

**ENTREVISTA AL PROFESOR ROMAN DE LA CALLE. INVESTIGAR EN
LOS DOMINIOS DE LAS BELLAS ARTES. (2ª PARTE)**

**INTERVIEW TO PROFESSOR ROMAN DE LA CALLE. TO INVESTIGATE
IN THE DOMAINS OF THE FINE ARTS. (2º PART)**

CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN

carmarb2@dib.upv.es

JUAN ANTONIO CEREZUELA

jaczap@hotmail.com

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Fecha de recepción: 23/11/2012

Fecha de revisión: 09/11/2013

Fecha de aceptación: 23/12/2013

Citación: MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos y CEREZUELA ZAPLANA, Juan Antonio. "Entrevista a Román de la Calle. Segunda Parte". En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 2, 2013, pp. 147-170.

ENTREVISTA AL PROFESOR ROMAN DE LA CALLE. INVESTIGAR EN LOS DOMINIOS DE LAS BELLAS ARTES. (2ª PARTE)

CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN

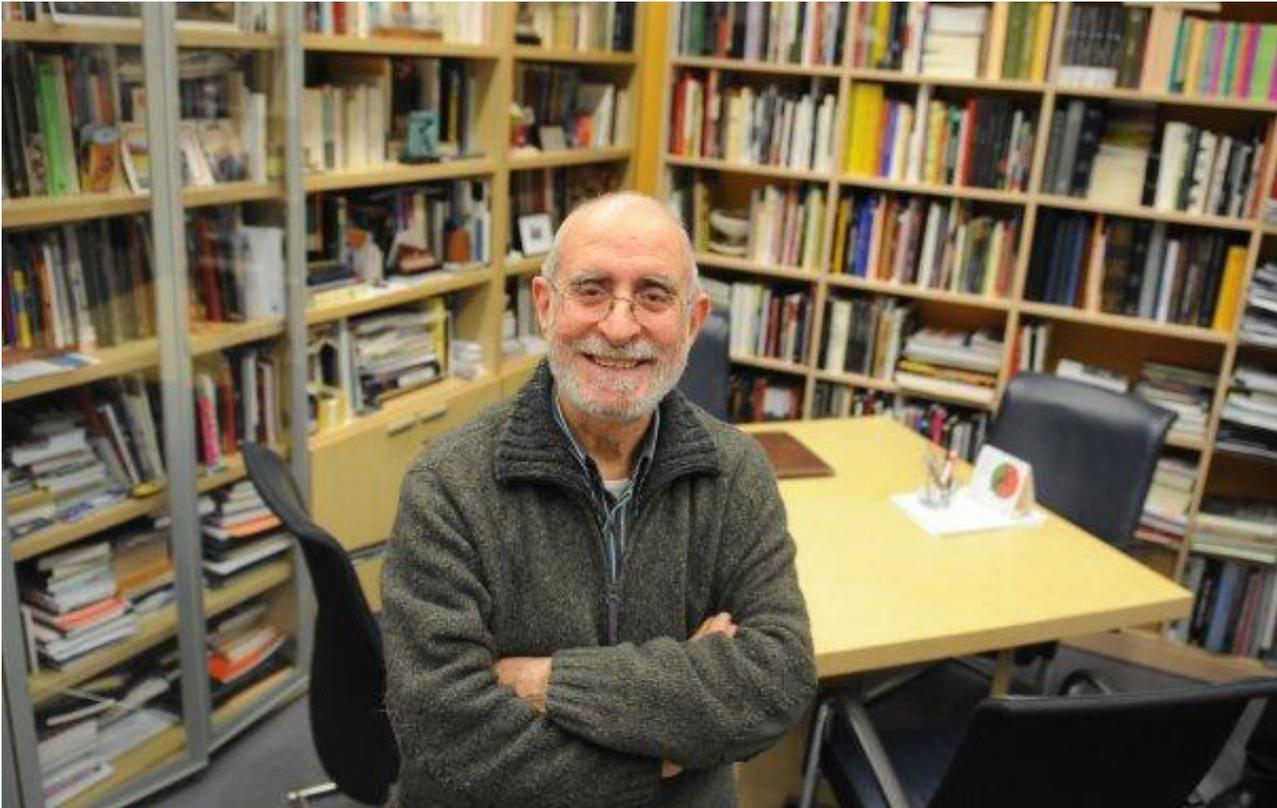
JUAN ANTONIO CEREZUELA

Resumen: Durante el mes de noviembre de 2012 el equipo editorial de la Revista Sonda pudo entrevistar a Román de la Calle -Alcoy (Alicante), 1942- Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València-Estudi General, ensayista y crítico de arte, se ha dedicado profesionalmente a la docencia durante más de cuarenta años. Actualmente es el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Las contribuciones del profesor Román en el campo de las humanidades y del arte, muy especialmente en Valencia, forman parte de la historia viva de la cultura y la creación en España. En esta segunda entrega el profesor Román hace hincapié en la necesidad ética de toda acción humana, en cómo ésta ética se convierte en uno de los valores inalienables de la obra de arte. Y también revisa las diferentes corrientes filosóficas con la que se ha generado la investigación en las artes desde el espacio universitario.

Palabras Clave: Bellas Artes, Cine, Estética, Ética, Investigación.

Abstract: In November 2012 the publishing equipment of Revista Sonda could interview Román de la Calle -Alcoy (Alicante), 1942 -. Professor of Aesthetics and Art Theory at the University of Valencia- General Studies, essayist and art critic, has been dedicated to teaching professionally for over forty years. He is currently president of the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos. The contributions of Professor Román in the field of humanities and art, very especially in Valencia, are part of the living history of the culture and the creation in Spain. In this second part the teacher Roman emphasizes in the ethical need of any human action, in how ethical this one turns into one of the inalienable values of the work of art. And also he checks the different philosophical currents with that the investigation has been generated in the arts from the university space.

Keywords: Fine Arts, Cinema, Aesthetics, Ethics Research.



**

- Estamos en Valencia, en el Museo de Bellas Artes, dialogando con el Presidente de la Real Academia de San Carlos, el Dr. Román de la Calle y vamos a plantearle una entrevista sobre algo que nos preocupa a los artistas que nos consideramos investigadores. La entrevista la hemos dividido en dos sectores. Una parte tiene que ver con cuestiones estéticas y la otra se centrará sobre la investigación artística y su proyección sobre el ejercicio de la crítica. Hemos preferido resolver la entrevista de esta forma porque tenemos dudas e intrigas tanto sobre cuestiones estéticas como sobre la vertiente investigadora, a la que se abre connaturalmente el arte y no hemos querido relegar ninguna de ambas. Empezaremos, sin más, directamente con las preguntas.

- En 1981, en el primer libro que edita en Valencia –*En torno al hecho artístico*– ya presenta directamente una introducción sobre el tema de la crisis. Salvando las distancias respecto a aquel momento –dado que siempre ha habido crisis y cada vez son más frecuentes y más cercanas entre sí, en el tiempo–, ahora mismo, que estamos igualmente dentro de una crisis económica muy profunda, querríamos saber si cree que sigue existiendo hoy ese genuino binomio entre ética y estética, que se ponía seriamente en crisis ya en aquel momento –en 1981– y si eso tiene algo que ver con la coyuntura que todavía estamos padeciendo en la actualidad.

Efectivamente en 1981 publico, en la mítica editorial Fernando Torres, aquí en Valencia, mi primer libro, cuando regreso de la Universidad Complutense; el libro recoge una serie de

ensayos en torno a los fenómenos artísticos y quizá la parte matriz se refería directamente a la crisis vivida en aquel momento; concretamente hablaba de la crisis del arte. De hecho, el tema de la crisis del arte había sido objeto, el año anterior, de un sonado Congreso Internacional, que -con ese mismo título- se realizó en Villafamés, en el Museo creado y dirigido por el crítico Vicente Aguilera Cerni (1920-2005). Él concita abiertamente un congreso internacional, gracias a sus numerosos contactos europeos, y me invita a participar como ponente. Para mí, he de reconocer que aquello fue un detalle fundamental y ese hecho me inclinó de una manera significativa hacia el mundo de la crítica de arte, al que, desde siempre, pertenecía el propio Aguilera. Mi intervención en aquel congreso era precisamente respaldar el tema de las relaciones entre la estética y la ética en el difícil momento que vivíamos, con una crisis que estaba estrechamente vinculada al mundo del petróleo. Si recordáis, la crisis nos parecía entonces una losa definitiva, pero también estábamos decididos a comprometernos en su superación y en colaborar con el mundo del arte, como ya se estaba haciendo en el contexto de la renuente superación económica.

