representaciones e inspiraciones que se apartan de la figuración o que la transforman en algo más que una representación de la figura humana o de la naturaleza — si es que por figuración podemos referirnos en sentido estricto a la representación de la naturaleza—. Este es el caso del surrealismo, el dadá y, en fin, de tantas otras corrientes del arte moderno. De lo que la Academia realmente estuvo al margen fue de las corrientes artísticas que se han denominado, en cierto sentido canónico, de vanguardia, que se apartan de la tradición figurativa, pero no lo estuvo de la renovación figurativa. Es ahí donde cabe situar la frontera de la implicación de la Academia. ¿Cuándo se traza esa frontera? En primer lugar, estamos hablando de pintura, pero hay que ser conscientes de que esta no es una institución representativa solo de la pintura o de la escultura, que son artes plásticas, sino también de la arquitectura y de la música, y es importante tenerlo presente. La renovación estética en la Academia se puede empezar a percibir en la arquitectura antes que en las demás artes porque ya en la segunda mitad del siglo XX aparecen arquitectos que han adaptado el lenguaje del movimiento moderno en mayor o menor medida. Quizá el caso más complejo sea el de Luis Moya, elegido académico en los años cincuenta y que, aunque es evidentemente un amante de la arquitectura antigua y del clasicismo y está muy inspirado por los modelos clásicos, utiliza materiales y técnicas del todo modernas en muchas de sus obras. Luis Gutiérrez Soto es otro caso complejo desde ese mismo punto de vista, o Pascual Bravo, o César Cort. Se trata de arquitectos que fueron elegidos académicos en los primeros años cincuenta y, por lo tanto, no están ligados a la renovación de la Academia a partir de la década de los setenta, pero con ellos ya había cierta apertura hacia el movimiento moderno en arquitectura. En música casi se puede decir lo mismo con Óscar Esplá y algunos otros: hay apuntes hacia la renovación estética ya desde los años cincuenta y sesenta.

El momento clave, sin embargo, se produce en los años setenta, cuando ingresa Álvaro Delgado de la mano de Enrique Lafuente Ferrari. Lafuente Ferrari es fundamental para entender el origen del cambio desde una posición de renuncia a cualquier tipo de canon académico basado en exclusiva en una continuidad de la tradición figurativa. Él no abandonó la tradición figurativa, pero sí abanderó su renovación total bajo el influjo del cubismo y, en definitiva, de

las primeras vanguardias. Él fue quien, en 1973, trajo a la Academia a Álvaro Delgado, un artista ya claramente influido por Picasso, un *posposvanguardista*. También entonces, a iniciativa de Lafuente Ferrari, se hace académico de honor a Picasso, y luego a Dalí. Empieza a haber una aceptación clara de los grandes nombres de la renovación artística del siglo xx, de lo que representó Picasso desde sus inicios, de lo que representó Dalí con el surrealismo, etcétera.

En los primeros años setenta la renovación se limita a esos reconocimientos, pero ya en la década de los ochenta se produce en todos los frentes: en el musical, en el de las artes plásticas y en la arquitectura. Y lo demuestra con toda claridad la lista de académicos elegidos en esos años. Álvaro Delgado tuvo mucho que ver con ello, apoyado firmemente desde el área musical por Ramón González de Amezúa, y en el de las artes plásticas por el ingreso temprano de Pablo Serrano.

Se suele decir que el primer abstracto que pisó la Academia fue Manuel Rivera en 1985 y es cierto, porque él fue el primero con el que esta, además de haber aceptado la renovación pictórica del arte moderno, aceptó también que una parte sustancial de ese arte moderno era la abstracción. La entrada de Rivera y la muy cercana de Miguel Rodríguez-Acosta, en 1986, representan eso. A partir de entonces, ingresaron Gustavo Torner en 1993, Luis Feito en 1997, Joan Hernández Pijuan en el 2000, y, en arquitectura, José María García de Paredes en 1986 o José Antonio Corrales en 1999. En 1980 había ingresado Fernando García Mercadal, un histórico del movimiento moderno español, y le sucedió en 1991 Julio Cano Laso, otro gran arquitecto claramente identificado con el movimiento moderno, y al que a su vez sucedió en la medalla Rafael Moneo en 2005. Antes ya había en arquitectura ejemplos de representantes del movimiento moderno en la Academia, como Secundino Zuazo, que ingresó en 1948, sucesor de Antonio Palacios y a quien sucedió Luis Blanco Soler y luego Rafael de la Hoz. Los renovadores en la arquitectura aparecen en fechas relativamente tempranas: Luis Gutiérrez Soto, que es una figura ecléctica porque tiene obra de muchas tendencias, pero también una considerable obra moderna, ingresó en 1960. Y a él le sucedió José Antonio Rodríguez Salazar en 1978, un arquitecto que con toda claridad pertenece al movimiento moderno.

En cuanto a las artes plásticas, José Luis Sánchez ingresó en 1987 como escultor, de modo que entre 1985 y 1987 entraron a formar parte de la Aca-

demia tres abstractos notables: Manuel Rivera, Miguel Rodríguez-Acosta y José Luis Sánchez.

En fecha temprana ingresa el último representante de lo que puede llamarse neosurrealismo, que es José Hernández, en 1989, muy próximo al ingreso de Rodríguez-Acosta, y ya en 1999, Juan Navarro Baldeweg, un artista no estrictamente figurativo. Y es muy interesante y un preludio de la renovación que se produce en los años ochenta la entrada en 1976 de un gran ingeniero, Carlos Fernández Casado, vinculado por completo con el movimiento moderno y a quien sucedió en la misma medalla Javier Manterola en 2006.

Un poco antes que Fernández Casado había entrado Álvaro Delgado: son los dos primeros ingresos que claramente evidencian una aceptación de la renovación moderna en la Academia, aunque no todavía de la abstracción—salvo que se entienda que el movimiento moderno de arquitectura tiene mucho de abstracción—. En escultura hubo un ingreso importante en 1977: el de Venancio Blanco. Él y Álvaro Delgado representan la renovación de las artes plásticas posvanguardistas de la posguerra española, de los años cincuenta y sesenta. Son ambos muy relevantes y prácticamente van juntos: uno ingresa en 1973 y otro en 1977. Blanco fue quien apadrinó la entrada de José Luis Sánchez. En esos años setenta se percibe también la aceptación de la renovación figurativa de posguerra con la entrada de Francisco Lozano en 1978 y luego la de Luis García-Ochoa, elegido ya en 1980.

Un ingreso de los años ochenta que tiene importancia es el de José Vela Zanetti, un pintor de la renovación figurativa de posguerra, y lo mismo cabe decir del escultor Joaquín García Donaire, que en 1983 sucede a Enrique Pérez Comendador. Pérez Comendador está más ligado a la tradición naturalista, pero con ciertos matices, pues no se puede decir que su obra no esté muy influida por los movimientos escultóricos de los años veinte. Pero en cuanto a escultura, en 1981 ya había entrado Pablo Serrano, a quien sucedió en 1988 Julio López Hernández.

En música empieza igualmente a notarse el cambio en los años ochenta con Antón García Abril, que entra en 1983, y con Carmelo Alonso Bernaola, que ingresa diez años más tarde, en 1993. También en 1983 había entrado Cristóbal Halffter y en 1989 Luis de Pablo, y la presencia de los dos implica un compromiso de la Academia con la creación musical contemporánea, incluso si esta tiene una difícil conexión con el público.

En arquitectura José Luis Fernández del Amo sucedió en 1991 a Luis Moya, José Luis Picardo sucedió a Fernández del Amo en 1998 y ya en 2014 entró Alberto Campo Baeza. El ingreso de José Antonio Fernández Ordóñez en 1990 es muy significativo porque, de alguna manera, continúa en la línea de Fernández Casado.

Y, sin duda, uno de los grandes movimientos de renovación de la Academia es el de apertura a la cinematografía y la fotografía, con la creación de la nueva sección de artes de la imagen, que venía precedida por la entrada en la institución de cineastas como Luis Berlanga o fotógrafos como Alberto Schommer. Estas artes se encaminaron primero dentro de la escultura, porque no se sabía muy bien qué hacer con ellas y por fin formaron una sección independiente. En ello tuvieron un papel importante los sucesivos directores, en particular Luis Blanco Soler, Federico Sopeña y Ramón González de Amezúa, que apoyaron decididamente esa renovación de la Academia. Y fue esencial, desde el punto de vista de inspiración de esa renovación, la labor de Álvaro Delgado, sobre todo a partir de 1979-1980, en colaboración con los directores y con el apoyo de Venancio Blanco.

¿A partir de todos esos ingresos se puede hablar de una vanguardia académica? Se puede hablar de una vanguardia en la Academia más que de una vanguardia académica. Es distinto.

Porque es un poco contradictorio, ¿no?, vanguardia y académica. Ya las primeras vanguardias implican el inicio de una tradición pictórica, plástica o estética, que ha pervivido prácticamente todo un siglo, por tanto, se puede decir que hay en ello una tradición. Que eso se llame academicismo o no, depende. Si el academicismo también lo aceptamos como una repetición de modelos anteriores, una continuación de cánones estéticos que se transmiten de generación en generación, que también es otra de las acepciones del término o al menos así se lo ha identificado, se puede decir que, en efecto, hay un academicismo vanguardista, pero no es porque la vanguardia esté representada en la Academia sino porque la tradición vanguardista ya tiene la suficiente antigüedad como para haber inspirado a sucesivas generaciones de artistas. Ello al margen de que hayan producido obras de más o menos calidad, más o menos originales o más o menos repetitivas, lo que ya constituye otro tipo de juicio.

¿Existía en la Academia la voluntad de dar prioridad a artistas que habían pertenecido a las vanguardias, al igual que ahora puede haber preferencia por el ingreso de mujeres? La Academia nunca ha olvidado que debe tener una representación equilibrada de las distintas corrientes artísticas vigentes en cada momento. La tradición figurativa nunca ha desaparecido, como prueban, por ejemplo, la presencia de Julio López Hernández, un artista contemporáneo que representa la permanencia de esa tradición, o la reciente elección de Hernán Cortés, porque la Academia nunca ha dejado de tener conciencia de que debía tener representantes notables de todas las disciplinas.

El ingreso de las mujeres trata de la compensación de una ausencia injustificada, habida cuenta la existencia de muchas artistas que tenían exactamente la misma calidad que sus colegas masculinos y que estaban mal representadas en la Academia. Pero no se puede decir que en este momento haya una preferencia en ese sentido.

No es que exista marcada preferencia por una tendencia u otra. Lo que hay es la necesidad de lograr una representación equilibrada del mundo artístico de cada momento, incluyendo, por supuesto, un equilibrio entre géneros.

Hemos hablado de cuándo se produce la renovación, en qué consistió y acerca de la contribución de algún académico. Has citado, por ejemplo, a Ramón González de Amezúa y a Álvaro Delgado. Y a Blanco Soler, a Venancio Blanco y a José Luis Sánchez. Una vez que ingresaron Sánchez, Miguel Rodríguez-Acosta y Manuel Rivera, los cinco ya constituían un grupo de apoyo a la renovación estética. También músicos, como Cristóbal Halffter. Y Ramón Barce, que es igual de importante. Y Tomás Marco, que ha sido absolutamente esencial en la renovación de la Academia.

Ha habido tres secciones que han sido punta de lanza en esa renovación. La primera fue la Arquitectura, pero al hacerlo antes, produjo menos ruptura. Las tres secciones son Pintura, Escultura y Música y actúan en paralelo, lo cual tiene mucho que ver con el clima intelectual y cultural de los años setenta.

¿Dónde está el arte en la actualidad? ¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? La Academia ya no es la institución inspiradora del gusto. Mantiene la representación de las artes en

cada generación a través de artistas notables que tienen un reconocimiento público acreditado, pero no tiene un compromiso con una determinada corriente artística. Eso no ocurre. Tampoco ocurre en el mundo de las artes en general, donde no cabe decir que haya un predominio de una determinada tendencia. A pesar de que en determinados momentos se haya hablado del arte conceptual, del minimalismo, etcétera, coexisten muchas corrientes. Es lo que caracteriza esta época posmoderna. Por tanto, opino que no se puede atribuir a la Academia una preferencia por una o unas corrientes determinadas.

A lo largo del siglo xx la Academia ha ido perdiendo muchas funciones. Ha perdido muchas facultades. Tenía la enseñanza artística, que perdió en el siglo XIX; tenía la inspección de los museos y la tutela de los monumentos, que también perdió a principios del siglo XX, y tenía una función consultiva nacional muy desarrollada en materia de protección del patrimonio, que ha perdido en parte con motivo del desarrollo del estado autonómico. Pero la Academia sigue teniendo un papel representativo en el mundo artístico español y una labor muy importante que llevar a cabo como continuadora y conservadora de su propio acervo cultural de tres siglos. Tiene sus colecciones y una tarea que desempeñar como institución cultural manteniendo la tradición académica, no en el sentido de un estilo, sino como un legado. Por último, tiene una función consultiva que sigue ejerciendo y una autoridad en el sentido de *auctoritas*, no de *potestas*, en materia de protección del patrimonio. Son suficientes funciones como para justificar su existencia en el siglo XXI.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? La Academia tiene que actuar con prudencia ya que la multiplicidad de variedades artísticas es de tal calibre que hasta que se consoliden pasará tiempo. No es una institución de ruptura porque su tradición lo impide, aunque pueda parecer una paradoja habida cuenta de sus orígenes. Cuando se constituyó estaba más cerca de la ruptura con la tradición artística vigente en España, un barroco luego llamado castizo. La Academia, en cambio, imponía un gusto barroco internacional y luego el neoclásico, de modo que fue entonces una institución más rupturista de lo que ha sido luego. Pero, precisamente, la Academia, fiel a su propia historia, tiene que recibir aquellas

corrientes que tienen una consolidación clara. Hay manifestaciones artísticas que todavía están en plena ebullición: aún no se han consolidado.

La Academia tiene que robustecer la nueva sección de artes de la imagen, que está incluyendo desde el diseño hasta la fotografía y el cine, y eso ya es ahora una importante tarea que cumplir. El diseño es una disciplina que admite mucha variedad y, por tanto, ahí hay un campo por explorar, afianzar y quizá ensanchar.

La apertura a otras formas de expresión artística distintas de las artes plásticas o las visuales como serían las escénicas la danza, el teatro, artes absolutamente consolidadas por la tradición y por la historia, tiene un encaje que podría ser discutido y se ha discutido mucho, pero no sabría valorar si es conveniente o no para la Academia ampliar el espectro.

¿Falta participación de la Academia en crear debates artísticos que lleguen a la sociedad? Hay un problema de timidez institucional que tiene que ver con el peso de la acusación de academicista. Se intenta evitar que parezca que esta institución impone preceptivamente una opinión artística, sobre qué deben ser las artes.

¿La Academia debería establecer puentes con los jóvenes? Tiene que ser una institución abierta a la sociedad en la que niños y mayores tengan acceso a lo que puede ofrecer. La Academia es depositaria y custodia de una tradición cultural y, desde ese punto de vista, es comparable a los grandes museos, bibliotecas o archivos. Al mismo tiempo es representativa del mundo artístico acreditado, autorizado y consolidado. Esas dos dimensiones no son incompatibles.

