

## ENTREVISTA A ROMÁN DE LA CALLE

**Carlos Martínez Barragán**

Universidad Politécnica de Valencia

carmarb2@dib.upv.es

**Citación:** Martínez Barragán, Carlos. “Entrevista a Román de la Calle”. En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 1, 2012, pp. 94- 116.

Durante el mes de noviembre del 2012 el equipo editorial de la Revista Sonda pudo entrevistar a Román de la Calle -Alcoi (Alicante), 1942-, es 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. La presente entrevista está dedicada a la historización y análisis de la investigación artística desde los años setenta hasta la actualidad.

**1. En su opinión, desde que entrada la década de los años setenta se crearan las Facultades de Bellas Artes en España, iniciándose una nueva etapa, ¿cuáles cree que son los principales logros de la investigación artística, es decir, aquellas aportaciones hechas desde este campo al conjunto social y que hayan podido tener un alcance internacional?**

Es una pregunta compleja, que contempla aspectos diferentes. Yo creo que tal conversión, en facultades universitarias de las históricas Escuelas de Bellas Artes, ha supuesto un paso ciertamente muy importante y francamente positivo para tales instituciones docentes. Aunque habría bastantes aspectos que tratar, tanto históricos como metodológicos y funcionales. Piénsese que la tarea de las primeras era exclusivamente docente. Se trataba de preparar a profesionales, sobre todo en sus técnicas específicas para convertirse socialmente en pintores, escultores o grabadores. Tarea que desde el XVIII habían asumido las Reales Academias de Bellas Artes, como instituciones

ilustradas. Conozco bien tal historia, como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, creada oficialmente el 14 de febrero en 1768 por Carlos III. Y, sin duda, fue una exitosa tarea didáctica y sociocultural durante siglos, con sus luces y sombras. Pero era lógico que dichos estudios, ya en el último cuarto del siglo XX, se normalizaran integrándose oficialmente en la universidad.



1. Román de la Calle en su despacho de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Imagen procedente de *Los ojos de Hipatia*:

<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/roman-de-la-calle-“hay-que-rentabilizar-al-maximo-todo-el-potencial-disponible”/>

También, curiosamente, me tocó vivir, en cierta manera de forma directa, esa etapa histórica de transformaciones, en lo que respecta al contexto valenciano. Quizás sean poco conocidos ciertos extremos de aquella coyuntura de cambios embrionarios de finales de la década de los setenta. De hecho, yo regresé de la Universidad Complutense a la de Valencia en el otoño de 1977, por traslado de plaza, pues en 1974, por oposición, fui asignado a la Facultad de Filosofía de la Complutense para impartir las disciplinas del área de conocimiento de “Estética y Teoría de las Artes”, mi especialidad, durante 45 años. En realidad, desde 1968 las impartía, en paralelo tanto en la Universitat de València-Estudi General como en la Universidad Politécnica de Valencia, recién inaugurada entonces (aún como

Instituto Politécnico Superior, hasta algunos años después). En realidad, para mí se trataba, pues, de “regresar de nuevo a casa”, tras el paréntesis madrileño. De hecho, desde mi área siempre me decanté, tanto en la docencia como en la investigación y gestión cultural, hacia las artes plásticas y visuales. De ahí mi especial conexión con el ámbito de las bellas artes.

Pues bien, al retornar a Valencia, se me rogó que, como peaje administrativo del traslado, me hiciera cargo de la Secretaría de la Facultad de Filosofía y Letras, tarea que desempeñé durante casi una década, justo en los momentos más intensamente cambiantes de aquellos centros universitarios. Viví así, en primerísima línea de gestión, el desmembramiento de la vieja Facultad de Filosofía y Letras en otra serie de facultades: la Facultad de Filología, la de Filosofía y la de Historia. Y luego también la de Psicología, escindida a su vez de Filosofía y Ciencias de la Educación. Toda una aventura, pues, de pactos, equilibrios, repartos y compensaciones, en numerosas facetas y vertientes. Estábamos precisamente en esa coyuntura de negociaciones escalonadas cuando, de pronto, se plantea además la posibilidad de que la Escuela de Bellas Artes, oficialmente legalizada, por decreto sobrevenido, como Facultad de Bellas Artes se incorpore a la Universitat de València-Estudi General. En realidad, parecía normal que los estudios artísticos se conectaran al ámbito de las humanidades. Como la otra universidad valenciana, jovencísima en su existencia, era de perfil tecnológico/politécnico, el dossier en trámite se dirigió, por parte de los representantes y gestores de “la nueva facultad” (aún sólo sobre el papel) a la denominada entonces todavía coloquialmente como “la Universidad Literaria”, pensando en su posible incorporación en ella, como un centro más, con sus especificidades, objetivos y funciones. En esa misma época se estaba gestando asimismo un idéntico trámite respecto a los Conservatorios Superiores de Música, no tanto desde los centros concretos, sino, en este caso, desde las altas esferas decisorias de las especialidades musicales, que deseaban ver revisada su legislación. Se vivía así intensamente la discusión acerca de si había o no que incorporarlas oficialmente a la universidad, normalizándolas como estudios superiores universitarios de música y ciencias de la música, con mucha suspicacia también, es cierto, por parte de los afectados, que nunca lo tuvieron muy claro.

Es ésta una cuestión –su asimilación universitaria-- que, en principio, al menos, afectaba casi por igual a ambos estudios: los de Bellas Artes y los de Música. Había una tendencia a lograrlo en los niveles oficiales y las gestiones se adelantaron en lo referente a las Escuelas de Bellas Artes, que realmente no plantearon resistencia alguna a su transformación en Facultades. Más bien determinados grupos veían en ello posibilidades de desarrollo personal e institucional, en nivel social, económico, en medios y objetivos. Aunque la mayoría del profesorado y el alumnado estaban a verlas venir. Seamos sinceros. Aunque, de hecho, no faltaban asimismo inseguridades, dudas y temores ante las nuevas obligaciones, esfuerzos y reciclajes que iban a

llegar. Algo bastante diferente sucedió en el dominio de los estudios musicales superiores de los Conservatorios, que votaron en contra de tal asimilación universitaria, prefiriendo mantenerse –como aún sigue ahora, en buena medida, a pesar de los Institutos Superiores de Enseñanzas Artísticas- en una esfera independiente, con legislación específica.

Creo que se equivocaron y que perdieron un tren, que aún no han conseguido tomar en marcha, a pesar de los intentos posteriores. Siempre defendí, y sigo haciéndolo, que los estudios superiores de música gozaran de nivel universitario pleno y que en dicho marco desarrollaran su propia historia, al máximo grado y con los mejores perfiles y metas posibles. En ambos casos, tanto respecto a los estudios de Bellas Artes como a los de Ciencias de la Música, he hecho todo cuanto he podido, como universitario, por colaborar en esa ruta apuntada, desde mi cátedra de Estética y Teoría de las Artes. Y en ello sigo comprometido firmemente, aún hoy.

