

# EL ARTE ANTE LA CRITICA

José Camón-Aznar

## I.—LAS METAS DEL ARTE CLASICO

El tratamiento actual de la crítica de arte se halla condicionado por un sistema de enjuiciamiento que debe de responder a la calidad totalmente creacional del arte de hoy. Cuando las artes tenían un módulo valorativo, la objetividad y la jerarquía de los juicios arrancaban de esos principios ideales que determinaban la calificación elogiosa o peyorativa de una obra de arte. La estimación en grados de perfección o de inepticia constituía la esencia de la labor crítica. Hoy nos encontramos con la imposibilidad de realizar este tipo de valoración. Más que ninguna otra zona de la cultura, el arte se halla en la órbita del idealismo y carece, por lo tanto, de referencia inmutable y externa que pueda servir de canon. Hoy el arte no sale nunca del espíritu del artista. Y, por consiguiente, la labor del crítico —mil veces más arriesgada y penosa que en épocas anteriores— consiste en introducirse en el mecanismo creacional de la obra de arte y desde allí proclamar sus misterios y su génesis. Esto exige, por de pronto, una fluidez y maleabilidad emocional en el crítico que le permita cambiar de clima juzgador ante cada nueva obra.

## II.—EL NATURALISMO

Nos figuramos la fácil tarea del crítico cuando el módulo era la naturaleza. A través de toda la historia, las formas con más o menos

variaciones artísticas aspiraban a reflejar la realidad. Cuando lo conseguían, cuando la obra de arte se convertía en la versión de esa realidad, merecía entonces todos los ditirambos. En las referencias antiguas a las obras de arte, los elogios máximos se conceden a las que provocan con mayor éxito la impresión del naturalismo. Y Velázquez se consagra como el pintor más excelso porque recoge lo que hasta entonces nadie se había atrevido a reproducir: la misma palpitación del aire. Y aunque este realismo degenera en el **aparencialismo** de final del siglo XIX, siempre la aspiración realista era una de las metas del arte.

Los más fríos problemas técnicos y hasta las evasiones más desrealizadoras del arte histórico pueden explicarse por el afán de recoger los más tenues pálpitos del mundo natural. El proceso, sin excepción, de todos los genios de la pintura, consiste en desmaterializar las formas y conseguir al mismo tiempo las imágenes más fieles y veraces. El impresionismo del Velázquez último y el expresionismo goyesco, aspiran a filtrar, en un caso, por los poros de una técnica de trazos exentos, o por las rayas de unos rictus estirados en el otro, la opaca solidez de unas formas que quedan así más vibrantes y directas que en la misma realidad. Porque la esencia del arte realista consiste en proporcionarnos esa realidad como si dijéramos ya digerida, descortezada de toda aislante opacidad y apta para ser invidiada desde la primera intuición. Los artistas tradicionales que se consideran más evasivos y mentales son los que se han adherido a la realidad, no desde sus apariencias, sino desde sus leyes. Y esto los sumerge en el mismo proceso de la creación universal con más eficacia imitativa y una mayor sensación de fidelidad naturalista que los que se plantean meros problemas objetivos. Ocurre algo parecido con el Greco. Este pintor fue el primero —y hasta ahora el único— que se ha atrevido a representar figuras celestiales con otros cánones y juego de volúmenes que los terrestres. En tanto que los ángeles de Zurbarán se visten de carne de hombre y sedas crujientes, los del Greco se forman de pasta de nube, tan informes y tráfugas como las brumas que los sostienen. El Greco se ha situado así en la última realidad, en la que sirve de matriz y justificación a los seres encerrados en materia perecible. Por esto, el pueblo, y el pueblo toledano que convierte a las Dulcineas en Aldonzas, vio en su San Francisco el arquetipo del santo atravesado por el mismo Dios, y en las manos que sostiene la calavera las más fraternas y adorables.

El realismo presentaba como una única dimensión extra-aparencial, la temporal. La calidad óptima de una obra de arte consiste en su capacidad de resonancia y de vivencia en el espectador. Es decir, en no agotarse en sus superficies, sino en cargar a estas superficies de futuro, de posibilidad de continuidad en el proceso temporal en que esas formas están situadas. Ya Lessing exigía como prueba de maestría la sugestión de los momentos siguientes al representado. El grito de Laocoonte no alcanza su cúspide en la estatua de helenística

de Pergamo, sino que advertimos modulada en su boca toda su prolongación lastimera. Esta inmersión de las formas en el curso temporal ha sido, sencillamente, la clave que explica la evolución del arte europeo. Y la transformación de los estilos y aún de todas las maneras de los artistas ha consistido en liberar a las formas de la inalterabilidad, unas veces de la ritual iconografía, y otras, de las marmóreas bellezas, para impregnarlas del tránsito de los minutos. Y sin excepción, también este proceso ha consistido, desde Leonardo, en conseguir que reflejen los avatares de la luz. Unas veces, torneando esta luz desde las sombras y haciendo que el volumen lo modelen los adelgazamientos de la oscuridad como en el Renacimiento. Otras, situando a estas formas en un espacio que tenga magnitud suficiente para recoger esa masa de atmósfera situada entre el horizonte y el primer plano, y que como una esponja, absorbe la luz de las horas. Y la más cercana a nosotros, viendo de las cosas nada más que su capacidad de reflejos, su sobrehaz de brillos que tiembla y se transforma a cada nueva mirada. El impresionismo ha conseguido con esto no paralizar los minutos, sino fluidificar las formas, haciéndolas tan mudables e instantáneas como el rayo solar. Hasta este momento, pues, el sistema juzgador dependía de la sensibilidad del crítico para percibir la realidad, más en su misma esencia transmutativa y heracliteana que en su presentación concreta e inalterable. Aún la retina más torpe considera frustradas aquellas formas de las que se ha eximido la dimensión temporal, a las que carecen de elasticidad para absorber el minuto siguiente al allí pintado. En algunos maestros modernos como Cezanne, esta maleabilidad temporal es tan aguda, que a los objetos más inertes los saca de sus siluetas, y en sus manzanas hay siempre un desajuste entre el color y el perfil que las llena de trepidante vitalidad.

