

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

*De una estética objetiva y un arte verdadero
Subjetividad estética e impostura. El papel de las academias hoy.*

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. EDUARDO QUESADA DORADOR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EL DÍA VEINTE DE MARZO



GRANADA
M M X X V

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

De una estética objetiva y un arte verdadero
Subjetividad estética e impostura. El papel de las academias hoy.

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. EDUARDO QUESADA DORADOR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EL DÍA VEINTE DE MARZO



GRANADA
M M X X V

© *de la edición* Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.

© *de los textos* sus autores

Fotografía Pablo García Ibáñez
Diseño y maqueta Susana Martínez Ballesteros
Imprime Entorno Gráfico, S. L. Granada.

Depósito Legal GR 445-2025

Realizado en España

Discurso del

Ilmo. Sr. D. ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ

De una estética objetiva y un arte verdadero
Subjetividad estética e impostura. El papel de las academias hoy.

Sra. Directora,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Quiero en primer lugar expresar vivamente mi agradecimiento a esta histórica Academia de Bellas Artes por haberme considerado digno para pertenecer a ella como académico de número. Especialmente a la Sección de Escultura, que fue quien propuso mi nombramiento, y muy particularmente a D. Eduardo Quesada Dorador, meritorio historiador del arte al que admiro sin reservas y del que leía con fruición sus textos, especialmente los consagrados a Joaquín Sorolla y Bastida, años antes de conocerlo personalmente y poder disfrutar de su docta e inteligente conversación. Pensar en los nombres de algunos académicos que por esta institución pasaron —Falla, Morcillo, Benito Prieto o Pérez Siquier, entre otros muchos— me abruma y me hace ser consciente de la enorme responsabilidad que adquiero.

Mi vinculación granadina, culturalmente hablando, viene desde mi nacimiento, pues el valle del Almanzora fue como saben, junto al resto de la provincia de Almería, parte del antiguo Reino de Granada, y uno de los últimos reductos, como las Alpujarras, de los moriscos granadinos. Me unen con Granada vinculaciones familiares, especialmente en Guadix, y muchos amigos de estas tierras. Mi familia materna, asentada en Albox desde finales del siglo XIX como un floreciente taller de artesanos y creadores, ha dado en cuatro generaciones un número reseñable de tallistas, doradores, músicos, ebanistas, pintores, poetas, arquitectos, fotógrafos e inventores. Me inicié en el dibujo y la pintura muy pronto, a muy corta edad, de la mano de mi abuelo, un extraordinario artesano y un ingenioso inventor. Mis estudios de Arquitectura en Pamplona enriquecieron notablemente mi bagaje y me abrieron un campo inmenso y abarcador. Desde los años noventa he

frecuentado y vivido temporadas en Granada como un lugar fascinante para la pintura y para la contemplación estética ensimismada. He plantado el caballete, como muchos otros hicieron antes, para ejercitar la pintura del natural del paisaje urbano, del paisaje monumental y del paisaje natural. Los edificios históricos, los jardines y la gran Sierra Nevada; Granada es un compendio milagroso para los artistas y sus deslumbramientos. Mi última incursión, hace algo más de un año, me permitió pintar, gracias a la ayuda de mi amigo Luis Ruiz —importante pintor granadino y notable profesor de la Facultad de Bellas Artes de esta ciudad—, en los mismos lugares los mismos motivos que más de un siglo atrás había escogido Sorolla.

Como almeriense perteneciente a esta Academia desde hoy, quiero tener un recuerdo emocionado al académico que me precedió en esta institución. Carlos Pérez Siquier fue para mí como un padre; me apoyó y protegió desde el principio, y al final de sus días confió en mí para depositar su legado y facilitar la creación del Centro Pérez Siquier, el primer museo de fotografía erigido en España.

Prefacio

Sirva de preámbulo necesario la reflexión que sigue: todo arte verdadero es poesía. No poesía en el sentido de creación solo con palabras, sino *poíesis*, esto es, creación en el ámbito más amplio del término y forma de conocimiento. Hacer arte es acto de poetizar la realidad, el mundo o el pensamiento, navegar en el ámbito del misterio insondable, de la sugerencia y de lo inexplicable. Heidegger afirmaba que poetizar es dejar aflorar la verdad, la esencia de los entes, que no es otra cosa que el ser. El artista que crea pone en marcha el proceso de la iluminación, la verdad habla a través del artista enfebrecido. Esto es así porque el arte es creación pura, puro proceso de inventar; procede de la nada y se dirige a la verdad si nace de la autenticidad. Limitados el conocimiento científico y el filosófico más racional en su pretensión de buscar verdades universales, queda el arte como forma de acercarse a la verdad de las cosas desde el territorio de la emoción, de la

intuición y del misterio. El nuevo filósofo ha de ser también un poeta, un artista; alguien que intente aprehender con las palabras el misterio inexplicable e insondable de la existencia de las cosas y de los seres. La obra de arte está dotada de ser iluminador, esclarecedor, y cuando se manifiesta a través de objetos físicos, visuales, estos deben de estar habitados por la emoción. Los objetos útiles, el mundo de la técnica, nunca tendrán poder de mostrar la verdad, la esencia, el porqué de la existencia. La obra de arte es más eficaz cuanto más inútil es y cuanto más solitaria y autónoma se mantiene. La obra de arte existe por sí misma, tiene plena independencia, y es capaz de comunicar un camino nuevo, una claridad enigmática y desconocida. Mostrar la luz en el camino, tal es el fin de la obra de arte. Verdad y belleza juntas, como querían los antiguos griegos. Y por usar una expresión heideggeriana, «belleza es el modo de presentarse la verdad como desocultamiento».

De una estética objetiva y un arte verdadero Subjetividad estética e impostura. El papel de las academias hoy.

El debate sobre la objetividad o subjetividad del hecho estético no es nuevo; es tan antiguo casi como la humanidad misma, al menos desde que despertó su conciencia artística, su capacidad de orquestar las formas y los sonidos para experimentar un deleite desconocido, una experiencia de la belleza. En este primer tercio del siglo XXI, una sociedad ferozmente cientifista ha impuesto sus normas y ha sacrificado, casi desde el principio de su pontificado, el aliento de la belleza como algo insondable y primigenio de la vida. La recuperación y revisión de este debate, por tanto, con ánimo de extraer conclusiones de referencia, se antoja oportuna y necesaria.

La imagen del arte y del artista contemporáneos, los de hoy, son una derivación —y en ocasiones degeneración— de la acuñada por el Romanticismo en sus albores. Para comprender, por tanto, esta realidad actual hay que remontarse a estos orígenes, situados a finales del XVIII y principios del XIX, donde algunos autores y profesores de prestigio cuestionaron

abiertamente el papel castrador y aleccionador de las academias de Bellas Artes, creadas no mucho tiempo antes. Al intentar imponer enseñanzas o estilos nacidos de la veneración del canon, parido en un contexto de errónea interpretación del mundo grecorromano como una suerte de ideal o referente que superaría la belleza misma de la realidad, las academias podían coartar el desarrollo de nuevas tendencias artísticas.

En este sentido, es paradigmático el informe que, como el resto de académicos y profesores de la institución, remite Goya a la Academia de San Fernando en 1792, en el contexto de un profundo debate que, sobre la reforma de la enseñanza en la Academia, se estaba dirimiendo por entonces. En el citado informe, expresa Goya sin tapujos sus ideas estéticas haciendo una crítica radical a los medios usados por la Academia. «Daré pruebas para demostrar con realidades que no hay reglas en la pintura, y que la tiranía que obliga a todos, como si fuéramos esclavos, a estudiar del mismo modo y seguir el mismo método, es un grave impedimento para los jóvenes que profesan este difícil arte». Quien así se expresa puede parecer un revolucionario radical, alguien que defiende un subjetivismo estético exaltado, y como tal muchos lo han aprovechado de forma espuria para legitimarse después y legitimar la mediocridad o aberración de sus producciones. Es por ello saludable e indispensable leer la totalidad del informe goyesco, pues acota intenciones y marca territorio de una forma muy clara. Dice también Goya: «Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la verdadera naturaleza, que sin ella no hay nada bueno, no sólo en pintura, sino en las demás ciencias». Efectivamente Goya está situando la supremacía de la naturaleza como referente en detrimento de la imitación servil de las copias estereotipadas del mundo clásico, tan defendidas por autores de la época como Mengs, que había pontificado y marcado una dirección clara en el seno de la Academia. Con ello no hace Goya profesión de anticlasicismo, más bien ha comprendido que, como toda forma de arte, el grecorromano antiguo partió también de la naturaleza y dio su interpretación particular de la misma, propia y apasionada. El célebre aserto del estoico Séneca «todo arte es imitación de la naturaleza» es bien elocuente de ello.