También, a su manera, los museos consagran artistas; son también representativos de una tradición que acaba proyectándose sobre el arte de su época. Y, al igual que los museos, la Academia debe tener instrumentos de proyección suficientes. No es un problema de propósito sino de medios.

La Academia podría tener una actividad didáctica o educativa o pedagógica. Sería muy adecuado. Y no solo cursos de doctorado en materias teóricas, sino también en la práctica artística, que es esencial. De hecho, es un asunto característico de la Academia, que, al fin y al cabo, nació como una institución de enseñanza.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? Principalmente incorporar personas con una calidad profesional acreditada y que puedan integrarse bien en una corporación que tiene unas misiones que cumplir y que necesita, en definitiva, personas dispuestas a asumir tareas al servicio de la institución. Por un lado, la Academia debe acoger las figuras más representativas del mundo artístico de la época, lo que no necesariamente hay que hacer a través de las elecciones de académicos de número, pues puede lograrse con los honorarios. Pero, por otro lado, necesita académicos dispuestos a trabajar, y no olvidemos que se trata de un trabajo en esencia honorario, que se cumple por el honor de ser académico.

Hablemos de la belleza. Es un problema sobre todo estético. De estética y de filosofía de las artes. La belleza sigue siendo un valor, con el matiz de que el concepto moderno de belleza está más ligado a la emoción, al subjetivismo, al romanticismo, al resultado de la obra y su impresión sobre el espectador que a un canon de proporción y de color ideal procedente de la tradición clásica. Sin embargo, la belleza entendida como canon de proporción y formal, es decir, como un ejercicio de percepción de la forma, no ha desaparecido del ideal humano, ni tampoco la emoción que produce contemplarla. Por lo tanto, sigue asociada a una idea de perfección que no ha desaparecido, aunque ya no sea el único ideal artístico que predomine. En el pasado las artes se identificaban con la belleza porque se entendía que los tres grandes conceptos platónicos, lo bueno, lo bello, lo verdadero, equivalían, que tenían contacto entre sí porque lo bueno era verdadero y bello, lo verdadero acababa siendo no solo bueno sino también bello. De estos tres conceptos y de la idea del vínculo entre ellos ha vivido el pensamiento estético occidental —y no solo el estético, también el filosófico— durante mucho tiempo, hasta que en el Romanticismo —y es algo que se prefigura a finales de la Ilustración— se rompe la identificación, la sinonimia o, mejor dicho, la traducción de unos conceptos en los otros, la conexión entre ellos. En cambio, se da primacía a la emoción, al sentimiento que puede surgir de la impresión: lo feo puede llegar a ser fuente de emociones y, por tanto, identificarse con una nueva idea de belleza que ya no está ligada a la proporción ni a la perfección formal. Sin embargo, no creo que esta aspiración haya desaparecido de la existencia humana. Lo que ocurre es que se ha completado con

nuevas formas de sensibilidad artística, y, además, en un contexto en que nos planteamos la propia idea del arte.

Hay un debate importante sobre si se puede seguir hablando de arte o estamos ya en un postarte, que empieza con Marcel Duchamp y con el arte conceptual, es decir, con la idea de que cualquiera puede definirse como artista porque dice serlo y porque plantea una abstracción de la realidad cotidiana de un objeto o de una situación. Es un camino que, a mi modo de ver, si bien se sigue explorando, tiene grandes limitaciones y es insatisfactorio. Los viejos conceptos mantienen su vigencia y, aunque puede coexistir o no con la emoción, la perfección formal sigue teniendo importancia. También la emoción tiene importancia y quizá ambos conceptos —perfección formal y emoción— sean los dos vectores de la creación artística, que llamamos así para establecer una diferencia con lo científico o con lo narrativo, del mismo modo que los antiguos distinguían entre historia y poesía. Lo poético, entendiendo como tal el mundo de la creación artística, el mundo de lo que no se puede expresar con una mera descripción de la realidad, sino que va más allá, y que tampoco es puro conocimiento de los fenómenos reales, como sí puede serlo la ciencia, se halla alojado en una esfera de la vida humana a la que quizá la Academia debería dedicar reflexiones. Es un asunto esencialmente filosófico que se echa de menos en la vida intelectual y cultural actual. No es que no se haya reflexionado sobre ello, pues hay gente con gran capacidad que sí lo ha hecho, pero la Academia, en los últimos decenios, no ha prestado suficiente atención a este tipo de cuestiones que están en el centro del pensamiento artístico.

JOSÉ MARÍA LUZÓN

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ (Jaén, 1941) se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla en 1965 y se doctoró con su tesis «Estudios de arqueología en la provincia de Huelva», dirigida por Antonio Blanco Freijeiro, en 1969. Fue becado por la Fundación Fullbright en la Universidad de Duke (Durham, Estados Unidos), donde realizó una estancia de posgrado entre 1965 y 1966. Prosiguió sus estudios posdoctorales gracias a una beca de la Fundación Alexander von Humboldt en la Universidad de Marburgo (Alemania).

Ha dirigido las excavaciones de las ruinas romanas de Itálica y ha dedicado su vida a la docencia como catedrático de Arqueología Clásica en las universidades de Santiago de Compostela, La Laguna, Cádiz y en la Complutense de Madrid. Desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha participado en diversos proyectos de investigación como el *Proyecto Pompeya, Insula VII-6* o *La Casa de Diana Arcaizante*, junto con la Universidad de Salerno. Ha publicado varios libros y artículos sobre arqueología.

Fue director general de Bellas Artes y Archivos, director del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Nacional del Prado. Pertenece al Consiglio Scientifico del Consiglio Nazionale della Ricerche en Italia

Los académicos Joaquín García Donaire, José Luis Sánchez Fernández y Julio López Hernández lo presentaron para cubrir la vacante de Luis Díez del Corral en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue elegido el 7 de junio de 1999. Ingresó el 28 de mayo de 2000 con su discurso *El Westmorland: obras de arte de una presa inglesa*. Ha desempeñado los cargos de académico delegado del Taller de Vaciados de la Real Academia entre 2003 y 2009, y del Museo desde el año 2009, puesto en el que permanece en la actualidad.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte el academicismo? ¿A qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? Eso lo dicen algunos. El academicismo podríamos, quizá, definirlo en sus orígenes. Las academias son instrumentos que en sus inicios cumplen una función. Nacen para configurar un modo de formar al artista. A su vez, también crean reglas, porque el arte unas veces se hace con reglas y otras se aparta conscientemente de ellas. Ya el mismo Francisco de Goya, en sus pensamientos acerca de cómo formar a los alumnos, insiste en que hay que romper con las reglas. Dicho de otra manera: él está rompiendo con lo que acaba de nacer, que es la Academia y el academicismo. Goya ya lo está haciendo. ¿Que luego ha habido momentos más explícitos de ruptura con la formación del artista mediante reglas? Pues sí; los ha habido y a comienzos del siglo xx se produjo una auténtica hecatombe, diría yo, contra las academias. En realidad, por parte de ciertos sectores, no todos.

¿El academicismo es positivo o es negativo? Es lo que ocurre con las palabras; tienen un sentido en un momento, un sentido que las llena de prestigio, y poco después esa misma palabra hay que quitarla del vocabulario porque se considera que es nefasta. Eso ha ocurrido siempre y seguirá ocurriendo. Voy a poner un ejemplo que no tiene nada que ver con el arte: la palabra «samnita». Cuando los latinos estaban luchando contra los samnitas, estos eran unos guerreros valerosos. Más tarde, cuando fueron vencidos, pasó a haber en los circos un gladiador que luchaba con las armas del samnita. Pero ser gladiador, en un momento más avanzado, no era lo mejor visto dentro de la sociedad y la palabra samnita adquirió un tinte peyorativo. Por eso los samnitas fueron a Roma, al senado, a pedir que se cambiase ese nombre porque había dejado de ser algo positivo.

Las palabras tienen un significado en un momento y uno distinto en otro, de manera que el concepto de lo académico puede ser prestigioso en un momento o puede ser denostado en otro. Eso es lo que ocurre. Es juego de palabras, evolución de los conceptos, pero también una evolución en el contenido semántico de las palabras que usamos.

¿Se puede hablar de un academicismo español influido por la pintura de tradición española después de artistas como Goya, al que has citado, que propone una ruptura con las reglas, o Velázquez, que es de un tiempo anterior, pero

también muy libre a la hora de expresarse? ¿Todo eso no da lugar a un academicismo propio español que no está sujeto a normas tan estrictas? No sé si hay que llamarlo academicismo. La palabra español significa que estamos en España. El arte está condicionado, motivado, impulsado, consumido, disfrutado por quiénes lo producen, dónde lo producen y cuándo lo producen. Es decir, el tiempo, el lugar donde eso ocurre y las personas que lo hacen. Esto determina que no sea lo mismo lo que se está haciendo en Alemania que en España, en Francia o en Italia, aunque sea en la misma época. Tampoco es lo mismo lo que se hace en el siglo XVIII que en el XIX. El tiempo, el lugar y el espacio son los que condicionan al artista. La verdad es que si lo que se hace en España es español, llamémosle academicismo, arte, producción, o lo que queramos, pues sí. Pero la pregunta es si hay un academicismo español. Yo diría que si en España hay una Real Academia creada para ello por Fernando VI y luego impulsada por Carlos III —que es en la que estamos— es para establecer unas pautas para los artistas, que van a representar un papel muy importante en lo que es el arte español. ¿Hay otros condicionantes? Múltiples. Por ejemplo, el tipo de obras que se hacen, para quién se hacen y por qué se hacen. No es lo mismo pintar obras para conventos, que es lo que más se practicaba en España durante los siglos XVII y XVIII, que hacerlo para la sociedad aburguesada o mercantil que podía haber en Centroeuropa, en Holanda y en otros lugares. Allí los clientes piden otras cosas. Pero ¿es por eso arte centroeuropeo? Sí, lo es porque es allí; pero ¿en qué se diferencia uno del otro? Pues en lo de siempre: quién lo hace, para qué, dónde y cuándo. Es evidente que la temática y la motivación de la pintura religiosa española del siglo XVII no se da en otros países.

¿Qué se entiende por modernidad? Es una palabra con un significado cambiante. Lo que se ha hecho lo vamos a sustituir por otra cosa, vamos a llamar a esto «nuevo» o «moderno». Pero cuando lo moderno deje de serlo, vamos a llamarlo «contemporáneo». Y cuando lo contemporáneo deja de ser contemporáneo porque ya quienes han hecho arte contemporáneo son personas de ochenta años, lo vamos a llamar «posmoderno» y luego «poscontemporáneo». Vamos a ir inventando términos. Es siempre ir creando palabras y conceptos para poder justificar y explicar ese continuo devenir que es el arte, la moda y el gusto.

El arte está producido dentro de un movimiento cambiante constante, pero nosotros somos parte de eso. Mi abuela se vestía de manera diferente a mi madre. Mi abuelo se peinaba de manera diferente a como lo hago yo, se cortaba el pelo de otro modo. Todo eso que llamamos moda es el devenir del gusto, que se aplica a todo: a la música, a la arquitectura, a la escultura. La música que le gusta a un muchacho de doce o trece años no tiene nada que ver con la que emociona a sus abuelos. Ocurre con la música, el arte y hasta lo que uno se va a poner encima. El niño puede decir que a sus padres les gusta la música clásica; otra palabra con contenido, ¿con contenido de qué?, de pasado. De pasado consolidado. En el arte eso ocurre constantemente: hay movimientos. Ha habido un momento en que unos se han creído más modernos que otros, pero luego dejaron de serlo... La primera vez que visité las colecciones que hoy están aquí, en la Academia, las de pintura del siglo XIX, tenía nueve o diez años. Estaban en los bajos de la Biblioteca Nacional, en un lateral que daba a la calle Juan de Villanueva, y ese museo se llamaba Museo de Arte Moderno. Pero un Museo de Arte Moderno, en España ahora no lo hay porque eso ya dejó de serlo. Ahora es otra cosa, pero las obras son las mismas. Hemos tenido un Museo de arte Contemporáneo que ahora está cerrado. Se llamaba MNAC, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, pero ya no existe. ¿Es que no hay arte contemporáneo? Sí, es que el arte contemporáneo ya ha dejado de serlo. A eso estamos jugando continuamente.

¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? Si la hubiera ¿en qué consistiría? Bueno, la Academia tiró del gusto y de la formación en sus orígenes, pero luego ha ido a remolque, eso es evidente.

Cuando la Academia se crea, el choque de trenes que se produjo era el del barroco con el gusto neoclásico. Uno lee los escritos de Antonio Ponz, el *Viage de España*, y nota que cada vez que encuentra un edificio barroco, le parece lo peor de lo peor. Él está metido en el nuevo gusto. De hecho, la Academia como tal, quitó la fachada, y es un episodio conocido en la historia de este edificio. Cambió la fachada de Churriguera, ¡nada menos que una fachada de José de Churriguera! La quitó, para poner esta fachada neoclásica que diseñó

Diego de Villanueva, con dos columnas estriadas y un frontón que es la que hoy aún tiene. Es el cambio de gusto, pero es el cambio de gusto en eso y en todo. ¿Por qué?, porque la Academia, en ese momento, estaba siendo vanguardista; la Academia tiró del tren de la reforma, pero luego se quedó anclada en él y algunos académicos estaban dentro denunciándolo, diciéndolo en sus escritos. La Academia como tal no es vanguardista, no puede ser; es que es una contradicción en los términos. No puede haber un academicismo de vanguardia. Eso ya lo fue. Puede tener otras funciones, puede hacer otras cosas la Academia, de hecho, pero desde luego, no va a ser lo que era cuando nació.

Sí, pero en el siglo xx han entrado artistas que fueron vanguardia en determinado momento de su producción artística. Sí, de todos los artistas puede decirse que son vanguardia. Lo que esté haciendo un artista hoy es lo que se hace hoy. Si eso no tiene nada que ver. Pero la institución es otra cosa. Que haya aquí un artista o que entren artistas que con su producción estén dentro de ese devenir constante que es la evolución del gusto, del arte, etcétera, que haya artistas que estén entrando y que estén haciéndolo muy actual, no significa que la Academia como institución, ni siquiera como el centro de formación donde han estado, signifique eso. Distingamos al artista de vanguardia de la institución. Institución promotora de vanguardismo la Academia no es. Además, hay otra cosa: la Academia —no sé si por conservadurismo o qué— siempre está en los orígenes. Vuelvo a decir: en los orígenes era lo más avanzado que se podía concebir, pero después la Academia se quedó un poco detrás de lo que estaban creando otros, sobre todo fuera de la propia Academia. Veamos el periodo más reciente: en la Academia no está Joan Miró, no está Pablo Picasso, no está Salvador Dalí; esos están en otro lugar. En la Academia, que es donde los artistas se forman, hay otros.