### III.—LA BELLEZA

Otro módulo juzgador es la belleza. Pero hay que decir que, frente al ideal neoclásico de confundir arte y belleza, estos dos conceptos sólo en muy raros momentos de la historia se han identificado. La perfección basada en el arquetipo es el programa del clasicismo. Pero en Europa, estos renacimientos sólo emergen en muy fugaces nostalgias de la antigüedad, para ser en seguida asfixiados por las savias y tactos veraces de las criaturas vivas.

No más de tres momentos podemos señalar a lo largo de la Europa cristiana en que se aspire a que las formas artísticas concreten esa perfección sin mácula, que tuvo en el clasicismo griego el ápice y la referencia de las formas bellas.

Hay en todos los neoclasicismos, desde el carolingio hasta el siglo

XVIII, la preocupación de eliminar todo lo que no sea medida justificada, relieve ineludible y pautado, ritmos que se cierran en su misma orgánica necesidad. En todo caso, la belleza, como consecuencia de norma y número, pero recorrida por sangre atlética y por brisas de mares azules, ha tenido en Grecia su paradigma, y la tarea crítica se limitaba a ajustar este modelo a las creaciones que querían encarnarla. Pero hoy, la palabra **belleza** ha desaparecido de nuestros comentarios críticos. Hay que repetir la réplica de Picasso, que ante la calificación de hermosa a una obra suya, contestó: "Con el trabajo que me ha costado hacerla fea..." No; la belleza no es tampoco un principio regulador de la labor crítica. Y con la belleza, todos los horizontes ya más trascendentes y poéticos que esa noción arrastra consigo. Ha desaparecido también de nuestro léxico la palabra **sublime**, con todos los éxtasis y escenografía olímpica que la acompañaban. Un afán del arte por llegar a la entraña de lo más significativo crea unas formas asentadas, precisamente, en la fealdad y en la distorsión. Y son los horizontes sombríos los que hoy recogen la inspiración de los artistas. Muy recientemente hemos contemplado una exposición de Buffet. Y es difícil imaginarse unas líneas más heridas, unos ragos más estirados y tentaculares, como arañas; un dibujo de la nervatura de cada dolor hecho con más incisiva acidez. Y es éste el artista hoy más representativo de ese estado de espíritu que considera a la naturaleza y a la belleza como temas banales frente a la cruda presencia de las angustias del hombre.

#### IV.—LA TECNICA

Tenían finalmente, los que se dedicaban a la labor crítica, un subsuelo que parecía incommovible en la tarea estimativa. Y era la técnica. El dominio del oficio parecía un refugio en el que podían salvarse las enseñanzas del pasado. Pero hoy hemos visto que hay otros valores que están más cercanos a nuestra sensibilidad. Que la gracia, el carácter, los ritmos más inefables, pueden estar servidos por una técnica deficiente. Y que hasta una técnica tradicional bien dominada puede también dominar al artista y encerrar sus alas en el reposo de la sabiduría. Hoy hemos presenciado el esfuerzo, a veces lindante con la genialidad, por aparentar ineptias e infantilismos, rompiendo todo lo que pudiera significar maestría y destruyendo todo residuo de aprendizaje escolar. Se busca la creación de monstruos que lo son, no por su diabolismo, sino por no alcanzar la normalidad de las formas naturales. Y prestigiar escuelas cuyo ingenuismo en la representación las califica de "pinturas de domingo", porque sólo en la evasión hacia los paraísos del capricho y de la vacación de los deberes y términos habituales han podido ser elaboradas. Pintura de aduaneros, certámenes de Educación y Descanso, donde el arte es el ensueño de la artesanía.

## V.—LA CRITICA DESDE LAS PURAS FORMAS

¿Cuál puede ser, pues, el punto de arranque de una crítica a la que falta, como elementos de medición, la naturaleza, la belleza y la técnica? La primera consecuencia de este terrible vacío conceptual que hoy rodea a las artes es el subordinar la tarea crítica al parvo universo contenido en un lienzo o en un volumen. Allí están la génesis y la consumación, su univocidad y su trascendencia. Y no por la autonomía esencial de la obra de arte que le hacía decir a Picasso: "Una cuadro es un cuadro, como una botella o una guitarra son una botella y una guitarra". Sino porque sólo en sus formas se halla justificado su proceso creador y su misma realidad. Quizá el palpitante interés que hoy despiertan las artes plásticas se deba a que en sus creaciones se expresan las almas de una manera directa e intransferible. En tanto que la literatura maneja un material mostrenco, con unos fonemas gastados al correr por todas las bocas, el artista emplea unos medio inéditos que van tiernos del alma al lienzo. Es posible que la raíz de la incomprensión entre los hombres radique en esa autonomía entre el lenguaje común y la significación diferente que cada uno damos a las mismas palabras. Y no son sólo matices individuales los que separan las diferentes significaciones, sino el acuñamiento indeleble de la hora en que fueron pronunciadas, que varía radicalmente en el momento siguiente. Ello explica la pugna eterna entre dos generaciones contiguas. Las dos pronuncian las mismas palabras y las dos las llenan de un contenido distinto. Y las dos están bélicamente dispuestas a definir la ortodoxia del vocablo unánime.

En cambio, en las artes plásticas no hay engaño. Todas las creaciones nacen inéditas y personales. Hasta las torpezas son elementos expresivos y los colores tienen la temperatura del alma y las líneas las traza, no la mano, sino el anhelo. La tarea crítica la vamos viendo ya, en cierta manera, predeterminada por esta absoluta soledad y por esta calidad orgánica y terminal que tiene la obra de arte. Faltan módulos extrínsecos, es cierto; no disponemos de referencias apriorísticas, pero ahí está, entera, exenta, la obra de arte con su misterio, como única explicación. Su exégesis brota incesante de las mismas formas. ¿Qué hacer ante este tan desvelado panorama con la erudición historicista como criterio valorativo? ¿Cómo explicar con alusiones eruditas lo mismo los momentos que se yerguen sobre los siglos que las confidencias y las urgencias expresivas de unas almas que no tienen más revelación que su palpitación sobre los lienzos en las creaciones artísticas?