Nótese igualmente que en la cita Goya califica a la pintura como «ciencia», igualándola así al resto de materias del conocimiento humano. Una ciencia, por tanto, no puede sustentarse en un proceder arbitrario o radicalmente subjetivo, necesita una cierta normativa. Y en este sentido, continúa diciendo que «Siempre se ha verificado que las obras las han creado los hombres grandes... No encuentro método más eficaz para adelantar en las artes que el de premiar y proteger al que despunte en ellas, el de dar mucha estimación al profesor que lo sea, y el dejar en plena libertad correr el genio de los discípulos que quieran aprender, sin oprimirlos, ni poner medios en torcer la inclinación que manifiestan». En otro pasaje, Goya pone como ejemplo a aquellos autores que, al ejercer de profesores, dieron libertad de estilo a los discípulos y les hicieron partir de la naturaleza, que es la única «verdad», y critica sin tapujos a los que obligaron a sus pupilos a copiarles y seguirles en su estilo particular. De estos dice que sus enseñanzas no han servido para nada ni han creado nuevos y verdaderos artistas. En su apuesta por el naturalismo y la crítica a las enseñanzas artísticas neoclásicas sigue a su amigo Jovellanos, quien en su célebre *Elogio de las Bellas Artes* decía que: «Alaben otros, en hora buena, la gracia de la belleza ideal buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza, mientras que aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas». Queda bien claro que Goya se manifiesta por la libertad absoluta de estilos, colocándola en el ámbito de la decisión personal. Pero, obviamente, de ahí no puede inferirse la apuesta por una estética subjetiva. Muy al contrario, deja claro que la experiencia artística ha de partir de la naturaleza como única fuente de la verdad y que solo unos pocos, los «hombres grandes», tienen la facultad y el derecho de crear algo nuevo y valioso, obras trascendentes e importantes. Por ello, exhorta a la Academia a apoyar a aquel que despunta y al profesor o autor «que lo es». La pregunta que cabría hacer al gran sordo de Fuendetodos es cómo puede saberse, objetivamente, quién es y quién no, qué criterios han de usarse para la difícil, justa y necesaria, selección de los aspirantes. Estos criterios serían los que, obviamente, sentarían las bases de una estética más o menos objetiva y universal, por tanto, al margen de modas y estilos, más o menos pasajeros,

individuales o colectivos. Y de seguro que nos contestaría con naturalidad que no hacen falta criterios, que los creadores elegidos se descubren con solo mirar sus obras, de una forma nítida y evidente.

Casi ochenta años más tarde, cuando el Romanticismo se había desarrollado y expandido ampliamente y casi tocaba a su fin dejando el testigo a los estilos que, desde finales del XIX y principios del XX, allanaron el camino de las mal llamadas vanguardias históricas, un joven Nietzsche iba conformando las bases de su rico y provocador mundo filosófico y estético. En 1870, como preámbulo a su gran ensayo primerizo, *El nacimiento de la tragedia*, el joven filólogo pronuncia dos conferencias que levantarán ampollas en su círculo universitario más cercano, *El drama musical griego y Sócrates y la tragedia*. En ellas coloca el mítico culto a Dionisio como el origen del drama musical griego. El culto dionisiaco es para Nietzsche la vida misma, con sus misterios y durezas, con sus monstruosidades y abismos, anterior a la misma civilización y sus normativas. La sabiduría dionisiaca supone la aceptación de la crueldad y lo oscuro de la vida. La tragedia griega, por tanto, es para él la expresión más auténtica y depurada del arte antiguo; en ella se manifiesta la vida y la naturaleza como una verdad sin cortapisas, y la contrapone a la decadencia del arte moderno: «Todo crecer y devenir en el mundo del arte tiene que producirse en la noche profunda... la degradación de las artes modernas está en no haber manado de tales fuentes misteriosas». Nótese que el planteamiento es muy cercano al de Goya; hay que mirar a la naturaleza y a la vida, que son la verdad, para hacer un arte verdadero. Y ya en el siglo XX, la visión heideggeriana del arte es igualmente coincidente: el arte es la única forma de conocimiento posible y verdadero, capaz de desvelar la verdadera esencia del ser. En la forma expresiva de la tragedia griega, distingue Nietzsche entre la música y la palabra, dando primacía artística a la primera, pues nace expresamente del instinto y la sabiduría dionisiacas. El paulatino predominio de la palabra en la escena supone para Nietzsche el fin de la tragedia griega en pos de un racionalismo ajeno a la profundidad del ser y del hecho artístico. Y coloca a Sócrates y su dialéctica como responsables primigenios de la muerte del arte auténtico y de un saber sin sabiduría. La necesidad de saber científicamente anula la sabiduría dionisiaca y relega

el mito y el arte a la insignificancia. Se trata de un cambio cultural que llega hasta hoy.

Pese a todo, en el desarrollo de su ensayo, Nietzsche es consciente de que el arte, ya desde las civilizaciones antiguas, se crea en el ámbito de la sociedad y a ella se dirige. Por ello reconoce que, incluso en la tragedia griega, el drama musical que allí se representa nace de un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Mientras que Dionisio —Baco para los romanos— es el dios de la vida, de la pasión y la embriaguez que suprime los límites, Apolo es el dios de la forma, del contorno, del equilibrio y, a la postre, de la cultura de una civilización. Lo dionisiaco-heraclíteo precede a toda civilización o iniciativa civilizadora, es lo monstruoso, lo insondable. Lo apolíneo es la sublimación o corrección de lo dionisiaco, la creación de espacios que permiten la convivencia y el disfrute del producto artístico dentro del grupo. El arte puro, sin domesticar, es dionisiaco; la cultura es apolínea. Todo arte, por tanto, en el ámbito de la civilización, resulta del equilibrio —o la tensión— entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Todo arte necesita de la autenticidad de referirse a la vida tal cual es, aceptando su carácter trágico, cruel e injusto, pero ha de materializarse con la belleza formal que lo coloca en la cúspide de la creación humana, de su talento más elevado, reservado a unos pocos hacedores. Lo dionisiaco otorga al producto artístico su veracidad y autenticidad; lo apolíneo le otorga su belleza, lo convierte en producto estético. La estética, por tanto, es la parte apolínea del arte, la que lo convierte en un deleite para los sentidos y la que permite hacer la vida más soportable. El mundo apolíneo de la cultura crea una pantalla protectora ante la dureza de la vida.

El aserto más lapidario y más feliz de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, grabado a fuego para la historia del pensamiento occidental, dice que: «Sólo como fenómeno estético se justifican la existencia y el mundo por toda la eternidad». Lo estético nos salva y ampara frente a la dureza, la crueldad y la muerte, frente a la monstruosidad de la vida. Muerto Dios, el viejo dios medieval de la tradición judeocristiana, la existencia de la humanidad no tiene más sentido que la manifestación excelsa de su talento, acontecida en unas pocas individualidades creadoras. Pese a todo, el pensador es

consciente de la gran paradoja que rodea la creación artística; el arte necesita de una existencia dura e injusta para florecer, necesita aceptar la crueldad dionisíaca, la verdad de la vida, para sublimarla en bellas construcciones, en sublimes partos estéticos. «Cuanto debió sufrir este pueblo para hacer un arte tan bello», afirma Nietzsche en referencia a la Grecia antigua. El arte crece y se desarrolla en un contexto de injusticia social, de brutal diferencia de clases. El Estado democrático, teóricamente dirigido al bien común y la protección del desfavorecido, margina la aparición y amparo de las grandes individualidades, de los faros luminosos, de las inteligencias asombrosas. El arte, única excusa y sentido para la existencia de la humanidad, es paradójicamente privilegio de unos pocos, tanto para los que lo hacen como para los que lo disfrutan.

Como apunté antes, el origen del Estado democrático moderno está para Nietzsche en la dialéctica socrática, en el pensamiento racionalista y científico que pretende corregir las injusticias de la vida. Ya en su época y juventud filosófica, denunció en sus escritos la existencia de un arte y una cultura trivializados, realizados para el consumo de una masa social burda. En ello coincide conceptualmente con Richard Wagner, el músico que pretendió un renacer artístico con su obra escénica, inspirado por las consideraciones nietzscheanas sobre el antiguo drama musical griego y sus propios pensamientos, que manejaban la necesidad de una nueva cultura mítica. Tanto Nietzsche como Wagner se muestran espantados ante los derrotos de la sociedad contemporánea, que propician un arte superficial y vacío que no ha bebido de la necesaria experiencia dionisíaca, un arte accesorio e intrascendente, para satisfacer las aspiraciones sociales de una burguesía tonta e ignorante, amparada por el Estado democrático y capitalista, y ajena por completo a la verdad de la vida, a la crueldad insondable de la existencia. Denuncian, por tanto, la aparición de un arte puramente estético, que se aprovecha de los grandes logros estéticos de las obras de la tradición, pero que no nace de un impulso verdadero, el de la vida y la necesidad de contarla poéticamente, de desvelar su verdadera esencia. Se trata de un arte banal, de bellos productos decorativos despojados de verdad y autenticidad, que satisface las exigencias de un nuevo mercado global, democratizado y poco

exigente desde un punto de vista espiritual e intelectual. Podríamos concluir, por tanto, que ya en ese momento empieza la demolición parcial de la obra de arte, al suprimir su aspecto dionisíaco.

En este contexto histórico de finales del siglo XIX, ante la demanda de obras de arte generada por el fenómeno de la burguesía más o menos adinerada, con aspiraciones sociales e ínfulas de grandeza, surge la figura del marchante. Se trata de un vendedor nómada, que compra al artista y vende al coleccionista, allá donde se encuentren ambos. Aparece así, de forma nueva, como un fenómeno generalizado dentro de la sociedad moderna, la figura del vendedor de arte, del intermediario. Los grandes mecenas y patronos, que habían permanecido todopoderosos y protectores casi desde la antigüedad, desaparecen para el desarrollo de las bellas artes. En el nuevo orden social, la Iglesia, la nobleza y las monarquías dejan de ejercer su hegemonía a favor de una nueva clase media, ambiciosa y ávida de prestigio social. El nuevo concepto de Estado, que protege y da oportunidades a sus ciudadanos —que ya no son súbditos— articula espacios para la competición democrática de sus artistas, intentando premiar a los mejores. Se crean los salones oficiales, donde todos los artistas pueden competir mostrando sus obras en igualdad de condiciones. Jurados integrados por miembros ya consagrados de las distintas disciplinas artísticas, participados también por las academias —que para entonces habían evolucionado a territorios de mayor tolerancia y flexibilidad—, seleccionan los autores más virtuosos y dotados, a los que el Estado compra sus obras, que enriquecen después los grandes museos públicos. En España, los salones oficiales por antonomasia fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que nacieron durante el reinado de Isabel II y se mantuvieron hasta principios de los años setenta del pasado siglo. Los autores victoriosos de estos certámenes nacionales pueden, por lo general, hacer sus carreras en solitario con los laureles ya conseguidos, recibir otros encargos oficiales y, sobre todo, echarse en manos de los nuevos marchantes que venderán sus obras —en ocasiones a precios desorbitados— a grandes coleccionistas burgueses por toda Europa y América. La relación entre el célebre Goupil y el pintor catalán Mariano Fortuny es un ejemplo paradigmático, que define a la perfección toda una época.