Yo pedía un pacto entre los diferentes segmentos involucrados en el hecho artístico. La pregunta personalizada, en cada caso, que lanzaba al aire de la sala “¿Qué puedo hacer?” me parecía fundamental. Como fruto del doble compromiso que el arte mantiene entre su vertiente estética y sus raíces éticas, también debería participar -pedía yo mismo- comprometidamente en esa autopregunta. El arte debería ayudarse a sí mismo, reorientándose comprometidamente. Recuerdo que entusiasmado con la sala entregada a fondo, acabé dejando de lado los papeles, y hablando a pecho descubierto.

Como si adivinase los posteriores Pactos de la Moncloa, entonces deseaba otro tanto y lo solicitaba abiertamente para nuestro mundo de la cultura. El tema del congreso tuvo tanta aceptación porque se trataba de una necesidad explícita sentida en aquel momento clave para reflexionar, desde la democracia recién conquistada, sobre la cuestión de un imprescindible acuerdo común. Mi planteamiento, subrayando que la respuesta a la cuestión de la crisis debía de pasar -en el mundo del arte- por una profunda reflexión estética (de creciente superación de la calidad artística) y un compromiso ético paralelo, al igual que en la economía política, que nos agarrotaba, debería mutatis mutandis abordarse de la mano de una estrecha vinculación entre política y ética.

Ese juego respectivo entre la ética y las diferentes vertientes de la actividad humana se convirtió en una especie de bandera de aquel momento. Fue entonces cuando repetí el eslogan del profesor José María Valverde (1926-1996) “Nulla aethetica sine ethica”, a la vez que lo acompañaba de otra versión más generalizada, que acuñé entonces: “Nulla Politica sine Ethica”. Y quién lo iba a decir, hemos vuelto de nuevo, años después, a la peor versión incrementada de aquellos momentos. Pocas veces la política española ha estado más tocada en su línea de flotación.

Como bien decías, el arte y la sociedad contemporáneos siempre han tenido intermitentes momentos de crisis, que son hendiduras vitales de alteraciones y cambios, y por tanto

NULLA POLITICA SINE ETHICA

**

coyunturas definitivas para asumir mutaciones cualitativas en los procesos correspondientes. Son expectativas de unas modalidades que se están esperando, que en este caso venían de una materia prima como el petróleo, pero que a partir de la economía se disgregaron por doquier. Fue corta aquella crisis, no olvidemos, que -en paralelo al concepto de crisis y aquel temor- es justamente en la década de los ochenta cuando se desarrolla ágilmente una fuerte economía artística. Todo se sube por las paredes. Fíjate, con la idea de salir de una crisis, en vez de apretarse la correa, lo que pasa es que todo el mundo parece tirar la casa por la ventana. Aquí y ahora ha sido al revés, porque precisamente “se ha tirado la casa por la ventana” antes, la crisis ha sido más profunda luego. Permíteme que haga la analogía inversa, porque en la propia pregunta me lo has sugerido.

Aunque yo aprovechara, lógicamente, la ocasión aquella para relacionar el mundo de la estética y de la ética, he de decir que no es que el mundo de la estética o de la ética siempre tengan que estar relacionados por el hecho específico de existir ambos en plenas crisis intermitentes. La crisis lo que hacía era coger la lupa para ver esa relación de una manera más minuciosa, pero siempre ha habido efectivamente un diálogo intenso entre la estética y la ética. Pongamos ejemplos. Suele olvidarse que quizá uno de los compromisos irrenunciables del artista es el que debe mantener éticamente con su obra. A veces se nos olvida. Se piensa que la ética es sólo una especie de barniz de responsabilidad social. Esa responsabilidad social es, de hecho, como un segundo paso. El primer paso del compromiso ético del sujeto artista lo es siempre directamente con su obra. Tiene una obligación moral y ética con respecto a su obra, de entregarse a ella totalmente, de conseguir que la obra sea lo que necesita y quiere ser, en su máxima cualificación. Y en ese esfuerzo de entrega y de responsabilidad –porque es como su hijo, y por lo tanto la responsabilidad le obliga a mantener sobre la mesa esa carta ética– es de donde vendrá luego, en un segundo paso, la responsabilidad y el compromiso con la sociedad. Es a través de su obra cómo se mantiene una responsabilidad con la sociedad. Incluso, en situaciones donde los elementos

de contenido y los elementos de compromiso social menguan, o momentos en los que el formalismo o el esteticismo o el arte por el arte han querido subrayar el no compromiso social de la obra –la libertad y autonomía totales– la relación ética del artista con la obra existe claramente. Es decir, que va mucho más allá del compromiso moral de eco social. Es el eje fundamental. Si nos cargamos la relación ética del artista con la obra, hemos eliminado el fundamento total del arte. Y esa relación es radicalmente individual. Y esa relación, si se quiere generalizar, se extrapola de los artistas hacia las obras; cuando se universalizan las cosas, quizás lo que se quiere hacer es una especie de caja de resonancia para que se tenga en cuenta una generalidad compartida o de época.

Primera cuestión, pues. Pero cuando yo hablaba de crisis y de compromiso ético en los ochenta me había dado cuenta de que estaba además surgiendo otra crisis –en el sentido de cambio y de transformación– para mí fundamental, de la que no se ha hablado demasiado y que me gustaría poner sobre la mesa. Si pensamos las destilaciones de los setenta, desde la semiótica hasta el estructuralismo –que es lo que estaba fuerte filosóficamente en ese momento– ¿cuál era la pregunta básica de toda reflexión estética sobre los distintos hechos artísticos? La pregunta básica desde esta semiótica, desde esta mirada estructural, era: ¿Qué es lo específico del arte? Esta pregunta era genérica, y preocupaba y mucho a diversos investigadores del momento.

Yo trabajé durante años sobre la estética del cine. Hice mi tesis sobre el cine de los años sesenta y la presenté oficialmente a principios de los setenta. En este libro que hemos comentado hay también algunas partes dedicadas a tal tema, y la pregunta clave, desde esa mirada –deformante si quieres– de los que nos formamos en el contexto del estructuralismo y desde los dominios de la semiótica, era para mí, desde el punto de vista del cine: ¿Qué es lo específico del cine? Pero si nos acercábamos a los pintores, la investigación estética preguntaba: ¿Qué es lo específico de la pintura? Si mirábamos hacia los poetas, ¿qué es lo específico poético...? Es decir, generalicemos. Estábamos en esa época que coincide con la crisis económica pero que se transforma y muta pronto en beneficio de un interés artístico hasta exagerado, de una inversión sistemática, porque lo que se buscaba era dónde colocar los beneficios que iban ya llegando en cascada.

De hecho, la autentica crisis, que quizá en ese momento no se vio, en el propio dominio de la estética y de la teoría del arte era el cambio que estaba avecinándose respecto a esa misma pregunta. Se pasa en la misma década de los ochenta de una pregunta, considerada clave, por lo específico poético, pictórico, escultórico, fílmico, arquitectónico... en todas las especialidades, a comenzar a variar el enfoque en favor de una creciente y sistemática transversalidad. La pregunta que se amplía con fuerza sería: ¿Qué es lo que hay en común entre las manifestaciones artísticas? Pero, en realidad ¿en qué consiste propiamente el cambio sobrevenido?

El cambio consiste en que el artista empieza, casi sin darse cuenta, a ser migrante de un campo a otro. Eso implica el abandono patente de la obsesión compartida por la propia especificidad. Fijaos que nadie dice en esa época de forma clara “Ya no me preocupo por la especificidad, ahora voy a buscar las raíces de lo común, me voy a interesar por lo contaminante, por lo híbrido, por el mestizaje...” Pero va y es lo que se hace efectivamente... Es casi una caída compartida del caballo. La crisis aquélla fue fundamental porque determinaría un cambio total en la investigación, en la creación, en los modos de entender los propios lenguajes artísticos y en las teorías circundantes.