Algo más astutas supieron ser las Escuelas de Bellas Artes. He de decir que personalmente esta posibilidad de cambio me alegró mucho. Tenía el pleno convencimiento de que esa transformación debía producirse, aunque en aquellos momentos mi contacto con la propia Academia era más bien distante. Sí es cierto que el profesor Felipe Garín (padre)<sup>1</sup>, entonces Presidente de la Academia, había sido profesor mío, logrando que el tema de la historia del arte me interesase mucho, hasta el punto que llegué a plantearme mi plena dedicación a la especialidad, aunque al mismo tiempo, la filosofía también me atraía enormemente y pudo conmigo. Mantuve una profunda e intensa amistad con Garín padre, a extremos, y no desvelo nada especial, que cuando había alguna plaza vacante para la Academia de Bellas Artes solía hablar conmigo para poder escuchar mi opinión al respecto de los méritos de los candidatos posibles. (Siendo así que yo no era aún académico y que tardé muchos años en serlo, pues no era algo prioritario para mis metas docentes, investigadoras o de gestión cultural). Así, hubo académicos a los que yo sugerí o respaldé y que hoy son colegas míos en la Academia, ignorando toda esta trastienda funcional, tan particular de la época. Imagino que el profesor Garín actuaba de este modo porque, ya por entonces, yo me dedicaba intensamente y con convencimiento a la crítica de arte, lo que era, por cierto, algo muy significativo, al exigirme estar al día, investigar y conocer el panorama artístico del momento, también en beneficio de mis alumnos universitarios. Para mí esa combinación entre docencia y crítica de arte me aportó considerables frutos de conocimiento y dominio de la materia

---

<sup>1</sup> Felipe María Garín y Ortíz de Taranco, Valencia, 1908-2005. Fue durante años Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia así como también del Museo de Bellas Artes Valencia. Históricamente eran tres cargos, a menudo, coincidentes, ya que Escuela y Museo tenían sus raíces en la propia Academia.

impartida, con su explicable eco sociocultural, al participar además, con cierta asiduidad, en los medios de comunicación.

Por otra parte, es importante tener en cuenta, para comprender el peso de la figura del profesor Garín Ortiz de Taranco, que todavía era considerable durante esos años, y más aún históricamente lo había sido (el hecho de ocupar la Presidencia) desde el siglo XVIII, como hemos ya sugerido. Efectivamente, ser Presidente de la Academia lo era prácticamente todo en el contexto artístico valenciano: controlaba la Escuela y el Museo, asesoraba e informaba los proyectos oficiales que tuvieran que ver con el patrimonio artístico y su ampliación o mantenimiento... Hoy, afortunadamente, ya ha cambiado todo, en ese sentido. Por tanto me siento plenamente libre para opinar y ejercer mis responsabilidades. Fue además el profesor Felipe Garín quien me informó que había salido un decreto por el cual iba a darse el salto de Escuelas de Bellas Artes a Facultades y estuvimos hablando sobre el tema e intercambiando opiniones al respecto.



2. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Imagen procedente de El Levante.  
<http://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/08/cultura-erudito-arte-valenciano/430163.html>

Tal como acabamos de subrayar, hacía más de una década que, por mi parte, había ejercido como profesor, impartiendo distintas asignaturas tanto en la Universidad de Valencia (UV) como en la hoy ya conocida como Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Al regresar de la Complutense, la tesitura en la que me encontraba me determinó, con mucha fuerza, a crear el Departamento de Estética en la Facultad de Filosofía y a colaborar asimismo en la constitución de la Asociación Valenciana de Crítica de Arte (AVCA) junto con Vicente Aguilera Cerni y una serie de amigos y colaboradores comunes. No es un detalle sin importancia; hay que recordar que hasta entonces la Estética no era más que una asignatura aislada y suelta, más bien especulativa. Imaginad el esfuerzo llevado a cabo, desde esos primeros pasos germinales, hasta que logramos tener incluso nueve profesores con exclusiva en el departamento, vinculados a facultades distintas. Vi muy claro que era necesario hacer pactos con la nueva Facultad de Bellas Artes para los estudios de doctorado, también con Historia del Arte, con Arquitectura y con Filología (Sección de Cine, Radio y TV). Pero eso vendría ya después y, como decía, mi relación con la Academia era algo distante todavía.

Fueron concretamente dos hechos los que acabarían implicándome ineludiblemente en la situación que comentamos. En primer lugar quiero recordar que el profesor Ricardo Marín<sup>2</sup> reforzó mi interés por la docencia e investigación artística, al alentarme al acercamiento al dominio de la creatividad, como veremos. En efecto, además de las asignaturas que me encontraba impartiendo estaba cursando, por mi cuenta, la especialidad de Pedagogía -creo que me faltó tan sólo un par de asignaturas-, aunque también he de decir que no me he dedicado nunca a ello. Ciertamente, en ese contexto abierto de posibilidades, me atrajo de una manera especial el tema de la docencia artística y la investigación sobre ese ámbito, que no existía en nuestra especialidad filosófica ni en humanidades en general; sí que había una asignatura de educación artística en la Escuela de Bellas Artes y también se abordaban tales cuestiones en Magisterio, con sus responsables había tenido algunos contactos a través de alguna profesora, que se jubiló de inmediato.

En realidad, siempre me ha dejado perplejo el hecho de que no haya una disciplina en la Facultad de Bellas Artes de Valencia que abordará este asunto, aunque tampoco la hay en las especialidades de Filosofía, ni en Psicología, ni en Historia del Arte... Lamentablemente, esa capacidad didáctica de la pedagogía artística y estética se le presupone al docente en estos ámbitos y en cualesquiera. Creo recordar que hice Pedagogía, en paralelo a mi actividad como profesor, aconsejado por el profesor Ricardo

---

<sup>2</sup> Ricardo Marín Ibáñez, Cheste, Valencia, 1922-1999. Catedrático de Pedagogía de la Universitat de València realizó grandes contribuciones a su campo, entre ellas haber fundado el Institut de Creativitat e Innovacions Educatives en la Universitat de València-Estudi General, también el Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Politècnica de València, o la revista pionera *Innovación creadora* (1975-1986).

Marín porque él quería que me hiciera cargo de determinadas responsabilidades de la Universidad Laboral de Cheste, aunque yo pensaba que aquello más que acercarme me alejaba de los objetivos profesionales [...]

Digo todo esto porque precisamente el profesor Marín, Decano entonces de la Facultad, estaba en Sudamérica cuando se reunió la Junta de Gobierno; por mi parte, yo iba representando al centro, como Secretario de Filosofía, y constaté que en la orden del día venía el estudio de la petición oficial de la nueva Facultad de Bellas Artes (recién transformada ya de Escuela en Facultad) de incorporarse a la Universitat de València-Estudi General, como un centro más, algo que me pareció personalmente estupendo, pues se hallaba precisamente en la línea de mis proyectos de solidificar y ampliar el Área de conocimiento que coordinaba de Estética y Teoría de las Artes, en el marco valenciano. Lo que yo no podía imaginarme, era efectivamente que aquella votación iba a ser resuelta, de manera rápida, en contra de mis expectativas, casi de forma unánime. No me lo podía explicar realmente; estaba claro que el tema ya se había estudiado previamente con detenimiento y estaba acordada la decisión; había a priori una especie de temor y desconfianza con la investigación artística y sus particularidades, algo que volvería a repetirse de nuevo, poco después, con la música. Este es el perfil del momento; no estoy diciendo nada que no ocurriera. Quienes participaron en esa Junta es algo que se puede constatar; basta con consultar los periodos a los que me refiero. Salvo dos o tres personas que levantamos la mano para opinar, más de veinte se opusieron a esa aprobación de manera rotunda. Nadie apostaba por esta incorporación universitaria. Yo no sé si la propia Facultad de Bellas Artes se encontraba insegura, o los músicos, o tal vez los dos bloques no argumentaron debidamente sus peticiones iniciales. Pero los resultados fueron esos. Mi decepción aún hoy la siento viva.