La amplitud y crecimiento de esta nueva forma de comercio del arte demanda miles y miles de obras por toda Europa. Una clientela cada vez mayor en número necesita montones de nuevas obras y nuevos artistas para satisfacer su ansia coleccionista. Ello favorece, como ya apuntaron Nietzsche y Wagner, la proliferación de obras cada vez más insustanciales, sin penetración poética o dramática, dotadas al principio aún de una bella concepción y ejecución, de una calidad estética o «apolínea» digna, pero que con el tiempo irá degenerando a productos cada vez más endebles, inasumibles para las mentes inteligentes o preclaras. En el contexto de esta nueva decadencia, para no perder ventas y seguir abasteciendo al fenómeno coleccionista, muchos marchantes de prestigio consolidado echan mano de autores rechazados por los salones oficiales, artistas perdedores o fracasados *a priori*. Muchos de estos artistas habían sido despreciados por su ínfima calidad la mayoría de las veces, pero otros lo fueron por la novedad de sus propuestas, incomprendidas o tomadas por estafas en los jurados deliberatorios de los certámenes. Para entonces, el prestigio de muchos marchantes entre sus compradores era superior al de los artistas que representaban; el coleccionista, en un acto de fe ciega por su marchante, compraba lo que este le indicaba sin vacilar. Este momento histórico permitió a ciertos autores incomprendidos y excluidos en un principio por los salones oficiales, despegar a partir de cierto instante e ir ganando prestigio a la sombra del gran marchante que los representaba. Los primeros impresionistas, los postimpresionistas y algunos artistas interesantes de las primeras vanguardias del siglo XX pudieron subsistir e ir ascendiendo gradualmente gracias a estos nuevos contextos comerciales. Pero este sistema sirvió igualmente de coladero para miles de obras y cientos de autores abiertamente malos, que inauguraron un nuevo tiempo de feroz subjetividad estética para poder legitimarse y sobrevivir. Un tiempo atravesado de intentos, desde principios del siglo XX, por demoler lo apolíneo del arte, el cordón umbilical último que lo emparentaba con el talento humano.

En este sentido, y como un goteo incesante que busca la legitimación de la mediocridad o la impostura, uno de los planteamientos o puntos de partida recurrentes, implantado con perseverancia incansable por los

marchantes —y después por críticos e historiadores serviciales a la causa— es el elogio de la torpeza y la demonización del virtuosismo o del talento. E independientemente de las consideraciones —que requerirían un desarrollo muy extenso, improcedente en este breve ensayo por razones obvias— para marcar fronteras entre el ejercicio del virtuosismo desprovisto de hálito poético y el verdadero talento artístico, es palmariamente cierto que la encendida defensa de la torpeza, de la incapacidad o de la duda sistemática y prolongada como un elenco de virtudes necesarias para el ejercicio bondadoso y beneficioso del arte, han puesto interesada y perversamente patas arriba, dando la vuelta a la tortilla, el pensamiento estético tradicional que partía —como una verdad irrefutable— del reconocimiento de la capacidad e inteligencia privilegiadas del artista como facultad indispensable para reconocer la calidad objetiva de la obra de arte. Ilustra muy bien esta reflexión la lectura crítica y atenta del librito titulado *Retrato de Giacometti*, que cuenta las dieciocho sesiones de pose a las que el autor, James Lord, se sometió para ser retratado en un óleo sobre lienzo por Alberto Giacometti en 1964. Narra con especial interés los diálogos mantenidos entre pintor y modelo. La publicación se documenta con dieciocho fotografías del cuadro, correspondientes a la evolución de la obra, tomadas al final de cada una de las sesiones pictóricas. El autor escribe desde la admiración que profesa al artista, por otra parte una celebridad ya en el momento que narra el libro, cuando todos los museos europeos y americanos se disputaban sus obras, disparadas de precio por el mercado del arte. Lord traza sin pretenderlo —de forma aburridísima y repetitiva— el perfil de un artista que no sabe lo que quiere ni a dónde va; un artista consciente de sus limitaciones que persigue un imposible, un inalcanzable. Giacometti habla de sí mismo como un mal pintor, sin las facultades necesarias para conseguir sus objetivos como creador; una y otra vez hace y deshace la cabeza del retrato sin encontrar lo que busca, si es que realmente lo sabe. Pese a todo, parece no importarle que el cuadro fracase; podría interrumpirlo en cualquier momento, lo mismo da que sea mejor o peor, cuando empiece o cuando acabe. No tiene el menor reparo en firmarlo sin que realmente le satisfaga o enviarlo a una importante exposición. Tampoco en venderlo en una gruesa suma. En el fondo, ofrece

la imagen del artista oportunista, indigno, que se aprovecha del estatus que una sociedad le ha otorgado. La perversión del libro consiste en presentar todos estos aspectos del creador como virtudes y signos inequívocos de su genialidad, y como una filosofía válida, muy aceptable e incluso bondadosa. Eleva la torpeza y la ineptitud, así como la duda permanente y la indecisión prolongada en el tiempo, como rasgos necesarios del creador contemporáneo, que la sociedad consiente y aplaude. En el pasado, ni tan siquiera a Miguel Ángel se le permitían esas licencias.

Muchos de los movimientos rupturistas surgidos en las primeras décadas del siglo XX, historiográficamente etiquetados desde hace mucho con evidente desatino como vanguardias históricas, ofrecieron en sus manifiestos poético-incendiarios una voluntad antiestética desahogada, antes desconocida, para cuestionar todo canon de belleza más o menos establecido. Uno de los primeros, el del Futurismo italiano, ardorosa y bélicamente redactado por Marinetti en 1908, se expresa en estos términos: «Queremos destruir y quemar los museos, las bibliotecas, las academias variadas... desde Italia lanzaremos al mundo este manifiesto de violencia atropelladora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el Futurismo, porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios... Ya durante demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de antiguallas. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables». En esta línea de demolición estética, en su manifiesto surrealista de 1924, André Breton define el surrealismo como «un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». El manifiesto más radical, no obstante, posicionado en contra de casi todo para ofrecer a cambio la nada más absoluta, fue el del movimiento dadaísta, redactado en 1918 por Tristan Tzara. En él pueden leerse cosas como «la obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto... una obra de arte nunca es bella por decreto... DADÁ nació de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad... basta de academias cubistas y futuristas, de laboratorios de ideas formales... el artista nuevo protesta y ya no pinta...». Podemos afirmar, por tanto, que en fecha tan temprana de la «modernidad»

como 1918, la demolición integral de la obra de arte es un hecho. La destrucción de lo estético-apolíneo una realidad palpable. A partir de aquí el arte no ha vuelto a coger, al menos de una forma generalizada, global, su senda anterior, su camino de verdad y de conocimiento profundo. Desde entonces, cientos, miles de toneladas de basura travestida de arte han sido necesarias para alimentar el gran monstruo del mercado global, convertido en un producto —como cualquier otro— para el consumo democrático de grandes masas de población en los mundos desarrollados, a todos los precios posibles para todos los bolsillos posibles. El arte verdadero, mantenido en burbujas de resistencia, permanece clandestino y oculto, esperando su desvelamiento. De cuando en cuando, asistimos emocionados, entre la porquería superabundante, al descubrimiento de algún milagro que apuntala nuestra maltrecha esperanza en el ser humano.

En la escena oficializada del arte contemporáneo actual hay un trío de actores —galerista, artista y coleccionista— que mueven los hilos del poder de un mundo ideológico fundamentalista, impermeable y excluyente. El galerista, figura evolucionada y degenerada del antiguo marchante decimonónico, es el personaje de poder absoluto, que usa al artista complacido y estafa al comprador incauto. Suele presentarse a sí mismo como una suerte de mecenas o filántropo —que protege a sus artistas, difunde y posiciona sus obras— y como un vendedor responsable que asesora honesta y culturalmente a los coleccionistas, para venderles obras de valor que a no dudar perdurarán y se convertirán en legados fundamentales para la sociedad. Al desaparecer los certámenes públicos de libre concurrencia como las Exposiciones Nacionales y otros, donde los artistas presentaban sus obras y eran seleccionados y premiados por jurados competentes del gremio, algunos galeristas supieron crear un nuevo espacio donde ellos tenían todo el poder de decisión. Las ferias de arte, ingenuamente institucionalizadas a la postre por el poder político, son el coto privado de estos vendedores, el cortijo particular donde se reservan todo derecho de admisión. En España, ARCO es el ejemplo paradigmático en las últimas décadas. Los galeristas que a ella pertenecen suelen ponerla como el filtro indispensable para distinguir lo bueno de lo malo, lo contemporáneo de lo desfasado, lo lícito de lo impostado.

Su discurso legitimador manifiesta a las claras que al margen de su feria no existe arte reseñable y que el coleccionista o institución que no les compre a ellos las obras de los artistas a los que representan se está equivocando y quedando en ridículo ante las próximas generaciones. Los compradores que aceptan este aparato y chantaje oficializado, creen cándidamente su discurso perverso, e invierten tras ser asesorados por estos médiums «infalibles», suelen recibir premios «institucionales» del mismo gremio de galeristas mafiosos que les han vendido los productos artísticos, haciéndoles creer personas importantes, cuyos nombres serán recordados en el palmarés del coleccionismo patrio, salvadores del arte de una época. Los artistas seleccionados, los que han sido admitidos al interior del círculo cerrado, están aleccionados y encantados, muy conscientemente, de pertenecer al grupito corrupto y totalitario, y no dudan en producir servil e impostadamente las obras con las características de «modernidad» o «concepto» dictadas por el vendehumos.