## VI.—EL ARTE DESDE LA INTENCIONALIDAD CREADORA

Un paso gigantesco en el planteamiento de la crítica de arte se dio con la teoría de la *Kunstwollen* al intentar la valoración de la

creación artística desde la misma voluntad creadora. Ya desde ese momento se justificaba la ausencia de normas marginales y sólo se investiga la intencionalidad del artista. Y desde ese ángulo juzgador hasta puede establecerse una jerarquía estimativa, según esa obra haya o no alcanzado la meta que el mismo artista se impuso. Hay una transposición del crítica al alma del artista, en cuyas inquietudes busca la justificación de la obra de arte. Aquí sí que es lícito buscar los motivos externos, ambientales, históricos, emocionales, que puedan explicar las reacciones que provoquen las ansias creadoras. Y la congruencia entre la obra realizada y el pensamiento generador es la que puede determinar la calidad de frustrada o de egregia de una creación.

Desde el subjetivismo absoluto que caracteriza a nuestra cultura esta teoría sería perfecta si la obra de arte pudiera relacionarse con el artista, según el principio de causalidad. Si el artista pudiera ser, efectivamente, responsable de su obra, y si ésta tuviera primero una preformación en la mente de su autor. Pero esto rara vez ocurre. No hay "rebelión de los personajes", porque éstos se hallan autónomos y desvinculados de su creador. Y el misterio de las criaturas es tan mudo y turbador para su creador como para el resto del universo. Sabemos por su hijo que Goya quedaba muchas veces pensativo contemplando las bizarrías e inextricables enigmas de sus pinturas de la Quinta de El Pardo. Y la genialidad en arte puede consistir en esa **sobre-conciencia**, como diría Eugenio d'Ors, que lleva angélicamente la mano de los artistas.

Una simple explicación de la obra de arte desde la intencionalidad creadora sería de tan modesto enfoque, que esa obra quedaría tan incógnita como antes de ese esclarecimiento. Ante el ineditismo y el carácter esotérico del arte actual se ha intentado, muchas veces, pedir aclaración a los mismos artistas. Y la esfinge no ha dicho su secreto. Ninguno de los pintores interrogados ha justificado el hermetismo de sus creaciones. Ni Picasso, ni Juan Gris, ni Braque, ni Matisse, han podido aclarar lo que, por su misma calidad gráfica, es inefable. Tengo ante mi vista un libro de confidencias de artistas contemporáneos en donde han explayado sus teorías. Es difícil imaginarse una mayor pobreza mental, unas explicaciones más banales y, generalmente, más contradictorias con el mismo arte de sus teorizadores. Y ello habla, precisamente, en favor de la plenitud de su destino ineluctable, al que estos artistas han sido fieles.

## VII.—EL ARTE DESDE SU ESENCIA

Frente a esta interpretación forzosamente arbitraria de la intencionalidad creadora, nosotros hemos propugnado en **El arte desde su esencia**, una actitud crítica que arranque de la misma obra de arte,

identificándose con sus formas en mística fusión. Ello implica el reconocimiento de la radical originalidad de cada obra. Hasta ahora el método crítico ha sido exactamente el contrario. Ante cualquier creación artística, el análisis consistía en deducir las semejanzas —siempre externas y desglosables— y estudiar sus formas como un desfile de influencias. Esta es una tarea necesaria, sí; y el crítico que sea incapaz de destacar las huellas que la tradición o los contactos ambientales han dejado en las obras de arte, carece de uno de los instrumentos valorativos y eruditos de más segura objetividad. Pero este análisis es insuficiente para su íntima asimilación. La obra queda incógnita tras este análisis, pues por él sólo se hace constar, precisamente, lo que hay en ella de ajeno y transmisible. El detenerse en este primer plano del conocimiento histórico motiva la calidad tan poco esclarecedora de las monografías corrientes sobre artistas, siempre iniciadas con el inevitable capítulo sobre el ambiente que quiere justificar lo que tantas veces representa una reacción personal contra el medio —unánime y neutro— que rodea al artista.

Pensemos en libros que han pasado por egregios estudiando al Greco. Y en ellos se explican las formas tan ardidadas y espirituales del cretense por el ambiente toledano que le rodeaba. Y sus figuras se consideran tétricas por la triste decadencia de la ciudad de Toledo y sus cielos sombríos por el pesimismo de las visiones místicas y de la exangüe sociedad que rezaba ante esos cuadros. Cuando la realidad es exactamente la contraria. Toledo conoció, precisamente, en la época del Greco, su mayor esplendor; las fiestas se sucedían, las pompas litúrgicas no han sido ya rebasadas, según nos cuentan los cronistas contemporáneos, y hasta la actividad fabril era tan grande, que sus industrias constituían la base de la exportación española. Y en lo referente a sus predilecciones estéticas, nos encontramos con que el Greco cruza, como un meteoro, por el cielo de nuestro arte, sin que antes ni después pueda justificarse sus visiones. La pintura toledana gusta en los siglos XVI y XVII de formas plenas, de colores sólidos, de un realismo basado en los modelos más concretos y cercanos.

### VIII.—SE POTENCIA EL MISTERIO

Creemos que sobre una base erudita que agote en lo posible la información sobre la obra comentada, la crítica de arte debe de arrancar del misterio y del ineditismo de cada artista y valorar en él, precisamente, lo intocado y autónomo. Y no disminuir ni cubrir sus enigmas con aportaciones extrínsecas a la inspiración creadora, sino prestigiar su originalidad, su carácter unívoco y esencial. La tarea crítica aparece con este enfoque, abrumada con una enorme responsabilidad. En lugar de disminuir la significación de la obra comentada, hasta verla como la decantación de otras creaciones anteriores, el

crítico debe de desgajarla de la tutela historicista y proclamar su autoctonía y soledad. Cada obra de arte es el signo de una visión cósmica que en ella aparece revelado.