Cuando la Universidad Politécnica de Valencia arrancó era el año 1968-69 y se hallaba centrada físicamente en el entonces edificio de Agrónomos, en la avenida Blasco Ibáñez. (Hoy Facultad de Psicología). Pero su ritmo de crecimiento se intensificó muchísimo, tanto es así que pienso que el hecho de que la Universidad de Valencia rechazara la incorporación de la Facultad de Bellas Artes acabó beneficiándola y decantándola para que eligiera incorporarse a la Politécnica, aun cuando aquella decisión fuera bastante discutida. Fíjate el azar de aquel contexto de intensos cambios y decisiones sobrevenidas y hasta repentizadas lo que puede hacer... Desde mi condición entonces de profesor en ambas universidades -una situación en la que considero que he sido bien tratado, haciéndome sentir en cualquiera de las dos contextos como en mi propia casa- yo me hubiese sentido feliz de haberme podido encargar "interuniversitariamente" de esas áreas, siempre que hubiera sido efectivamente posible; el creciente departamento de Estética y Teoría de las Artes podría haberse responsabilizado de todo, ya con carácter interuniversitario. Sin embargo la escuela se incorporó a la UPV.

Tal había sido mi entusiasmo en ese deseo de unificación, durante el periodo, que personalmente fui a hablar, en su momento, con el Director de la Escuela Superior de Arquitectura para asumir, si era posible, las materias correspondientes, que habían quedado disponibles, con el fin de propiciar, con la incorporación asimismo de tal Escuela Superior de Arquitectura oficialmente a la Universidad Politécnica, un Área global para la Estética y las artes plásticas en general, desde la filosofía. Recuerdo perfectamente las conversaciones mantenidas con estudiantes de arquitectura, en tal sentido, siendo Director del Colegio Mayor San Vicente Ferrer de Valencia, hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, llegando a firmar, incluso, la solicitud de presentación a la oposición de la cátedra de Estética y Composición, por mi parte, pensando obsesivamente en ese proyecto ambicioso, que luego quedo cercenado, por toda una cadena de hechos. Años después, cuando se convocaron las plazas a las cátedras de Estética de Arquitectura los firmantes éramos Rubert de Ventós, Simón Marchán y yo mismo. Personalmente ya había optado, entonces, por circunscribirme decididamente a la filosofía y las humanidades, al no ser viable aquel deseo unificador (que desde la filosofía postulaba proyectarse sobre la Arquitectura y las Artes Plásticas, igual que lo estaba haciendo sobre las Artes Visuales y las Humanidades). Ellos dos, lamentando mi decisión, pues las plazas convocadas entonces eran tres, se incorporaron a sus respectivas cátedras de arquitectura, para --bastantes años después-- abandonarlas y regresar al socaire de la filosofía de nuevo. Sobre el tema en cuestión hablé con ellos luego reiteradamente. Soy de la opinión que sólo un proyecto como el soñado por mí podía consolidar la conexión *a tres bandas* entre la filosofía, la estética y el dominio operativo correspondiente, fuese éste la arquitectura, las artes plásticas, las artes visuales, las humanidades (poesía, literatura, historia del arte...). De nuevo, años después otros ensayos como el de Eugenio Trías o Félix de Azúa de incorporarse a la docencia de la Estética de la especialidad de Arquitectura también, tras ganar sus cátedras, se han visto afectados por el síndrome del retorno a la filosofía. También la plaza de Estética de Ingeniería en la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos, desempeñada por José Antonio Fernández Ordóñez en Madrid ha pasado a mejor vida. Muchas veces lo hablé directamente con él, pues éramos amigos ¿Quién tenía razón, en el sueño del proyecto, a tres bandas, como plataforma fundamental, para consolidar tal interdisciplinaridad? Quizás el lugar que ha podido retomar tal antorcha sea actualmente, en la universidad de Salamanca, el grupo potenciado por José Luis Molinuevo, con quien también sostuve, en su momento, largas conversaciones sobre el tema, que mantiene esa dinámica vinculación, a tres bandas, entre filosofía, estética y el dominio operativo respectivo de las artes plásticas y las artes visuales, añadiéndose incluso el dominio de la música, a través de un grupo potente de profesores e investigadores. Siempre mantuve, e insisto, que la investigación --en estos dominios que nos ocupan-- debe ser, por una parte intensamente interdisciplinar en sus contextualizaciones y enfoques globales y, por otra,

decididamente específica y concreta en sus aplicaciones a los dominios operativos determinados. La fórmula de armonizar ambas vertientes es, para mí, tan imprescindible como viable. Tiempo al tiempo. La máxima especialización y la suma contextualidad interdisciplinar aseguran, en su simultaneidad y diálogos continuos, los mejores resultados y la más intensa actualidad. Apertura relacional y exhaustividad específica son dos parámetros que en cada momento necesitan activarse. Esa es su historia.

Curiosamente, volviendo a nuestros corderos, en aquella coyuntura de la incorporación de la Facultad de Bellas Artes a la Universidad Politécnica de Valencia, he de decir que no nos dimos por vencidos plenamente, ni unos ni otros, ya que poco tiempo después firmamos –entre el Departamento de Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y la Facultad de Bellas Artes-- un convenio de estudios de tercer ciclo, a través del cual fuimos, durante al menos quince años, profesores de Bellas Artes para la UPV y a la inversa, toda una serie de profesores de Bellas Artes impartían docencias concretas a filósofos interesados en tales dominios. Sin duda, algo inusitado, que dio sus frutos. ¿Cuántos profesores de Bellas Artes son filósofos o historiadores? Tal intercambio también beneficiaba a los alumnos, por parte de las dos universidades. Algunos han seguido, luego, otras especialidades, como cruzamiento de oportunidades e intereses. Fue una solución que funcionó muy bien hasta que finalmente tuvimos que independizarnos, al hilo de los nuevos planes de estudios, ya en las proximidades del nuevo siglo. Curiosamente, tales convenios de colaboración con Bellas Artes, no atrajeron a la Facultad de Historia del Arte, ni siquiera cuando sólo era departamento. Esta es para mí la primera anécdota significativa, justificando la historia de tal acercamiento y de preocupaciones cruzadas por la interdisciplinaridad. Y los hechos han podido constatarlo, hasta hoy mismo. Ayer, sin ir más lejos, estuve presidiendo una tesis doctoral en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes (*La Escultura y el Vacío*).

La segunda anécdota, a la que me refería, se ciñe también a otra problemática que a muy distintos niveles representaba asimismo la conversión de las Escuelas de Bellas Artes en Facultades, en el caso valenciano, como ya hemos visto, gracias a la disponibilidad y mediación de la UPV. Insisto que, a la larga, ha sido una buena jugada, que ha facilitado su vinculación a vertientes de investigación, medios y recursos tecnológicos que entonces no podía ni ser imaginados. También el desarrollo de las nuevas orientaciones de la excelencia y cualificación de las especialidades les han favorecido y han colocado a la Facultad de Bellas Artes de Valencia a niveles internacionales destacados. Mis mejores felicitaciones, por ese impulso creciente dado a la investigación, la creatividad, la aplicación tecnológica, los intercambios internacionales, los resultados excelentes obtenidos en los rendimientos personales, de grupo, de departamentos o de especialidades, medidos por las agencias encargadas al efecto. Nada de todo ello es fácil,

pero se han sabido organizar equipos de trabajo adecuados, abrir especialidades nuevas en las secciones tradicionales, pero con perfiles diferenciados y metas de alta valoración. De hecho, creo que ha sido un esfuerzo mancomunado entre profesores, alumnos, investigadores, grupos directivos y responsables departamentales. Se ha producido, considero, un buen relevo generacional. Se ha sabido asegurar la continuidad entre los primeros pasos y los siguientes, siempre auspiciando metas cada vez más ambiciosas. Yo he podido constatarlo desde fuera y corroborarlo desde dentro y comparando con el rendimiento de otras facultades de las mismas áreas que tan a menudo he visitado.