La dinámica del mercado del arte en nuestros días ha evolucionado desde la necesidad de contar con cantidades ingentes de obras de ínfima calidad, por lo general seriadas y multiplicadas hasta el paroxismo cuando se convertían en un filón comercial (en esto, la seriación de las obras ha generado la seriación de los artistas), hasta la eliminación física misma de la obra en tiempos más recientes. El «arte visual» más vanguardista y contemporáneo, autocalificado así narcisista y totalitariamente, prescinde abiertamente de las imágenes y vende casi exclusivamente el discurso o el concepto como garantía de bondad artística. Es frecuente ver en galerías, ferias e incluso museos públicos, como una metáfora o explícita representación del célebre cuento *El traje nuevo del emperador*, instalaciones o proyecciones sin filiación estética alguna acompañadas de largos textos de pared o panfletos impresos que intentan explicar la brillantez del concepto u ocurrencia ideológico-filosófica del artífice. Con esta última tendencia se cierra el proceso histórico de destrucción de la obra de arte visual, tanto de su componente dionisíaca-heraclíteo, como de la apolínea-estética. Como ya hemos apuntado, la predicción de Nietzsche, enunciada en su conferencia de 1870 *Sócrates y la tragedia*, se ha cumplido con pavorosa precisión. El término «proceso de descomposición» que usó en su ensayo, visto desde hoy, retumba como

una profecía inquietante y turbadora. El arte visual se rompe y se destruye por el desarrollo de la palabra a él asociada. El logos vence al pathos. Francis Bacon, en un intento de legitimar la necesidad y potencia de las imágenes, con una visión heideggeriana aún de la pintura, solía afirmar que «se pinta sólo lo que no tiene explicación»; se trata, qué duda cabe, identificándonos con él, de la necesidad de conformar un espacio de resistencia de los procesos tradicionales frente a la invasión acaparadora del «arte conceptual».

La capacidad de las modernas democracias —más adecuadamente, olocracias— para asumir, digerir e institucionalizar todo este arte descompuesto es ilimitada. En su libro de reciente publicación, *La domesticación del arte*, Laurent Cauwet analiza de forma lúcida los mecanismos que el poder utiliza en los Estados más desarrollados para domesticar e institucionalizar el arte y a los artistas. Con un discurso literario brillante y una fina ironía va desmenuzando los resortes que la «empresa cultura» (bajo esta acepción define a las instituciones públicas estatales de cultura) emplea para fagocitar y apropiarse de los productos artísticos, incluidos los críticos o transgresores, y modelar su discurso en beneficio propio, a fin de que su capacidad de control y supervisión alcance una eficacia plena y, como suele decirse, «nada se le escape». El Estado autodefinido como «progresista» acepta de buen grado las creaciones críticas, incluso subversivas, e incluso en ocasiones las reconoce como propias y, aparentemente, las incorpora a su corpus teórico de progresía. Deja al artista reivindicativo ejercer su libertad para ofrecer la idea de un Estado de mentalidad abierta, de progreso y de vanguardia, y después lo oficializa, lo institucionaliza, y a la postre lo domestica y lo proletariza. Por lo general, los artistas aceptan encantados estos «reconocimientos» y con ellos venden su verdadera libertad al Estado. Cauwet se limita a contar ideas que a muchos puedan parecer novedosas, pero en el fondo se refieren a prácticas muy antiguas. Las modernas democracias usan mecanismos mucho más sutiles y sofisticados para domesticar y apropiarse del arte en beneficio propio si las comparamos con tiempos pretéritos en los que el poder actuaba, en estas tesituras, de una forma mucho más radical y a las claras. El asunto, por tanto, no es nada nuevo. Desde que el arte surgió en las civilizaciones, siempre ha tenido una estrecha relación con el poder,

hasta el punto de que podemos afirmar, sin equivocarnos, que solo perdura el arte que sirve al poder o el que, al menos, después de haber sido realizado, es institucionalizado por este, que para el caso es tanto como decir fagocitado o metabolizado. Los artistas en el fondo lo saben y, por lo general, en todo tiempo y lugar, están encantados de convertirse en obreros del poder. El poder les ofrece posición, reconocimiento y la posibilidad de trascender, de obtener el aplauso. En el fondo, todo arte nace de la libertad pero aspira a ser institucionalizado. Y en esa contradicción, fascinante, se mueve la mente —libre y prisionera— del artista.

Pese a todo, hay diferencias entre el pasado y nuestro presente en las formas que el poder usa para apropiarse del arte. Hoy asistimos a una perversión, antes desconocida, usada con palmario indisimulo. La ideología o discurso de la obra es ya el único aspecto buscado por el aparato institucional del Estado para «seleccionar» a sus artistas más representativos. Históricamente el poder se ha servido siempre del arte como elemento propagandístico para la implantación de sus discursos, pero en épocas pasadas se seleccionaban siempre los productos artísticos y los artistas de mayor calidad técnica y estética. En el arte contemporáneo actual, como hemos explicado, lo estético, lo bello o lo técnicamente feliz no tienen la menor importancia en aras de alcanzar un reconocimiento oficial. Prima, casi exclusivamente, el discurso ideológico que se acopla a la obra —muchas veces con calzador, pues de la imagen no se desprende su pretendida teoría— con libros, folletos o textos de pared *ad hoc*. La gran perversión es que al sistema capitalista moderno le interesa, culturalmente, dar una imagen socialdemócrata del Estado, y por ello usa y premia sistemáticamente los productos artísticos que enarbolan pretendidos discursos de «izquierdas», plagados de tópicos que, por lo común, no tienen la menor vigencia ni coherencia intelectuales y se basan en premisas falsas desde el punto de vista histórico o científico. El procedimiento «seleccionador» empieza, como hemos explicado, en manos de los galeristas que tienen trabajados lazos con el poder institucional, pero también algunas veces en las universidades, dirigido desde sus departamentos de Estética y Arte, al servicio del poder político-económico. Se trata, por tanto, de un teatrillo vergonzoso, un espectáculo para inocentes o incautos.

El Estado premia y sacraliza a los artistas que lo critican por capitalista, fascista, racista, machista o fundamentalista, y los mismos artistas están encantados de ser premiados, amamantados y prebendados, por esa oficialidad cruel a la que despellejan alegre e indocilmente en sus obras. Nunca antes la domesticación del arte y la tiranía de lo políticamente correcto habían llegado a límites tan perversos y retorcidos.

El desarrollo y evolución recientes de las academias de Bellas Artes no es en absoluto ajeno al aparato que aquí estamos desmenuzando, y en ocasiones ha participado y participa del rosario de imposturas y procesos destructores que hemos explicado. Como se ha dicho, durante la Ilustración, las academias de Bellas Artes vinieron a sustituir a los viejos talleres gremiales donde un maestro enseñaba sus conocimientos del oficio a sus jóvenes pupilos, se comprometía a no ocultar nada de su sabiduría y a formarlos como profesionales a su mismo nivel, para que les permitiera después fabricar sus propias carreras en solitario. Las academias de Artes, creadas y apoyadas por las coronas europeas, marcaron su gusto estético dominante, lo institucionalizaron e impartieron con unas determinadas pautas y métodos de enseñanza. Este gusto se enmarcaba en el ámbito del Clasicismo primero y el de la imitación del natural después. Los modelos ideales, dignos de emulación, se reconocían en el mundo grecorromano antiguo y en la copia directa de la naturaleza. Los artistas que querían prosperar tenían que ser admitidos en el ámbito de la Academia, al principio como estudiantes y después como profesores para asentar y expandir su prestigio social. Los que no aceptaban estas pautas tenían muy difícil hacerse un hueco y poder vivir de la profesión. Esta institucionalización de las artes creaba un solo estilo dominante, condenando al ostracismo a cualquier otra aventura creativa. Ya hemos hablado, en este sentido, del revolucionario informe del académico Francisco de Goya protestando desde el corazón mismo de la institución. El academicismo, por tanto, casi desde su fundación, llevó aparejado el antiacademicismo. Pero las academias, como instituciones del poder, fueron adaptándose en cada época a los vaivenes y cambios de gusto estilístico, reformulando sus idearios y modificando en parte sus métodos de enseñanza reglados para actualizarse y no quedarse obsoletas. Eso sí, por lo general

siempre un paso por detrás, colocadas en el ámbito más conservador posible dentro de las múltiples opciones de cada momento. Es característica fundamental de ciertos ámbitos del poder la incapacidad manifiesta de apoyar lo nuevo ni de sospechar —tan siquiera un ápice— los derroteros del futuro artístico más inmediato. En este sentido, muchas academias de hoy han absorbido en parte el discurso del aparato artístico oficial, y es muy ilustrativo ver como los artistas autocalificados de «vanguardistas» o «contemporáneos», que representan el ámbito más prebendado y nunca el de los espacios de resistencia o de contracorriente, ocupan en décadas recientes parte de sus escaños de representación académica.