Todos quienes nos habíamos venido preguntando insistentemente, en nuestras investigaciones, por cuál era la especificidad de nuestro lenguaje, del lenguaje que nos interesaba obsesivamente... de repente empezamos a hablar y a ser conscientes de esa rotunda e imparable contaminación entre lenguajes que se estaba produciendo. Claro que, en paralelo, estaba naciendo algo en la mirada paulatinamente oscilante que desde la Modernidad se anunciaba. Estábamos ingresando en esa época, de una manera más bien alegre y repentina, en algo que luego se denominará la Posmodernidad.

Pero fijate que la clave de bóveda estaba en ese salto de la especificidad a la hibridación, en la llegada al mestizaje, a la búsqueda de citas sistemáticamente ajenas y seleccionadas del contexto o de la historia. Y estamos ahora, justamente ahora, de nuevo, en la crisis contextual que se ha fundado a partir del mestizaje generalizado, quizás buscando identidades compartidas, mientras que en aquella otra crisis lo estábamos en medio de la reiterada postulación de la especificidad, pero que ya veíamos alejarse, a marchas forzadas. Paradojas de la historia comparada.

- Sobre esto, uno de los problemas que nos hemos encontrado los profesores que nos dedicamos a tratar de guiar a los alumnos en la investigación de Bellas Artes es que la metodología de la investigación en Bellas Artes no está completamente consolidada. Una de las cosas que hemos detectado es que nos hemos dado cuenta de la inutilidad de encontrar un marco general y común para dar respuesta a lo que es el arte, y creo que este cambio que nos estás contando lo demuestra. Entonces, pensábamos en una metodología central, capaz de adecuarse a cada uno de los diferentes fenómenos del arte, que sea asequible no solamente para generar un orden sino que ese orden sea completamente flexible, y esto implica una contradicción a veces en el método. Y bueno, después de esta reflexión, sigo otra vez con esta idea de la especificidad en crisis, especialmente en la propia estética también, porque de hecho, como apuntas, sufrió directamente ese embate crítico también.

- Parece ser que con el estructuralismo se llegó a que la estética tenía un objeto de estudio muy bien definido. Sin embargo, ese punto de vista, ese objeto de estudio, no cuenta siempre con esa envoltura científica. Entonces, ¿cómo se justifica el objeto de estudio de la estética como disciplina? Yo creo que el estructuralismo realmente acabó provocando su alejamiento de la ciencia. ¿O no fue así?

Vamos a ver. Con el desarrollo del positivismo, ya desde el siglo XIX hay un intento de reconducir hacia una cierta autonomía lo que había sido claramente desde el siglo XVIII una disciplina filosófica; esencialmente en la Ilustración la estética formaba parte de las ciencias filosóficas. No olvides, insisto, que la estética oficialmente se conforma en la segunda mitad del XVIII, en Alemania, como ciencia filosófica. Luego pronto, en el mismo contexto del XIX se haría lo posible también por acercarla a los parámetros de las ciencias exactas, de las ciencias físicas, de las ciencias naturales. Es cuando se busca un modelo prestigioso de ciencia que pueda ser extrapolado a las demás ciencias aún titubeantes en sus humanismos de origen.

Siempre en el ámbito de la estética, cuando ésta se ha querido distanciar de la filosofía y acercarse a otro tipo de ciencia, lo que se ha hecho es buscar la extrapolación de otros métodos. Uno de los primeros modelos postulados fue la ciencia natural. Cuando la mirada estética se hace positivista, se quiere, por ejemplo, vincular el tema de la belleza a la evolución de las especies, a la biología, a la supervivencia de los animales más dotados, más elegantes, que cantan mejor, que “se visten” plenamente para la especie. Eso se extrapolará luego también al ámbito de la industria y sus rastreos en pos de la belleza en el diseño y la funcionalidad de las máquinas lo confirman.

Ya no será tanto, la vigilancia a favor de la dimensión estética, para conseguir la máxima dotación biológicamente, pero sí es la palanca, más buscada para alcanzar un alto grado dotado de diseño industrialmente relevante. Eso impactó muchísimo en el contexto europeo –no sólo europeo como es lógico, ya que en el contexto anglosajón y luego americano



**

se trabajó mucho también— pero concretamente influyó más en el contexto español vía Francia y Alemania. Claro, ese movimiento de influencias y conocimientos transferidos en el contexto español se hizo a base de traducciones de textos sobre estética. De hecho, tras el auge habido en la época de la II República, los estudios sobre estética, también tuvieron que afrontar una fuerte crisis, dado que viene a coincidir su parada radicalizada con la Guerra Civil española. Pero haciendo un salto en el tiempo, lo que me interesa enfatizar es, igual que he puesto el ejemplo para la estética de la ciencia natural – para la biología – el paso siguiente, que ya había empezado también en el contexto del siglo XX: es el lenguaje como prototipo, modelo y palanca de influencias. La consagración de la filología. Es justamente, Benedetto Croce (1866-1952) quien, por primera vez, desde Italia, denomina su estética como ciencia del lenguaje, en conexión con el desarrollo de una lingüística general. De hecho, dedica su libro de estética a los investigadores de la lingüística alemana. Él vio claramente el horizonte que autopostulaba en su investigación y -dando un salto cronológicamente, mucho antes que el estructuralismo, recogiera en la semiótica esa mirada hacia el lenguaje- comprendió muy bien la importancia que podría tener la estética si tomaba como modelo la lingüística, de cara al futuro.

Yo fui una de las personas que, aquí en Valencia, a nivel de investigación me topé con la necesidad de entrar a saco en el estructuralismo y la semiótica. Pero lo hice después de bañarme en la piscina reservada a la estética marxista. Mi tesina la hice sobre la figura de Geögy Lukács (1885-1971) y como me atraía además tanto ese tema de las relaciones entre arte y ciencia, tuve claro que mi investigación iba a girar en torno al sistema de arte y ciencia, que sustentaba la estética lukácsiana. El azar hizo que mi trabajo quedara finalizado el día que fallecía Lukács, y a él le dedique la investigación, a sabiendas que nunca iba a conocerla ni a opinar de ello. Me interesaba justamente unir esos dos parámetros, el de la relación arte-ciencia y, además, el tema del marxismo y la estética. Quizá en un momento determinado, tiempo después, pensé que esa investigación había dado ya lo que podía dar, y quizá la novedad del momento –no olvidemos que no solamente como investigador sino como profesor– a uno siempre le atrae, en el ámbito de la filosofía, poder estar explicando los últimos movimientos que en la época están orientando nuestra existencia. Hablar de lo que pasa, de lo que se vive, siempre ha sido para mí la oportunidad ideal.

Todo filósofo tiene una abierta o secreta mirada de historiador, porque la filosofía es en su raíz la historia misma de la filosofía. Cuando uno habla de filosofía, está hablando de la historia de la filosofía, de los condicionamientos, de las influencias, de las posibilidades, de los autores y de sus escuelas... de sus coincidencias y superaciones. Entonces, en el contexto socio-político de los sesenta, trabajar la estética y el marxismo implicaba conocer los problemas, las posibles salidas y las soluciones de un amplio conjunto sistemático. En un momento determinado, cierta sensibilidad ante la realidad estética y artística creciente me hizo pensar que las orientaciones cotidianas iban a ir por otros vericuetos y sentidos dispares y que habría que, en consecuencia, apostar e investigar por nuevos planteamientos y enfoques filosóficos distintos.

Ese nuevo planteamiento –para entender las actividades filosóficas del momento – era decididamente la lingüística. Y a la lingüística le seguían el estructuralismo y la semiótica. Como en paralelo, no podía prescindir de la necesidad sentida de aplicar la estética a la realidad vivida, pronto intuí que iba a ser fundamental para mis planes personales, poder especular sobre estética pero acercándome a ámbitos artísticos máximamente concretos. Me di cuenta que eso sería imposible si permanecía sólo en el plano de la estricta actividad filosófica. Tuve que optar por convertirme en francotirador y huir de sistemas, apostando por un dominio abierto en simultaneidad a la creación y a la investigación. Repasé el panorama de mis intereses y de mis posibilidades. Una cosa era, sin duda, la actitud y otra sin embargo las aptitudes. ¿Literatura? ¿Teatro? ¿Arquitectura? Había escrito mis primeros libros de poesía y tenía publicaciones al respecto, pero dudaba; había hecho también teatro y me atraía el escenario pero también la tarima; había impartido clases de estética arquitectónica, pero mantuve drásticamente, en mi fuero interno, que para dedicarme plenamente a ello debería titularme primero en arquitectura yo mismo; me quedaba, pues, disponible el inmenso dominio de las artes plásticas y visuales.