Pero bien entendido que este planteamiento del mensaje radicalmente original y misterioso de la obra de arte sólo es posible realizarlo después de haber separado lo que en esa obra hay de tradición asimilada y de discipulaje sin personalidad. La obra de arte no brota como una creación adámica desvinculada de una historia, que es, en último término, el plinto para que se destaque en toda su pureza creacional. Contemplando el majestuoso desfile de los estilos históricos, advertimos que los siglos se articulan como eslabones. Es ésta la complejidad de la labor del crítico. Por un lado, advertir lo que en toda obra de arte hay de fluencia temporal, de gánga histórica, de subsuelo unánime que puede estar asentado en la raza y en la geografía. Y por otro, lo que hay en esa obra de perfil irreductible, de novedad esencial y de arranque de un universo personal. Hay que verla como fruto del tiempo solar, pero llevando también dentro su propio tiempo, tantas veces asincrónico con el de la historia.

## IX.—ERUDICION Y ESPIRITU

Por esto, en el crítico deben de confluír dos personalidades. sin las cuales su labor quedaría forzosamente incompleta. De un lado, su preparación historicista con conocimientos universales que le proporcionen una visión de la trascendencia o inanidad de las formas contempladas a través de las experiencias de las culturas fenecidas. De otro, una sensibilidad que le permita la vivencia del fenómeno estético con la captación y asimilación de su esencia. Y con la posibilidad de que esa esencia pueda irradiar hasta una explicación universal del genio creador, pues es esta concepción universal la mejor garantía de su originalidad. Esta intuición de la esencia de una obra de arte sólo es hacedera cuando con los datos que nos proporciona la erudición podemos apartar de ella todas las viciosas adherencias y contemplarla virginal y en su misión absolutamente singular. En la obra de arte, su ser y su expresarse son la misma cosa. Su esencia se realiza en lo formal y concreto. Pero en toda creación humana, aún en la más desarraigada y reactiva, hay un fondo de solidaridad con el pasado y con las interferencias ambientales que obligan a un conocimiento apurado de los términos, aunque sean oponibles, con que la historia cerca a las obras, en apariencia más irreductibles y disconformes. Si elegimos una de las más insolidarias y, en apariencia, de un creacionalismo más absoluto, como son las cerámicas de Picasso, veremos en ellas latiendo gérmenes aztecas, toros cretenses, estilizaciones neolíticas, máscaras chipriotas, ánforas egipcias, dibujos áticos, relieves con peces deslizantes análogos a los de Palissy y hasta



siluetas de un temblor y expresividad hermanas de las pinturas prehistóricas mastienas. Y sobre todas esas improntas de indudable filiación erudita, una genialidad personal, de explosiva virulencia que modela con el barro formas y criaturas de primer día de Génesis. Y es sobre este residuo inclasificable y no transferido sobre el que se debe cargar el acento crítico, exponiendo su significación novedosa con todo su panorama de valores formales y de trascendencia sin contaminación histórica y, hasta ahora, no revelada en el proceso del arte. Por esto, la función crítica tiene que asentarse sobre esa doble vertiente de erudición y sensibilidad. Y en las exigencias de moralidad que tienen que acompañarla, nosotros no vemos una moral de tipo comercial, sino la que se deriva de un sentido de la responsabilidad que sólo puede tenerse plenamente cuando hay detrás una profesionalidad y una dedicación que garantice para los juicios un mínimo de error. Es extraña la facilidad con que se improvisan críticos de arte. Cuando, precisamente, como decía Goya, el único patrimonio de los artistas es su nombre y su honor profesionales, vemos sus obras entregadas a los ditirambos más hiperbólicos y desajustados a la realidad o a las más adversas y ceñidas admoniciones. Cierto que las formas artísticas son fácil trampolín para efusiones verbales y elucubraciones laterales a esas obras y sin médula de seriedad erudita. Pero también hay que consignar que esto rara vez se produce en los que de una manera profesional y abnegada ejercen la crítica de arte en España.

Y creo un deber consignar aquí la alta calidad intelectual de esa crítica —con excepción, naturalmente de mi labor—, su generosa comprensión del actual momento artístico y de sus problemas, su severa probidad y un afán esclarecedor de los motivos creadores en los artistas criticados que, hay que proclamar, no encuentro semejantes en los que actualmente ejercen la crítica en las revistas y diarios de los demás países europeos. Estamos contemplando en España una preocupación por los problemas plásticos que ha alcanzado a todas las zonas de la sociedad. Algunas exposiciones presentan carácter multitudinario. Es indudable que este interés ha sido, no sólo excitado, sino, en la mayor parte de los casos, provocado por una tarea crítica de la más concienzuda y tenaz exégesis.

## X.—REVELACION DE LA OBRA DE ARTE

Tras la apurada investigación de los motivos inspiradores y de su externa elaboración, queda al crítico la tarea más delicada y, en cierta manera, también creacional, de exhibir las fibras inéditas, la aportación no previsible con criterio historicista. Y en ésta, además, la gran novedad de la estética de hoy. Y su diferencia fundamental con el tratamiento crítico del siglo pasado.

Probablemente, la simple visión erudita de la obra de arte procede de que la crítica ha nacido en el seno de un cientifismo racionalista. El hábito científico, tan dentro de la mentalidad positiva, tiende a objetivar los temas, a plantearlos como problemas, como motivos externos de estudio e investigación. No a vivirlos y a comprenderlos en su raíz, en su necesidad y en su justificación universal. Esta es la fabulosa perspectiva que el tratamiento vivencial de las obras de arte abre, no sólo a la crítica, sino al enriquecimiento de la personalidad humana. Esta sólo se renueva por incorporación de nuevas esencias y no de nuevos conocimientos. Esto explica el contrasentido de tantos maestros abrumados de erudición y de almas tan enjutas. Han objetivado todos los temas que debían ser vivenciales, los han aclarado, sí; pero han conseguido cuando más su definición, no su asimilación esencial. Y tratándose del fenómeno artístico, esta superficialidad conduce a las más erróneas conclusiones. El actual método investigador de los laboratorios norteamericanos, a base de comparación de fotografías —todas pueden comprarse— produce analogías desatinadas y líneas genéticas, basadas en la similitud de las formas que tantas veces la geografía y la cronología contradicen.