¿Se puede hablar de una renovación en determinado momento de la Academia o es un proceso que se produce poco a poco, en el que la Academia va cambiando de forma paulatina a lo largo del tiempo? Es que cambian muchas cosas. Son muchas las cosas que van cambiando y cada momento es diferente. Cada momento, casi cada instante, diría yo, es diferente. El proceso no lo vemos, pero somos protagonistas de esa evolución constante, aunque no la

percibamos. Eso se puede estudiar también a posteriori. Voy a ir al mundo de la Antigüedad porque, como historiador del arte del mundo antiguo, es donde tengo mis referencias y mi formación. Voy a poner un ejemplo en el mundo antiguo que es tan válido como el que se podría poner con el arte contemporáneo, las vanguardias y todo lo demás. En el siglo xx se estudió la cerámica griega de figuras negras. Hubo investigadores que dedicaron a ello su vida; el resumen de todo ese estudio yo lo expresaría refiriéndome a una gran figura que fue profesor en Oxford: John Beazley. Él llegaba a determinar, en los vasos pintados griegos de figuras negras, cuándo habían sido producidos, la fecha, el taller e incluso, a veces, la mano del pintor. Nos enseñó a ver el proceso evolutivo con tanta precisión, que un fragmento de un vaso de figuras negras se puede datar con un margen de cinco o diez años, ¿por qué?, porque está evolucionando el taller y la mano del que lo hace. El mismo artista dibuja hoy de manera diferente de lo que lo hará dentro de veinte años, porque su caligrafía está evolucionando, lo mismo que mi firma de cuando yo tenía doce años no se parece a la que hago hoy. Esa evolución la detecta el historiador del arte, ¿cómo?, en el caso de las figuras negras, Beazley empleaba una frase muy bonita que se puede aplicar a las vanguardias, al arte contemporáneo y a todo. Decía: «al principio uno ve mucha cerámica de figuras negras, pero en tanto negro llega un momento en que el ojo se acostumbra a la oscuridad». Y eso lo dice todo. El ojo de quien estudia la obra de un artista o de un periodo puede llegar a «ver en la oscuridad» si uno se dedica a ello toda la vida.

Tengo otro ejemplo. Y es un ejemplo de qué puede llegar a ver el historiador del arte o el estudioso de un determinado movimiento. Algo que no ve el que está pasando rápidamente por delante de una obra. Me refiero a una visita que hice en cierta ocasión a una alfarería en un pueblecito de la provincia de Zamora. Eran tres los que estaban trabajando, el padre y dos hijos. En el momento en que yo hice la visita para ver cómo trabajaban la alfarería, estaban haciendo un tipo de cántaro, pero habían hecho como doscientos o trescientos cantaritos de tamaño pequeño. Los tenían puestos a secar al sol en una explanada antes de meterlos en el horno. Yo veía allí cerca de trescientos cántaros todos iguales, pero como yo quería saber en qué se diferenciaba la mano de uno de la de otro, les hice una pregunta: «¿Vosotros sabéis distinguir quién ha hecho cada uno de estos?». Y me dicen: «Sí, claro:

estos los ha hecho mi hermano, esos son de mi padre, aquellos de mi padre también, esos son míos, esos otros...». Y mi pregunta inmediatamente fue: «¿Qué sutil diferencia está viendo en ellos?». Él percibe una diferencia que yo no percibo, que mi ojo no ve. Ahí tienes una manufactura humana muy simple donde se aprecia una diferencia y esa diferencia que ellos ven entre los que han fabricado las piezas, se puede analizar también a lo largo del tiempo. El ojo educado para percibir la evolución del arte sabe decir que esto es anterior a esto, y a esto y a esto otro, y lo va viendo y ve cosas para las que se ha educado a ver. ¿Qué es eso? Si nos remontamos al siglo XIX, que es cuando se hicieron las clasificaciones de todo y se profundizó en los grandes estudios del estilo, yo lo relacionaría con la palabra estilo, que es también una palabra con un cierto contenido que hemos usado mucho. El experto tiene que saber ver el estilo.

Para que se entienda y lo entienda una persona que no esté introducida en el proceso de analizar el arte, lo explico. Se lo explicaba a mis alumnos de otra manera cuando estaba en la universidad. Les decía: «Cuando ves el peinado de tu abuela notas que es diferente del peinado de tu madre y el vestido de tu abuela los es del vestido de tu madre y el peinado tuyo es diferente y este señor se cuida la barba y este otro se la rasura, etcétera». Ahí uno ve que tiene criterios de situación cronológica respecto a cosas en las que no se había parado a pensar. «El vaso en que bebes es muy diferente del vaso en que bebías de niño. Y la botella también ha cambiado. Tenéis que aprender a percibir a lo largo de la creación artística esa constante evolución».

¿Dónde está el arte en la actualidad? Está caminando. Es que el arte tiene que ser eso: evolucionar constantemente y siempre buscando y siempre diciendo: «lo anterior no me sirve». Aunque en realidad lo anterior se usa de dos maneras: para remedarlo y copiarlo o para denostarlo y romper brusca-mente con ello. El tema viene de antiguo. Ya en la Antigüedad, Plinio el Viejo, cuando hablaba a propósito de la escultura, acabó concluyendo que el arte había terminado. Para él, lo que se hiciera en adelante ya no sería arte. La creación artística terminó con el arte griego. Son maneras de pensar, maneras de ver.

Yo creo que el proceso continúa y seguirá haciéndolo. ¿Usando cosas anteriores? Sí. Por ejemplo, ¿qué son los renacimientos? Digo los renaci-

mientos en plural. Si digo «el Renacimiento» me estoy refiriendo al italiano, pero los renacimientos que ha habido han sido muchos, desde la Antigüedad hasta hoy. Recuerdo que, con Eduardo Chillida, por los años setenta, sentados en una venta hablábamos de este fenómeno y me decía: «Inevitablemente, las formas van a volver otra vez al mundo clásico; la inspiración va a volver al mundo clásico». Me decía: «He estado en Grecia. Me ha fascinado. Nos va a inspirar Grecia en el futuro». «Empieza ya», le dije yo. Y me respondió: «No. Eso le va a tocar a otros, quizá». Pero él veía que se había agotado un camino y ahora tal vez es el mundo clásico el que está ahí, como siempre esperando, porque el mundo clásico está siempre esperando para ser utilizado.

Otra manera de utilizar el arte, digamos, a posteriori, está en las inspiraciones que surgen de él; por ejemplo, del retrato de Inocencio X: ahí está Francis Bacon; o los juegos que hace Picasso con Velázquez. Son juegos creativos yendo a buscar en otros la inspiración. Es decir, que el arte anterior se usa de esas dos maneras, para hacer una cosa radicalmente distinta o para decir: «lo voy a usar a mi modo». Pero eso se hace en música también, en poesía, en pintura, en arquitectura; es el juego humano continuo de la creación.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Supongo que sí. Creo que sí. Pero lo que pasa es que lo que la Academia hace ahora no es enseñanza. La Academia nació para formar, para la enseñanza; ahora la Academia es otro tipo de institución. No solo aquí, no solo en España: lo es también en otros países. Aunque hay países donde el contenido docente de la Academia no se ha perdido. En el nuestro sí, porque se disgregó la Escuela de Arquitectura y luego la enseñanza artística fue a la Universidad. Ser artista se convirtió en una enseñanza universitaria, no como lo era en la Academia. En los conservatorios eso no ha ocurrido; los conservatorios son instituciones que forman a artistas. Hay también una reivindicación para que pasen al mundo universitario, con lo cual, o los conservatorios se convierten en universidades o la enseñanza pasa a la universidad y los conservatorios actuales quedarán como las academias hoy. ¿Haciendo qué? Se pueden hacer muchas cosas, desde el momento en que estas instituciones se convierten en una especie de senado. La Academia, si la vemos así, es un senado de artistas. El valor que tiene es el de reunir a los que ya han

recorrido el camino, los que ya han hecho una larga trayectoria: *ordo senei*, como decían los latinos. Pues sí, es el valor que tiene el senado, y para eso se lo ha utilizado como órgano consultivo, como última palabra en muchas cosas. Las academias actualmente siguen siendo un poco eso. Pero, en fin, aquí no vienen alumnos ahora. La Academia no pretende, con personas que ya han terminado prácticamente el recorrido creativo, impulsar una nueva vanguardia, ya son historia, somos historia. Yo no soy artista creador; analizo el proceso evolutivo del arte y además me dedico, como decía antes, al mundo antiguo, pero creo que la Academia cumple una función dentro de la sociedad muy diferente de aquella para la que nació.

¿Cuál es la presencia de la Academia en la sociedad? Muchísima. Pero es el consejo de ancianos, por así decirlo. Presencia, muchísima. Las academias tienen un papel en las sociedades que las mantienen. Quietas no se han quedado. Estaba yo hace no mucho en la Academia de San Lucas en Roma, y vi cómo sigue siendo lo que fue en muchos aspectos: arquitectura, escultura, pintura. Artistas y nada más. La Academia de San Lucas sigue siendo lo que fue y, sin embargo, esta Academia de San Fernando, que nació como Academia de las Tres Nobles Artes, es hoy muy diferente. Las tres artes se sacaban del mundo gremial y se les daba un estatus diferente, a las artes y a quienes las practicaban, como dice la Real Orden. Fue un paso ilustrado que definiríamos hoy como modernidad. En el siglo XIX se incorporó la sección de Música y, más recientemente, se ha incorporado lo que muy globalmente se ha llamado Nuevas artes de la imagen, porque hay artistas que están haciendo otras cosas, están haciendo diseño, cine, fotografía... La fotografía, considerada un arte ahora, cuando quiso entrar por primera vez en la Academia en el siglo XIX, la rechazaron. Dijeron que no, que eso no era un arte, que era un procedimiento químico. Conservamos en el archivo el recuerdo del rechazo de la fotografía. En ese sentido, la Academia está intentando incorporar modernidad, pero una modernidad que viene ya con su recorrido previo.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Ha nombrado las Nuevas artes de la imagen, ¿haría falta incorporar alguna sección más? Ya lo dirán otros cuando, siendo creadores y haciendo cosas nuevas como ha ocurrido con el mundo del diseño, del cine, la foto-

grafía, vean que no están dentro y que podrían estar dentro de este colectivo tan heterogéneo como es una academia de bellas artes.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? La verdad es que los criterios pueden ser muy variados, pero personas que puedan ser elegidas para cualquiera de las secciones de la Academia en todo momento hay muchas y hay numerosas opciones. A veces, lo que motiva la elección es la carencia en ese momento, dentro del colectivo de la Academia, de una persona que tenga un determinado perfil, porque lo que sí se pretende es que cuando nos sentamos los académicos, esté cubierto lo más ampliamente posible un panorama de la creación artística, su estudio, su gestión, su promoción, etcétera. Creo que ese es el único debate que he presenciado a la hora de incorporar nuevos académicos.

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (Neila, Burgos, 1939) estudió en el monasterio de Silos las lenguas clásicas, la liturgia y su historia. Se especializó en canto gregoriano, ampliando su técnica en la abadía de Solesmes (Francia). Como director del coro de la abadía de Silos, grabó varios discos de canto gregoriano consiguiendo éxito internacional.

Licenciado en Teología por la Université Catholique d'Angers y en Filología Románica por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ha sido catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha favorecido el conocimiento y difusión de la música española medieval mediante su labor docente en seminarios y congresos; la investigación de la música medieval y renacentista, canto hispano, mozárabe, el *Códice Calixtino*, las cantigas de Alfonso X, la música de trovadores o la traducción de los *Siete libros de música* de Pedro Salinas. Y como intérprete, con su grupo de canto gregoriano y con grabaciones discográficas. En defensa de la conservación y recuperación del legado musical de catedrales y monasterios, lleva a cabo un programa en países de Hispanoamérica formando a jóvenes musicólogos.

Ha sido presidente de la Sociedad Española de Musicología, del XV Congreso de la International Musicological Society, subdirector del Real Conservatorio de Madrid y miembro del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música. Ha recibido la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio, Grand Prix de l'Académie Charles Cros, el Gran Premio del Festival Internacional de Bellas Artes de Tokyo, Premio de la American Musicological Society, entre otros reconocimientos.

El 29 de noviembre de 1999 fue elegido académico de número por la sección de Música de la Real Academia a propuesta de Antón García Abril, Manuel Carra Fernández y Joaquín Soriano Villanueva. Ingresó el 11 de junio de 2000 con el discurso *Cantaré con el corazón (corde canam)*. En la Academia ha sido vicedirector tesorero durante una década.

¿Qué entiende por academicismo? Es el sustantivo abstracto del adjetivo «académico». El sufijo «ismo» indica la cualidad específica que define la naturaleza del producto, que en este caso es el arte creado en las academias o escuelas.

¿Puede decirse que la Academia de Bellas Artes se vio siempre dominada por el más puro academicismo? No me parece que los trabajos e informes emitidos por la Academia como institución, de acuerdo con sus estatutos, a petición de instancias públicas, privadas o por particulares puedan ser definidos como academicistas. Los componentes de esta real institución han sido históricamente destacados creadores y pensadores en materia del arte, cada uno en su especialidad con su propio y particular criterio. Es, por tanto, inadecuado situar a todos los académicos bajo una misma etiqueta generalista.

En España reinó un casticismo pictórico de tradición velazqueña, fuente de inspiración para toda la pintura española. ¿Se puede llegar a un academicismo con la inspiración en Velázquez? Soy músico, no pintor ni especialista en pintura. Me resulta difícil comprender que en España reinara un casticismo musical similar al de tradición velazqueña. Desde hace muchos años, desde que el Instituto de Estudios Occitanos me encomendó la publicación de la música de los trovadores (*Las cançons dels trobadors*, Toulouse, 1980), he defendido con ahínco la personalidad y viveza de la música española. Así, por ejemplo, la canción franco-flamenca y la *chanson française* obedecen a reglas de pura retórica, en tanto la canción polifónica en lengua castellana y la que se produjo en el continente americano exhiben sencillez, eficacia expresiva y apego a la palabra. Esto es consecuencia natural de una realidad sonora de raíz tradicional, audio-oral, asumida por los compositores peninsulares, quienes hicieron de la polifonía española del Siglo de Oro uno de los hitos esenciales de la historia universal de la música. Por cierto, esta cualidad histórica ha pervivido hasta nuestros días y es perceptible en las obras de los compositores miembros de nuestra Academia.

¿Qué se entiende por modernidad? En el terreno de la música, el término me retrotrae al Renacimiento y más concretamente al importante libro de Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555).

¿Y por vanguardia? Nunca he entendido bien ese término militar como metáfora de las creaciones artísticas o de otra naturaleza en el ámbito de la cultura.

FERNANDO DE TERÁN

FERNANDO DE TERÁN TROYANO (Calatayud, Zaragoza, 1931) estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde se graduó en 1961 y obtuvo su doctorado en 1966. Ha ejercido como urbanista principalmente desde 1965. Desde 1977 a 1980 fue director técnico del Área Metropolitana de Madrid. En 1980 obtuvo la primera cátedra de Urbanismo en la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, que ocupó hasta 1993. Ese año fue nombrado catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde dirigió el Departamento de Urbanística y Ordenación Territorial hasta 2001. Fue también director del Instituto de Estudios de Administración Local entre 1985 y 1987.