El estudio de la imagen a mi me atraía de una manera extraordinaria y pensé que el cine era lo que más podía interesarme en aquel momento concreto. Como ya he apuntado, fue la primera tesis doctoral que se hizo sobre cine en la Facultad de Valencia, pero seguro que también en el contexto español, ya que entonces los estudios de cinematografía no se impartían en facultades y, por lo tanto, no podían hacerse tesis doctoral en su propio contexto. Por lo tanto, era una primera apuesta. Tiré la moneda al aire. Yo recuerdo el esfuerzo inmenso que aquello me supuso, porque yo había sido Premio Nacional Fin de Carrera en Filosofía –me dieron la medalla Alfonso X el Sabio nada más acabar la carrera y también la Medalla de Plata al Mérito Profesional–. Buena manera de iniciar un camino... Me encontré, pues, con el máximo expediente posible entonces. De hecho, cuando cursaba quinto de carrera ya comencé excepcionalmente a dar clases en la misma universidad. El hecho fue que el catedrático de filosofía Carlos París (1925-2014), recientemente fallecido, marchó a la Universidad Autónoma y yo le sustituí en un grupo de segundo curso: “Historia de los Sistemas Filosóficos”, con un permiso especial del ministerio. Nunca pude pensar que podría ocurrir aquello. Y sin embargo así fue. Tal era la carestía de profesorado existente en aquella universidad nuestra, en pleno franquismo. En determinados aspectos, nada se parece aquella situación a esta época actual nuestra, en la que tenemos ciertamente tantos jóvenes bien “pre-parados” y afectados en directo por el paro cíclico y sin posibilidades inmediatas de salida, entre dudosos brotes verdes... No me acabo de creer el pozo en el que hemos caído.

Varios profesores de la época, al correrse la voz de que me iba a dedicar a investigar en el mundo del cine, me dijeron: “Usted que tiene madera filosófica, ¿cómo se dedica a esas trivialidades cinematográficas?” Sabía que la construcción de la estética, que a mí me interesaba, implicaba un acercamiento ejemplarizante al contexto visual y el mundo de la imagen me atraía de forma muy especial. Ése fue precisamente el punto de partida de mi

nueva investigación, tomando el lenguaje siempre como clave y modelo. Recuerdo que introduje una asignatura que luego iba a durar nada menos que 25 años en el programa de estudios, superando cambios de planes y todo y que se llamó “Teoría de la Comunicación Artística”. Para mí fue un reto decisivo. Estaba todo por hacer. Recuerdo que durante 7 años escribía en verano los apuntes que iba a impartir durante el curso. Eran materiales para clase, redactados de forma didáctica; se trataba de auténticos libros. Trabajé desmedidamente. Te estoy hablando de finales de los sesenta y principios de los setenta. Se hacían las ediciones a ciclostil, en colaboración con los propios alumnos, a precio de coste, habitualmente en torno a un centenar de ejemplares de tirada. Siempre se agotaban, pues venía de otras especialidades por los apuntes aquellos... Conservo, como es normal, ejemplares de todos ellos. También algunos amigos, alumnos de aquella coyuntura, me comentan a veces que los conservan testimonialmente como un recuerdo.

Cuando luego empiezo a recoger materiales para la edición de posibles libros, todos estos aportes me fueron de gran utilidad, funcionando como banco de pruebas y depósito de experiencias. *En torno al hecho artístico y Estética y Crítica* (1983) salieron precisamente de una rigurosa selección de estos materiales, dados en clase, remodelados y completados una y otra vez, a base de ampliaciones de lecturas y de viajes, conversaciones y hallazgos. Para mí fue un descubrimiento importantísimo el constatar la necesidad que sentí de unir sistemáticamente mis investigaciones con la docencia. Yo explicaba, de hecho, lo que investigaba. O dicho a la inversa, no dejaba de investigar lo que explicaba. No tenía para mí ningún sentido mantener sendos dominios diferenciados y distantes. Se trataba de aprender a poner a prueba un tipo de lenguaje visual, de ejercitar experimentalmente tipos de conexiones entre elementos plásticos. Todo eso se aprende, y cuando se dominaba



**

podía ejercitarse y explicarse con fluidez. También en esa coyuntura empezaban a utilizarse los ordenadores. Tuve la suerte de encontrarme en un grupo de profesores sumamente inquieto.

Yo examinaba incluso a mis alumnos por ordenador, a base de las famosas tarjetas perforadas. Claro, que junto a eso también había todo un trabajo de programación que debía de hacerse frente a esa puesta a punto de exámenes. Toda aquella novedad investigadora se aplicaba a la docencia, a la vez que se elaboraba una metodología bifronte, útil a la investigación y también a la pedagogía. Guardo las baterías de preguntas que formulaba –eran pruebas objetivas– y el esfuerzo de su elaboración era inmenso, aunque luego se respondían y corregían en tiempo récord. Tras el examen, les indicaba a los alumnos “Salgan y aguarden, puesto que en diez minutos tienen la nota.” Y así era. Aquello para todos nosotros era una novedad. El ordenador que utilizábamos tenía el formato de un mamotreto inmenso, un armario.

De hecho, el Área de Estética y Teoría de la Artes empezó en la Facultad de Filosofía dependiendo del Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia. En realidad, yo daba lógica matemática en ingeniería, estética en arquitectura, en filosofía y en historia del arte. Trabajar en dos universidades, a la vez, no era cómodo. Más bien era complicado. Recuerdo perfectamente que decidí centrarme en el dominio de la Estética porque el profesor León Tello, que ocupaba esa Adjuntía (la única existente en España) se marchó también en esa época a la Complutense a una Agregación recién dotada. Por mi parte, yo siempre había dudado entre dedicarme a la Filosofía de la Ciencia o a la Estética. A veces se habla de “vocación” como palabra pomposamente enigmática. Pero la vocación tiene mucho que ver con la oportunidad y con las condiciones inmediatas del propio contexto vital, profesional y social. Si aquel profesor no se hubiera marchado y la plaza no hubiera salido, pues a lo mejor hubiera continuado con la primera tesis que pensé hacer, sobre el concepto de verdad en Alfred Tarski. Pero bueno, uno cae del caballo desbocado y la profesión se reajusta al momento, ya que siempre me habían gustado también mucho, en paralelo, la poesía, el teatro, y el cine y por tanto –por ese sólido motivo– venía ya dando también estética, que fue lo importante en el momento de la decisión. No en vano hay que recordar que los profesores, entonces, no se ceñían a especializaciones tan rígidas como sucede ahora. Dentro de Humanidades yo impartí desde lógica matemática a historia de la filosofía, desde estética a sociología, desde teoría de la comunicación y semiótica a antropología.

- Y a todos nos ha beneficiado, a la larga, esa decisión suya de dedicarse profesionalmente a la Estética y la Teoría del Arte. Ahora le quisiera preguntar sobre otro aspecto que también ha vivido y ejercitado sumamente: el de la investigación. Sin duda, pasar del dominio de la Filosofía de la Ciencia al de la Filosofía del Arte

no era un paso baladí. Esa circunstancia y la adaptación correspondiente, en su dedicación docente e investigadora, nos interesa sumamente. Ya que preguntarnos por las posibilidades de una Epistemología desarrollada en el dominio de las Bellas Artes supone para nosotros todo un mundo a descubrir e impulsar. Quizás su experiencia de entonces nos pueda ayudar, en cierta manera, una vez más, ahora.