Conclusión

A modo de coda, sirva la siguiente exhortación, apasionada y desesperada: Ante la impostura y el descaró generalizados del mundo del arte oficial, la perversión y la destrucción de la belleza, las academias deberían hoy de alzar su voz sin miedo, denunciar la eliminación sistemática del arte verdadero, con mayúsculas, y oponerse al mercado totalitario y alienante que impone sus normas. Deberían usar su dedo acusador para señalar los casos flagrantes de aberración estética que nos rodean y amenazan por doquier, los espacios horribles que en nuestros pueblos y ciudades han colonizado opresivamente todos los ámbitos de nuestras vidas, que nos obligan a vivir rodeados de basura estética. Deberían instar a las administraciones públicas a un cambio serio y radical en su política de apoyo a determinados proyectos y actuaciones urbanas y a ciertos artistas impostores y sus fraudes artísticos. En todos estos ámbitos, el silencio es hoy más cómplice que nunca. Nuestra sociedad desarrollada, de feroz cientifismo y racionalismo antropocéntricos, sacrificó hace ya mucho tiempo los espacios poéticos del misterio, los lugares dionisiacos del conocimiento profundo donde nace todo arte revelador y arrobador. El mercado capitalista, en una fase posterior, hizo lo propio con la belleza apolínea del producto artístico. La natural facultad y disposición de nuestra especie para distinguir lo bello de lo feo, para disfrutar la

armoniosa y eurítmica disposición de las formas, líneas y volúmenes, colores y arquitecturas visuales, está atrofiada y anulada; nos hemos acostumbrado a vivir en un mundo horripilante, rodeados de engendros antiestéticos con la mayor naturalidad y aceptación. La superabundancia de imágenes vulgares, físicas o digitales, el bombardeo continuo que aturde la inteligencia visual y el estilo de vida que persigue exclusivamente la comodidad y el placer físicos, nos han mutado en bultos de carne con ojos atrofiados, incapaces de apreciar con criterio y espíritu crítico en materia estética. Dudo si estamos todavía en disposición de arreglar este despropósito o si, por el contrario, es ya camino irreversible. Los estetas convencidos, los que aún amamos y necesitamos la belleza, tenemos la obligación ética de luchar con todas nuestras fuerzas para invertir la tendencia.

Contestación del

Ilmo. Sr. D. EDUARDO QUESADA DORADOR

Sra. Directora,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Me complace contestar el discurso de ingreso de D. Andrés García Ibáñez en esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, componiendo el que será el primero de sus diálogos en esta corporación más de dos veces centenaria, directa continuidad de un tiempo en el que las actuales provincias de Granada y de Almería eran partes del antiguo Reino de Granada, nacido en 1492, no antes, y desaparecido como unidad administrativa en 1833, es decir, antes de ayer en términos históricos. No en vano, esta Real Academia de Bellas Artes de Granada es, a la vez, de Almería, como es, por otro lado, de Jaén.

Para mí, y diría que para todos los miembros de esta Real Academia, la presencia en ella de D. Andrés García Ibáñez es, a la vez, la presencia en ella de Almería, puede decirse que recogiendo el testigo de otro artista almeriense, miembro de número de esta corporación desde su ingreso, en 1993, hasta su muerte, en 2021, D. Carlos Pérez Siquier.

Pérez Siquier fue una de las principales cabezas de la vanguardia fotográfica en España, con una doble línea de actividad: la más propiamente artística, en su propia fotografía, y la consagrada a la difusión y, puede afirmarse, a la creación de la fotografía española actual, tal y como la conocemos o imaginamos, desarrollada fundamentalmente, junto a José María Artero García, en el grupo AFAL y en la revista del mismo nombre, sigla de la Agrupación Fotográfica Almeriense, grupo y revista almerienses de vocación y repercusión nacionales e internacionales.

En esta doble línea de actividad hay un notable paralelismo entre Pérez Siquier y García Ibáñez, quien ha ido realizando su obra plástica, pictórica o escultórica, al tiempo que una sorprendente labor de concepción y realización

de proyectos artísticos de carácter institucional, museístico, en Almería, en la ciudad y en la provincia, partiendo de Olula del Río, del Museo Ibáñez, creado por él entre 1996 y 2004, cuando era poco más que un muchacho, y que no ha dejado de crecer hasta hoy, con el indispensable apoyo del Ayuntamiento de Olula del Río y del Grupo Cosentino, canalizado a través de la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, que sigue gestionando el museo, y con otros apoyos; partiendo, digo, de Olula del Río, del Museo Ibáñez, y llegando a la ciudad de Almería, al Museo del Realismo Español Contemporáneo, el MUREC, de la Diputación de Almería, gestionado también por la Fundación Ibáñez Cosentino, e inaugurado hace casi justamente un año, el 15 de marzo de 2024. Entremedias ha habido otros proyectos museísticos de menor dimensión o de escala más limitada, pero cuidados con no menos deseo de que sean los mejores posibles. Todo ello sin olvidar constantes iniciativas educativas, de educación o formación artística, que han contado con la frecuente y generosa participación de Antonio López.

Entre otras formas, una persona se define por sus amistades, por la sintonía que otra persona siente con ella y viceversa, y la sintonía personal y artística de Antonio López con Andrés García Ibáñez es tal que han llegado a hacer varias obras juntos, como las figuras en bronce de sus majestades los reyes, D. Felipe y D.^a Letizia, modeladas para el patio del MUREC, más otras figuras en bronce que se anuncian, una de Goya, para Fuendetodos, encargo de su ayuntamiento, y otra de Leopoldo Torres Balbás, para Granada, para la Alhambra, encargo de su patronato. También hay que destacar y que agradecer el extraordinario depósito que Antonio López ha hecho en el propio MUREC de lo más sustancial de su colección privada, con numerosas obras suyas, de Antonio López, en dibujo, escultura o pintura, o de su esposa, la pintora María Moreno, o de otros artistas amigos. Desde luego que no es preciso hablar de la sintonía de Andrés García Ibáñez con Antonio López, de su hondo afecto y su ilimitada admiración hacia él.

Del afecto mutuo, de la sintonía que tuvo con Carlos Pérez Siquier, y viceversa, da idea el que acabe de declarar que fue para él como un padre, apoyándolo y protegiéndolo desde el principio y confiándole su legado al final de su vida, con el depósito que hizo posible la creación del Centro Pérez

Siquier en Olula del Río, junto al Museo Ibáñez, con la gestión, igualmente, de la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino.

El compromiso de D. Carlos Pérez Siquier con esta Real Academia fue muy grande, como será, sin duda —quién puede dudarle a la vista de lo dicho, de lo apenas esbozado—, el de D. Andrés García Ibáñez. Como la de Pérez Siquier, su presencia en esta corporación será, repito, la de Almería, una presencia que, como la de Jaén, debe ir a más. Será la presencia de esa Almería que ha visto tantas realizaciones en las que D. Andrés ha sido imprescindible, sin ningún menoscabo del papel jugado en ellas por instituciones y responsables institucionales, ni del de las personas que han colaborado más estrechamente con él.

Siempre he encontrado cínica o indelicada la expresión de que nadie es imprescindible, con la que nunca he estado de acuerdo, o con la que solo lo estaría en ultimísimo extremo, cuando desaparezca la vida que conocemos, lo que, en el mejor de los casos, según la ciencia, ocurrirá bastante antes de que el Sol, la estrella que es la clave del mundo que vivimos, se convierta en una gigante roja, para lo que quedan cinco mil millones de años. Además de esto, es obvio que Velázquez fue imprescindible para la existencia de *Las meninas* o Miguel Ángel para la de la Capilla Sixtina.

Sin necesidad ni intención por mi parte de que nos pongamos apocalípticos antes de tiempo, ni siquiera demasiado sublimes, creo evidente que, en nuestra pequeña escala humana, en nuestras propias circunstancias, las de cada uno en cada momento, y según para qué fines, hay personas imprescindibles, y D. Andrés lo es por todo lo apuntado, en todo lo apuntado, como lo es para la existencia de su obra más propiamente artística, pictórica o escultórica.

Es de notar que D. Andrés no se ha referido a su obra en ningún momento de su discurso, en este acto por el que ingresa en esta Real Academia como artista, aunque no solo como artista, pues todo lo apuntado se ha tenido muy en cuenta en su elección. O sí lo ha hecho, hablando, en realidad, pese a las apariencias, incluso pese a las intenciones, en términos incomparablemente más personales que generales. O lo está haciendo en todo momento, antes, durante y después de su discurso, ofreciendo a la contemplación de los presentes el cuadro que dona con motivo de su ingreso:

Sierra Nevada desde El Fargue, Granada, pintado en 2022, parte de su serie *Granada en invierno*, de 2022-2023. Se trata de un óleo sobre lienzo de 80 por 120 centímetros, de un formato cercano al que más utilizó Sorolla en sus campañas granadinas del otoño de 1909 y el invierno de 1910; con bastante de homenaje a aquel Sorolla, siendo enteramente suyo, de García Ibáñez. Al tiempo que muestra su impresión ante la Sierra Nevada que impresionó a Sorolla desde la primera vez que la vio, en marzo de 1902 —«la impresión de Sierra Nevada es algo de lo que no se olvida», escribió a su mujer, Clotilde García del Castillo, el día 27¹; «la magnífica Sierra de Granada, estupenda de toda ponderación», le escribió el día 28²—, muestra lo paradójico que puede ser el realismo pictórico, cuánta irrealidad puede contener la visión pictórica realista, cuánto misterio puede haber en lo más obvio, diría que de un modo más daliniano que sorollesco, aunque se trate de una pintura bastante pictórica, no tan lisa como la de Dalí. Sin duda se podría hablar también, largamente, de cuánta abstracción hay en el realismo, empezando por el de su principal exponente internacional, Antonio López, «el mayor artista realista vivo», «the greatest realist artist alive», como lo llamó Robert Hughes en 1986, con motivo de su exposición en Nueva York, en la Marlborough Gallery, su galería entonces y durante décadas³. Pero, más allá de la tradición moderna a la que inevitablemente pertenecen tanto Antonio López como Andrés García Ibáñez, cabe recordar la paradoja observada por el mismo Robert Hughes en Zurbarán, también en Nueva York, un año después, en las obras de la exposición dedicada al pintor de Fuente de Cantos por el Metropolitan Museum of Art en 1987: «la “espiritualidad” extrema está en el realismo extremo»⁴. Paradoja observada, naturalmente, en el tiempo del pintor, el siglo XVII en España, único en el que puede observarse y entenderse.