Pero si retornamos las coordenadas de aquella concreta coyuntura histórica, recién refrendada la incorporación de la Facultad de Bellas Artes a la UPV, podemos preguntarnos: ¿qué referencias aportaba y tenía la vieja escuela en el puntual ámbito universitario del momento, hacia dónde mirar, con qué vecinos contar y colaborar? De hecho, yo era entonces ya también profesor de aquella universidad, concretamente ejercía en Escuelas Superiores distintas, y la verdad es que --dadas mis especialidades-- era lógico que me preocupara y atrajera aquella nueva aventura. Efectivamente tenía alumnos en Ingeniería o Arquitectura que luego se pasaron a Bellas Artes. Algunos son hoy catedráticos de la misma Facultad y amigos. Pues bien, en ese contexto de transición, dudas, estudio de posibilidades y búsquedas de afinidades electivas, fueron viniendo --primero en cuanta gotas y luego en comandita-- una serie de personas al Departamento de Estética de Filosofía para hablar conmigo, saber mi opinión y que, de alguna forma, hiciera de enlace colaborador de cara al futuro de la investigación que buscaban y querían. El primer paso siempre era la realización de la tesis doctoral, que necesitaban lógicamente para solidificar su postura futura en la propia facultad, de cara a sus titulaciones, oposiciones y plazas. Era claro que el conjunto de la “nueva” Facultad necesitaba normalizarse en su carácter universitario, ya que la estricta firma de un decreto y el establecimiento de un convenio de integración sólo significan la parte visible del iceberg.

La verdad es que la cuestión me atraía y estaba plenamente en la línea de mis preocupaciones e intereses interdisciplinarios, que ya hemos comentado. No tardé, pues, en asumir, a nivel personal, la dirección de las tesis de muchos de los que serían pronto los catedráticos del momento: Ramón de Soto, Facundo Tomás, Ángeles Marco, José María Yturralde, Pablo Ramírez, Rafael Calduch, Natividad Navalón, José Miguel García Cortés, José Vivó, etc. y otras personas vinculadas a la Escuela Superior de Arquitectura como Ángela García y Concha de Soto entre otras. Todo aquello me hizo comprometerme al máximo con el centro: tribunales, jurados, amistad... Por lo tanto, me encontré y por muchos años en primera línea; bien es cierto que luego, como sincero reconocimiento, se me dio la Medalla de la Facultad de Bellas Artes; (curiosamente mucho antes de que se me entregara también la de la Facultad de Filosofía, que lo ha sido recientemente). E incluso diez

años después se me dio una segunda medalla por parte de la misma Facultad de Bellas Artes, en este caso, por el atractivo y eficaz proyecto conjunto que fue el MuVIM, aunque lamentablemente, sólo dos meses después de aquel oficial reconocimiento público, me vi obligado a dimitir de aquella tarea directiva, en la que tanta ilusión y entrega había puesto, por intentar someter a censura y expurgar una de las exposiciones fotográficas programadas. Era algo que, lógicamente, no podía aceptar, por muchas presiones que recibiera. Aquel *dictum* de *Nulla aethetica sine ethica* era para mí una especie de precepto, que marcaba una línea roja infranqueable. Hace poco, en un acto de presentación, llevado a cabo en una institución universitaria de Barcelona, se dio por hecho y así se dijo, que la Medalla de la Facultad de Bellas Artes me la había entregado por la resuelta postura de enfrentarme a la censura institucional y dimitir, precisamente en el acto público de la inauguración de un Congreso Internacional, lo cual disparó asimismo la noticia, junto al hecho específico de que se tratara, ni más ni menos, de la muestra de fotografía auspiciada anualmente por la Unión de Periodistas. Tuve que aclarar que no era así y subrayar que se me había entregado precisamente por las cotas de eficacia y calidad logradas en el funcionamiento del MuVIM, durante los seis años en que mantuve la dirección del centro.



En una rueda de prensa durante los días de dimisión por la censura. Imagen procedente de El Mundo:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/12/valencia/1268406288.html>

Ciertamente, vuestra facultad ha tenido siempre mucha sensibilidad hacia mí y yo he tratado siempre de corresponder. ¿Tú sabes la comodidad y satisfacción que es para mí ir a la facultad y ver que las personas a las que les dirigí la tesis son ahora catedráticos o directores de departamento? He llegado a perder la cuenta de las tesis que habré dirigido y las que habré presidido. Por lo tanto, os podréis imaginar a la cantidad de debates y de discusiones a los que --por ceñirme al tema que nos ocupa, tanto en el ámbito de las bellas artes como en el de la música-- he asistido y en los que he participado sobre el tema de la investigación, en estos precisos dominios. Incluso, tengo el orgullo de que un antiguo alumno mío, Ricardo Marín Viadel (hijo del anterior profesor y amigo, citado más arriba) de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada, ha publicado varios libros sobre este mismo tema; estudió conmigo y fue asimismo profesor ayudante del Departamento de Estética, le dirigí también la tesis doctoral hasta que desarrolló ya su propia carrera universitaria en la especialidad de Pedagogía del Arte, dentro Bellas Artes.

De manera que ese enlace y preocupación entre metodología de investigación y filosofía, en mi entorno, permítaseme que insista, ha existido siempre. No en vano, durante años, fui miembro activo del Departamento de Metodología y Filosofía de la Ciencia, en el que realicé mi Tesina sobre “Las relaciones entre Arte y Ciencia en el pensamiento de György Lukács”, con premio extraordinario. En esa línea, acabamos de publicar hace sólo unos meses, un libro que acaba de presentarse y que se titula *La investigación actual en Bellas Artes*, coordinado simultáneamente por el prof. Ricardo Forriols y por mí. Igual que, hace un año, hicimos lo propio con otra publicación titulada *Investigar en los dominios de la música*, volumen coordinado por la entonces Directora del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas y por mí. Como ves, estamos aún en el tajo, por fortuna.

Estas han sido las dos anécdotas con las que he tratado de ilustrar algunos de los pasos dados, siempre colectivamente, dentro del devenir histórico de la investigación y de la docencia artística. Una experiencia que, al menos en el reciente contexto valenciano, surge tras estos recién comentados esfuerzos compartidos, de la inquietud de unas generaciones sumamente activas y comprometidas y de las preguntas que nos hacíamos unos y otros sobre tal realidad y su futuro. Y personalmente me vi involucrado en esa pregunta: ¿por dónde se trata de conducir la investigación en bellas artes? porque era muy consciente de que no podíamos arriesgarnos, quienes nos acercábamos a esa tarea de dirigir investigaciones, a imponer exclusivamente --a la nueva facultad-- parámetros de investigación de tipo histórico o teórico propios y provenientes de otros contextos. Estética, Teoría del Arte e Historia del Arte podían funcionar como para-rayos oportunos en aquellas circunstancias. Pero no en modelos determinantes en el nuevo

contexto que comenzaba a desarrollarse. Sin duda, era la posible y socorrida tentación de muchos de quienes venía a solicitar ayuda y respaldo. El riesgo pero era querer imitar la metodología ajena. Y yo les decía que así no podía ser. “Claro que podéis trabajar en Bellas Artes sobre parámetros de historia y de teoría, pero hay que buscar, ante todo, perfiles adecuados”. Y volvimos a contracorriente para buscar la especificidad metodológica que podía serles adecuada, según los temas propuestos, cuando casi nadie entonces hablaba ya de especificidad, porque se daban ya otros parámetros interdisciplinares, atractivos ciertamente para la extrapolación. Sin embargo, a nivel metodológico, sí que comenzó a buscarse la aconsejada especificidad diferenciadora de procedimientos, campos u objetivos, siempre según los estados de las cuestiones abordadas.