- Sin duda, supuso un reciclaje intenso. Aunque hablar paralelamente de Filosofía de la Ciencia y de Filosofía del Arte, para mí, no era nuevo. Ya he comentado que mi dedicación al estudio del pensamiento lukacsiano se movió justamente en esa charnela y de aquí pasé a otros autores sobre la misma cuestión (A Huxley, Ch. Snow, J. Hospers, Santayana). Justamente mis dos primeros cursos de docencia, cuando asumí la plaza de estética, se centraron en ese terreno cultural, entre el arte y la ciencia. Incluso alumnos que luego fueron profesores del área de estética, como Diego Ribes y Maite Beguiristáin, hoy ya jubilados ambos, se especializaron en esa bisagra fundamental de las relaciones entre las artes y las ciencias. Y han publicado libros sobre ello. Mi estrategia siempre fue la misma: cuando un colaborador del departamento, tras iniciarse se especializaba, yo iba distanciándome paralelamente de tal materia y pasaba a otro marco temático complementario. La verdad es que esa opción fue importante para el desarrollo de aquel ya histórico “Departamento de Estética” de la Facultad de Filosofía, que tanto colaboró precisamente e hizo por el contexto en general de las Bellas Artes en Valencia, durante las décadas siguientes y, sobre todo, a favor del Arte Contemporáneo, fomentando las relaciones entre arte y educación, respaldando la creación del instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, y en directo compromiso de la Crítica de Arte. Pero de eso ya hablaremos en otra ocasión. Pedagogía y Filosofía fueron mis dos licenciaturas y en ellas eché raíces operativas ciertamente. Fue Ricardo Marín Ibáñez (1922-1999) quien me insistió en que hiciera, en paralelo, la especialidad de Pedagogía y debo agradecerse. Cuando comencé como profesor, cursando aún quinto curso, fue mi primer tutor, tal como exigía el Ministerio de Educación, dado el caso excepcional que asumía.

Respecto a la investigación, sí que vale la pena puntualizar una serie de matizaciones muy significativas. Desde la óptica investigadora fui plenamente consciente de que me había lanzado, a pecho descubierto, en manos del arte contemporáneo, al tomar ciertas decisiones respecto al departamento. Y reservé el seguimiento y desarrollo de los estudios sobre Arte/Ciencia a determinados profesores recién incorporados, mientras hice además lo mismo con el dominio del cine, que seguía impartándose como disciplina en varias especialidades. Jóvenes profesores iban a seguir, pues, esa vía, por consejo mío.

Yo ya había hecho mi propia tesis y había dirigido otras investigaciones de Tercer Ciclo a posteriores alumnos. Y tuve claro que, manteniendo esos dominios efectivamente asegurados en el departamento, había que abrir seguidamente nuevos caminos. Y el de las artes plásticas me atraía sumamente y también me obligaba a ello el momento que



**

vivíamos, en cuyo escenario la Escuela de Bellas Artes, transformada en nueva Facultad, llamaba a nuestra puerta con urgencia. Había tenido diversas reuniones con responsables de la reciente institución. Necesitaban de inmediato orientación y respaldo. Su ingreso en la Universidad les había mostrado claramente sus carencias y limitaciones. La investigación y la docencia superior, integrada la Escuela / Facultad en la universidad, eran las dos nuevas cantimploras que debían rellenar y disponer para el viaje inminente. Necesitan llevar a cabo sus tesis doctorales, sus cursos previos, sus tutorías, sus preparaciones... Mientras, yo había sacado mi plaza en la Complutense y había regresado de nuevo a Valencia (1974-78). El tiempo volaba, como siempre, marcando ritmos que nos parecen como ajenos. Muchas cosas habían cambiado, a mi regreso, así lo pude constatar. Pero mis planificaciones globales se mantenían, tal como yo había previsto. En poco tiempo se constituyó oficialmente el Departamento de Estética, contando hasta con 9 profesores. El mayor de España y cubría especialidades de filosofía, historia del arte, cine, literatura, fotografía, artes plásticas y apuntaba ya la música también. Nos necesitaban y nosotros podíamos colaborar decidida y decisivamente con otros centros. En especial, ciertamente, con Bellas Artes.

Pero hay otro aspecto que debo puntualizar además, ya a nivel personal. Mi preparación filosófica se había adaptado a la coyuntura del momento: más allá de la escolástica, que se nos había impartido, en su momento, nos habíamos abierto hacia distintas metodologías con afanes de neófitos entusiastas: el marxismo, el estructuralismo, la semiótica, el neopositivismo, la filosofía de la ciencia... todas ellas habían formado parte intensa de mi adecuada preparación de mi camino de formación. Los resultados, a nivel de expediente y de profesionalización, estaban claros. Pero el nuevo paso, que quería dar, exigía además otros reajustes docentes y de investigación. Un nuevo mundo se había abierto ya ante mí y me debía totalmente a él. Hasta aquel momento, mi espíritu filosófico, había viajado, en general, de la teoría a la aplicación práctica, de los sistemas a la realidad.

Las cuestiones que me había formulado eran claras en su dirección orientativa: ¿Cómo se pueden abordar, dentro de la estética de Lukács, las relaciones arte/ciencia? ¿Pueden extrapolarse a nuestro contexto actual? ¿Cómo cabe comparar tal sistema de respuestas a otros pensadores actuales, en torno a ese mismo dominio de cuestiones? Otro camino más: desde la mirada estructural y semiológica hacia el cine, intentando aplicar tales estudios a la realidad cinematográfica coexistente, desbrozando caminos y tejiendo ilusiones. Cineclubs, crítica cinematográfica, seminarios, programas docentes. Toda una activa dedicación, en el juego correlacionado: teoría / práctica; práctica / teoría.

Pero, sinceramente, el paso decidido —de voluntario temerario— que había dado, hacia el mundo del arte, me obligaba a replantearme muchas cosas en mi itinerario. En primer lugar, quería arrancar mi nueva singladura de la directa e intensa experiencia vivida frente al arte. Y las metodologías hasta ahora ejercitadas filosóficamente, en mi actividad, no me habían conducido hacia esa cota de nuevas exigencias personales. La clave era, pues, la experiencia estética convertida en palanca de intervención. Me sentía plenamente autodidacta ante la nueva situación. Y recuerdo el fervor por recuperar los estudios en torno a la fenomenología, que veía de nuevo como el camino habilitado para las nuevas tareas a ejercitar.

En realidad, durante mis estudios de filosofía, el profesor Fernando Montero Moliner (1922-1995) había sido mi barandilla fenomenológica. Él me había ofrecido el primer trabajo como Ayudante de Historia de la Filosofía en la Facultad y gestionó mi contrato inicial, tras la ida a Madrid de Carlos París. Su entrega a la fenomenología es bien conocida. Y esa coyuntura me fue favorable también años después. Precisamente en ese momento de reajuste personal. Es así como, reemprendida la investigación de la estética desde



**

la fenomenología, un grupo de jóvenes profesores formamos el “Colectivo de Estudio de Comunicación Artística” (CECA) y nos pusimos ilusionados a trabajar determinadas orientaciones fenomenológicas, siguiendo un programa de nombres internacionales: Mikel Dufrenne (1910-1995), Nicolai Hartmann (1882-1950), Luigi Pareyson (1918-1991), Guido Morpurgo Tagliabue (1907-1997), Roman Ingarden (1885-1971)... Sobre todo, a través del editor y amigo Fernando Torres preparamos la traducción y edición de un texto que consideraba, por mi parte, desde siempre, clave: *Fenomenología de la experiencia estética* de Dufrenne. Dos veranos de trabajo y los dos volúmenes se publican y se agotan. Aquella tarea fue una de las partes de la nueva entrega y dedicación. La otra, decidir las novedosas metas, a través de ese sólido camino de la fenomenología, que ya en su día estudié con interés, pero que no despertó en mí entonces el entusiasmo debido, quizás porque tampoco había asumido el papel investigador del objeto artístico como catapulta inmediata de la experiencia estética.

Comprendí que la nueva metodología de investigación, frente al arte contemporáneo, vía fenomenológica, suponía la entrega sistemática a las experiencias intensas frente a las obras de arte. Fue así como comprendí que debía dar tres pasos fundamentales, uno tras otro, sin poder eludir ninguno de ellos. Planifiqué así mi programa de trabajo: a) Estudio a fondo del objeto artístico, en sus elementos y relaciones, experimentado directamente en sus posibles modalidades; b) Estudio vivencial del objeto estético resultante del paso anterior, como clave determinante de la experiencia estética pertinente; c) Despliegue y sistematización del objeto de conocimiento resultante, ejercitado a través del lenguaje. Y es aquí donde asumen su insustituible papel la crítica de arte y el juicio del gusto.