La realidad esencial de la obra de arte no es comprendida desde el momento en que se la considera como signo de otras entidades y programas que son auténticas y permanentes. Se la disminuye al humilde papel de nuncio o de referencia de las verdaderas realidades ya programáticas o ya sociológicas, sobre las que ha recaído, hasta ahora, la labor crítica. Esto explica que las obras de arte hayan podido ser objeto de tantos afanes y estudios, y que, sin embargo, no se haya pronunciado casi ninguna palabra esencial sobre esas obras. Y es que sus creaciones no han sido invidadas, sino descritas; no intuitas, sino estudiadas. Y todo su misterio ha quedado no sólo inédito sino enturbiado por explicaciones de tipo cultural. Y las palabras con que se ha intentado revelarlas son, asimismo, las más inocuas y desjugadas de vitalidad, porque se reducen a hacer referencia sólo a la obra de arte considerada, a su vez, no como esencia, sino como signo. Pocas veces podrá ser más justa la definición de los actuales estudios de arte que como “sombras de un sueño”. La creación artística considerada como simulacro sólo puede ser explicada por palabras ajenas también a la entraña creacional de las obras comentadas. Pues con ellas se alcanza, cuando más, su exégesis, pero nunca la transfusión verbal de su esencia, que queda incógnita para el investigador puramente historicista.

El principio de causalidad que rige para la ciencia y que es la base de toda investigación, no es aplicable al arte. Aquí nunca encontraremos una justificación para la creación artística. La sociedad romana del 1500 nunca podrá explicar las obras de Miguel Angel. Ni siquiera en aquellos artistas cuya inspiración parece aflorar de los acontecimientos que relatan. Los grabados de Goya explican, sí, la

guerra, pero no pueden explicarse por la guerra. Es, por el contrario, desde la creación artística desde donde se ilumina con el fulgor que proyecta el genio toda el *hinterland* histórico que acompaña a sus creaciones. Toda la fría pompa de la corte austríaca no explica el arte de Velázquez. Pero Velázquez sí que explica los sustos y desgarrones de España en el siglo XVII, a través de la misma fisonomía de Felipe IV.

## XI.—CADA ARTE, SU CRITICA

Esta consideración de la obra de arte, desde su esencia, nos lleva a necesitar una visión, también original, ante cada tipo artístico. Los artistas se diferencian entre sí como planetas distintos, y es imposible unificarlos con un único módulo crítico. Hay artistas cuya musa es el "espíritu de geometría" y sus formas se corresponden con otras expresiones, a veces muy alejadas del puro arte. Así, la personalidad de Piero della Francesca es más homogénea a la de un matemático que a la de cualquier pintor de tipo expresivista. Ante Policleto cabe preguntarse si su escultura no se ha limitado a antropomorfizar los números. Y en la arquitectura gótica nos queda la última duda de si los arbotantes representan el rizo de la piedra por la fantasía o el entibado más utilitario de las bóvedas. En general, podemos decir que la imaginación matemática corresponde a aquellos artistas cuyas figuras se delimitan por sus perfiles, planteándose con claridad y perfección de teoremas. Terminan en sí mismas. En cambio, hay otros artistas cuya musa es el anhelo, una confusa aspiración hacia expresiones absolutas que les obliga a luchar, en primer lugar, con la materia incapaz de estas revelaciones que la abrasan. Estos artistas sobre los que ha caído esa lengua de fuego de unas ansiedades que sólo pueden ser saciadas con revelaciones cósmicas, se corresponden más que con otros artistas de tipo matemático, con profetas y poetas de vuelo universal. Así, Miguel Angel con Dante y San Juan.

## XII.—LO CLASICO Y LO FAUSTICO

Todas las cosas presentan sobre su realidad su posibilidad de transmutación. Y es con esta vertiente con la que trabaja el arte. Sobre las realidades naturales, tan concretas y limitadas por otros fenómenos concomitantes, se encuentra su capacidad de transformación en otras vivencias. Lo fenoménico de su realización espacial y temporal nada tiene que ver con su transmutación en formas que son tan esenciales como las reales. El árbol pintado no es una interpretación fortuita del árbol recorrido por las savias, que es el perecedero y fenoménico, sino que es una creación sustantiva, con un destino tan misterioso

y efectivo como cualquier otro ser de la creación. Aquí tenemos una explicación de algunos de los tipos artísticos más repetidos. Según sea la concordancia entre las posibilidades de transformación de las cosas y las necesidades expresivas de la personalidad del artista, surgirá una fórmula u otra, de los estilos históricos. Cuando el caudal de formas naturales asimiladas se corresponde sin violencia con el fluir de nuestro destino, las creaciones elaboradas en una tan perfecta adecuación presentan esa serena perfección, ese contenimiento del ser que se justifica por sí mismo. Que es, en suma, la esencia de todos los clasicismos. En cambio, cuando las formas que el mundo proporciona al artista son angostas para contener sus exigencias expresivas, resultan obras turbulentas, modeladas por unos anhelos que rebasan sus límites y que se plasman en esos gestos exasperados que palpitan más o menos evidentes en todas las creaciones barrocas y románticas. El arte fáustico dispone de un material que es siempre insuficiente para encarnar sus desmesuramientos. Y es esta incongruencia entre el espíritu y las formas que lo revelan lo que determina ese semblante trágico de las obras románticas.

Con esta teoría existencial de la obra de arte, considerada como cifra de una concepción original del universo, la tarea crítica alcanza su máxima dificultad y su más apurado sentido recreador. La gran hazaña del crítico será la de invivir la obra de arte, de manera que se incorpore a su conciencia como una expresión más de su misma intimidad. Entre la obra y su vivencia no hay hiato. Sus formas modelan su intuición y ella se encarna en el espíritu del crítico. Alejándose de todo criterio externo de valoración, la crítica, tras la vivencia de la obra de arte, queda convertida en un proceso reflexivo, casi en un examen de conciencia. Sin prejuicios, ni técnicos ni teóricos, en la soledad de la creación, la estimativa crítica brota así de una necesidad expresiva tan auténtica como la del artista. Hemos superado ya, con esta teoría, todos los módulos exteriores y que significaban una servidumbre del criterio juzgador y, con él, del arte mismo. Al situar a la obra de arte en el centro del alma, la labor crítica consiste, más bien, en un conocerse. Nos hemos identificado con ella, y su aclaración es una tarea de la intimidad, del mismo cariz que la concreción literaria de imaginaciones o de teorías. La obra de arte se desgaja, también, del mundo exterior y entra en el ámbito de las inspiraciones.