Puntualmente, acabo de volver de presidir una tesis en la Universidad de Granada y en la discusión de la tesis *–Pintura y Poesía–* ha vuelto a salir el tema de la diferenciación investigadora en el marco de las artes. Sin duda, es un tema eternamente pendiente. He venido asimismo del País Vasco *–Oteiza y el proyecto arquitectónico de la Alhondiga–* y también de Barcelona *–Arte, diáspora y esfera pública–* e ídem. Tres facultades. Cada una de ellas en una punta diferente de España, con ambiciones investigadoras paralelas y evidentemente los mismo problemas de fondo.

Os voy a exponer dos anécdotas recientes, tomadas precisamente de entre estos tribunales de tesis, para que podáis ver con más claridad hasta qué extremos se trata todavía de una cuestión candente y en cierta medida no resuelta, la de la especificidad metodológica de las investigaciones en Bellas Artes, en la que intervienen incluso cuestiones estrictamente burocráticas. En el caso del País Vasco, la tesis se centraba sobre un polémico proyecto de Jorge Oteiza para la transformación de la Alhóndiga de Bilbao, un proyecto que no se llevó a cabo, pero del cual quedó suficiente material disponible como para que diera pie para elaborar la investigación propia de una tesis. Para su defensa yo planteé que me parecía oportuno que se leyera la tesis en la misma Alhóndiga, remodelada al fin según otro proyecto; sugerí que se colocaran *in situ* las sillas y allí mismo tuviera lugar la defensa, en plena ciudad; eso permitiría comprender mucho mejor el proyecto, la intención del artista y se entendería directamente, por los asistentes, el trabajo del doctorando, en lugar de hacerlo a 40 kilómetros de la ciudad, donde se halla precisamente ubicada la Facultad de Bellas Artes en el Campus. Pues, con sorpresa mía y de la mayoría del tribunal e implicados, no lo autorizaron, porque suponía alterar las pautas arbitradas para las lecturas de las tesis. Y yo, naturalmente, insistí en que quería ver la Alhóndiga y conocer cuál había sido la solución alternativa arbitrada, para así poder comprender mejor también las claves y el alcance de la tesis. Finalmente no fue posible, si bien al menos sí que pudimos visitarla previamente. Pero fijaos qué poca flexibilidad se mantiene aún en tono a estas investigaciones. La metodología clave hubiese sido comparar una estrategia que no se llegó a hacer, con la

que otro arquitecto y otro equipo sí hizo. Había muchas claves entrecruzadas, que me hubiera interesado desmadejar lo más posible. Políticamente fue, en aquel momento, un asunto de peso, que incluso se reflejó en la lectura misma de la tesis, puesto que allí mismo quedaron reunidos tanto los políticos que se opusieron al proyecto de Oteiza, en su momento, como los que lo apoyaron; la lectura quedó enormemente politizada. Es así. Y me consta que muchos asistentes vieron en todo aquello un afán de controlar los efectos del tema sobre la actualidad. Puedo asegurar que no fue así, al menos por mi parte.

Saltemos ahora a Granada. El tema era la relación entre poesía y pintura. La propia autora de la tesis había generado una parte práctica del trabajo produciendo obra y había aprovechado para mostrarla, como parte práctica de la investigación. Con tal fin dispuso de una de las mejores salas de exposiciones de Granada, la Sala del Centro Cultural de Santa Fe, una sala inmensa y perfectamente dotada. La estrategia operativa de la mitad de la tesis era la aplicación de los juegos de lectura poética en vistas a su utilización para la realización de las pinturas. Había, pues, una parte práctica muy relevante, como aplicación del apartado teórico e histórico. Tal performatividad me interesó ampliamente, desde el momento en que el volumen llegó a mi poder. Solicité, en consecuencia, que la tesis pudiera leerse no en la Facultad sita en Granada ciudad, sino en la Sala de Santa Fe, distante lo suficiente, y que contaba con adecuados salones de actos y medios audiovisuales. Quería ver las obras *in situ*, no sólo reproducidas en el volumen. Había una parte histórica y teórica, claro, pero también había que considerar la parte práctica, poder estimarla y ponderar sus claves y ejecución. No es lo mismo ver las fotos, que las propias obras colgadas coincidiendo además la exposición *ad hoc*, con la lectura de la tesis. Tampoco fue posible hacer la lectura fuera de la Universidad, por estrictos motivos burocráticos. Se perdió, pues, una ocasión única. Conseguí, eso sí, que se aplazara unas horas la lectura de la tesis para que, durante ese tiempo, el tribunal pudiese visitar la exposición, tomar nota, intercambiar opiniones. Pero sin la presencia de la autora. Sigo, aún hoy, perplejo ante tales hechos. ¿Dónde está la metodología especial de la investigación, que se trató tanto de definir y por la que se luchó desde aquel momento del paso de las Escuelas en Facultades, si no se aportan las estrategias mínimas para fomentarla?

No se trata tampoco de impetrar una especialidad única y totalmente diferenciadora. Siempre he dicho que se puede mantener el principio de que la especificidad metodológica está presente en todas las ramas; como lo está también en Medicina o en Física o en Antropología. Cada ámbito es distinto y debe serlo. Pues en el contexto del arte también debe exigirse una aplicación distintiva, por necesidades del guión, no por mero principio diferenciador a ultranza. ¿O es que la creación artística descende románticamente de alguna genialidad? Cada acción, cada investigación, cada trabajo tiene su

metodología específica adecuada para sus preguntas específicas. Claro que hay tipos e intercambios distintos, claro que hay contaminaciones plurales, pero yo creo que la pregunta metodológica básica postuladora de perfiles adecuados y específicos debe de ir más allá de la mera postulación de interdisciplinariedad, que tanto agrada a la reflexión estética, como común denominador. Creo que hay que buscar la identidad respectiva, dentro del marco interdisciplinar, con el diálogo de las materias pero siempre con la óptica diferenciadora considerada necesaria.

La clave está en responder a preguntas formuladas desde cruzamientos de distintas disciplinas pero a partir del dominio propio, desde el espacio definido como característico. Esa metodología es heterogénea, en cada caso, en la medida en que procede habitualmente de visiones distintas. Por lo tanto quiero saltar desde la identidad a la contaminación sin ninguna mala conciencia. Pero fijaos que cuando hablo de metodología estoy exigiendo de alguna manera que una tesis, que una investigación pueda leerse, estructurarse, articularse, validarse, aplicarse y defenderse fuera, si es necesario, de su ámbito tradicional. No sólo hay que considerar y atender a las distintas clasificaciones metodológicas; también deben cuidadosamente distinguirse y fragmentarse los pautados momentos de su aplicación.