Esta estrategia de visitar exposiciones, estudiar directamente las obras de arte, recorrer talleres y estudios de artistas, ejercitar experiencias estéticas constantemente, redactar escritos críticos, monografías y ensayos, hacer que los alumnos hicieran también lo propio, como parte de la docencia formal, representó un salto y variación determinante en mi paisaje vital.

Entenderás, en tal contexto, el porqué de la creación conjunta de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA), en 1980, de la constitución del Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo (CDAVC) de la Universidad de Valencia, en 1983, la fundación de revistas de arte y de editoriales diversas. La proliferación de cursos de doctorado, de dirección de tesis, de comisariado de exposiciones, las participaciones en Patronatos de Museos y la Dirección de los mismos, la persistente publicación de libros... etc.

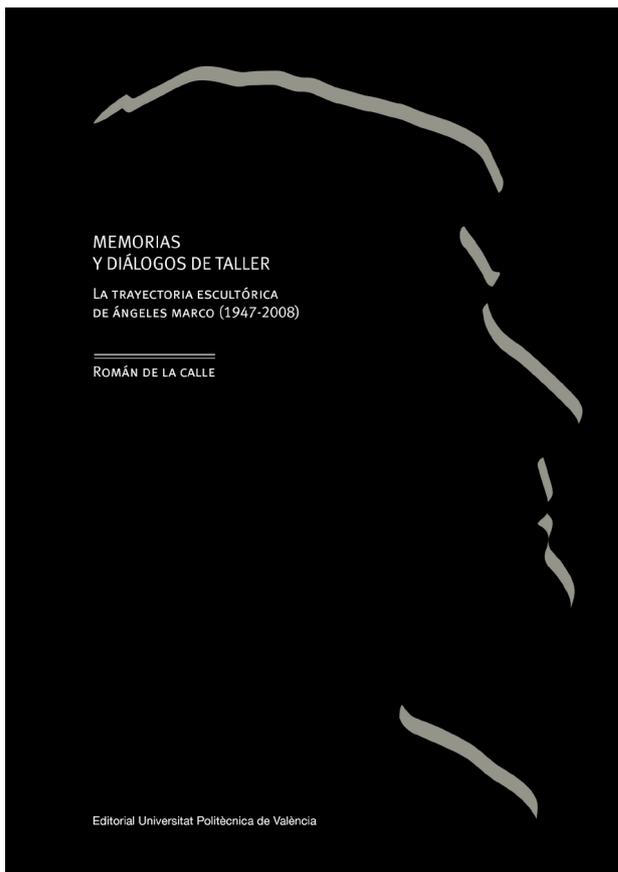
De ahí el plural engranaje de la vida universitaria: docencia, investigación, gestión cultural y creación. Sin duda, el salto sin red, valió la pena, me di cuenta de que no quería ser doctrinario sino experimental. Había que llegar de la experiencia a la teoría vivida en el desarrollo del propio hecho artístico. Constaté además que los matices cualitativos son

las claves de toda obra de arte. El objeto artístico siempre tiene por meta la calidad. Y me mantengo en mis trece, en este punto. Y, por su parte, el fin del crítico será descubrirla, constatarla y apreciarla. Y asimismo la búsqueda constante del artista, que investiga y rastrea constantemente, apunta siempre hacia la máxima calidad de los resultados. El camino es, pues, apasionante e interminable.

- Sin duda, se nota que le apasiona hablar de determinadas cosas de su vida. Con hacerle la pregunta ya camina solo e inagotablemente en la entrevista y casi hay que pararle. Aparte de todos los aspectos que nos ha mostrado en esta decisión afortunada de dedicarse a la estética, quería subrayar que también ha hecho y sigue haciendo crítica de arte, pero conectada directamente a ese proceso conjunto de experiencia, investigación y conocimiento.

- De experiencia, conocimiento y juicio apreciativo, en torno a ese parámetro de la “qualitas”, que únicamente de pasada he apuntado, pero que es -insisto- fundamental. Tampoco el tema de la crítica, como sabes, me es ajeno. Sigo siendo Presidente de Honor de AVCA y miembro de ARCA y de AICA. Surge asimismo mi dedicación a la crítica de arte, con intensidad, hace tres décadas largas, en esta época que estamos comentando. Ya te dije anteriormente que en esa invitación de Aguilera Cerni a participar en el Congreso Internacional de Arte, cuando regreso de la Complutense, ya me había atraído el gusanillo de viajar literariamente al lado de las obras. La vieja Ekphrasis (la descripción clásica de las imágenes por palabras) es para mí fundamental. Cuando yo decido dedicarme a cuestiones estéticas en paralelo a la lógica durante mucho tiempo, ¿por qué crees que recalé sobre las relaciones entre arte y ciencia? Porque desde la lógica formal quería saber de qué hablamos cuando hablamos de estética, qué tipo de métodos había, hacia donde se podían aventurar posibles excursiones futuras... Y esos modelos metodológicos adaptados, bien sea la biología, bien sea el lenguaje, bien sea la cibernética, bien sea la teoría de la comunicación, han hecho siempre que la estética tenga espejos retrovisores enfocados hacia otras ciencias humanas, próximas a las cuales se irán inclinando sus experimentaciones constantemente. Por lo tanto, la estética ha construido –según sus necesidades y en paralelo a la evolución del arte– estrategias metodológicas y abundantes caminos dispares para su trayecto. Claro, es cierto que hablamos de “camino” / métodos cuando ya ha quedado pelado el sendero de tanto transitarlo, y sabe la gente casi a ciegas por dónde ir, pero el camino también se empieza a hacer cuando no hay ningún sendero todavía abierto... en la selva de posibilidades. Muchas veces me he sentido así.

Yo creo que el posible error, que se puede imputar, ha estado en el hecho de que durante mucho tiempo el camino se quería preparado para pasar, vinculado sólo a la especificidad de cada arte. Pero no era así. Era muy cómodo. Por ejemplo, durante mi época como profesor de arquitectura, el estructuralismo nos llevaba a intentar analizar la obra arquitectónica igual como analizamos el lenguaje. Ahora, después de tantas décadas, nos puede parecer



**

tesis. ¿Qué lenguaje estructural, desde los planos cinematográficos, desde el montaje y el sonido, puede llevarse a un método de construcción global, de los fotogramas, de los movimientos de cámara, de las estructuras narrativas... Es el momento en que nos damos cuenta además de la estrecha conexión que hay entre literatura y cine. Antes no creas que eso era tan evidente, aunque ahora nadie pone en duda esa relación. No obstante, el cine era visto desde la filosofía como ese ámbito ligero... “¿cómo se dedica usted a eso?” (Resuena aún en mi cabeza). Cuando, es un hecho incuestionable, que cualquier manifestación artística está influida por el cine, por el modo de ver la estructuración, por la contaminación entre lenguaje y movimiento.

Esa necesidad de pasar del plano de la reflexión estética a la aplicación de la misma, fue para mí muy importante, pero no lo suficiente, puesto que en cuanto me descuidaba, volvía a especular, volvía a mi tendencia teórica. Siempre el momento histórico me ha interesado: desde dónde, qué influencia, qué aportaciones previas... Me ha interesado también el momento técnico, el de la operatividad en la realización de la obra, pero me ha interesado, por descontado, el momento teórico. He ahí todo un plexo de momentos que acabarán constituyendo el momento crítico, en su conjunción global. Pero éste es un tema prolijo y complejo para ser traído a colación ahora mismo.

Llegué a pensar, para evitar que la especulación filosófica se convirtiera en un globo que

infantil, aquella conducta entusiasta, sometida a estricta metodología. Pero entonces era extraordinario y sorprendente este apoyo prestado por la estrategia semiótica. El pensar que igual que hablábamos de monemas o fonemas, podíamos hablar del ladrillos, de escalones, del hueco de la ventana o de las puertas y que era viable construir un sistema lingüístico del arte de la arquitectura... Teníamos delante todo un mundo de posibilidades... estereotipadas quizás.