Las formas artísticas, con esta interpretación fenomenológica, tienen que ser explicadas desde dentro, desde su esencia. Valorando en ellas sus leyes creacionales autónomas, su justificación intransferible, su razón de ser absolutamente original, o como si dijéramos su destino.

Este tipo de enjuiciamiento permite, además, una inextinta fecundidad en la apreciación de las obras de arte a través del tiempo. La creación artística no queda anulada en el minuto de su aparición. Cada uno de los contempladores la vuelve a recrear, reviviéndola en

cada mirada y en cada meditación. Y provocando nuevas efusiones verbales y matices tan distintos en su valoración, como la distancia entre dos almas. En cuanto la empresa juzgadora consista en la esencialización de las expresiones artísticas, ya la obra de arte hay que verla no sólo desde dentro de nuestro yo, sino desde la misma **inter-nidad** de esa obra, considerando como objetivos y con un solo valor informativo los que hasta ahora se han considerado como criterios estimáticos.

Cierto que este sentido vivencial de la crítica de arte no debe de considerarse como una incontrolada evasión hacia todas las zonas del capricho interpretativo y de las fantasías dialécticas. El peligro de la simple consideración subjetiva de la obra de arte es el de que pueda dar lugar a unas referencias, flotantes en vaguedades expresivas y en efusiones verbales sin asidero de justificaciones positivas. Procurando creaciones literarias que pueden ser clarividentes, sí, pero cuya significación poética es, en ellas, lo más valioso y significativo.

Por otra parte, la sola estimación erudita ha provocado el carácter de las habituales historias y estudios de arte que no son más que un desfile de espectros. El erudito arranca de dos módulos: el cronológico y el estilístico. Con la valoración cronológica se estudian como destacadas y eminentes las obras primeras de los estilos. Estamos deformados por este criterio que, sobre todo, en las historias de la arquitectura, enaltecen o desdeñan monumentos, según su colocación en las líneas de los siglos. Esto procede, en último término, de una mentalidad positivista que considera el desfile de los tiempos como una incesante superación hacia soluciones cada vez más perfectas. Cuando la realidad es que, en arte, no hay progresos sino expresiones. Que cada tiempo inventa aquellas fórmulas constructivas o plásticas más idóneas para la expresión de su espíritu, desdeñándolas en cuanto varíe el panorama conceptual. Es absurdo pensar que los griegos no emplearon la bóveda por su ineptitud para tallar dovelas. Su programa estético se plasmaba a la perfección en la columna y en el arquitecno de tan armoniosa y lineal conjunción. En tanto que los romanos, de sensibilidad más tosca, encontraban, sin embargo, saciado su ideal arquitectónico de belleza en el regazo de la exedra o en la rotundidad espacial de la cúpula. En la arquitectura medieval nos explican el origen del arbotante como una exigencia constructiva. Cuando la realidad es que, aún valiendo técnicamente como transmisor de tensiones, su fisonomía arranca de la misma raíz de la expresividad gótica. Y cuando en el siglo XVI el arbotante cae, no es por haber sido superado técnicamente, sino porque era inepto para expresar la sensibilidad renaciente que exigía, otra vez, volúmenes compactos y masas de neto perfilado. Y aún nos atrevemos a decir que, en punto a una valoración, lo mismo estética que técnica, hay que conceder la máxima aten-

ción a los monumentos finales de los estilos cuando, dominados ya los problemas constructivos, las formas se convierten en expresión en las manos de los artistas.

### XIII.—DUAL TENSION EN LA ESTIMATIVA OCCIDENTAL

Ya nos hemos referido a la imposibilidad de precisar una estimativa artística, pues no hay ninguna manera estética que pueda considerarse privativa. Y las abstracciones decorativas y los enconados realismos tienen plena vigencia a lo largo de la historia. Puede decirse que el fracaso de la interpretación y vivencia de las obras de arte del pasado arranca de esa dualidad que preside siempre en Occidente a la tarea juzgadora. Sobre cada creación, el hombre europeo superpone el ideal al cual estima que debe ajustarse. Y resulta así un mapa de excelencias y fracasos parcial y descaecido a cada generación. Y, de vez en cuando, tienen que surgir reivindicaciones descomunales, como la de los prerrafaelistas y, en general, la de todos los arcaísmos. Sin que sea válida tampoco la actual desvalorización de los manierismos, que tienen una vigencia intencional y plástica, tan auténtica y plena de significado como la de los primitivos.

### XIV.—LA EXPRESION EN EL ARTE Y EN LA CRITICA

Esta dualidad supone otras que perturban la claridad de la visión desinteresada. Es la primera la de fondo y forma. Dualidad, que la sensibilidad de hoy rechaza hasta en las creaciones literarias, donde el medio expresivo es más neutro y comunal. En el lenguaje no hay sinónimos. Y cada expresión sólo puede acuñarse con unos vocablos que no son transferibles. Nada puede explicarse. Y al justificar o aclarar algún concepto, emitimos otros autónomos y tan esenciales como el comentado. Estrenamos siempre los vocablos. Y cada fonema arrastra consigo una significación inédita. Esta apreciación amplía fabulosamente el goce y la dignidad de la obra literaria, extendida así sobre un permanente plano creacional. Y esta originalidad esencial aparece mucho más imperiosa en la creación artística. Aquí, cada rasgo no sólo tiene por sí mismo vida autónoma y capacidad de movilizar nuestra reacción emocional, sino que es cifra de un universo que se revela en su trazado. No existen estatuas mutiladas. Todo esguince, toda palpitación en mármol o color, todo fragmento modelado puede suscitar una completa vivencia artística. Y aunque cada rasgo está precisado en función del conjunto, como la obra de arte tiene como primera calidad su carácter orgánico, en cada uno de sus trozos vive la totalidad de la creación artística.