Antes, como de pasada, he subrayado -es una estrategia personal-, el *momento crítico*, es decir, la actividad crítica del que mira, del que escribe, del que construye y crea; no es una actividad aislada, junto al momento crítico, que para mí es el último y es el que hace la cosecha de los momentos anteriores, está asimismo instalado el *momento histórico*. Si tú, como investigador, estás trabajando sobre un tema, tienes que ver y saber quiénes han trabajado antes que tú ese tema, qué influencias tiene, en qué río viajas, en qué piedras del camino te estás dando golpes; hay toda una geografía a considerar y visitar de ese momento histórico. Por lo tanto, el momento histórico, diferenciador de la existencia concreta y del panorama es el clavo ardiendo que tú pones para poder subir y trepar por una pared lisa que investigas. Pero es que el otro gancho, el otro clavo para trepar, es el *momento teórico*. ¿Cuál es la clave normativa que está detrás de este quehacer? Naturalmente cada modo de hacer tiene una poética distinta que hay que rastrear en la propia práctica; y habrá que hablar con el propio artista para que sea él quien cuente sus problemas, inquietudes y dificultades, pero que sobre todo tendrá que penetrar el investigador en la propia obra. Quien detecta las claves de la poética es sobre todo la obra misma; es el lienzo, son los materiales, es el tratamiento, es la concepción, es la técnica aplicada, sus estrategias y recursos.. Pero ese *momento técnico* deberá estar junto al teórico y junto al histórico, posibilitando el momento crítico que es, como acabamos de decir, el de la cosecha definitiva y aporta la última cota investigadora. El crítico poco podrá hacer si no pasa su mirada por el momento teórico. ¿Cómo va a hablar un crítico sobre el grabado si no conoce, por ejemplo, las modalidades de grabado, si no sabe reconocer qué

tipos de grabados hay? No ya para analizar, sino sencillamente para conocer su versatilidad y sus posibilidades. Me encanta hablar de metodología, pero ésta debe adecuarse a los momentos distintos por los que atraviesa el camino. Cada investigación tiene --junto a sus contenidos, su objetivo, metodología, intereses y finalidades-- su *tempus* y su *locus*. E insisto, el momento técnico es vital, pero como también lo son, mutatis mutandis, el histórico, teórico y el crítico. Precisamente de la armonización diferenciadora de todos ellos es de donde nace, arranca y se desarrolla la especificidad contextualizante de cada investigación.

### **-¿Podríamos, por tanto, afirmar que la metodología de investigación en Bellas Artes presenta un carácter situacional?**

Siempre y en todos los ámbitos se perfila así. Como en la vida misma. Sin esa atención situacional no haremos sino aplicar ciegamente y de manera fija unos principios, como si la realidad no variara a cada paso, manteniendo sus raíces. Aun cuando haya una escuela metodológica de fuerte influencia, como lo fue hace unos años, por poner un ejemplo, el momento iconológico e iconográfico en la relación entre las facultades de filosofía y las de historia del arte, siempre hay que estar alerta para no caer en un marcado reduccionismo monotemático; todo quedó tamizado bajo esta óptica, pero posteriormente se debilitó tal estrategia hasta extinguirse, por agotamiento. No es aconsejable potenciar exclusivamente una metodología, ni siquiera porque el catedrático de turno así lo decida o le convenga aplicarlo así. Todo método lleva consigo su propia historicidad. Estamos obsesionados hoy por buscar nuestro propio paisaje. El riesgo está en creer que, una vez descubierto, ya es eterno. Permittedme una analogía, que no sé si será excesivamente polémica. Me atrevería a decir que el mérito de nuestra transición política estuvo en contrastar capacidades diferentes para perfilar una constitución, como vía metodológica de instaurar un contenido útil, eficaz, pactado y discutido en la Carta Magna, para lograr una constancia y duración en sus aportes y soluciones. El riesgo se ha descubierto décadas después, cuando nos hemos topado, pasados 35 años, con que la propia constitución no tenía prevista en su historicidad metodológica, los pasos a dar para seguir actualizando y dando vida a su vigencia adaptativa. Parece que inamovilidad y eternidad son los candados máximos, que se confunden con solidez y coherencia. Hasta la eternidad tiene su historia.

Tantas tesis que he dirigido, muchísimas, cerca de un centenar, y a nadie he obligado a que adoptara nunca, por ejemplo, una metodología estructuralista, fenomenológica, analítica, marxista... por el hecho de que yo en ese momento estuviese practicándolas en mis trabajos. Me parece una barbaridad absoluta aplicar ciegamente un modelo. Puedo aconsejar, sugerir, pero sin olvidar jamás que no toda estrategia es válida en todo momento,

dependerá de quien esté andando el camino, de qué sendero se trate de recorrer y cuáles sean las alforjas con las que viaje o hacia dónde me interese dirigir los pasos.

**-Entendemos entonces que debe darse un mínimo de empatía entre el investigador y su objeto de estudio.**

Totalmente. Con su objeto de estudio convive intensamente el investigador, hasta hacerlo plenamente suyo. Recuerdo a un amigo que investigaba sobre la filosofía de Nicolai Hartmann, allá por los setenta, y nosotros le llamábamos “Hartmann”, por su persistente obsesión sobre tal pensador, que le llevaba a deslizarlo en cualesquiera conversaciones. Fue catedrático de filosofía de la naturaleza. Y así podría indicarte miles de casos. Una tesis es como una mochila que te echas a la espalda y que viaja ya contigo año tras año, ya durante parte de tu vida. Desde que vas acercándote al tema, hasta que rastreas la bibliografía y la vas asimilando, no dejas de replantearte desde dónde vas a formular los objetivos, con qué metodologías, que funciones e intereses necesitas subrayar y cuáles son los fines correspondientes. Siempre hay una pregunta pendiente que, en sentido negativo, no dejas de reformuarte y que marca las obligadas inquietudes e inseguridades en que te mueves, mientras investigas: ¿Qué me falta? ¿Qué me he perdido? ¿Qué debo de recuperar? Tan importante es ir dando respuestas positivas a nuestras dudas como lo es también eliminar, *pari passu*, las instancias negativas que nos restringen y condicionan, hasta llegar al equilibrio perfecto que supone la ataraxia, la tranquilidad de la llegada a meta del investigador, con las metodologías aplicadas, bien encerradas y amaestradas en la guantera de nuestro vehículo todoterreno.

**- Hablemos desde los hechos. La relación que se establece entre un filósofo del arte o un historiador del arte y su objeto de investigación es una relación con espacios claramente diferenciados porque por más que el historiador de arte o el esteta o el crítico tenga talento para saber elaborar aparatos críticos, teóricos o históricos que logren ampliar nuestro entendimiento sobre ese objeto de investigación, esa misma ampliación no va a cambiar en un sólo ápice la materialidad del objeto, el propio objeto en sí. Eso es un hecho. En las bellas artes esa relación es reversible y porosa porque lo que uno investiga sí que pasa por uno mismo y acaba afectando tanto al sujeto como al objeto. ¿Qué conclusiones podemos extraer de esta especificidad?**

Como hemos estado hablando de metodología fenomenológica voy a hacer una diferenciación fenomenológica muy útil, para abordar precisamente tu pregunta, y que además está históricamente datada.. Se trata de la relevante diferencia establecida entre *objeto artístico* y *objeto estético*. El objeto artístico como tal es la obra de arte. Puede ser un objeto en sí, o puede ser

una performance o una representación teatral, etc. Es decir, aquello que aceptamos como una obra artística en la medida en la que tiene una existencia externa, está ahí. Cuando en los años cincuenta del siglo pasado Mikel Dufrenne hablaba justamente de esto, es curioso, todavía creía en la importancia de la cámara fotográfica como captadora de realidades y como ejemplo determinante que reforzaba aquella mirada objetiva que, al igual que los demás, él quería acuñar sobre el objeto artístico, y decía: si yo tengo una escultura, pongo la cámara fotográfica ante ella y disparo, eso que capta en su *coseidad*, en su *ser en sí*, es el objeto artístico. Hoy no nos parece justamente ése el ejemplo más adecuado, porque yo puedo intervenir y no soy neutral en el uso, enfoque, manipulación, de la cámara en cuestión; pero entiéndase lo que él quería decir escuetamente, como ejemplo paradigmático del objeto artístico captado en su objetividad.