De ahí pasé inmediata y fácilmente –porque me interesaba esa vertiente estética de las imágenes en movimiento y dirigía un cineforum– a pensar que el cine podía también investigarse con esa misma y rigurosa estructura semiótica. Y ésa fue mi

me llevara hacia arriba, en que no estaría mal poner en los pies dos bolas para contrarrestar el globo. Ésas bolas de hierro fueron, para mí, ni más ni menos el concreto ejercicio de la crítica de arte. Y me lancé de cabeza a la crítica porque fue la manera de centrarme no en el arte en general sino en tal manifestación artística concreta, que surge en mi ciudad y que se está creando en el taller de al lado y que se va a exponer en una galería del centro. De repente, descubro, como ya he narrado brevemente antes, la importancia que tiene hacer el seguimiento del hecho artístico en su autenticidad, en su experiencia directa: quién, qué, cómo, con qué medios, por qué, cuándo... Recuerdo perfectamente que en la especialidad de historia de arte –en la que durante 43 años he dado clase– siempre puse, en quinto curso, como condición obligatoria que los alumnos tenían que hacer –al margen de los exámenes o de las famosas fichas de ordenador– un trabajo sobre un artista vivo y a ser posible valenciano. Ellos estaban acostumbrados a hacer trabajos sobre los grandes artistas de otros tiempos, y eso era, en el fondo, leer básicamente libros. Y me decían inquietos: “Es que no hay nada escrito sobre este señor...” “Porque espero que lo escribas tú. Yo lo que quiero es que vayas a ver la obra que está haciendo, lo que está exponiendo y que tú te desbraves en el intento de realizar su estudio adecuado. ¿En qué contexto trabaja, de quién tiene influencias, cuáles son sus claves de su poética?” Eso les acongojaba de una manera extraordinaria. Los estudiantes de la mayoría de especialidades hacían agua en este tipo trabajos. Sin embargo, yo noté inmediatamente que había toda una serie de alumnos que sí que estaban bien dotados para mirar y saber ver, incluso sin tanto bagaje teórico sobre la mesa, pero con una fuerte “capacidad de intuir y de apreciar”. Y he de reconocer que tuve muchísima suerte, porque justamente en esos años estuvieron en nuestros cursos Vicent Todolí, Manolo Borja, Juan Vicente Aliaga, David Pérez, García Cortés... y tantos otros destacados investigadores que han sobresalido luego en el marco de la especialidad. Toda una serie de alumnos trabajaron con nosotros e hicieron investigaciones de eventos sobresalientes sobre el hecho artístico de nuestro entorno. Y empezaron a dedicarse al arte contemporáneo, cuando, como ya he apuntado, en la propia Facultad de Historia del Arte era entonces Goya la figura que marcaba el fin del programa. El arte contemporáneo brillaba por su ausencia. Al igual que el arte de nuestro entorno tampoco se tenía en cuenta. Así fue nuestra experiencia de los sesenta.

Ese motivo fue básico para que, con toda sinceridad, en el Departamento de Estética, que en ese momento empezábamos a construir, nos cayera entre las manos el conjunto del arte contemporáneo, cuando debía de ser la Licenciatura de Historia del Arte la responsable, como ya ocurre, desde hace años, felizmente. Fue la reflexión estética la que se puso en marcha en tal sentido, porque éramos nosotros quienes empezábamos a adentrarnos ahí. Y la crítica, ejercitada entre la investigación y la docencia, a mí me sirvió para ese definitivo contrapeso. Y por lo tanto, los ejemplos de estudios que yo ponía –los que yo analizaba– no eran las grandes obras históricas consagradas, como habitualmente habíamos venido haciendo con diapositivas.

Precisamente, tanto en la Complutense como aquí, yo quedaba con mis alumnos y los llevaba directamente a las galerías. Recuerdo que habitualmente, en Madrid, íbamos a la galería Juana Mordó y ella personalmente, con suma amabilidad y entrega, siempre nos posibilitaba un encuentro-conferencia con el artista que exponía. El problema era cómo llevar a los alumnos... Claro, tenían que saltarse la clase siguiente y yo tenía que pactar con el profesor y cambiarle luego la otra clase del día siguiente. Todo eso me planteó problemas con el decanato. Pero ya entonces vi clarísimamente que la estética debía ser un ámbito esencialmente aplicado con un pie en la filosofía, pero con el otro en el propio plano del arte. Y así lo he manifestado. Objeto artístico / objeto estético / objeto de conocimiento.

Este año nos hemos jubilado cinco catedráticos de estética de los diez que somos actualmente en el Área, en esta nómina de profesionales. Se ha jubilado Simón Marchán, ha fallecido Eugenio Trías, Romero de Solís creo que está ya a punto, lo ha hecho ya asimismo Félix de Azúa y yo también he pasado a ser Profesor Honorario... De repente, nos hemos quedado cinco menos, y no sé qué va a ocurrir con esas cátedras, porque de momento no van a salir convocadas de nuevo, bajo las tijeras aplicadas a la educación pública. Nosotros ya hemos hablado de ese tema, de la situación emotiva e indignante, tan triste e inexplicable, que nos acongoja. ¡Lo que nos costó dotar estas cátedras para que ahora se extingan! En mi época había sólo una cátedra en España. Yo gané primero la única Adjuntía existente y luego tuve



**

que ganar la Cátedra. Pero hasta que hubo diez dotadas... eso fue un esfuerzo colectivo inmenso y también ratificado en cada lugar. Todos, de alguna forma, pasaron por el mismo rubicón. Se dieron cuenta que había que acercarse a un ámbito artístico concreto, fuera el que fuera. De cualquiera de estas personas encontrarás que han sido, en cada caso, proclives a la arquitectura, al arte contemporáneo, al cine, a la música o a la literatura, o permaneciendo como el amigo Eugenio Trías más bien en la filosofía, aunque manteniendo un pie en la música, aunque eso no lo sabía mucha gente. Es decir, siempre una práctica artística y un ejercicio crítico de escritura como dominio próximo al desarrollo de la estética. Por el contrario, las generaciones anteriores de profesores de estética no creas que iban por ese camino. Por lo tanto, esa trilogía de elementos, de reflexión estética, de arte y de crítica, para nuestra generación ha sido fundamental en su desarrollo y formación. Y nuestros alumnos han surgido ya precisamente de ese planificado ámbito.

- Retomando esto, es cierto que es necesario fomentar ese ejercicio crítico en los alumnos. Lo que pasa es que en el ámbito ya profesional hay muy pocos espacios públicos en donde realmente esa crítica llega y se asienta eficazmente, porque se crea y respalda en un ámbito académico, pero luego las galerías no tienen esa costumbre de invitar a los críticos. Los diarios no incluyen la crítica entre sus preferencias. En las publicaciones –cuando las hay– el texto a veces es muy poco comprensible, o sea que de crítica efectiva no tiene mucho. Entonces, ¿dónde cree que podría anidar, en la actualidad, ese campo de la crítica? Le hago esta pregunta porque en la medida en que haya una crítica sana, yo creo que ayuda y hace visible un hecho artístico sano.

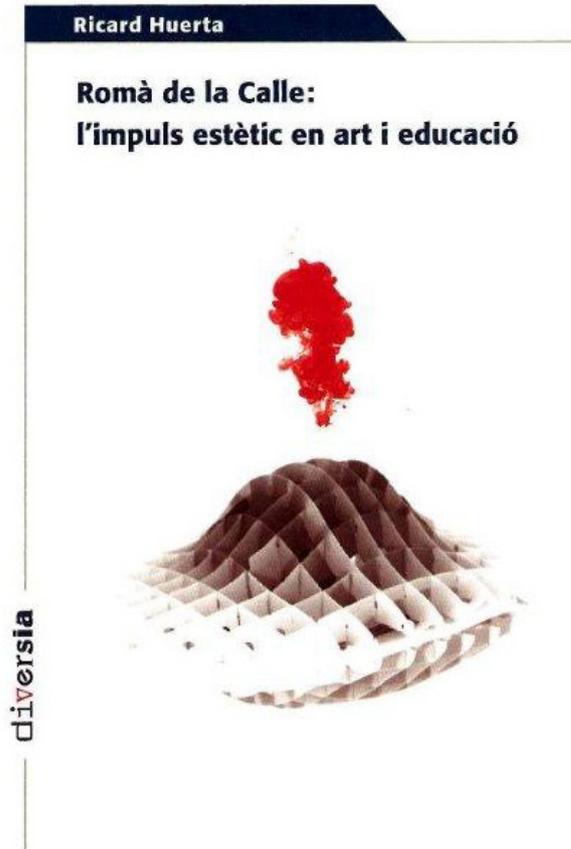
- Está claro que un ejercicio de la crítica implica disponer de un medio donde llevarlo a cabo. Eso, a pesar de que sea algo tan evidente, no está siendo asumido. Y además, cada vez está más menguada y difícil la posibilidad de su ejercitación. En la experiencia de mis más de tres décadas dedicado a este tema, yo recuerdo perfectamente que he llegado a mantener, en algún momento, hasta tres columnas semanales: Madrid, Barcelona y Valencia. Pensándolo ahora con tranquilidad, debo preguntarme ¿cómo podía mantener, en continuidad, tal esfuerzo? Era, sin duda, el entusiasmo lo que me hacía resistir. Habitualmente te encargaban un folio y medio por trabajo crítico apalabrado. Si eran dos, dependía ya de su relevancia. Porque los medios dedicaban determinados espacio, por costumbre, al arte. Y tengo constancia de que había personas que coleccionaban este material. Bien es cierto que, como recomendaba a mis alumnos ir a las exposiciones de las galerías, fui yo quien en Valencia y también en Madrid, en la Complutense, elaboré el listado de las galerías con las direcciones y sus programas, para las clases y para mantener su asiduidad de información. Era una forma de dar visibilidad a los actos expositivos. No había entonces un listado de las galerías disponibles que circulara por la ciudad o en la prensa. Experimentalmente, no había necesidad de ello, porque las galerías eran minoría y ya los especialistas sabían