Pues bien; es desde esta vivencial absorción de las formas desde donde vamos a plantear el problema de la crítica. Que de una manera congruente con la concepción estética, es también un problema expresivo. Desde el momento que carecemos de referencias externas a la obra misma, tiene que tener unas motivaciones también intrínsecas, y unas figuraciones expresivas que brotan de las mismas formas invividas. Exige, por lo tanto, una transposición literaria, absolutamente inédita y adaptada, no sólo a conceptos, sino a ritmo verbal y a cadencia fonética, en las modulaciones de la obra criticada. Esto exige, en primer lugar, en el ritmo descriptivo un gran dominio del idioma para evocar con fonemas y palabras llenas de significación conceptual, relieves y colores. Ello determina que la crítica de arte no haya sido, hasta ahora, un género especializado, sino que sus mejores logros vayan unidos a los historiadores con vocación y aptitudes literarias. Lo inaugura el escritor de pluma más colorida y sanguínea del siglo XVIII, Diderot, con sus Salones llenos de ráfagas y de intuiciones de las obras pictóricas aludidas y, hasta de modernidad, cuando elogia a los maestros menos académicos.

## XV.—ARTE Y POESIA

Tema muy importante, que ahora no podemos hacer más que apuntar, es el de las interferencias de la poesía y de las artes plásticas, singularmente de la pintura. Bien entendido que, cuando los poetas reflejan imágenes pictóricas, no intentan hacer crítica de arte. No salen de su órbita imaginativa, que no puede rechazar como ajenas las sugerencias que emanan de una creación artística. Tan legítimo como temas de inspiración es un crepúsculo en la realidad como en un incendiado lienzo de Van Gogh. Esta fusión de las expresiones artísticas ha sido, en nuestros días, tan intensa, que muchas veces es difícil señalar dónde termina la poesía y comienza la pintura. Y tenemos que hacer responsables a los literatos de muchas tendencias pictóricas aún hoy vigentes. Muy patente es el caso de Apollinaire con Delaunay. Algunos de sus cuadros, como *La Ventana*, y como el *Homenaje a Bleriot*, parecen transposiciones de versos de Apollinaire con sus fulguraciones y ruedas rutilantes de los colores más fúlgidos. Pero el mismo **simultaneísmo** creemos que no debe de considerarse sólo como la coincidencia en su espacio de momentos asincrónicos, sino que tiene una raíz integrada de glorioso anhelo de unidad del tiempo y del espacio que puede proceder de ese panteísmo exaltado que hay en el fondo de la poesía de Apollinaire. Ya es conocida la influencia de este escritor en el nacimiento del cubismo. Es su teorizador, y en sus alegatos es muy difícil de distinguir lo que hay de confidencia informativa y lo que hay de invención y de efusión verbal. La poesía tan evadida de la realidad y con sus vuelos tan rotos e interferidos por planos de distintas atmósferas, encuentra su mejor correlato en

esos cuadros cubistas, todos ellos planteados desde supuestos mentales.

Y con el cubismo entran en el arte esos colores neutros, grises, pizarrosos, temblantes y desvanecidos, que no concretan ninguna alusión viva. Es también Verlaine en su arte poético el que proclama "pas de la couleur, rien que la nuance". Y hay un poema de Rimbaud en el que describe un puerto análogo en la intención formal al de Picasso.

Otras veces, la obra literaria es tan egregia, que se alza junto a las artes inspiradoras en parigual dignidad genial. La más excelsa de esta interpretación verbal de una obra plástica es "El Cristo de Velázquez", de Unamuno, el más bello comentario que ha tenido nunca una obra de arte y en donde la creación pictórica es revelada en unos versos también de trágica gravedad, de divina, solemne, y como cósmica plenitud. He aquí enfrentadas dos obras maestras de análogo signo emocional y entre las que puede dudarse cuál tiene la primacia en belleza.

Otras veces, el comentario poético es sólo una apoyatura del vuelo de los versos que arranca del tema plástico sólo como motivo de intuición creadora. Aludamos al libro dedicado por Paul Elouard a Picasso, en cuyas poesías se dislocan las imágenes, se quiebran los planos conceptuales o se envaguecen las formas en una sucesión de alusiones a la manera de las pinturas de nuestro malagueño.

Y en este desfile de intuiciones líricas no podemos olvidar el libro de Alberti, sobre los pintores, con poesías como la dedicada a Zurbarán, que nos rinde la esencia de este arte tan sólido y humano con blancos de cal extremeña y ascetas retostados por soles labradores. Y el de Gerardo Diego sobre los Angeles de Compostela, cuyas apocalípticas trompetas han hinchado algunas de las rimas de una plenitud más grave y lograda de toda nuestra poesía.

## XVI.—LA HISTORIOGRAFIA ARTISTICA

Pero al lado de estas intuiciones deslumbradoras de las formas, que nadie, repetimos, puede considerar como labor crítica, nace también en el siglo XIX la historiografía artística, con la conciencia de la sucesión estilística y de la vinculación de las culturas a los tiempos. Es ésta una de las grandes conquistas de la humanidad. Por primera vez, la historia nos entrega el acervo de las creaciones de todo el pasado y todas ellas en parigual dignidad estética y como expresiones del espíritu a través de las diferentes civilizaciones. Ya no colocamos el mundo clásico como el ideal, al cual el hombre vuelve siempre para revalidar su nobleza. Y esa aportación no es sólo un tesoro que se entrega al conocimiento y a la investigación de los eruditos, sino



que trasciende al mismo motor de la creación artística y origina todo el eclecticismo que caracteriza a la arquitectura del siglo XIX.