Ha desarrollado una intensa actividad como docente, investigador y escritor y es autor de más de cien publicaciones sobre planificación e historia urbana. Fundó y dirigió *Ciudad y Territorio* (1969-1989), primera revista española de urbanismo, y la revista *Urban* (1997-2007). Practica la pintura y el grabado y ha celebrado exposiciones de su obra en Madrid (1995, 2001, 2012 y 2016).

Obtuvo la Medalla de Oro de Urbanismo de la Comunidad de Madrid en el año 2000 y el Premio Rey Jaime I en Urbanismo, Paisaje y Sostenibilidad en 2005. Es miembro del Colegio Libre de Eméritos, del Instituto de Estudios Madrileños y del Consejo Asesor del Comité Español del ICOMOS, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

El 29 de enero de 2001 fue presentado por Antonio Bonet Correa, Antonio Fernández Alba y Ángel del Campo y elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ingresó el 29 de enero de 2001 con el discurso *Medio siglo de pensamiento sobre la ciudad*, ocupando la vacante del arquitecto Rafael de la Hoz. Ha sido secretario general de la Academia entre 2010 y 2015 y su director entre 2015 y 2020.

¿Qué entiende por academicismo? Creo que por academicismo se puede entender un conjunto de normas, principios y reglas más o menos codificado que se toma como base para la enseñanza y la práctica de las artes. Por extensión, se entiende también por academicismo el estilo o el tipo de arte así producido.

¿Por qué se considera negativo para el arte el academicismo? En principio me parece que se lo considera negativo y perjudicial para el arte por entender que esa regulada normatividad produce resultados necesariamente uniformes, repetitivos y fríos, impidiendo la aparición de la variedad que, con mayor libertad, pueden introducir en la creación artística, las formas diferentes de expresión personal. Pero creo que no se debe hablar de progreso en arte, como si se tratase de la ciencia.

¿Puede decirse que la Academia de Bellas Artes se vio siempre dominada por el más puro academicismo? Me parece que la Academia, mientras mantuvo su función docente en las artes, practicó siempre el academicismo como base de esa enseñanza.

¿Se puede llegar a un academicismo con la inspiración en Velázquez o en Goya? Creo que nada impediría hablar de un academicismo velazqueño o goyesco si se construyesen los correspondientes conjuntos normativos regulados y codificados para producir cuadros dentro de la estética y estilo de Velázquez y de Goya, pero eso no se ha hecho y no creo que pueda hablarse en realidad de un academicismo tradicional español.

¿Qué se entiende por modernidad? Me parece que se puede entender por modernidad en arte la situación que se produjo por la ruptura de todas las normas artísticas tradicionales, que se inició a finales del siglo XIX.

¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? ¿En qué consiste? Creo que el término vanguardia tiene hoy una connotación histórica para designar los movimientos artísticos innovadores que más contribuyeron a esa ruptura a principios del siglo XX y no

creo que pueda hablarse de ninguna vanguardia académica en la Real Academia de San Fernando. Me parece que la expresión es una contradicción entre términos.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? A la vista de la actualidad artística, me parece bastante evidente que las vanguardias tuvieron un éxito total y dieron lugar a muy ricos episodios de la historia del arte, breves, pero de influencia trascendental, y contribuyeron de manera decisiva a esa renovación artística que constituye precisamente la modernidad.

¿Dónde está el arte en la actualidad? Creo que se encuentra en una complejísima situación de multiplicidad y heterogeneidad absolutas, de exaltación mediática y comercial, de sorprendente experimentación tecnológica y también de apabullante abundancia y ubicuidad no exentas de banalización.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Liberada de la misión docente, creo que la Academia tiene muy bien definidos sus objetivos actuales en sus estatutos y su reglamento.

¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos? Me parece que a la Academia como institución no le corresponde proponer futuros artísticos generales, aunque sus miembros sí lo puedan hacer de forma individual como lo está haciendo cada uno desde la propuesta de su propia obra.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? El nombramiento de nuevos académicos siempre ha oscilado entre dos criterios selectivos: por una parte, la atención a los méritos y categoría de los candidatos para contribuir al peso, contenido y lustre de la Academia, y por otra, a su capacidad para asumir las tareas del gobierno en el día a día, ya que se trata de una empresa con setenta empleados que, entre otras cosas, tiene que mantener abierto uno de los museos más interesantes del país en un palacio del siglo XVIII.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Creo que están bien atendidas todas las ramas del arte.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? Sí. Con la modernidad apareció otra forma de ver. Un *object trouvé*, algo simplemente encontrado, puede dejar de ser un objeto, una cosa, y convertirse en arte si se lo pone sobre un pedestal y se lo mira de otro modo.

JUAN BORDES

JUAN BORDES CABALLERO (Las Palmas de Gran Canaria, 1948) comenzó su formación como escultor en su ciudad natal y la continuó en Madrid, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. En 1976 inició su labor docente como profesor en dicha escuela y en 1988 se convirtió en profesor titular del Departamento de Composición Arquitectónica, tras doctorarse con su tesis «La escultura como elemento de composición en el edificio: su normativa en la tratadística arquitectónica española, francesa e italiana», dirigida por Juan Navarro Baldeweg.

En 1971 realizó su primera exposición personal en la galería Seiquier de Madrid y al poco empezó a colaborar con el galerista Fernando Vijande. Más adelante trabajó con la galería Kouros de Nueva York. Su obra se ha mostrado en varias capitales europeas, en exposiciones colectivas e individuales y forma parte de las colecciones de Artium de Vitoria, Col·lecció March Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas o el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Ha realizado obras de arte públicas para Madrid, Las Palmas y Barcelona, estas con el arquitecto Óscar Tusquets. Bibliófilo y coleccionista de libros, sobre todo especializados en la figura humana, la enseñanza del dibujo y los juegos educativos, su colección ha dado lugar a las exposiciones *Juguetes de construcción: escuela de la arquitectura moderna* y *El juego del arte: pedagogías, arte y diseño*.

Es Hijo Predilecto de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y Can de Plata a la trayectoria profesional en el ámbito de las artes concedido por el Cabildo Insular de Gran Canaria.

El 24 de noviembre de 2004 fue elegido académico de número por la sección de Escultura de la Real Academia a propuesta de Antonio Bonet Correa, José Luis Sánchez y Gustavo Torner. Ingresó el 26 de octubre de 2006 con el discurso *La infancia del artista o las fuentes del Nilo*. Desde 2010 es académico delegado de la Calcografía Nacional.

¿Qué entiende por academicismo? En el significado negativo que ha ido adquiriendo, lo identificaría como la repetición de una fórmula aceptada, lo que supone actuar sobre seguro. Creo que academicismos hay muchos y la mayoría de los artistas de éxito acaban convirtiéndose en plagiarios de sí mismos. Se repiten insistentemente y algunos llegan a lo patético. Muy pocos han sabido asumir el éxito y seguir arriesgando. En cambio, Pablo Picasso es ejemplo de lo contrario, porque siempre fue capaz de negarse a sí mismo. Pero otros muchos se convierten en víctimas del mercado e incluso algunos de los grandes vanguardistas se han visto dirigidos por sus marchantes con estrategias de *marketing* que simplifican la compleja y a veces contradictoria producción de un artista. Hay veces que, en efecto, algunos artistas de éxito se han salvado de ese peligro en privado, pues han dejado ver solo la obra que se esperaba de ellos. Un ejemplo podría ser Piet Mondrian, si bien en su caso imagino que fue una decisión personal: la parte más conocida de su obra dejaba ver solo lo que aparentemente respondía a su consideración de moderno, aunque también la compartiera pintando unas flores extraordinarias y nada convencionales, que tardaron en conocerse y que en muchos casos no firmó.

Esa versión actual del academicismo, sin que medie la Academia imponiendo un modelo, es el servilismo al mercado. Y es una estrategia que siempre viene bien, pues representa dinero, en algunos casos mucho dinero. Nunca he trabajado así; acometer una serie nueva, un proyecto nuevo, es ir hacia un territorio que no conozco.

¿A qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? Al que acabo de citar. Es actuar sabiendo lo que vas a hacer, realizar la obra que nadie va a discutir porque está dentro de los cánones aceptados y, por lo tanto, no causará problemas. Sin embargo, creo que el verdadero motor del artista es la insatisfacción. Siempre termino una obra sin conseguir lo que esperaba encontrar y la solución es concluirla y dejarla atrás, pero empiezo otra con el deseo y la ilusión de que en la siguiente todo va a ser distinto. No obstante, en arte no me gusta hablar de investigación, porque pienso que no se trata tanto de una búsqueda como de recorrer territorios en los que tú estás por primera vez, aunque ya hayan sido visitados por otros.

¿Se puede hablar de experimentación? Experimentación, sí. Desde muy joven y después de aprender los procedimientos básicos del vaciado y algunas técnicas convencionales entre los ocho y los trece años, comencé mi experimentación autodidacta. Por eso no hice Bellas Artes, sino Arquitectura, porque las técnicas ortodoxas ya las conocía más o menos y quería huir de ellas. Estuve buscando materiales nuevos y era fascinante experimentar. Me dieron la beca March precisamente porque comenzaba a trabajar con el termoplástico. Siempre estaba buscando materiales que me permitieran escapar de los moldes, que sufría como un condicionante que no me gustaba. Pasé por la cerámica, después por materiales más raros. Los trabajé directamente: el metal, el plomo, los materiales plásticos. Cuando empecé con estos, en la década de 1960, en España no había manera de encontrar las resinas de poliéster y las tenía que pedir a Londres. Experimentaba en los procedimientos; siempre he buscado nuevas técnicas y lo sigo haciendo.

Sin embargo, no quiero que la obra terminada resulte ser un experimento. Quiero que sea ya una obra atemperada y no que demuestre todo lo que has especulado para llegar a ella. Miguel Ángel decía que una obra no debía mostrar el trabajo con el que había sido hecha, sino que debía resultar fácil. Aunque a mí no me resulta nada fácil llegar al final de una obra.

¿Qué se entiende por modernidad? No sé lo que es, porque modernos somos todos cuando se trabaja en la actualidad. A mí en algún momento de mi obra algunos me negaban esa «modernidad», por trabajar con la figura. Pero aunque había empezado a desarrollar mi actividad en torno a la figura, este soporte se fue convirtiendo en abstracción. Tuve largos periodos en la abstracción aunque luego volviera a la figura, pero siempre utilizándola como un soporte de ideas contemporáneas. Nunca he actuado con nostalgia del pasado; la nostalgia es solo para las personas queridas.

Creo, entonces, que modernos somos todos porque trabajamos en el presente y, aunque se admire algo del pasado, el presente siempre acaba por aparecer. De modo que todos lo somos, sin embargo, algunos señalan como modernos solo a los más esperpénticos, pensando que en su obra se muestra en apariencia algo nuevo y a mí eso es lo que menos me interesa. Cada vez estoy más seguro de que lo menos interesante es gritar y llamar la atención.

El arte es una repetición eterna, pero en esa salmodia siempre surge algo distinto. Todo el que llega a la excelencia es igual que los maestros del pasado. No supera a nadie, sino que contempla el mismo paisaje que ellos. Es como llegar a una cima en una cordillera; en otra cima está Miguel Ángel, en otra Giotto, etcétera, y todos están mirando lo mismo, el mismo paisaje desde distintos ángulos. El que ha llegado ahí arriba es igual de moderno que todos los demás.

¿Qué se entiende por vanguardia? Creo que todos los términos y etiquetas son convencionales y sirven para contar de forma ordenada una historia compleja. Hoy que no es necesario hablar de vanguardias. Incluso historiadores de arte contemporáneo están en desacuerdo con etiquetar las vanguardias de principios de siglo XX, porque todo se fundía y los límites son imprecisos. No hay nada puro en arte, sino mezcla.

Además muchas de las que en su momento se llamaron vanguardias son obras que fácilmente quedan olvidadas; en cierto modo son como reliquias o testimonios de un momento; desde luego, son ideas importantes, pero las obras intensas, las que atraviesan el tiempo y perviven en la historia a veces no son las que estaban etiquetadas como más revolucionarias. Estuve suscrito a muchas de las revistas de arte contemporáneo más relevantes en los años setenta, *Art International*, *Artforum*..., y las recibía en España con dieciocho años. En las portadas veía a artistas que hoy están absolutamente olvidados, pero que no obstante pueden ser muy importantes para reconstruir o ilustrar una década. Sus obras, tenidas entonces como obras destacadas, quedan como testimonios de un pensamiento débil, para el cual resultaron significativas, pero no se integran en la historia fundamental, la de la fascinación, que es la que perdura. De modo que quizá no sea tan importante destacar como lo más importante el fenómeno rompedor de la vanguardia.

¿Se puede hablar de una vanguardia o de una modernidad surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? Hay artistas académicos que, aunque en su momento destacaron como protagonistas del arte español, han seguido evolucionando y, como decía, continúan cuestionándose a sí mismos. Creo que la Academia selecciona y extrae modelos de lo más representativo de las tendencias en los distintos campos que

representa. A veces se ve a la Academia como un cementerio de elefantes, porque incluye a artistas muy representativos pero a los que se sigue conociendo solo por lo que produjeron en otras décadas del siglo pasado, aunque continúen produciendo una obra igualmente representativa en el siglo XXI.

¿Ellos han aportado una modernidad, una vanguardia, dentro de la institución? Sí, y hoy está aún en los talleres de los propios académicos. Sin embargo, los museos exponen lo más rabiosamente joven, lo que en ocasiones es solo un tanteo. La mayoría de las veces veo esas obras muy parecidas a los ejercicios de mis alumnos. Desde hace más de treinta años he impartido fotografía de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid y uno de los ejercicios que año tras año les he propuesto a mis alumnos es hacer un proyecto de arquitectura con la luz: un experimento para fotografiar en el que trabajaran en exclusiva con la luz. Los resultados de sus ejercicios eran espectaculares. Ahora hay obras de artistas que al verlas pienso que es lo que mis alumnos hacían hace diez, quince o veinte años atrás. Pero una cosa que es magnífica como un ejercicio escolar, puede no serlo para considerarla como una obra de arte. Y creo que los museos, en muchos casos, deberían ser más exigentes y no exponer la última experimentación. El artista se confirma con una trayectoria, cuando empieza a hablar con voz propia. Al principio es un ladrón de ideas, un ladrón de lenguajes, un personaje que rebusca mucho de dónde tomarlos, y hoy esa búsqueda de referencias es más fácil.

¿A qué llamamos arte? Es difícil definirlo, pero en mis trabajos de los últimos diez años estoy reflexionando sobre que pudiera ser lo que aparece de nuevo en una buena copia. Llevo trabajando desde hace unos siete años sobre una serie de pequeñas esculturas de poses griegas, actuando con un mínimo de elementos de copia, los cánones y otras pocas cosas. Mi idea es prescindir de crear una imagen nueva. Siempre la crítica busca y ensalza lo nuevo, pero ya estamos saturados y aburridos de imágenes que solo pretenden epatar. Ahora me interesa repetir un icono, para averiguar si se es capaz de extraer otra idea de él.