Nada que yo dijera sobre la obra de Andrés García Ibáñez sería más elocuente que este cuadro; o que la exposición *Beethoven. Del corazón al corazón. Las series pictóricas de Andrés García Ibáñez*, abierta en Madrid, en el Espacio Cultural Serrería Belga, hasta el día 30 de este mes; o que sus pinturas y sus esculturas expuestas en el Museo Ibáñez, en Olula del Río, o en el MUREC, en Almería. O que sus grandes pinturas murales o de altar,

todas al óleo, para la iglesia del Santuario del Saliente, cerca de Albos, no lejos de Olula, en el mismo valle del Almanzora, construcción del siglo XVIII con la que forman un conjunto de rara unidad y coherencia, tratándose de obras de nueva realización, encargo del Obispado de Almería, paliando lo que supuso para este edificio la destrucción o el saqueo del patrimonio artístico eclesiástico en la zona llamada republicana durante nuestra guerra civil. Lo que habría sido la obra de una vida casi para cualquiera, dilatándose en el tiempo hasta terminar, seguramente, inacabada y en otras manos, para él ha sido un trabajo de menos de dos años, de marzo de 2023 a enero de 2025, concluido exactamente el jueves 16 de enero de este año, como el de un nuevo Luca Fapresto, un nuevo Luca Giordano, Lucas Jordán en España. Claro que la principal referencia histórica para sus murales en este santuario han sido los frescos de Goya en la Ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, lo que no significa que haya hecho una obra del tiempo de Goya, de un tiempo que no es el suyo, cosa imposible aunque hubiese querido hacerla, que tampoco es el caso.

Aunque mis palabras son contestación de su discurso de ingreso en ella, no pueden serlo de un modo estricto ni detallado, por la extensión que terminarían teniendo si lo fueran, y si fuese pertinente que lo fueran, que tampoco sería el caso.

Sin apenas entrar en el contenido de su discurso, se pueden recordar las diatribas de Dalí sobre la vanguardia o contra la vanguardia, la más nítida modernidad del siglo XX, siglo que también vio en sus comienzos una modernidad no de vanguardia, contra la que la vanguardia estaba casi más que contra ninguna otra cosa; diatribas contra la vanguardia por una de sus más grandes figuras, lo que, en mi opinión, fue Dalí hasta el final, diría que especialmente en los años de esas mismas diatribas, en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, no solo en su etapa más puramente surrealista. Tales diatribas se encuentran en su obra escrita —de la que tan satisfecho se sentía, haciéndole afirmar que era o se consideraba mejor escritor que pintor—, al menos desde su *Vida secreta de Salvador Dalí*, publicada originalmente en 1942, en Nueva York, en inglés⁵, y en 1981, en Figueras, en español⁶; o en sus *50 secretos mágicos para pintar*, libro publicado en 1948, también en

Nueva York, en inglés⁷, y en 1951, en Barcelona, en español⁸. Pero, sobre todo, cabe centrarse en su *Diario de un genio*, con anotaciones de 1952 a 1963, publicado en 1964, en París, en edición francesa⁹, y en 1983, en Barcelona, en edición española¹⁰; y, muy específicamente, en su opúsculo *Los cornudos del viejo arte moderno*, libelo publicado en 1956, en París¹¹, en francés, y en 1990, en Barcelona, en español¹².

Como profesor de asignaturas teóricas de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada —en particular, de Análisis de los Lenguajes Artísticos Actuales y de Producción Artística: Legislación, Difusión y Mercado—, siempre me he expresado a favor de que la carrera o el grado en Bellas Artes —también se da el grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales— reproduzca en lo posible, de forma muy comprimida, inevitablemente abreviada, el proceso de la historia del arte antes y después de la modernidad del siglo XX, de la vanguardia, empezando por una formación tradicional, académica, y llegando a la correspondiente a la actualidad, que no es sino la continuación de la vanguardia, convertida ya en una nueva tradición, única viva, a mi juicio, a día de hoy, incluso en lo que se refiere a Antonio López o a Lucian Freud, o al mismo Andrés García Ibáñez. De otro modo, sin esa base académica inicial, apenas encuentro sentido a estudiar en una facultad de Bellas Artes. Recurriendo a la autoridad de Dalí, suelo citar esta anotación de su *Diario de un genio*, del 9 de mayo de 1953:

Si te niegas a estudiar la anatomía, el arte del dibujo y de la perspectiva, las matemáticas de la estética y la ciencia del color, permíteme decirte que ello es más un signo de pereza que de genialidad¹³.

Y, más aún, esta otra anotación, del día 11:

Empezad por dibujar y pintar al modo de los antiguos maestros, después podréis hacerlo según vuestro criterio —siempre se os respetará¹⁴.

Citando esta última anotación, nunca dejo de subrayar por dónde decía Dalí que había que empezar, «por dibujar y pintar al modo de los antiguos maestros», y dónde decía que había que terminar, haciéndolo «según

vuestro propio criterio», que puede ser muy lejano a ese otro inicial, a ese criterio de base o partida.

Era una de las diez reglas que había establecido Dalí para quien quisiera ser pintor en sus *50 secretos mágicos para pintar*, de 1948, con una formulación todavía más clara:

*3. Empieza por aprender a dibujar y a pintar como los viejos maestros. Después podrás hacer lo que quieras, todo el mundo te respetará*¹⁵.

Otra de esas diez reglas era algo displicente, pero no menos clara:

*5. Si eres de los que creen que el arte moderno ha superado a Vermeer y a Rafael, no leas este libro y persiste en tu beatífica idiotez*¹⁶.

En el *Diario de un genio*, en anotaciones de esos días de mayo de 1953, hay hilarantes definiciones de grandes figuras de la modernidad, de la vanguardia, lo que, como digo, no había dejado de ser el propio Dalí, lo que no dejaría de ser nunca, lo que diría que era entonces, en esos años de 1950, más que nunca, al menos en lo que la vanguardia podía seguir teniendo de provocador y transgresor, en ese momento en el que se estaba convirtiendo en la nueva academia o el nuevo academicismo, la vanguardia o, en todo caso, el vanguardismo.

De Matisse, por ejemplo, anotó Dalí:

Matisse: triunfo del gusto burgués y de la promiscuidad¹⁷.

De Breton:

Breton: ¡tanta y tanta intransigencia para tan insignificante decadencia!¹⁸

De Aragon:

Aragon: ¡tanto y tanto arribismo para tan poco resultado!¹⁹

De Kandinsky:

¿Kandinsky? Está claro: jamás podrá haber un pintor ruso. Kandinsky hubiera podido hacer maravillosos puños de bastón con esmalte incrustado, como el que llevo yo y que Gala me ha regalado por Navidades²⁰.

A Henry Moore ya lo había despachado como artista por una razón parecida, aunque no tan amorosamente explicada:

Henry Moore, ¡es un inglés!²¹

A Pollock lo vio, lo veía —porque, en ese año 1953, Pollock era actualidad o contemporaneidad absoluta—, como el nuevo Monticelli, el pintor marsellés tan de su siglo como raro en su siglo, ese siglo XIX en el que Dalí tenía algunas de sus nada locas pasiones, como las que sintió por Fortuny y por Meissonier, sobre todo por Fortuny:

Pollock: «el marsellés» del abstracto. Es el romántico de las fiestas galantes y el de los fuegos de artificio, como lo fue el primer «tachista» sensual: Monticelli. No es tan malo como Turner. Porque es aún peor²².

Turner aparece así en *Los cornudos del viejo arte moderno*:

*Sin vacilación, sin ninguna duda, el peor pintor del mundo se llama Turner*²³.

Aún en el *Diario de un genio*, el 11 de mayo de 1956, Dalí disparó contra Calder y sus móviles de manera inolvidable: «¡[...] lo menos que puede exigirse de una escultura es que no se mueva!»²⁴.

En *Los cornudos del viejo arte moderno*, en dos páginas enfrentadas, bajo sendas reproducciones, puede leerse:

PICASSO,
MUJER CON SOMBRERO-PESCADO
Al fin y al cabo tampoco es tan bueno.

BOUGUEREAU,
NACIMIENTO DE VENUS
Al fin y al cabo tampoco es tan horrible²⁵.

Sobre Cézanne escribió lo siguiente, haciendo uso de la conocida dualidad nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco de la que también ha hecho uso D. Andrés, y refiriéndose a la discontinuidad de la materia, siendo él, Dalí, como era desde hacía unos años, el Dalí *atómico*:

Paul Cézanne —uno de los pintores más maravillosamente reaccionarios de todos los tiempos— era también uno de los más «imperialistas», ya que quería recrear a Poussin «del natural», es decir según la nueva concepción de la discontinuidad de la materia, gran verdad del divisionismo dionisiaco del Impresionismo. Lástima que su impulso apolíneo estuviese asistido por su torpeza fatal. Su impericia sólo es comparable al virtuosismo delirante de Velázquez. [...]

Pero, por patético que pueda parecer, Cézanne jamás consiguió pintar una sola manzana redonda capaz de contener —monárquicamente—, en su volumen absoluto, los cinco cuerpos regulares²⁶.