Ya tenemos, pues, el objeto artístico frente a nosotros. Ahora bien, como historiador, como teórico y como crítico, yo puedo preguntarme ¿de qué hablo cuando escribo una crónica sobre la exposición de las obras? ¿Hablo del objeto artístico exclusivamente? ¿Es decir puedo directamente hablar de la obra de arte o de lo que yo capto, veo, toco o escucho de ella? Pasemos entonces, para aclarar tales cuestiones, a la segunda diferenciación. Junto al objeto artístico los fenomenólogos siempre han hablado del objeto estético. El objeto estético es el objeto artístico en cuanto captado por el sujeto; es el resultado del diálogo eficaz entre el objeto artístico y el sujeto. No es que el objeto estético sea algo que subjetivamente se invente el sujeto, no; es fruto directo de un diálogo importante. Por lo tanto, la diferencia entre ambos objetos, *artístico* y *estético*, no radica en la mera subjetividad *versus* la pura objetividad. Para los fenomenólogos ambos conceptos arrancan de planteamientos objetivistas; el estudio de sus posibles diferencias tienden a la objetividad, porque el sujeto cuando dialoga con la obra da cancha en tal encuentro al objeto artístico, pero también da cabida a su constitución y atiende a su propia formación; todo es fruto de una situación determinada. La situacionalidad de que hablabas también hinca aquí sus raíces fenomenológicas e intencionales .

Tal es así, que podemos decir que existen tantos objetos estéticos como distintos momentos contemplativos, de acercamiento a la obra se dan: la misma obra contemplada por mí en un momento no será la misma si la contemplo en otro momento, y por tanto bajo otras circunstancias y condiciones. El diálogo ha variado conmigo y con el entorno mismo. Esa diferencia es fundamental. Se pregunta retóricamente Mikel Dufrenne: El crítico, ¿de qué habla? En realidad, no puede hablar sino del objeto estético. Del objeto artístico, en tanto que en sí, no puede hablar. Hará lo posible, al colocarse ante el objeto y describirlo, por identificarse con los resultados de tal diálogo, como fruto de su percepción, su imaginación, su sentimiento, voluntad y entendimiento coadyuvantemente, y, desde esta condición de

síntesis se constituye el objeto estético resultante, siempre en situación. El objeto estético es, pues, fundamental para el contemplador.

El crítico, consecuentemente, comienza su andadura y tarea primero en tanto que contemplador, enfrentándose, pues, al *objeto estético* y partiendo de él; luego pasará asimismo por el filtro activo del historiador y del teórico, sus dos barandillas informativas y analíticas básicas, que aportan datos, en sus afanes de objetividad, en torno al *objeto artístico*; aunque están, de hecho, hablando del *objeto de conocimiento*: tercera modalidad fundamental de esta trilogía de opciones.

Ya tenemos, por tanto, la diversificación de nociones aquí implicada, al objeto artístico, al objeto estético y al objeto de conocimiento. Esa matización es muy importante en la cuestión que estamos abordando. Claro está que si estoy hablando desde la posición específica del historiador o del crítico, no estoy tampoco hablando desde la postura del creador ni de la del estricto espectador. El creador construye su objeto artístico pero esta construcción tiene lugar a través de constantes pasos de objetos estéticos intermedios, de informaciones aportadas desde la historia, la teoría y la crítica, pues a caballo de todos ellos se desplaza en sus informaciones y vivencias mientras investiga y construye sus propuestas.. Y seguro que el objeto de conocimiento está como punta de lanza de aquello que quiere de alguna forma conseguir. Y luego cerrará la última de las miradas como explicación teórica correspondiente... ¿Acaso el creador no tiene también madera de historiador y de teórico? Son actitudes límite, que fácil y cómodamente se solapan e intercambian.

Yo mismo, por ejemplo, cada vez me siento más creador, al elaborar los juegos literarios propios de mis trabajos de investigación. Durante muchísimo tiempo quería –como sujeto concreto– desaparecer entre las bambalinas de las escenografías frente a las que me movía al estudiar el arte en su globalidad y las manifestaciones artísticas en su concreción; ahora, sin embargo en mis textos, cada vez hablo de mí, de mis experiencias, de mis obsesiones, de esa relación entre el lenguaje, la imagen y el pensamiento, que me rodea intensamente, porque soy consciente de que debo y quiero involucrarme, como sujeto que vive en una época, en el porqué y cómo de las posibles metodologías aplicadas en los estudios de los diferentes momentos estéticos, teóricos, históricos, técnicos y críticos que el arte posibilita. No quiero distanciar ni separar mis actitudes personales de mis preocupaciones, intereses y trabajos. Por eso hablar del arte puede ser –en conjunto– construir una teoría, a la vez que desarrollar una reflexión crítica, pergeñar una historia, contrastar el estado de las técnicas y fruir experiencias como contemplador.

Pongamos un ejemplo. Refirámonos a la actitud hacia el objeto de conocimiento. Si efectivamente “hablo acerca de” determinada obra como

objeto de conocimiento, estoy de hecho construyendo un objeto, que no es ya precisamente el objeto artístico ni el objeto estético. ¿Quién sería capaz de hablar del objeto artístico, como tal, sin captarlo, entenderlo, decantarlo en el lenguaje? Hubo, en esta línea de cuestiones, una famosa polémica entre el pensador escolástico Etienne Gilson y el fenomenólogo Mikel Dufrenne, a la que quisiera referirme brevemente. Durante los años sesenta participaron en un congreso de estética muy apasionados ambos. Gilson era un esencialista y por lo tanto el objeto artístico lo era todo para él, involucrado directamente en demostrar la objetividad de la belleza que el arte manifiesta. Y Dufrenne, por su parte, se inclinaba hacia la prioridad del objeto estético, aunque sin renunciar nunca a la referencia del objeto artístico, como tal. Según él, el despliegue del objeto estético trata precisamente de hacer justicia al objeto artístico. Poco tendría que hacer el objeto artístico si no se convirtiese en objeto estético mediante la experiencia estética del sujeto, frente a él y con él. Cualquier mirada, si es cognoscitiva, estará construyendo el objeto de conocimiento del que se habla. Pues bien, aquella polémica entre ambas figuras históricas de la investigación estética se resumía esquemáticamente contraponiendo dos posturas en un ejemplo. Un escultor realiza una excelente y hermosa escultura mientras viaja en un trasatlántico conocido. Hay un accidente, el paquebote se hunde, la escultura desaparece en los fondos del atlántico norte. ¿Nunca más será vista? No obstante, allí estará durante siglos o para siempre... Para Gilson la belleza estará allí por los siglos, pero existirá, según sus planteamientos esencialistas y objetivistas. Para Dufrenne, si nadie la vuelve a ver, la belleza idealizada por la historia, de hecho no existe. Sólo la relación entre el sujeto observador y el objeto asegura la presencia de la belleza, fenomenológicamente hablando.

¿Tú crees que yo no me he preocupado durante décadas por el hecho de que los profesores, al explicar disciplinas de arte, no hablasen sino frente a las habituales diapositivas? Y eso que ya había sido --tal paso docente audiovisual-- un fuerte adelanto histórico docente. Había que llevar a los alumnos ante las obras, en la medida de lo posible. La experiencia directa es irremplazable. La belleza del objeto sólo se manifiesta y se da en la reviviscencia concreta de los observadores al relacionarse con la obra misma.