Si hablamos de «artes plásticas» es porque también sus ideas son plásticas; no se pueden verbalizar, no se pueden contar, surgen en el trayecto de la construcción y esas son las que realmente me interesan. Hoy, por ejemplo,

vuelve a interesar la figura y se hacen vaciados del cuerpo humano. Eso no tiene sentido, no hay en ello plasticidad alguna. Es en la reconstrucción de ese cuerpo donde entran esas ideas que ni siquiera el propio artista está controlando. Por lo tanto, creo que el arte debe prescindir de la construcción de una imagen nueva y hacer primar esas ideas plásticas.

Dicho de otra manera: el arte es lo que desaparece en una copia exacta, y esta es una de las definiciones en las que más creo. Si copiásemos la *Gioconda* exactamente igual, con todos los medios técnicos disponibles en la actualidad, desaparecería la fascinación que ejerce, y eso que desaparece es lo que es el arte, lo que se desvanece en una copia perfecta, ostentosamente tecnológica. Hay empresas especializadas en realizar facsímiles de obras de arte, para sustituir los originales ¿Se emociona la gente igual frente a una reproducción de la máscara de Tutankamón? El facsímil es un sustituto, pero en él nunca está todo; lo que falta es el arte. Es inexplicable, y me interesa mucho copiar, pero sin tener la intención de interpretar, para ver si logro que eso aparezca.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Amo profundamente todas las formas de la belleza. Lo explico con otra obra que aún tengo en ejecución (también desde hace más de diez años). Es una serie de pequeñas monedas que nació con la idea de crear belleza, atracción, fascinación, que generara un deseo de posesión. Esta serie surgió cuando contemplé la colección de monedas griegas que guarda la Fundación Gulbenkian, en Lisboa. Frente a ellas me fascinó la idea de que la belleza de la moneda era el valor de cambio. De aquellas monedas no querrías desprenderte por lo bellas que eran, hasta que de verdad no necesitaras otra cosa a cambio. Son monedas de belleza. Quise trabajar con esa idea e hice treinta monedas. Quise reforzar precisamente el precio por el que puede venderse incluso una ideología. Por eso las llamé «treinta judas». Asimismo es el valor de cada moneda, un valor cambiante. Son treinta retratos ideales de Judas en donde quería hacer lo más bello: el rostro. En aquella época, como casi siempre, no sabía de dónde sacar algo de dinero y pretendía hacer un objeto tan bello que la gente sintiera el deseo de tenerlo. También en la otra serie de la que he hablado, treinta desnudos griegos (quince masculinos y quince femeninos): son treinta poses

anatomizadas y que llamo *La humillación de la belleza*. Aluden al proceso en el cual la belleza clásica ha sufrido una humillación al privarla de su piel. Precisamente dedico a la piel de mis figuras la mayor atención. Cualquiera de los rostros que construyo cuenta su historia a través de la piel, con sus arrugas, sus pequeños accidentes, etcétera. Todo lo que ocurre en la historia de la persona que he creado a través de su rostro pretendo contarlos así. Tengo en proceso otra serie de rostros (filósofos, barbudos, locos, etcétera) que están mirando hacia dentro de sí mismos. Todas estas piezas, formando conjuntos pueden tener otra belleza, una belleza coral que no es la misma que tienen como obras individuales.

Este es un resumen sobre mis investigaciones de la belleza y, todas en curso a la vez, continúan, a pesar de que, por ejemplo, la serie de las treinta poses griegas, la he destruido más de veinte veces. Sin embargo, se han salvado porque las cabezas las configuré desde un principio y cada una, porque tenía personalidad propia, la he variado muy poco; pero cada cierto tiempo sus cuerpos los destruyo y los vuelvo a construir. Las continúo haciendo y deshaciendo, como en el mito de Penélope, pero es que, después de construir toda la musculatura de una figura, de pronto me parecen mal las proporciones o las articulaciones o los contornos de descarga del peso y las vuelvo a plantear otra vez.

¿Tiene algo de misterioso la belleza? Todo. Esa es la belleza que ejerce la fascinación, lo que te traslada a otro mundo, la de la obra que te pide una mirada extasiada. La belleza es fascinación; no es lo perfecto, sino lo que atrapa y te deja absorto y te transporta.

Es muy difícil trabajar con esa idea, porque es fácil caer en lo vulgar. Tiene que haber también un ingrediente de crudeza. No hay una fórmula, no es algo que pueda describir, pero es un reto de cada día: obtener la fascinación. En la respuesta al discurso de ingreso como académico de Alberto Campo Baeza, que trataba sobre la búsqueda de la belleza, le desmentía diciendo que de lo que él trataba era de buscar la fascinación, que es lo que lograba con su obra. Eso es lo más importante. También se puede fascinar con la monstruosidad, con la maldad, con la bondad. La fascinación es compleja.

Entonces se pueden proponer nuevas bellezas. Es que lo han estado haciendo todos los artistas que han llegado a la cima: han propuesto una nueva forma

de mirar el mundo. Pero esos puntos de vista son tan infinitos como el universo. Y es con miligramos de materia o con medidas aún más pequeñas con lo que se consigue. Por ejemplo, en una escultura de Antonio Canova esas cantidades infinitesimales están en su huella que convierte el mármol en piel, pues a pesar de que Canova trabajaba con grandes equipos, era su último toque el que lograba dar con ese concepto de fascinación.

¿Qué es ser artista? Aparentemente hoy todo el mundo hace arte, pero es necesario tener un poco de modestia. Que alguien sea fotógrafo no lo convierte en artista; fotógrafo es una profesión. Efectivamente, yo soy escultor porque hago esculturas, pero en cuanto a ser artista es un título que te han de conceder otros. Sin embargo, a veces recibo opiniones de personas que no conozco y se toman la molestia de escribirme para agradecerme haber llegado a emocionarse con una obra mía. Esto da un poco de ánimo y pienso que a lo mejor no lo estoy haciendo tan mal, pero sin llegar a creer del todo que es así. Lo verdaderamente imprescindible, si quieres ser artista es la sinceridad. Que tu trabajo sea sincero y que sea de todo necesario para tu integridad, solo entonces podría empezar a considerarse que a lo mejor lo que estás haciendo sea arte.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? Lo explica muy bien Umberto Eco cuando habla de la belleza y la fealdad. Esos dos extremos compendian el espectro sobre el que han trabajado los artistas de la historia para realizar su obra. Pero Miguel Ángel habla de la *terribilità* y Edmund Burke de lo terrible. La fealdad y la belleza han convivido como temas del arte; basta mirar desde en las esculturas de personajes deformes en Roma hasta los personajes de Goya, que expresa muchas de sus ideas con un rostro bruto, construido con las claves de la fisonomía popular. Siempre ha existido la belleza sublime como lo perfecto pero también la belleza de lo imperfecto; y eso no ocurre solo ahora.

ALBERTO CORAZÓN

ALBERTO CORAZÓN CLIMENT (Madrid, 1942-2021) cursó estudios de Sociología y Ciencias Económicas en la Universidad Complutense de Madrid y se centró además en el aprendizaje del dibujo y la pintura. Se inició en el campo del diseño profesional tras fundar las editoriales Ciencia Nueva y Alberto Corazón Editor.

Sus primeras exposiciones de pintura tuvieron lugar en Turín y Milán. En la década de los setenta del siglo pasado expuso en espacios alternativos de Madrid, como la galería Redor. En esos años su obra también se presentó en la Bienal de Venecia de 1976 y en la Bienal de París de 1978.

Desde sus comienzos profesionales ejerció una gran influencia en la industria cultural española. Con el paso de los años se especializó en el diseño gráfico e industrial. Como escritor publicó varios libros relacionados con el diseño y diversos ensayos. Fue presidente de la Fundación Arte y Derecho cuyo objetivo es la difusión y defensa del derecho de autor de los creadores visuales. En 1989 recibió el Premio Nacional de Diseño. Asimismo, fue premiado con importantes galardones del American Institute of Graphic Arts y de The Designers Association of London.

El 3 de abril de 2006 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presentado por los académicos Joaquín Vaquero Turcios, Alberto Schommer y Manuel Gutiérrez Aragón. Ingresó el 19 de noviembre del mismo año con el discurso *Palabra e icono: Signos*.

¿Qué se entiende por academicismo, por modernidad y por vanguardia?

A partir de la primera mitad del siglo XX el canon saltó por los aires y, por lo tanto, todo un lenguaje, una serie de términos, se vaciaron y quedaron como referencias. A veces con implicaciones no apropiadas pero que existen como, por ejemplo, el enunciado de la pregunta.

Ahora el ambiente se ha serenado, pero durante los primeros años me decían: «¿Qué haces tú en la Academia?». Eso se debía a los prejuicios negativos acerca del academicismo. Es curioso que todavía existan connotaciones negativas desde el punto de vista de la creación y connotaciones positivas desde el punto de vista social. Para unos es admirable y en otros sitios se cuestionan: «Y tú, ¿qué haces ahí?». Todavía vivimos una situación equívoca. Por eso me parece muy importante defender que la Academia deje de ser academicista y se convierta en una institución para la creación, ceñida a las necesidades del siglo XXI. En mi opinión, se necesita dar a todos los conceptos una vuelta completa.

Las academias significaron el canon, así es como nace la francesa, que es el origen de todas y que fija, incluso, los rangos en la pintura y en la escultura. Sobre todo, en la pintura. El primero, es la pintura de historia; el segundo es la pintura mitológica, grandes cuadros, formatos grandes; el tercero es el paisaje, pero ya a mucha distancia; el cuarto es el retrato, que es esencial; y el quinto es el bodegón, considerado algo vulgar y sin importancia, al que también se le da un espacio. Todos estos rangos respondían al origen de la Academia, que estaba al servicio del poder, cuando Luis XIV decidió que lo que los pintores debían hacer era retratar la grandeza de la monarquía absoluta y de sus logros. Y a su vez, hacer un recorrido por la cultura clásica que le daba un toque muy especial.

Hay que tener en cuenta que lo primero que necesitaba la Academia francesa era acreditar a los artistas como gentes de la cultura, de un nivel social estimable, y para eso se inventaron una serie de recursos. Antes de la Academia, un pintor pertenecía al gremio de los tejedores de telas o de los panaderos... Se necesitaba dar un salto para escapar del gremio, otorgar reconocimiento a su trabajo y posicionar a los artistas que, a partir de ese momento, naturalmente, se convirtieron en artistas de corte: el pintor de corte. De modo que consiguieron ese rango social que hasta entonces no tenían.

El equívoco es que esa taxonomía se ha ido prolongando en la vida de las demás academias influidas por el modelo francés. Y hasta hace muy poco,

seguía vigente esa división de jugar en primera división o jugar en regional. Quizá esta sea una de las cargas de las que, de forma inmediata, debe desprenderse el halo de lo académico.

Lo académico sería lo correcto. Por esta razón, los impresionistas, hartos ya de ser expulsados de los salones de la Academia, organizaron los salones de independientes. A partir de ese momento, lo correcto dejó de existir, desapareció el canon en la música, en la poesía. De este modo, en la primera mitad del siglo xx, la historia académica, la historia del arte, por así decirlo, saltó por los aires y se reordenó de otro modo que es el modo en el que estamos ahora. Que es un momento muy interesante precisamente porque es confuso, muy complejo. La complejidad es siempre interesantísima.

¿A qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? ¿Perjudica a ese progreso del arte? Ha perjudicado. En estos momentos ya no existe, pero ha sido muy perjudicial. De hecho, el progreso del arte se ha producido en la medida en la que los propios artistas decidieron olvidar la Academia y crear los primeros salones independientes. El impresionismo llevó la creación a la calle, la sacó del estudio y se empezó a pintar con otros criterios. La Academia, en aquel momento, reaccionó despreciándolo, pero, sin embargo, la propia dinámica tuvo sus consecuencias: lo que desapareció fue, precisamente, lo que despreciaban y, como consecuencia, aparecieron lo que se ha llamado «las vanguardias».

La pintura moderna, como la vida moderna, aparece a finales del siglo xix y en realidad el que dio el giro fue Cézanne. Paul Cézanne era un intocable y como tal dio la vuelta a todos esos planteamientos pintando manzanas, una vasija con manzanas. Esa fue la revolución: la pintura por la pintura. Ya no importaba el tema, ni el argumento, ni el carácter simbólico, sino la pintura por la pintura.

Creo que el segundo giro, ya esencial, se dio con *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, una patada a todo lo existente. Es muy interesante darse cuenta de que Picasso era un gran provocador y un artista inmenso. Tardó diez años en enseñar las *Demoiselles*, lo tenía guardado en su estudio y nunca lo mostraba. Luego comentó que le producía una sensación de vértigo, que había dado un paso excesivo —como efectivamente en aquel momento lo era— y que por tanto no quería enseñarlo todavía. ¡Diez años! Para que Picasso no enseñase una obra... él que siempre estaba dispuesto a enseñarlo todo.

A partir de ese momento, promovido por los propios críticos, la crítica de arte empezó a tener una consistencia próxima al ensayo, al ensayo pseudofilosófico. Y es entonces cuando apareció el término vanguardia. Se denominaron obras de vanguardia a todo aquello que proponía una ruptura. Obligados por la necesidad de nombrar, tenemos el cubismo, por un lado, el ultraísmo por otro, dadá, el futurismo... Los «ismos» empezaron a crecer hasta que, casi a finales del siglo XX, todos esos «ismos» también fueron sustituidos por otros.

A mediados del siglo XX, el éxito, mediáticamente hablando, lo alcanzaron los abstractos americanos. Nueva York había tomado el poder y había desplazado del todo a París y, desde luego, a Berlín. Lo sintomático fue que el propio Museum of Modern Art, que había ordenado la modernidad, en un momento dado no quiso exponer a los pintores abstractos, a los expresionistas abstractos. Y fueron ellos los que montaron una protesta y unas exposiciones paralelas muy parecidas a los salones de los independientes que promovieron los impresionistas.

A partir de ese momento, ya a final de la Segunda Guerra Mundial, el imperio americano emergió con todo su poder, ocupándolo todo y, desde el punto de vista artístico, absolutamente. Europa había desaparecido y fue invadida primero por los expresionistas abstractos y a continuación por el pop. No debemos olvidar que fueron operaciones guiadas y financiadas por el Departamento de Estado de Estados Unidos.

¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia de Bellas Artes por medio del trabajo artístico de sus miembros? En absoluto. No se me ocurre tal cosa.

¿Con el ingreso de las vanguardias en la Academia? Es que en estos momentos las vanguardias ya tampoco existen.

¿Habría que hablar más de modernidad académica? En ese enunciado, lo académico aparece como un adjetivo, no como un sustantivo. Pienso que tal y como está ordenada la Academia en estos momentos, lo primero que debería hacer es una reflexión. Una autorreflexión a fondo. Sería muy interesante decidir cuál es su función. Su papel, en estos momentos, no sería tanto crear,

por así decirlo, sino reflexionar desde muy diferentes perspectivas. Insisto en que lo ecléctico es lo que está dominando todo. De hecho, en una de las sesiones de reflexión, lo que propuse es que las taxonomías deberían fundamentarse en dos cuestiones: o la reflexión o la emoción.