bien dónde estaban ubicadas, pero a mí me interesaba didácticamente que los alumnos supieran también dónde se hallaban y qué podían encontrar.

Las restricciones, ciertamente, han ido llegando de forma escalonada: primero te decían las páginas que querían, luego ya fueron tantas líneas... y por fin lo sabemos por experiencia, son tantas pulsaciones, tantas palabras, tantos espacios del ordenador lo que te requieren. Todo ha ido menguando de una manera radical. ¿Qué medio acepta habitualmente ya que de una exposición tú puedas hablar folio y medio? Ninguno. Como mucho, te conceden unos párrafos y una imagen y no te pases, porque entonces te quitan líneas sin avisar. La concepción del medio ha variado totalmente. Casi ha sido la pantalla de ordenador la que

se ha convertido en el modelo del periódico. Por tanto, los formatos van siendo mínimos. Toda esa influencia reductiva ha hecho estragos también en la televisión y en la radio. Yo he tenido la experiencia de mantener un programa de radio de cultura, durante un año, en Canal 9 Radio, con Vicent Cervera, con un esfuerzo mortal. Recuerdo perfectamente que luego, hace de esto ya más de 15 años, como hubo una censura a una persona, dimitimos y nos quitarnos aquel peso y responsabilidad. Fue, en el fondo, como experiencia, algo genial, donde todas las semanas había una entrevista y una columna crítica, todo preparado y donde los alumnos participaban y además escuchaban el programa y sugerían luego otras cuestiones y opinaban.

Para mí fue apasionante en aquel momento. Esa experiencia la hubiera continuado de no haber tenido otra profesión. Y los programas de televisión... qué poco atienden a estas cuestiones. No hay ninguna información a este respecto. Acuérdate de aquellos programas tan importantes de la segunda cadena. Metrópolis lo seguíamos con apasionamiento. Eso ha desaparecido radicalmente. Por lo tanto, los propios medios están variando. Quizá el mundo de las galerías, los jóvenes críticos, tengan con las TICs –con los nuevos medios, con las redes sociales– que variar su concepción y su grado de implicación. Yo ya hace mucho tiempo que no mantengo columnas en prensa, porque no puedo hacerlo. Bien es cierto que me han ofrecido volver, con una colaboración semanal, varios periódicos, pero ya encuentro que mi tarea debe ser otra. Pero sí que creo que los medios de comunicación,



**

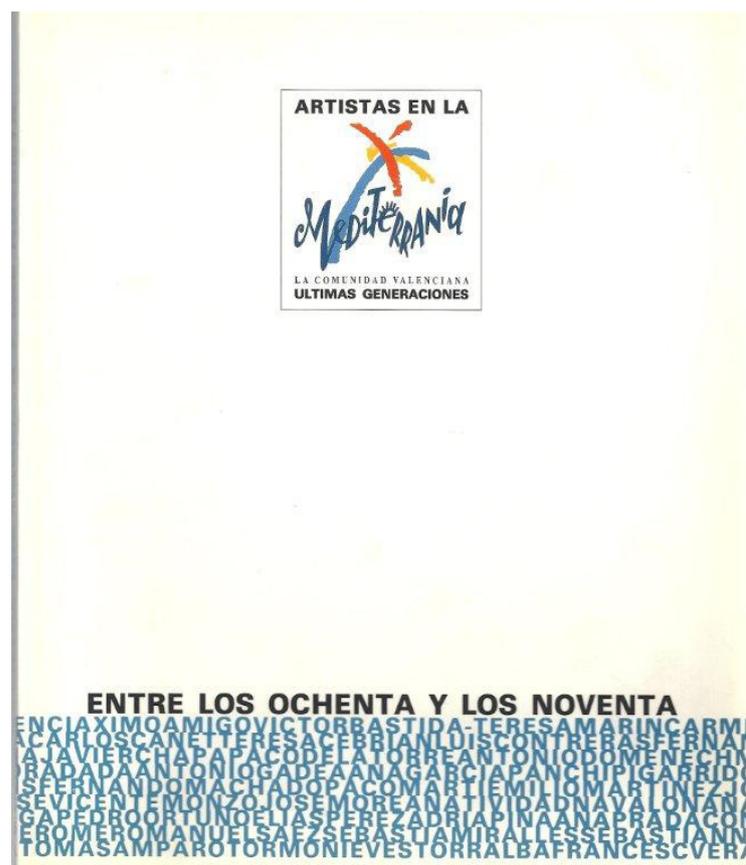
las redes sociales, la crítica, debe tener una presencia efectiva y seguir ahí. Blogs, pequeñas miradas de opinión no dejan de tener su interés. Yo de hecho soy muy activo en las redes, como sabéis y sobre todo en facebook. Considero que hacerlo es una obligación personal, social y ética en el momento que vivimos. La crítica varía, las estrategias varían. Durante mucho tiempo, detrás de cada galería había un asesoramiento crítico especial. Eso ha desaparecido.

También es cierto que la figura del crítico que tenía un peso destacado y una autoridad reconocida ha pasado a la historia. Ya quienes cortan el bacalao en el mundo del arte no son los críticos, son otros medios y otros personajes. La historia varía, y querer mantener las mismas estructuras no tiene ningún sentido, excepto desde la estricta añoranza, pero sí que hay modalidades distintas del ejercicio de la crítica y creo que la función académica es muy importante, me refiero al papel de la docencia. Ese ejercicio de redactar textos de crítica donde los alumnos tenían que hacer sus aproximaciones y análisis y se leían y se supervisaban en conjunto. Yo lo que quería, con todo ello, era que aprendieran a ver y que miraran... atentamente. Quería que el lenguaje tradujera justamente las imágenes y sus efectos sobre la percepción interpretante, a ideas y juicios de valor.

Las asociaciones de críticos mantienen, a mi modo de ver, su plena función de compromiso, de pronunciamiento, de intervención profesional, así como de gestión cultural, de respaldo y visibilidad con el mundo del arte y la cultura, en estas coyunturas a menudo lamentables. El que no sea fácil hacerlo no implica tirar la toalla, ni mucho menos, a la primera de turno. Las posibilidades se agujonean con las oportunidades ensoñadas. Y ahí estamos, hoy, de cara al futuro, una vez más, al filo de la palabra hablada.

** TODAS LAS ILUSTRACIONES QUE APARECEN EN LA ENTREVISTA HAN SIDO FACILITADAS POR EL PROFESOR ROMÁN DE LA CALLE.

ROMÁN DE LA CALLE (Alcoi, 1942), filósofo, escritor, traductor y crítico de arte. Ha sido catedrático de Estética y de Teoría de las Artes de la Universitat de València-Estudi General y es en la actualidad Profesor Honorario de dicha Universidad. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ha dirigido durante más de una década el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València. Como profesor e investigador, en sus 44 años de dedicación a la docencia, ha dirigido más de 80 tesis doctorales en distintas universidades. Ha recibido diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Es autor de numerosos ensayos sobre historia de las ideas estéticas y teoría del arte, así como también de monografías de arte contemporáneo.



**