Puede que Mondrian sea el artista más crudamente tratado en *Los cornudos del viejo arte moderno*, aunque con matices que revelan la inteligencia, la perspicacia, la capacidad de análisis de Dalí:

Ese Piet Mondrian, sin embargo, sentía debilidad por Dalí. Decía que nadie en el mundo era capaz como yo de colocar una piedrecita que proyectase su sombra en el espacio de un cuadro. Yo, a mi vez, siento debilidad por Mondrian, porque, adorando a Vermeer, encuentro en el orden de Mondrian la pulcritud de doncella de Vermeer, e incluso su retiniana instantaneidad de los azules y de los amarillos. Dicho lo cual me apresuro a añadir que Vermeer lo es casi todo y ¡Mondrian no es casi nada!²⁷

En el epílogo de este librito, de este opúsculo, Dalí siguió haciendo creación literaria, puramente daliniana, sin dejar de hablar con propiedad de arte y de ciencia, volviendo sobre la discontinuidad de la materia y la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Empezó dicho epílogo afirmando que «toda experiencia válida en la pintura moderna sólo puede y debe partir de una única idea tan concreta como significativa: *la discontinuidad de la materia*»²⁸. Este principio lo vio anunciado en el devenir del arte en un tiempo muy anterior al suyo:

Esta discontinuidad es anunciada por primera vez en la historia del arte por las pinceladas corpusculares de Vermeer y los trazos en el aire de Velázquez. De la misma manera, fue el impresionismo el que inventó por primera vez la división de la luz. Los confetis cromosomáticos de Seurat son el acta notarial de la discontinuidad de la materia. La colisión sádica de los complementarios

en el perímetro —abollado por el movimiento browniano— de las manzanas de Cézanne no es más que la manifestación física del movimiento de la materia discontinua²⁹.

Secuencia que continuó pasando a Picasso, a Boccioni, a Duchamp, al propio Dalí y a Mathieu, sin condena aparente, muy al contrario:

En el cubismo gris de Picasso, la fragmentación reintegradora de la realidad es sólo un ejemplo de la voluntad feroz de esta realidad por conservar un aspecto figurativo en plena discontinuidad de la materia. Los desgarramientos viscerales del genial Boccioni son el anuncio anticipado del dinamismo supersónico y los apolos gloriosos de la discontinuidad de la materia. El Rey y la Reina de Duchamp pueden ser atravesados por nosotros a gran velocidad a causa de la discontinuidad de la materia. Los relojes de Dalí son blandos porque son el producto masoquista de la discontinuidad de la materia. Los signos de Mathieu son los decretos reales de la discontinuidad de la materia³⁰.

Continuó sin condena aparente hasta que la hubo, aunque con soluciones constructivas, apolíneas:

El bullicio dionisiaco está allí, pero toda esa heterogeneidad heroica no valdrá estéticamente nada mientras siga sin encontrarse la forma artística y clásica de una cosmogonía apolínea.

Para que las fuerzas vitalmente heterogéneas y antiacadémicas del arte moderno no perezcan en el ridículo anecdótico del simple diletantismo experimental y narcisista, hacen falta tres cosas esenciales:

- 1.º Talento, y a ser posible genio.
- 2.º Volver a aprender a pintar tan bien como Velázquez y a poder ser como Vermeer.
- 3.º Poseer una cosmogonía monárquica y católica lo más absoluta posible y de tendencias imperialistas³¹.

Sin duda, D. Andrés estará muy de acuerdo con algunas de estas conclusiones y soluciones dalinianas.

Aunque Dalí tratase a tantas figuras de la vanguardia como referencias inexcusables, aunque llegase a hablar de los partidarios «de lo ultranuevo,

menospreciados por los advenedizos de lo seudoviejo-viejo»³², *Los cornudos del viejo arte moderno* es, por encima de todo, el libelo antimoderno, contra la vanguardia, que cabe esperar de su título.

En sus páginas volvió sobre su definición de Breton en el *Diario de un genio*, matizándola:

BRETON:

*¡cuánta inteligencia para tan insignificante decadencia!*³³

Y sobre su definición de Aragon, de una forma más depurada:

ARAGON:

*¡cuánto arribismo para arribar a tan poco!*³⁴

Y repitió lo dicho contra Calder y sus móviles, de ese modo realmente inolvidable: «¡[...] lo menos que puede exigirse de una escultura es que no se mueva!»³⁵.

Difícilmente se puede lanzar un dardo antimoderno más hilarante que este último, aunque, con más conocimiento de la obra daliniana, no deje de extrañar, por ejemplo, que el artista hubiese creado una famosa joya, *El corazón real*, un corazón de oro, piedras preciosas y perlas, con un latido de rubíes producido por un pequeño motor, en 1953³⁶, el año de la mayoría de los dardos antimodernos citados. O que entre sus creaciones más notorias de entonces esté la de sí mismo como artista-personaje, y, con ella, la de este nuevo objeto artístico, más o menos constantemente cultivado por Andy Warhol, por Yves Klein, por Joseph Beuys o por James Lee Byars, entre otros, tan característico de una modernidad avanzada, desarrollo de la vanguardia, pese a sus ocasionales apariencias de antivanguardia, de antimodernidad, hacía una posmodernidad que en ningún caso ha podido ni puede dejar de ser modernidad.

También lo dijo Dalí en *Los cornudos del viejo arte moderno*, utilizando, provocadoramente, la expresión «*por desgracia*»:

*Pintor, no te empeñes en ser moderno. Es la única cosa que, por desgracia, hagas lo que hagas, no podrás dejar de ser*³⁷.

Creo que estas palabras valen tanto para el esforzarse en ser artista moderno como para creer que es posible no serlo. Y, antes aun, que el ser moderno no es una elección, sino una condición, que se puede manifestar de formas muy diversas, aparentemente antagónicas.

Siendo Dalí el artista-personaje que fue, el artista-personaje por antonomasia, sus ingeniosas diatribas antimodernas son parte de su obra, una obra sin cuya consideración es imposible contemplar el panorama completo del arte del siglo XX, sustancialmente determinado por el triunfo final de la vanguardia, de la modernidad, que implicó e implica su autocrítica, la llamada posmodernidad, en un proceso en curso, que sigue siendo el nuestro. Por eso he hablado en otras ocasiones de Dalí y la preposmodernidad.

El valor del discurso antimoderno de Dalí es casi exclusivamente personal, hablándonos infinitamente más sobre él, sobre Dalí, que sobre el arte de su momento, que siguió discurriendo hasta el de hoy como si ese discurso no hubiese existido, pese a la estatura y la proyección de su autor, o casi. Por supuesto que no ha afectado nada a Cézanne, ni a Matisse, ni a Picasso, ni a Duchamp, ni a Kandinsky, ni a Mondrian ni a Pollock, ni tampoco a Calder, ni a otros, aunque la historia los haya mantenido o situado a unas alturas menos altas, pero tampoco bajas; todo lo contrario. Claro que Bouguereau ha recuperado parte del prestigio que gozó en vida, como Meissonnier o como Fortuny, por hablar de algunos de los artistas detestados por las vanguardias que más admiró o dijo admirar Dalí, que, con toda seguridad, siempre admiró rendidamente a Fortuny. O Sorolla, pintor al que Dalí, al menos determinado Dalí, el Dalí surrealista, no admiró nada, a diferencia de D. Andrés y de mí, que lo admiramos rendidamente.

También está esa cuestión de los medios o los objetos artísticos, tradicionales o nuevos, sobre la que tanto aportó Dalí; cuestión importante, pero tan nada definitiva a la hora de lograr un resultado artístico.

«Cualquier cosa puede ser arte», o «arte puede ser cualquier cosa», solía declarar Rauschenberg³⁸, cualquier cosa que logre un resultado artístico, conviene precisar, aunque Rauschenberg no soliese hacerlo, provocadoramente también. Y ese resultado no lo garantiza la elección de un medio nuevo frente a uno tradicional, ni la de uno tradicional frente a uno nuevo. Ni

realizar una instalación o una *performance* garantiza un resultado artístico ni pintar un óleo sobre lienzo tampoco, lo que puede afirmarse, igualmente, de pintar un cuadro abstracto o uno figurativo o realista. Ese resultado solo se logra cuando se logra, sea en un óleo de Antonio López, en una situación de luz y color de James Turrell o en lo que sea. Y es el momento mágico que los amantes del arte de espíritu experimentado, cultivado y abierto identifican enseguida como un pequeño milagro, con la sorpresa de ver que alguien ha sido capaz de *decir* algo nuevo y bueno en arte cuando, una vez más, parecía imposible que eso volviera a ocurrir, habiéndose *dicho* tanto y tan bueno en esta fascinante materia.

«El arte puede ser cualquier cosa que la inteligencia y la sensibilidad del hombre puedan convertir en arte», dijo Carlos Cruz-Díez, refiriéndose, naturalmente, al ser humano³⁹.

También recuerdo a Julio Juste, muy artista siempre, en muchas disciplinas, reaccionando cuando alguien expresó una duda bastante inocente o ingenua sobre alguna de sus ideas para un trabajo de diseño gráfico, de arte gráfico, como él prefería llamarlo, arte en el que era insuperable. «¡Perdona, que yo doblo un papel y queda maravilloso!», exclamó.

En todo caso, nada sobra, nada que sea identificado en su momento como nuevo y bueno, que ya hará su criba la historia, tan implacable como siempre.

Sobre ARCO, mi breve pero intensa experiencia como galerista en varias de sus ediciones, ya muy lejana, me impide pronunciarme con la brevedad y la pertinencia que requiere esta feliz ocasión. Claro que no es tan lejana mi experiencia como visitante de la feria, ni como amigo de artistas, de galeristas, de coleccionistas y de otros visitantes más o menos asiduos a ella, ni como estudioso de ella y del sistema artístico en general.