Hay toda una serie de prácticas nuevas, contemporáneas, que parecen ser la vanguardia —digámoslo así para entendernos—, como son el *act* que proviene de Fluxus, que son las instalaciones, y el resto, lo que era el *happening*, en fin, todo ese tipo de prácticas que siempre se titulan «reflexión sobre no sé qué» y que el espectador, o lee la hojita con el medicamento previamente o no hay modo de entender qué es lo que hay ahí. Es como si en lugar del estudio, la creación artística hubiera pasado al espacio teatral.

Y luego entramos en el lado de la emoción, en el que unos cuantos seguimos insistiendo: en los procedimientos tradicionales y en la necesidad de generar una relación emocional con el espectador, no una reflexión sino una relación emocional. Eso podría ser un punto de partida. Con probabilidad hay otros, pero creo que la envidia académica, debería desarrollarse a partir de eso, de unas reflexiones y de unos ciertos consensos, más que de la creación propiamente dicha.

¿Cuándo se produciría el inicio de una renovación de la Academia? ¿En qué consiste la renovación artística y qué propone al mundo del arte? La diferencia no está en lo que proponen los académicos sino en lo que hacen los académicos. Entonces, si vemos la sección de Pintura, pues hay distintos tipos de prácticas, pero ninguna es ni académica ni antiacadémica. Es lo que hacemos los artistas, y tengo un gran respeto por mis colegas que desarrollan un trabajo magnífico en el que no me siento involucrado emocionalmente. Pero eso no quiere decir nada. No es posible hablar de pintura, o de corrientes de pintura, o de actitudes en relación con la pintura que sean propias de la Academia de Bellas Artes. Es donde nos encontramos una serie de creadores, pero cada uno desarrollando su camino.

Hay algunas iniciativas de grupos, pero no de la Academia en sí, en la que nos sentimos implicados. Si a mí, por ejemplo, me pidieran participar en una exposición con cine, fotografía, pintura y escultura, me sentiría ajeno, ya que desde hace años evito participar en colectivas. Ahora que planteas esta cuestión, creo que hay una perversión que está siendo extraordinariamente

perjudicial, que consiste en dejar la reflexión sobre la creación en manos de los llamados comisarios. En mi opinión, la emergencia del comisario es una mala noticia, se han convertido en dictadores de la tendencia, del gusto, del no sé qué... Últimamente me llegan peticiones de participar en exposiciones cuyo sentido ni siquiera entiendo, «lo crudo y lo vacío», «la reflexión sobre el espacio», cuestiones que me parecen por completo absurdas. La creación sigue siendo, por fortuna, un asunto personal y el artista debe tomarlo como tal y asumir que vivimos una situación anómala.

En estos momentos cualquiera de las áreas de la creación artística se mide por cantidades: los miles o millones de discos que has vendido, los miles o millones de libros que has vendido. Excepto en la pintura —ni siquiera la escultura, porque la escultura admite los múltiples—. La pintura es la excepción. Es una actividad insólita a comienzos del siglo XXI y precisamente tiene sentido porque es única. Lo único que garantiza que sea considerada una obra de creación es la firma del autor. Aunque veo, a veces, firmas de colegas que me hace pensar «esto no es una firma». Quizá se ha perdido también ese sentido de que la firma es una afirmación.

Hay dos grandes problemas, en estos momentos, en el mundo de la creación, de la pintura, de la creación artística: uno son los comisarios, la emergencia de los comisarios todopoderosos que ordenan y dictaminan. El segundo, es la aparición en el mercado de las galerías en conexión con las subastas. En estos momentos, las casas de subastas han tomado el poder por completo y hay ya dos niveles: uno es el del mercado artístico de las subastas, que son ya como productos financieros, así son tratados; y otro es el de las propias exposiciones individuales, modestas, en las galerías tradicionales.

Ni siquiera los museos alcanzan el poder de los comisarios, que organizan las exposiciones en lugares que no son ni museos ni galerías. Esa inflexión, esa intromisión de comisarios y subastas, está alterando en determinados niveles lo que tradicionalmente se ha conocido como el mercado artístico.

¿Dónde está el arte en la actualidad? ¿Cuál es su futuro? Como decía Marcel Duchamp, está en todos lados. Cualquiera puede ser artista y, de hecho, ¡a veces vemos cada cosa...! En fin, una persona ha decidido que es artista y ya está ¡pues no hay nada que decir! Pero lo que hace no tiene nada que ver con un producto artístico.

Estamos en unos momentos muy interesantes porque ha desaparecido todo, ha desaparecido el canon, han desaparecido las taxonomías y está todo abierto, absolutamente todo, incluso el mercado. Todo está en crisis. Y crisis significa oportunidad. Aunque es una palabra que tiene una connotación negativa, la veo siempre como positiva. De una crisis hay que salir y es ahí donde está la oportunidad. Pero todavía estamos en plena crisis. No hay modo de saber hacia dónde se va.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Ninguno. Eso sí que debería ser un deber de la Academia; debería plantearse. La Academia como corpus, lo que hace es reunirse una vez a la semana en las sesiones plenarias, los lunes a partir de las siete y media. Más o menos hay un consenso en que deben durar una hora, no sé por qué. Esa hora se dedica, prácticamente todo el tiempo, a la lectura de las actas de las comisiones. Creo que eso ya no tiene ningún sentido. Las actas de las comisiones las recibimos todos a través de los medios digitales, el móvil o el ordenador. No se debería invertir el tiempo de reunión de los académicos en leer actas.

Me parece fundamental que logremos dar consistencia, regularidad y compromiso a lo que hemos llamado «espacios de reflexión». Hay que evitar las conversaciones imposibles o los asuntos estrictamente personales y utilizar un lenguaje común entre nosotros. En cambio, hay reflexiones que son de verdad interesantes, como el debate acerca de cuál es la posición y el sentido de la Real Academia de Bellas Artes en estos comienzos del siglo XXI.

¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos? No hay una respuesta para esa buena pregunta en estos momentos. Mejor dicho, ni siquiera existe la pregunta, para ser sinceros. Pero sería muy interesante que los académicos nos la hiciéramos colectivamente.

¿A qué llamamos arte? Esa pregunta tampoco tiene respuesta. En los años setenta del siglo pasado me interesé por el arte conceptual. En una de mis intervenciones en la Bienal de Venecia, se expuso mi obra *Arte*. Sobre unos paneles estaban reproducidas todas las definiciones de arte que venían en todos los diccionarios, incluyendo el de la Academia, naturalmente.

Si analizamos ese repertorio, nos damos cuenta de que arte es un término polisémico que se aplica absolutamente a todo, desde la creación artística hasta los toros o al trabajo de un ebanista. Todo el mundo hace algo con arte.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Porque es un concepto. En la corriente del Romanticismo alemán, con Johann Joachim Winckelmann, es donde aparece la palabra belleza aplicada sobre todo a los clásicos y a la escultura clásica. Es un término que nunca ha tenido una definición precisa y lo único que ha tenido son guardianes de la belleza que determinaban lo que era bello y lo que no lo era. Eso a finales del siglo XIX desaparece del todo. Y desde entonces es un término tan polisémico que es imposible hablar de belleza

ANTONIO ALMAGRO

ANTONIO ALMAGRO GORBEA (Barcelona, 1948), hijo del arqueólogo Martín Almagro Basch, estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, obteniendo el título en 1971 en las especialidades de Urbanismo y Edificación. Tempranamente se especializó en estudios de arqueología y restauración, llegando a doctorarse en este campo en la Universidad de Roma.

Desarrolló su labor profesional en la Dirección General de Bellas Artes, donde trabajó como arquitecto; en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, organizando el Gabinete de Fotogrametría, y en la Escuela de Estudios Árabes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, siendo director del Servicio de Fotogrametría e Infografía y profesor de investigación especializado en arquitectura Islámica en la Escuela de Estudios Árabes de Granada, desde julio de 2002. Ha destacado por la aplicación de las técnicas de fotogrametría e infografía en el campo del patrimonio arquitectónico. Su labor de investigación le ha llevado a involucrarse en diversos proyectos nacionales e internacionales. También ha publicado numerosos trabajos sobre las materias de su especialidad.

Su vocación arqueológica le llevó a Oriente, Jordania y Túnez, especializándose en la arquitectura islámica. Miembro del Comité Internacional de Documentación del Patrimonio, es reconocida su experiencia y conocimientos en la restauración y conservación de bienes culturales. En 1993 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

El 29 de mayo de 2006 fue elegido académico de número por la sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de Fernando Chueca Goitia, a propuesta de José Manuel Pita Andrade, Miguel Rodríguez-Acosta y Rafael Manzano Martos. Ingresó en la Academia el 27 de enero de 2008 con la lectura de su discurso *Palacios medievales hispanos*.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte y a qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? La Academia surgió como una institución encargada de formar a los artistas con el fin de difundir el amor a la belleza y el buen gusto, algo que naturalmente implicaba el sometimiento a unos cánones y principios que al inicio se identificaron con el mundo clásico de la Antigüedad. Pero esos cánones también han ido cambiando con el tiempo. En el mundo del arte siempre ha habido una reivindicación de la libertad del artista para crear, algo que choca inevitablemente con el sometimiento a normas. Bien es cierto que, en el mundo de las ideas, el mundo intelectual y de la creación artística, las acciones de los artistas tienen en apariencia una influencia menos directa en otras personas que las de otros profesionales como médicos, comerciantes, etcétera, que tradicionalmente siempre han estado más reguladas. En ese sentido el artista ha gozado en general de más libertad, aunque sometida siempre al gusto del comitente que puede verse condicionado por ideas distintas.

¿Qué se entiende por modernidad? Creo que es un término que inicialmente tenía el sentido de ser acorde con la realidad presente frente a ideas del pasado, atribuyendo a estas falta de adecuación y cierta calidad peyorativa. El problema es que el término se aplicó a tendencias y movimientos que hoy ya forman parte del pasado y a los que se les podría adjudicar en muchos casos la misma crítica.

¿Qué se entiende por vanguardia? Este seguramente es un término surgido para distinguirse del anterior y al que le ocurre lo mismo: que ha quedado ligado a un momento histórico perdiendo todo sentido su significado. En todo momento puede hablarse de vanguardia en cuanto a movimiento innovador, pero al principio no siempre es fácil distinguir entre verdadera innovación y mero rupturismo que muchas veces no conduce a nada.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? El papel de la Academia hoy es muy distinto del que tuvo en sus orígenes y del que aún conservó hasta mediados del siglo pasado a través de la formación de nuevos artistas. Las posibilidades de influencia

en el mundo artístico son muy limitadas porque hoy el mundo es mucho más complejo e instituciones como la Academia tienen un peso específico muy restringido. Los artistas en general se sienten más libres de actuar al margen de criterios que vengan de cualquier institución, sobre todo cuando estos no tienen ninguna influencia en el mercado del arte. Tampoco las administraciones tienen mayor interés por las instituciones que no controlan.

¿Qué futuro artístico puede proponer la Academia para continuar con sus objetivos? Las propuestas académicas deben venir de la mano del ejemplo y del prestigio de sus miembros y de acciones divulgativas a través de exposiciones, conferencias, debates y comunicados a la opinión pública, siendo conscientes de que los mecanismos más actuales de difusión no siempre resultan ser idóneos para estas acciones.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? En principio se supone que incorporar a personas idóneas para asegurar los fines y objetivos de la Academia. Luego, como en toda institución humana, intervienen otros factores como afinidades, fobias y la historia personal que todo el mundo arrastra. Aparte del aval de los tres académicos que presentan al candidato y de la *laudatio* que se hace de él en el pleno, normalmente el debate, cuando lo hay, suele centrarse más en las secciones. Pero muchas veces no hay auténtico debate.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Creo que la Academia es ya bastante variopinta con las secciones que tiene, en muchos casos muy dispares.

¿A qué llamamos arte? El arte es una actividad genuinamente humana con la que se trata de transmitir ideas o sentimientos y en la que los ideales estéticos prevalecen sobre los utilitarios.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? Tradicionalmente la belleza ha estado ligada a la generación de agrado en quien la experimenta y era uno de los objetivos del arte. En la actualidad, la libertad absoluta que se

pretende para el artista lleva a creaciones en las que esos principios están ausentes o incluso se buscan los contrarios. Lo que cabe preguntarse es si hay arte en ausencia de belleza.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? Entiendo que invención tiene un sentido utilitario, que quizá no sea uno de los objetivos primordiales del arte, salvo que lo apliquemos a nuevas formas de transmitir emociones o ideas. Los inventos son generalmente el fruto de aplicar la razón y el conocimiento a la resolución de un problema. La creación es más propia del artista. Quizá estos dos aspectos son lo que distinguen al arte de la ciencia. Y lo espiritual es más lógico que anime la creación que la invención. Por eso a veces en nuestro mundo académico actual —el universitario— causa bastante confusión que entren en el mismo saco —las evaluaciones de investigadores, los proyectos de investigación— mundos tan dispares como las ciencias experimentales y las bellas artes, por ejemplo.

ENRIQUE NUERE

ENRIQUE NUERE MATAUCO (Valencia, 1938) estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, donde se tituló en 1962 y se doctoró en 1967. Fue alumno de Leopoldo Torres Balbás y de Luis Moya.

Desarrolló el ejercicio libre de su profesión llevando a cabo numerosos proyectos de todo tipo en España y en el extranjero. En 1980 estudió el manuscrito de «La carpintería de lo blanco», de Diego López de Arenas. A partir de ese momento dedicó gran parte de su actividad a la investigación y restauración de la carpintería histórica española. Es reconocido como el mayor especialista de la carpintería de lo blanco, carpintería de lazo y carpintería de armar en España. Es autor de numerosas publicaciones y artículos en prestigiosas revistas científicas.

Ha obtenido el Premio de Investigación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1980 y en 1990. En 1981 recibió el Premio Nacional de Artesanía Marqués de Lozoya. También ha recibido en dos ocasiones el Premio Europa Nostra por sendas restauraciones: una en el Convento de Santa Clara de Salamanca y otra por su participación en la restauración del Paraninfo de la Universidad de Alcalá. En 2001 la Fundación Juanelo Turriano le otorgó el Premio Internacional de Investigación García Diego. En 2004 se le concedió el Premio American Express a la innovación tecnológica a la pequeña y mediana empresa (Taujel); en 2006 el Premio del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, en su modalidad Patrimonio Arquitectónico; en 2016 el Premio Rafael Manzano.

El 28 de abril de 2008 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de José Antonio Domínguez Salazar, a propuesta de Antonio Fernández Alba, Tomás Marco Aragón y Javier Manterola Armisén. Ingresó el 17 de enero de 2010 con el discurso *Dibujo, geometría y carpinteros en la arquitectura*.

¿Qué se entiende por academicismo? ¿Por qué se considera negativo para el arte y a qué academicismo nos referimos cuando decimos que es perjudicial para el progreso del arte? El problema del academicismo, hasta donde yo puedo opinar, es que se considera la Academia como algo vetusto que viene del siglo XVIII y que las cosas han cambiado desde entonces. Las cosas cambian, pero hay algunas que no. Por ejemplo, en lo que a mí respecta, que es la arquitectura, creo que desde Vitruvio hay una serie de principios que no han cambiado, el de *utilitas, firmitas et venustas* sigue siendo válido. El arquitecto tiene que hacer obras que sean útiles, que sean resistentes y que también sean bellas. Eso no ha cambiado y cuando alguien se dedica a hacer fantasías, pues a lo mejor son obras muy bonitas, pero tal vez no son arquitectura.