Yo viví una anécdota (otra más que quiero contar) como alumno; se me concedió un premio durante el bachillerato y obtuve un viaje a París, lo que significó muchísimo entonces para mí. Siempre me había atraído visitar Europa, la verdad es que no sé porqué (o sí lo sé), en mi visita al Louvre (inicios de los años sesenta) me atrajo la experiencia de acercarme a ver la escultura egipcia de *El escriba sentado*. Recuerdo bien que en el libro con el que estudiábamos la historia de Egipto contaba con las imágenes de las pirámides, algún templo y también estaba reproducido *El escriba sentado*. Como no había escala de referencia, siempre me había apasionado la monumentalidad (imaginada por mí) de *El escriba sentado*, entre pirámides y

templos, en aquel libro. Cuando fui al Musée du Louvre recuerdo que lo busqué con impaciencia... y cuando finalmente vi aquella pieza pequeña, se me cayó el mundo encima. Me di cuenta que había estado construyendo un objeto estético que nada tenía que ver con el objeto artístico a causa de una falta de información real. Lo mismo había sucedido cuando lo vi en diapositiva en las primeras explicaciones de bachillerato.

De la misma forma, consideremos cuántas generaciones de profesores ni siquiera han podido construir objetos estéticos en sus experiencias, si se han limitado a manipular diapositivas, sin enfrentarse a las obras, ni poder revivir esas experiencias ante sus alumnos apasionadamente. (La vieja noción de *Ekphrasis*, como descripción verbal de las obras, que tanto atraían a los griegos). A lo sumo, muchos de nuestros profesores de postguerra se limitaban a comentar el objeto artístico referenciado por un crítico. Qué triste. Qué drama no poderles contagiar a nuestros alumnos el objeto estético directamente vivido, al menos con palabras y descripciones intensas, como recomendaban los sofistas en sus ejercicios de retórica.

Aquella escena en el Louvre de un chaval delante de *El escriba sentado* nunca se ha apartado de mi recuerdo. Me quedé acongojado... Y me interesaba ciertamente con total intensidad investigar y vivir todo ese mundo del arte. Por eso comencé a tomar mis decisiones de cara al futuro, a mi futuro. Otra anécdota (encoré une fois). Además de visitar el Louvre quería acercarme igualmente al Musée de l'Homme. Tengo que decir que siempre me he sentido atraído también, de un modo extraordinario, por todo lo antropológico y etnológico; de ahí precisamente mi satisfacción cuando, como director del MuVIM, pude traer al museo la gran exposición de parte de sus fondos. Unos fondos que no habían salido nunca del mismo museo. Aquel chaval soñador, que en su primera visita a París se extasiaba con tantas piezas históricas de la cultura humana, consiguió cumplir plenamente el sueño de su vida, más de medio siglo más tarde, montando en Valencia la exposición histórica más destacada del momento.

De todo esto puede deducirse la importancia que tiene el hecho de ser consciente de que uno puede construir el objeto de conocimiento mediante lecturas, comparaciones, análisis etc. Y cómo se puede, a partir de ilustraciones, documentos e investigaciones, intentar describir el objeto artístico, pero lo que yo puedo contagiar con viveza y fragancia es el objeto estético, el fruto de ese diálogo de mi experiencia y la realidad vivida. Y en el cual no puedo poner o añadir, sin más, lo que quiera o se me antoje; se trata de un encuentro fructífero y vivaz, cuyos resultados dialogantes siempre son afortunadamente distintos. Y no es fácil de explicar.

El mismo Umberto Eco, no ya desde la fenomenología, sino desde sus planteamientos semióticos, habla precisamente también de esa relación tan particular diciendo que es como cuando yo voy por un camino, lo sigo pero

muevo mis pies por diferentes derroteros y me fijo en aspectos distintos. En tal metáfora, aplicada por Eco, el objeto artístico es el camino que no tengo más remedio que seguir; puedo mirar los márgenes, el paisaje, los detalles, pero no puedo recorrer otros caminos a la vez y en paralelo, sin salirme de éste. Luego el objeto estético no es sólo subjetivo; no puedo dejar caer sobre él y añadirle así cualquier tipo de experiencia; pondré eso sí, en su entorno vivido, toda la riqueza de mi educación, también mi ética correspondiente y desde ese camino podré mirar paisajes circundantes, pero el camino que recorro es, ni más ni menos el que me propone el objeto artístico, como suyo. Se impone sobre mí. No es, pues, el objeto estético algo subjetivo y el objeto artístico algo objetivo. No. Para hablar del objeto artístico --porque cuando hacemos crítica de arte también estamos hablando del objeto estético--, haré, en todo caso, referencias al objeto artístico para graparlos informativamente en el contexto: quizá el verbo sea ese: grapar, sujetar, añadir, coser...

Para hablar exclusivamente del objeto artístico tendría que ser una divinidad rediviva: ¡verlo todo y en todas sus posibilidades reales, tal cual, sin interferencias ni limitaciones! ¡constantemente! Por el contrario, yo, como sujeto, frente al objeto, necesito deambularlo, rodearlo, necesitaría incluso tocarlo en su tridimensionalidad, mientras no me vea el vigilante del museo. El objeto artístico no sería sino la máxima justicia que la acumulación de los distintos objetos estéticos realizarían en sus posibilidades metafísicas acumuladas. Pero humanamente, experiencialmente, lo que da vida al objeto artístico es el objeto estético, los objetos estéticos, sus constantes sumas y acumulaciones...

Pues bien, yo me atrevería a decir que el drama vuestro, como artistas creadores, es exactamente el inverso: en el objeto artístico estáis viviendo, prefigurando, todos los posibles objetos estéticos, imaginables en los distintos momentos. Pero comenzando por vuestras experiencias, por vuestros puntuales objetos estéticos, frutos de vuestros reiterados y pautados acercamientos durante el proceso de creación del objeto artístico. Es un zigzag constante; lo nuestro no. Lo nuestro es la alternativa convertida en un diálogo reiterativamente diferente en su posible espontaneidad y riqueza. El objeto artístico no debe ser el diálogo siempre *in fieri*, deber ser el balanceo, o si acaso el intercambio contrastado y constante entre lo que quiere ser la obra y lo que efectivamente está siendo. Y vosotros sois, de hecho, los únicos testigos de esa experiencia investigadora que es --y no puede dejar de ser-- la creación artística.

Sólo, al terminar la obra, el artista mejor que nadie dirá si ésta ha sido lo que quería ser. O no lo ha sido. Hay un fenomenólogo italiano, Luigi Pareyson, que diferencia entre *forma formante* y *forma formata*. Entre la forma que se va haciendo a sí misma en el propio hacer, en el respectivo proceso de la experiencia investigadora y creativa, y la forma terminada definitivamente, con toda su carga, tal como ella misma soñaba seguramente en llegar a ser.

Tales son sus enmiabables y apasionantes palabras. Así pues, la obra en proceso –*la forma formante*-- no es sino el esfuerzo constante por las posibilidades que tiene, y la obra solamente se puede decir que está terminada cuando ha agotado todas sus variantes y deviene *forma formata*. Tras concluirse la investigación desarrollada por el Artista. Sólo al final de todo su complejo proceso se puede realizar la historia de la obra. Claro que a mí esa metáfora –elegante, rotunda y eficaz-- me recuerda las palabras de Heidegger: sólo en el último momento de la existencia humana –y desde él mismo-- se puede narrar la propia historia del sujeto. Sólo cuando la investigación está acabada, es cuando nace la obra. Mientras que en la experiencia estética del sujeto contemplador, toda ella se transforma en investigación experimental y directa, siempre en camino y siempre inacabada. Nunca la obra se agota de hecho. Siempre está abierta y dispuesta a nuevas lecturas. Aunque se pueda interpretar, como hace el propio Benedetto Croce, la experiencia estética del contemplador como el hecho de revivir siempre e incansablemente –observando por la mirilla de la historia de la creación correspondiente-- el complejo e inagotable proceso de su realización.

### **Román de la Calle**

--*Presidente de la Real Academia de  
Bellas Artes de San Carlos*--