Sobre la posibilidad de que las academias dicten hoy, corporativamente, qué es el verdadero arte y qué no, me viene a la cabeza lo que decía Luis Gordillo sobre la posibilidad de un clasicismo actual en un lúcido texto de 1983, «*Una hermosa época para pintar un cuadro*», reproducido en la antología de escritos y manifiestos de la séptima edición, de 1997, del libro de Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de concepto*⁴⁰:

En cuanto al clasicismo, no, no creo que vivamos una época que pueda destilar tan delicado licor; para ello haría falta una cierta *serenidad, una manera lineal y prolongada de concebir el mundo*, valores creíbles y creídos por una mayoría⁴¹.

No, yo tampoco creo que estén los tiempos para «tan delicado licor», por las mismas razones.

«Quizá pueda aflorar, tan sólo, un nuevo *neoclasicismo decimonónico* envarado y de cartón piedra», añadía Gordillo⁴². No obstante, a mi juicio, Guillermo Pérez Villalta demostraba y demostraría con su obra que sí que es posible un arte clásico actual, no por un carácter historicista descartado de antemano, sino por su carácter moderno, enraizado en el pop y profunda y fundamentalmente conceptual, un arte de ideas, si bien, como gusta de precisar el mismo Pérez Villalta, de ideas encarnadas. Esto demostraría, a su vez, que todo es posible en arte en un plano estrictamente individual o personal, único en el que, por ejemplo, las diatribas antimodernas de Dalí —con las que no tengo que decir que estoy en prácticamente total desacuerdo, si es que fueron enteramente sinceras, de lo que no acabo de estar seguro— son verdades absolutas.

De Luis Gordillo es una extrañamente delicada pintura de inesperada presencia en el Museo del Realismo Español Contemporáneo, el MUREC, de Almería, aún más inesperada considerando que está allí como depósito de Antonio López, de su colección particular, lo que habla de una admirable apertura de visión por parte del propio Antonio López, que ojalá se tuviera siempre con él; así como por parte de D. Andrés García Ibáñez.

En el mismo museo, el criterio, la voluntad, el esfuerzo y la capacidad de inspirar confianza de D. Andrés, junto al generoso sentido cívico de los depositantes, han reunido un conjunto de obras de artistas que, en buena medida, son pasiones que comparto con él, empezando por Sorolla, por las obras de Sorolla, incluido un Sorolla granadino, *Patio de los Arrayanes, Alhambra, Granada*, de 1909 —antes de que haya uno solo en el Museo de Bellas Artes de Granada, para vergüenza de los granadinos que la tengamos—; obras, en todo caso, de muchos artistas, como son, entre otros, Muñoz Degraín, Emilio Sala, Pinazo, Mariano Benlliure, Blay, Clarasó, Coullaut

Valera, Beruete, Regoyos, Casas, Rusiñol, Mir, Nonell, Zuloaga, Fillol, Sotomayor, Benedito, Chicharro, Romero de Torres, Gonzalo Bilbao, López Mezquita, Eugenio Hermoso, Morcillo, Néstor, Valentín de Zubiaurre, Anselmo Miguel Nieto, Labrada, Inurria, Clará, Julio Antonio, Juan Cristóbal, Ricardo Baroja, Gustavo de Maeztu, Solana, Pons Arnau, Soria Aedo, Viladrich, Sunyer, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Fernández Balbuena, Bonafé, Gaya, Rosario de Velasco, Togados, Zabaleta, Prieto Coussent, Antonio López Torres, Antonio López, María Moreno, Julio López Hernández, Esperanza Parada, Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Carmen Laffón, Xavier Valls, Lucio Muñoz, Enrique Gran, Luis Gordillo, Isabel Baquedano y otros más jóvenes, que lo son actualmente incluso, jóvenes realistas, como corresponde al argumento del museo.

En la misma capital almeriense, otro museo gestionado por la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino es el Museo de Arte de Almería, del Ayuntamiento de Almería, especializado en artistas nacidos en la ciudad o en la provincia, o vinculados a ella, como son, entre otros, Pedro Antonio, Juan Cristóbal, Ginés Parra, Perceval y los demás indalianos.

Mencionar los artistas representados en el Museo Ibáñez, en Olula del Río, obligaría a repetir bastantes de los nombres mencionados, volviendo a empezar por Sorolla, con un lienzo de justificadísima presencia allí, el importante retrato de María del Carmen Avial y Llorens, condesa de Albox, de 1905, añadiendo otros nombres, bastantes también, y los de la colección de fotografía, en la que destacan las obras de los fotógrafos de AFAL. En la página del museo pueden leerse todos los nombres y verse todas las obras. Y está el legado de Carlos Pérez Siquier en el centro que lleva su nombre, formando conjunto con el museo.

Y no son los únicos empeños de este tipo en los que ha estado o está D. Andrés.

Verdaderamente, en todo este proceso de generación de tejido cultural, de cultura artística, en Almería, D. Andrés García Ibáñez ha sido imprescindible en el sentido real y realista, nada abstracto, nada desmedido, ajustado a una circunstancia bien concreta, que he explicado antes, con el noble apoyo de las instituciones públicas o privadas que han confiado en él, en alguien

con un criterio, lo que no puede honrar más a sus responsables, siendo algo, por desgracia, cada vez más infrecuente; sin olvidar a las personas que han formado equipo en torno a él. En ese mismo sentido, tengo plena confianza en que D. Andrés será imprescindible desde este día en esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada, que es y debe ser cada vez más de Almería, como también de Jaén, aunque hoy toque hablar de Almería.

En todo cuanto se propone, D. Andrés despliega una energía y una eficacia insólitas, dejando la mejor huella a su alcance en su entorno, en su circunstancia, de la que esta Real Academia formará parte desde hoy mismo, casi desde ya.

A él y a todos, muchas gracias.

Notas

1. Joaquín Sorolla, en PONS-SOROLLA, Blanca, y LORENTE SOROLLA, Víctor (eds.). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona, Anthropos, 2009, p. 117.
2. *Ibid.*
3. HUGHES, Robert. «Art: The Truth in the Details». *Time* (New York), 21 de abril de 1986. En línea: <https://time.com/archive/6706007/art-the-truth-in-the-details/> [Consulta: 24 de febrero de 2025.]
4. HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Traducción de Alberto Coscarelli. Barcelona, Anagrama, 1992, p. 85.
5. DALÍ, Salvador. *The Secret Life of Salvador Dalí*. Translated by Haakon M. Chevalier. New York, Burton C. Hoffman, Dial Press, 1942.
6. DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Traducción de José Martínez. Figueres (Girona), Dasa, 1981.
7. DALÍ. *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. Translated by Haakon M. Chevalier. New York, The Dial Press, 1948.
8. DALÍ. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona, Luis de Caralt, 1951.
9. DALÍ, Salvador. *Journal d'un génie*. Introduction et notes de Michel Déon. Paris, La Table Ronde, 1964.
10. DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Introducción y notas de Michel Déon. Notas de Robert Descharnes. Traducción de Paula Brines. Barcelona, Tusquets, 1983.
11. DALÍ, Salvador. *Les cocus du vieil art moderne*. Paris, Fasquelle, 1956.
12. DALÍ, Salvador. *Los cornudos del viejo arte moderno*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona, Tusquets, 1990.
13. DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Introducción y notas de Michel Déon. Notas de Robert Descharnes. Traducción de Paula Brines. Barcelona, Tusquets, 3.^a ed., 1986, p. 97.

14. *Ibid.*
15. Salvador Dalí, en DESCHARNES, Robert. *Dalí. La obra y el hombre*. Traducción del francés, comprobación de textos originales en catalán y su traducción al castellano de Carmen Artal. Barcelona, Tusquets, 2.ª ed., 1989, p. 292.
16. *Ibid.*
17. DALÍ, S. *Diario de un genio*, p. 98.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, pp. 98-99.
21. *Ibid.*, p. 97.
22. *Ibid.*, p. 99.
23. DALÍ, S. *Los cornudos del viejo arte moderno*, p. 76.
24. DALÍ, S. *Diario de un genio*, p. 162.
25. DALÍ, S. *Los cornudos del viejo arte moderno*, pp. 30-31.
26. *Ibid.*, pp. 75 y 77.
27. *Ibid.*, p. 87.
28. *Ibid.*, p. 101.
29. *Ibid.*, pp. 101 y 103.
30. *Ibid.*, pp. 103 y 105.
31. *Ibid.*, pp. 105 y 107.
32. *Ibid.*, p. 75.
33. *Ibid.*, p. 106.
34. *Ibid.*, p. 108.
35. *Ibid.*, p. 8.
36. En línea: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/45/el-corazon-real> [Consulta: 24 de febrero de 2025.]
37. DALÍ, S. *Los cornudos del viejo arte moderno*, p. 46.
38. Robert Rauschenberg, en LARRAURI, Eva. «Cualquier cosa puede ser arte». Entrevista. *El País* (Madrid), 21 de noviembre de 1998. En línea: https://elpais.com/diario/1998/11/21/cultura/911602801_850215.html [Consulta: 24 de febrero de 2025.]
39. Carlos Cruz-Díez, en GARCÍA VEGA, Miguel Ángel. «Una semana con mucho arte. “Ahora vivimos la perversión del arte. Pero es sinónimo de progreso”». Carlos Cruz-

Díez, pintor venezolano y creador del 'Op-Art', reflexiona en la feria ARCO sobre el arte actual y su decadencia». Entrevista. *El País* (Madrid), 24 de febrero de 2014. En línea: https://elpais.com/cultura/2014/02/23/actualidad/1393178042_834258.html [Consulta: 24 de febrero de 2025.]

40. Luis Gordillo, en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. *Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 7.^a ed., 1997, pp. 439-440.

41. *Ibid.*, p. 440.

42. *Ibid.*

ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ

Olula del Río, Almería, 1971.

Sierra Nevada desde El Fargue, Granada, 2022.

Óleo sobre lienzo, 80 × 120 cm.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, GRANADA.

Donación del artista con motivo de su ingreso, 2025.