¿Se puede decir que la Academia de Bellas Artes de San Fernando se vio siempre dominada por el más puro academicismo, siguiendo una serie de reglas? Sí, pero esas reglas no son tan estrictas si se respetan los principios. En la Academia estamos arquitectos, pintores, músicos, cineastas y para cada actividad los parámetros son distintos. El arte en arquitectura no es lo primordial, es un componente más de lo que hay que cumplir. En ese sentido, cambien las formas lo que cambien, no tenemos por qué hacer capiteles corintios, pero sí debemos hacer que las cosas sean bellas. Hay que tratar que lo que hagamos agrade, que quien esté usando el edificio se sienta a gusto, que esté comfortable en él. Creo que eso no va a cambiar nunca.

En lo artístico, por ejemplo, sí ha habido cambios de gusto en arquitectura. Lógico, como en las modas. La Academia se creó para conseguir una vuelta al clasicismo, dado que lo barroco ya estaba desbordando el sentido común. Muchas arquitecturas que se están haciendo ahora también lo desbordan. Se puede discutir si eso es no ser académico o si lo contrario es ser académico, pero al menos en lo que afecta a los arquitectos, así lo pienso.

De hecho, la Comisión de Monumentos tiene una importancia cada vez menor. Las cosas que llegan para su estudio vienen ya resueltas y no suelen tener remedio. Pero al menos la comisión se mantiene como defensora de lo que vale la pena conservar, llámeselo clásico o lo que se quiera. En este sentido la Academia sigue teniendo un papel importante, de supervisor o controlador. Cuando pasó lo del incendio de Notre-Dame de París, el criterio que emitió esta

Academia, establecido por la Comisión de Monumentos, fue el mismo que al final emitieron los franceses por simple sentido común. Pero ¿hasta qué punto en cuestiones actuales en las que diversos criterios empiezan a imponerse estos hacen que la elección correcta sea clara? En muchos casos es difícil determinar quién tiene razón, ya que cada uno tiene un punto de vista distinto y esto difícilmente se podrá solucionar.

¿Qué se entiende por modernidad? Es lo contrario de Antigüedad. No tiene otra explicación: hay que hacer cosas distintas, pero ¿por qué? —y enfatizo la pregunta—. Por ejemplo, el alero de un edificio hoy es algo muy denostado por muchos arquitectos. ¿Por qué? Si un alero protege la fachada, ¿por qué no protegerla? ¿o es que se hacen ahora fachadas que no necesitan protección? Si no la necesitan no hace falta alero, pero si la necesitan, ¿por qué no ponerlo? Es como usar o no usar sombrero: estaba de moda y había que ir vestido con sombrero. De repente se dice que ya no queremos usarlo, pero ahora podemos contraer cáncer de piel porque nos está dando el sol en la cabeza. Entonces resulta que es bueno llevar sombrero. La vida es así.

¿Qué se entiende por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica surgida en la Academia por medio del trabajo artístico de sus miembros? Es difícil. La vanguardia siempre tiene que ser rebelde. Tiene que ser una protesta contra algo que no nos gusta y luego llegará un momento en que esas vanguardias a lo mejor se conviertan en académicas. Eso pasa con todo.

Sí, por la reiteración. Claro. Uno ya se aburre de ver siempre lo mismo. Pero es difícil que desde la Academia se produzca ese tipo de cosas. Se entiende que somos unos señores serios que estamos aquí porque no hacemos locuras —lo que no quiere decir que, si nos dejan, a veces nos gustaría hacerlas—. Es cuestión de convicción.

A la vista de la actualidad artística, ¿se puede hablar de un éxito o de un fracaso de las vanguardias históricas? ¿Qué queda de esas vanguardias? ¿Tenía razón la Academia al considerarlas efímeras? Algunas serán efímeras y otras no. En la arquitectura entiendo que hay, efectivamente, arquitecturas muy vanguardistas que son un desastre, pero eso el tiempo será el que lo juzgue.

La Academia se inició como una institución moderna en el siglo XVIII para formar a los artistas. Ya en el XX hubo una renovación. ¿En qué consistió? En realidad se inició para formar a los arquitectos. Eso se olvida: la Academia era para una enseñanza de la arquitectura. Había que volver a la arquitectura clásica y lógicamente la escultura, y la pintura formaban parte de esa arquitectura y, por tanto, tenían que estar incluidas, pero en esencia la Academia se creó para formar a los arquitectos.

En cuanto a la renovación, no puedo contestar. Siendo uno de los últimos llegados, aún no tengo criterio para opinar sobre ese aspecto.

¿Dónde está el arte en la actualidad, o la arquitectura? Nunca me ha preocupado lo que venga en el futuro con relación al arte. Más bien mi preocupación ha sido la de preservar la arquitectura a la que en parte me he dedicado. Lo que más me ha interesado ha sido la carpintería histórica. He tratado de divulgarla, de que la gente se entere de que tenemos un tesoro que era casi desconocido y a ser posible que se pueda salvar y conservar. Que haya quien aprenda cómo se hace, que se sepa que ese patrimonio hay que respetarlo y mantenerlo. No pretendo que se hagan innovaciones, pero bienvenidas sean si se quieren hacer. No estoy cerrado a ello, simplemente mi papel fundamental ha sido de preservación.

También una labor importante. Supongo que si estoy aquí será por algo. Solo es un capítulo más de nuestra arquitectura, pero que estaba bastante olvidado y que ahora está un poco menos olvidado. Eso ya me satisface.

¿Tiene la Academia unos objetivos claros a desarrollar dentro de la actualidad artística? Ese aspecto nunca me ha preocupado. Como arquitectos, el papel más importante que estamos haciendo, a través de la Comisión de Monumentos, es el de mantener el patrimonio y tratar de que se conserve. Cuando se observan los expolios que se han hecho, las obras que se han dejado caer, el abandono que ha habido, resulta muy doloroso. Bastante trabajo es eso como para andar preocupados por averiguar cuáles van a ser las nuevas tendencias o las corrientes nuevas.

Conservar el patrimonio en uno de los objetivos de la Academia. Efectivamente. Por lo menos es en el que me siento identificado con la Academia.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? Se trata tan solo de buscar a quien sea mejor, o interesante, o que vaya a aportar algo. Por el relativamente poco tiempo que llevo, creo que se trata de encontrar a la mejor persona. Si es de otro departamento, hay que dejar que sean sus expertos los que lo valoren, claro. Pero en este sentido, creo que no hay por qué preocuparse.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Ya tenemos suficientes campos. No quiero decir que estemos divididos, pero, lógicamente, hay intereses diversos. Si todavía tratamos de ampliarlos, sería una forma de tener cada vez menos intereses comunes.

¿Cuál es la presencia de la Academia en la actualidad y cómo se relaciona con la sociedad? En ese sentido tal vez sí deberíamos hacer algo. Quizá darnos a conocer un poco más. Que se sepa el papel que la Academia puede desempeñar en la sociedad. La gente debería saberlo. Que no lo conozca es en parte culpa nuestra, salvo que realmente hagamos algo más en ese aspecto. Ahora, por ejemplo, la labor de digitalización que se está llevando a cabo, de publicar documentos propios, está conduciendo a que mucha gente se interese, y eso hará que más personas sepan sobre esta institución. Supongo que será interesante para que se cree una conciencia de que la Academia existe y sirve para algo.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? ¿Cómo vamos a discutir si ha existido o no la belleza si todos hemos estado prendados de una persona y ha sido por su belleza? También influyen muchas otras cualidades, pero evidentemente la belleza es algo que está por encima de todo.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? La modernidad coincide con algo que es el negocio a partir del arte. En el pasado el arte era exclusivo o bien de la Iglesia, que necesitaba sus representaciones iconográficas para dar sentido a lo que quería que se conociera o que

fuera venerado, o de los poderosos, pues, por ejemplo, una de las funciones de los grandes pintores era la de hacer retratos de los hijos de la realeza o de la nobleza como medio para presentarlos ante otras casas y lograr un acuerdo de matrimonio. El arte estaba en manos de unos pocos.

Quizá fueron los flamencos quienes iniciaron algo que está más en relación con el arte al que ahora nos referimos: que no hacen falta las necesidades de los poderosos, sino la simple vocación por pintar, por ejemplo, representar a unas personas dedicadas a su trabajo, y disfrutar con ello. Pero llega un momento en que de todo eso se hace un negocio. Se buscan clientes que puedan pagar por lo que hace determinado pintor. Picasso fue un comerciante. Cuando quiso tomar el pelo lo tomó y a sabiendas, pues se podía permitir ese lujo. Era un gran pintor. Hacía lo que quería y si decidía que le apetecía burlarse, se burlaba. Y le pagaban magníficamente, de modo que podía seguir haciéndolo. En torno a todo esto surge otro nuevo mundo en el que la obra de arte se convierte en fondo de inversión y las cosas se vuelven complicadas.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? Es fundamental, en especial la invención. Siempre hay que buscar eso que no existe, mantener la ilusión por alcanzar aquello que se persigue. El concepto de espiritualidad aquí tiene que ver con la anterior pregunta. Si se lleva a cabo la realización artística a cambio de ganar mucho dinero, nada tiene que ver con hacerlo «por amor al arte». Y el trabajo por amor al arte sigue siendo importante. La invención, la creación y lo espiritual conforman algo que siempre deberá estar presente en el arte.

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ (Calatayud, Zaragoza, 1950) obtuvo en 1974 el título de arquitecto y se doctoró en 1983 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Dedicado principalmente a la enseñanza, es catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1991. Es director de la *Revista AV/Arquitectura Viva* y de la sección de arquitectura en el diario *El País*, medios desde los que ha ejercido una importante labor de difusión.

Ha sido profesor invitado en las Universidades de Yale, Harvard, Princeton y en el Instituto Berlage de Holanda. También ha ocupado la cátedra Cullinan Professor en la Universidad de Rice, Houston. Ha dirigido cursos en las Universidades Menéndez Pelayo y Complutense de Madrid y ha sido Visiting Scholar del Getty Center de Los Ángeles. Ha presidido el jurado en la IX Bienal de Arquitectura de Venecia y la XV Bienal de Arquitectura de Chile. Entre sus libros figuran *La quimera moderna*, *El fuego y la memoria*, *Spain Builds* y *Atlas, arquitectura global circa 2000*.

El 20 de junio de 2011 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la sección de Arquitectura a propuesta de Pedro Navascués Palacio, Rafael Manzano Martos y Simón Marchán Fiz para cubrir la vacante de José Antonio Corrales. Ingresó el 22 de enero de 2012 con el discurso *Arquitectura y vida: el arte en mutación*.

¿Qué se entiende por academicismo? En el terreno de la arquitectura, que es el que mejor conozco, la arquitectura «beaux-artiana» corresponde a un período histórico que caduca con la irrupción de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX. No obstante, la devoción por el clasicismo y por la tradición reverdece periódicamente y hay etapas en que las antiguas normas «beaux-arts» se regeneran y adquieren una frescura nueva. Lo hemos vivido hace poco. Durante el movimiento posmoderno de la arquitectura, buena parte de la enseñanza que asociábamos sobre todo con la academia francesa del siglo XIX regresó con gran ímpetu. Creo que hay un enredarse de tradición y modernidad en el que una predomina a veces sobre la otra, pero en el que ambas están tan íntimamente vinculadas que no es fácil que se puedan separar.

Por lo tanto, no se puede decir que el academicismo en arquitectura sea perjudicial. No, en absoluto. Todos los grandes arquitectos de las vanguardias se han considerado, a sí mismos, clásicos. Todos han tenido devoción por el pasado grecorromano, como Mies van der Rohe o Le Corbusier, quienes efectivamente pensaban que ponían al día una tradición más antigua y le daban una forma nueva; le inyectaban nueva savia, pero eran fieles a ese humus del cual se había alimentado su propia arquitectura. Eso ha sido así siempre.

¿Qué se entiende por modernidad? En las artes asociamos la modernidad no con la idea de modernidad histórica, que proviene de la Revolución francesa y es algo anterior —o incluso de la llamada «Edad Moderna», que se extiende del siglo XV al XVIII—, sino más bien con la irrupción de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX a la que me he referido. Por ejemplo, en la arquitectura, el movimiento moderno se gestó en los años diez y veinte, no antes. El término modernidad, tal como lo emplean los historiadores y como se emplea en el mundo de las artes, tiene significados distintos. En nuestro caso, tiene que ver con la aparición de fenómenos nuevos, sobre todo en el ámbito de la vida metropolitana, como la Revolución industrial. Son cambios que afectan a la vida cotidiana de la gente y eso tiene un reflejo en un arte nuevo y una nueva arquitectura.

¿Qué se entendería por vanguardia? ¿Se puede hablar de una vanguardia académica? Eso es más bien un oxímoron. Vanguardia y académica son

términos tan opuestos que realmente no creo que puedan ofrecerse como una definición. Ciertamente que las academias, tanto las literarias como las científicas y, desde luego, las artísticas, han intentado regenerarse incorporando pensamiento nuevo y nueva gente, pero eso no quiere decir que las vanguardias dejen de estar en el terreno de la provocación, del desafío, de la ruptura. En esencia son enemigas de la continuidad que las academias alimentan por sus vínculos con la tradición.

En la Academia han ido entrando quienes en su momento fueron representantes de la vanguardia y personalidades modernas que han producido una renovación de la institución. En cierta medida es así, pero, por otro lado, como los académicos suelen ingresar a una edad avanzada, al menos en esta casa, sus aportaciones de carácter rupturista o vanguardista pertenecen más bien a su biografía que a su realidad presente. Hay cierto academicismo en la vanguardia y, por ejemplo, en cuanto a la pintura, la mayor parte de los pintores que han ingresado en la Academia en su historia reciente no han practicado la figuración, que había sido el hilo conductor de la enseñanza de las academias. El estudio de la figura, de la anatomía, del paisaje... todo lo que caracterizaba a la enseñanza «beaux-arts» se ha desvanecido, y hoy hay una nueva ortodoxia moderna en la cual la figuración se contempla como una herejía. Esto tampoco es algo razonable y, de hecho, hace poco ha ingresado Hernán Cortés, un retratista que creo muy enraizado en aquella tradición pictórica más lejana.

Pero el ingreso de esos académicos, con su trayectoria previa, sean figurativos o abstractos, ¿supone un cambio en la institución? ¿quizá en algunos aspectos? Ojalá. No estoy muy convencido de que esta sea una institución muy vanguardista o moderna. Creo que es una institución anclada en el tiempo, que una serie de académicos beneméritos tratan de poner al día digitalizando sus colecciones y, en fin, intentando proyectarla más hacia el ámbito ciudadano, pero con una extraordinaria carencia de fondos públicos y apenas sin funciones atribuidas por el Estado. En otros momentos, la Academia dictaba los principios estéticos y en ella se formaban los pintores y escultores, y los arquitectos hasta que se creó la Escuela de Arquitectura hace ciento setenta y cinco años como una entidad segregada de la propia Academia.