## XVII.—LA CRITICA DE ARTE, SINTESIS DE HISTORIA Y POESIA

Esta constatación de las exigencias de valores poéticos y eruditos en la estimación del arte obliga a plantear como una unidad las dos actividades juzgadoras que, hasta ahora, se habían considerado separadas: las de los historiadores y las de los críticos de arte. Es evidente que los comentarios de los primeros desprendidos de toda vivencia de la internidad de una obra de arte no pueden considerarse como un género literario autónomo. El historiador cumple admirablemente su misión expositiva relatando todos los avatares externos de la obra de arte. Su génesis, dentro de la marcha lógica de los estilos; su ambiente; condiciones personales del artista que puedan influir en la creación de esa obra, asunto de la misma, con su proceso descriptivo; ficha de catalogación y peripecias de sus poseedores. Tarea nobilísima, sí, pero de la que puede estar ausente la comprensión esencial de la creación artística y la capacidad de transmisión de su vivencia. La otra actitud que persigue la sola aureola significativa y su resonancia literaria, prescindiendo de la justificación historicista que acompaña a una obra de arte, con su atmósfera que permite su asimilación más directa y entrañable es, también, insuficiente y parcial. No se puede prescindir de esa fronda de anécdotas y noticias que tantas veces nos dibujan el torso desnudo y la razón de ser de esa obra. Esta doble consideración de la labor crítica nos lleva al problema de su expresión literaria; a la dificultad de aunar en la exposición descriptiva y juzgadora, en su transposición verbal los dos costados: el erudito y el creacional; a la delicadísima tarea de transformar la obra plástica con su fondo histórico, en una vivencia literaria, con poder expresivo para transcribir su esencia formal.

Lo primero que hay que reivindicar para este tipo de interpretación literaria es el arte antiguo. Los historiadores habituales aún transigen con que el arte contemporáneo salga de sus dominios y sea tratado desde el espíritu. Pero exigen para sus comentarios eruditos el arte del pasado. Y es esto, precisamente, lo que desde el arte como vivencia y con su transcripción literaria como creación tenemos que reclamar. Las obras ya entradas en la historia tienen también derecho a un tratamiento desde su misma esencia plástica y desde su motivación reflexiva. Imagínese el panorama que se abre a la intuición artística el día que Fidias tenga un comentarista como Rodin ha tenido en Rilke, o que sea un poeta como Apollinaire el que defina algún estilo con la videncia con que este poeta ha proclamado el cubismo. Esta entrada de la historia en el ámbito de la prosa creacional, manteniendo el rigor documental, sugiere un fabuloso programa de belle-

zas discursivas, de puntos de vista nuevos sobre las culturas, que desde ahora se nos rendirán en sus expresiones más patentes y directas.

### XVIII.—LA CRITICA COMO CREACION

Tratemos, por último, la justificación más decisiva del carácter creacional de los comentarios críticos y de la necesidad de ser considerados como un género literario del mismo rango y del mismo purismo imaginativo que la poesía o la novela. Después de haber ensayado todos los tipos de expresión literaria, me atrevo a afirmar que el más difícil y el de más arriesgada elaboración es el de la crítica artística. Hace falta el dominio idiomático necesario para ajustar la expresión a la configuración plástica, vertiendo en palabras los inefables trazos de la obra de arte. No es sólo la traducción de esas formas a un vocabulario idóneo, es también el ritmo de la frase, el giro de la musicalidad de la prosa, la cadencia de las descripciones que tienen que ajustarse como una mascarilla al rostro de la obra criticada. No es tampoco el punto de vista estético el único que hay que cambiar en el paso de una a otra obra de arte. Es, sobre todo, el instrumento expresivo. Y la prosa musculada y desolada con que aludamos a Miguel Angel, tiene que ser distinta de los fulgores y de los enloquecimientos en altura con que se tienen que abrir las frases al hablar del Greco. Y las anchas referencias a Herrera, despojadas de todo lo que no sea claridad matemática, aristadas y desnudas sugerencias racionalistas tienen que diferenciarse, no sólo en la adjetivación, sino en la construcción sintáctica de los giros borbotantes y cortados, recamados de gracias menudas y revolantes de los comentarios al barroquismo de Pedro Ribera. Ello exige una riqueza verbal, un ajuste de la expresión al concepto, una asimilación tan entrañada de las formas plásticas que su comentario suponga una verdadera creación. Y la aspiración del crítico, entendida su misión con sentido creacional, debe de consistir en que sus comentarios se erijan similares en belleza y significación intencional y expresiva a las obras comentadas. Crear páginas tan sustantivas como los cuadros interpretados y que en la historia se mantengan con tanta perennidad y justificación estética como las obras plásticas. Y ello, no por extravasar las sugerencias de la obra criticada, sino al revés, por sustancializarse en ella y con ella, y expresar así, literariamente, su mismo ser.

**JOSE CAMON-AZNAR.**

Catedrático de la Universidad Central de Madrid. Ensayista, dramaturgo, poeta y crítico de arte. Fundador de la "REVISTA DE IDEAS ESTETICAS". Miembro del Consejo de Investigaciones Científicas de España. Premio Nacional de Literatura (España, 1946). Patrono del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Nacional de Arte Moderno. Director del Museo Lázaro Galdiano, etc., etc.

Es uno de los espíritus más hondos, personales y sugestivos de las letras españolas. Entre sus numerosísimas obras citamos las siguientes: DIOS EN SAN PABLO, 1940; ARQUITECTURA PLATERESCA (2 tomos), 1940; EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA, 1940; EL PAISAJE EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA, 1944; BIZANCIO E ITALIA EN EL GRECO, 1945; GOYA Y EL ARTE MODERNO, 1948; PROBLEMATICA DEL ARTE CONTEMPORANEO, 1954; PICASSO Y EL CUBISMO, 1956; LA IDEA DEL TIEMPO EN BERGSON Y EL IMPRESIONISMO; LOS RIBALTAS, 1958; EL TIEMPO EN EL ARTE, 1958; LA ARQUITECTURA Y LA ORFEBRERIA DEL SIGLO XVI; GOYA EN LOS AÑOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA; PROBLEMATICA DEL ARTE CONTEMPORANEO, 1959; EL SER EN EL ESPIRITU, 1959; LA ESCULTURA Y LA REJERIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI; DOMINICO GRECO (2 tomos); LAS ARTES Y LOS PUEBLOS DE LA ESPAÑA PRIMITIVA, etc.