Pero desde que perdió esa condición de lugar donde se forman las nuevas generaciones, inevitablemente sus funciones públicas han quedado restringidas, incluso en la defensa del patrimonio, en la que la Academia tenía un papel muy importante y que se ha transferido a las autoridades de las comunidades autónomas. La Academia tiene ahora una presencia menor en la vida ciudadana, y unos fondos públicos escasos. Valoro mucho el esfuerzo de los académicos que están al frente de las comisiones y de la Junta de Gobierno porque hacen lo posible para que esta institución, que ahora en el fondo está casi caduca, no perezca y siga teniendo vigencia social y presencia entre la ciudadanía, pero lo hacen enfrentándose a grandes dificultades.

¿Actualmente cuál es la presencia de la Academia en la sociedad? Muy pequeña, minúscula. El museo tiene muy pocos visitantes; ahora con los programas musicales a veces hay una mayor incidencia, pero lo cierto es que Alcalá 13 es un punto ciego en la vida social y cultural del país. Se hacen algunas cosas, pero creo que su percepción no es muy significativa. Es verdad que la Academia tiene un gran edificio, unas grandes colecciones, por supuesto la calcografía y, en fin, no hace falta mencionar a Goya y las pinturas, pero hoy no es una institución importante de las que generan diálogo cultural en el país.

Todo eso —hay que enfrentarse a ello— son gotas de agua en un océano de producción cultural que nos desborda. Hay unos elementos fundamentales: la Academia tiene muy pocas funciones públicas y muy pocos fondos públicos adscritos. Y esto la convierte en un organismo que tiende a fosilizarse y que solo por el trabajo desinteresado de quienes están al frente de la Junta de Gobierno y las comisiones mantiene ese hálito de vida que nos permite pensar que no estamos en una institución ya totalmente congelada en el tiempo.

¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros y qué debates se originan para nombrarlos? Creo que ahora mismo el nombramiento de un académico tiene un carácter honorífico que puede otorgar prestigio social pero no tiene unas funciones nítidas. Los lunes seguimos viniendo aquí y, así, ser académico es una forma de relación y de mantener los vínculos con colegas. En cuanto a las decisiones a la hora de elegir a un académico nuevo se basan más bien en afinidades personales e incluso a veces políticas.

¿Habría que incorporar algún ámbito artístico que no esté representado en la Academia? Creo que todos lo están, de alguna forma. La sección de Nuevas artes de la imagen puede abarcar muchas cosas y en el terreno de la música se contempla incluso aquello no registrado, el patrimonio inmaterial: prácticamente cualquier ámbito artístico puede estar incorporado.

Lo que de verdad necesitaría esta casa es una gestión más profesional, más dinero y gente más joven. Tomando como referencia otras instituciones anglosajonas, que conozco mejor, el *fundraising*, es decir, la captación de fondos, debería ser un elemento crítico, usando para ello el prestigio que todavía otorga la Academia, y la gestión no debería estar en manos de académicos, sino de profesionales de la cultura. Los académicos somos demasiado mayores, casi todos ya fuera de la vida laboral, creo que incapaces de abordar la complejidad de la gestión cultural hoy en día. Pienso que la Academia solo se puede regenerar con dinero y juventud.

¿Dónde está el arte en la actualidad? El arte en estos días está en la feria Arco y está, obviamente, entendido como comercio, como el arte que venden las galerías o que es objeto de muchos debates. De forma periódica los dibujantes caricaturizan el arte contemporáneo como algo que ha dejado de conllevar un carácter comunicativo colectivo. En general, el arte contemporáneo es ajeno a las preocupaciones de la mayoría, como evidencia el que las exposiciones de maestros antiguos tengan una asistencia muy superior a la de artistas contemporáneos. Estas, muchas veces, no proporcionan placer visual, sino solo intelectual si se entiende el discurso subyacente a los objetos expuestos. El objeto en sí mismo es en ocasiones hermético, mudo, no dice nada y hay que escuchar al artista explicando el discurso intelectual que otorga una significación a ese objeto.

El arte académico, el de los maestros antiguos, que tiene un soporte artesanal por un lado e intelectual por otro, puede disfrutarse sin necesidad de conocer la iconografía presente en un lienzo. Sin embargo, el arte contemporáneo se disfruta difícilmente, quizá porque sus creadores son obedientes a esa norma de las vanguardias por la cual no se debía buscar lo que llamaban lo retiniano. Lo retiniano, lo que agrada a la vista, a la retina, era algo a evitar a toda costa, algo de lo que había que huir, y esto es con toda probabilidad lo que pasa en Arco y lo que hace que los caricaturistas de los

periódicos se complazcan en cada edición en ridiculizar el arte que allí se hace, parte del cual merece ser ridiculizado, mientras que otra parte es obra de gente muy valiosa pero cuyo discurso no alcanza a participar de la conversación social y política.

¿A qué llamamos arte? Ya se sabe que arte es aquello que los artistas dicen que es arte. Es decir, es el sistema del arte. Mi amigo y siempre recordado historiador del arte Juan Antonio Ramírez, escribió un libro sobre el sistema del arte donde explicaba que el arte es un sistema de relaciones entre instituciones, personas y organismos, y que todo eso fabrica algo que es arte. ¿Qué es arte? Aquello que todos los vinculados con esa actividad llaman arte.

¿Todo lo que dicen que es arte, lo es? Tal vez una obra, pese a estar hecha por un artista y a que este pueda, por definición, enunciarla como arte, carezca de calidad como para tener esa categoría. Aclararlo es muy sencillo. Como en cualquier disciplina especializada, lo que cuenta es la opinión de los pares, es decir, si los grandes museos, los grandes galeristas, críticos y artistas dicen que esa obra es arte o esa persona es artista, así es. Así es por la *auctoritas* que a estos confiere el ser un gran museo, un gran comerciante de arte, un gran galerista, un gran crítico o un gran artista, ya que también estos consagran a otros artistas señalándolos y diciendo: «Este también es artista». Pero eso pasa en cualquier otra disciplina: es el consenso de los pares lo que otorga el valor.

¿Ha existido alguna vez la belleza? ¿Por qué hemos dejado de hablar de ella? ¿Por qué no seguimos investigando su alcance? La palabra belleza ha dejado de usarse por parte de los especialistas en estética o en crítica y se asocia a posturas conservadoras. En mi opinión es un error, pero es cierto que el teórico de la estética de la arquitectura más respetado, Roger Scruton, que murió hace muy poco (2020), escribió sobre la belleza defendiendo un concepto de ella que hoy en día se entiende como un reducto conservador. Yo no comparto esa idea: creo que podríamos seguir hablando de la belleza, pero esta es casi siempre una belleza retiniana, que se ofrece al ojo, o que los músicos ofrecen al oído. No es casi nunca una belleza que se ofrezca a la inteligencia. Muchos de los relatos del arte último no halagan al ojo ni al oído y solo intentan persuadir de que sus campañas de reivindicación política o social merecen ser

atendidas: si, por ejemplo, están en contra de la desigualdad, de la pobreza o del racismo, hacen obras que llaman artísticas pero que tienen sobre todo un gran componente de activismo político y en las que se menosprecia el atractivo visual. Yo creo que las artes no pueden prescindir de ello como no pueden prescindir de la formación propiamente artesanal, de las destrezas que deben de transmitirse de una generación a otra, y mucho del arte que se hace hoy es ajeno a cualquier formación artesanal de los artistas. Se requiere fabricar discursos, pero no fabricar pinturas o esculturas o edificios.

¿Habría que volver a la enseñanza tradicional y que, a partir de ahí, cada artista desarrolle su propia creatividad? Yo soy arcaizante en esto y, como catedrático de la Escuela de Arquitectura, intento que mis alumnos dibujen a mano alzada y que adquieran ciertas destrezas manuales porque creo que el diálogo entre el papel, el ojo y la mano ayuda a pensar y a concebir espacios o arquitecturas. Sin embargo, estas destrezas se están perdiendo y cada vez más jóvenes arquitectos solo usan las pantallas para proyectar. No estoy seguro de que sea lo mejor y por eso mantengo en mi propia enseñanza esas tradiciones arcaizantes y académicas del dibujo —el diseño— como la fuente de la reflexión artística.

¿Tiene relación el moderno abandono del concepto de belleza con la pérdida de sentido de la existencia humana, con el relativismo moral e intelectual que surge de la modernidad? Muchos lo han asociado: han entendido que la belleza se vinculaba a sociedades armónicas y que reflejaba el concierto de las relaciones sociales, que, según piensan otros muchos, eran en el fondo relaciones de dominio emboscadas tras esa armonía de las sociedades anteriores.

La modernidad, en efecto, lo devasta todo. Tiene un componente de destrucción de lo existente dramático: destrucción física y destrucción moral. Lo hemos vivido en el siglo XX, que ha sido un periodo de grandes devastaciones de todo género, no solo físicas, sino también intelectuales y éticas.

La Ilustración creó un gran desarrollo en cuanto a economía, política, ciencia y técnica. ¿En la actualidad podemos seguir hablando del proyecto ilustrado? Algunos filósofos de la Escuela de Fráncfort, como Jürgen Habermas, así lo afirman. Hablan de la modernidad inacabada, de la Ilustración insuficiente.

Creo que el proyecto ilustrado todavía tiene vigencia. Es posible que así sea. Yo no sabría decirlo: la sociedad se ha transformado de una forma tan radical y está siendo transformada ahora de manera tan dramática que, aunque nos guste recordar los ideales enciclopedistas e iluministas, es difícil seguir usándolos como faro o guía. En todo caso, personalmente prefiero el racionalismo ilustrado al romanticismo que ha generado desde el estado-nación hasta los conflictos de la Europa contemporánea.

¿Por qué hemos pasado de la belleza a lo feo sin ningún tipo de diálogo? Tengo un colega arquitecto que está haciendo una tesis doctoral sobre la estética de lo feo en el paisaje. Sobre la estética de lo feo se han escrito varios libros y él lo está aplicando al paisaje contemporáneo. Intelectualmente es estimulante, pero en el terreno de la fruición, devastador.

¿Surge con la modernidad una problemática en torno a las definiciones del arte y el no arte, en la que la diferencia entre ambas llega a desaparecer? No estoy convencido. Creo que el arte sigue siendo aquello que los artistas dicen que es arte, que los museos dicen que es arte y que se cotiza y se vende como arte, es decir, que existe una forma de validarlo y es que las instituciones del sistema del arte a las que me refería antes citando a Juan Antonio Ramírez, determinan lo que es arte. De este modo, hay una frontera nítida entre el arte y lo que no lo es.

¿Qué significa para el arte la invención, la creación y lo espiritual? La creación y la invención son consustanciales a la producción artística, que por un lado se alimenta de la tradición, pero por otro innova sobre ella, la modifica, la altera. Tradición e invención son casi inseparables, y creo que sobre esto no hay dudas. El término espiritual plantea más problemas porque es cierto que muchos vanguardistas entendían que el arte era una revolución espiritual, una gran aventura espiritual; es lo que pensaba Kandinsky, por ejemplo. De manera que no podemos segregar lo espiritual de la producción artística, pero seguramente no podemos separarlo tampoco de ninguna otra actividad humana. ¿Cómo definimos lo espiritual? ¿Es distinto de lo intelectual? ¿Es distinto de lo emotivo? Tiene también unas connotaciones de carácter religioso que lo harían quizá ajeno al espíritu laico de los tiempos,

pero si solo lo asociamos a la producción emotiva, intelectual o estética del ser humano, ¿qué duda cabe que el espíritu está presente?

La palabra espiritual se asocia mucho con el romanticismo alemán. Yo no la uso con frecuencia porque creo que en el terreno de la vida política y social ese romanticismo —que está vinculado a la identidad— ha generado grandes catástrofes. Prefiero ver lo que tenemos en común que lo que tenemos de diferente. Hoy asistimos a un retorno de esa tendencia: las grietas de la globalización están haciendo nacer unos nuevos populismos identitarios que, en el fondo, se alimentan del humus romántico de Herder. Para mí esto es un gran fracaso del proyecto ilustrado que me atrevería a intentar seguir defendiendo

Agradecimientos

Este libro recoge resultados del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo xx» (HAR-2017-89945-P) y ha sido financiado gracias a los fondos FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación.

Es un proyecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución de la que se ha recibido un gran apoyo, y por este motivo queremos expresar nuestro agradecimiento a don Fernando Terán y don Tomás Marco, directores durante el tiempo que duró el proyecto; a don Ismael Fernández Cuesta, don José Ramón Encinar y don Alfredo Pérez de Armiñán, vicedirectores tesoreros; a don José Luis García del Busto, secretario general, y a don José María Luzón, delegado del Museo. En general, a todos los miembros de la corporación que han querido colaborar contestando a las entrevistas, aunque en algunos casos no se hayan podido realizar por la situación de confinamiento sufrida a causa de la covid-19.

Han sido muchos otros compañeros los que también nos han facilitado el trabajo como Isabel Acebes, Itziar Arana, Javier Blas, Beatriz Barchino, Ascensión Ciruelos, Laura Coello, Pilar García, Santiago García, Teresa García, Judit Gasca, Isabel González, Héctor López, a los que damos las gracias. También al personal del Archivo-Biblioteca por sus facilidades en todas las sesiones de investigación: Esperanza Navarrete, Susana Rodríguez, Olivia Nieto, Teresa Galiana, María del Carmen Utande y Luis Val. Un recuerdo muy especial para Marisa Moro; a día de hoy la seguimos echando de menos.

También queremos agradecer a Ana Arambarri, mujer de Alberto Corazón, por la magnífica revisión realizada a su entrevista, como también lo hicieron Pedro Bonet y Juan Manuel Bonet en el texto de su padre, Antonio Bonet. Y a Antonio Cátedra, que tuvo la amabilidad de corregir la edición de la entrevista a Luis Feito.

A todos ellos les estamos profundamente agradecidos.

EL EQUIPO INVESTIGADOR

PUBLICACIÓN

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, 2021

EDICIÓN

Félix Andrada

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Isolina Dosal

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Lucam, Madrid

ISBN: 978-84-96406-56-8

DEPÓSITO LEGAL: M-20369-2021

Impreso en España

© de la edición: Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, 2021

© de los textos: sus autores, 2021

Cualquier forma de reproducción,
comunicación, distribución pública o
transformación de esta obra solo podrá ser
realizada con la autorización previa por
escrito de los titulares de sus derechos,
salvo excepción prevista por la ley.

El libro

La Academia y su renovación artística en el siglo xx
Conversaciones con los académicos

Se dio a la imprenta
el día 31 de diciembre de 2020,
festividad de san Silvestre





Este libro contiene una veintena de conversaciones en profundidad mantenidas con los académicos de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a propósito de los conceptos de Academia, academicismo, modernidad y vanguardia, así como sobre sus ideas acerca de la belleza, el arte, sus autores y la creación artística. Un bloque más específico de cuestiones se dirigió a los académicos pintores, enfocadas sobre sus propias reflexiones según fueron vertidas en sus correspondientes discursos de ingreso o en los *Pliegos de pensamiento vivo* que publica la Academia, con la aspiración de que su testimonio quede como fuente de documentación para futuros estudios.

El presente volumen forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX».



Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
rabasi.com