

La crítica de arte en los orígenes de AECA

La prensa de Madrid y la crítica de arte.

Durante el régimen franquista coexistieron dos tipos fundamentales de prensa: la Prensa del Movimiento de fines más ideológicos que mercantiles, y la prensa de propiedad privada, en general periódicos que ya existían antes de la guerra y de ideología conservadora. Al desaparecer todos los periódicos de cariz liberal, radical, republicano, socialista o anarquista tras la victoria nacional, se mantuvieron únicamente tres diarios privados: el monárquico *ABC*, *Informaciones*, con Víctor de la Serna al frente de la dirección y el católico *Ya*.

Arriba, creado como semanario en 1935 por José Antonio Primo de Rivera, reapareció como diario el 28 de marzo de 1939. Fue el ejemplo más significativo dentro de la llamada Prensa del Movimiento. Instrumento para la orientación ideológica del régimen y para el adoctrinamiento popular. En sus páginas se hacía eco de las premisas fundamentales: unidad de hombres y tierras de España, universalidad de destino, desprecio del comunismo ateo y de las democracias divisoras y defensa del nacional-sindicalismo. En este último aspecto *Pueblo* realizó un papel fundamental en los primeros años de la posguerra. Había nacido como Prensa del Movimiento en julio de 1940, limitándose prácticamente a ser portavoz oficial del sindicalismo del régimen. Pocos años después su propiedad pasó a la Delegación Nacional de Sindicatos. La relativa autonomía que esto podía suponer, unida a la dirección ejercida por Emilio Romero desde 1952 -salvo la breve interrupción de 1954 a 1956- cambió el carácter del periódico al que dio cierto aire de populismo y "aperturismo" crítico e informativo.

El panorama de la prensa madrileña se completa con otros dos periódicos significativos. *Madrid*, vespertino cuyo primer

ejemplar se publicó el 8 de abril de 1939, fue el único diario de propiedad particular y de nueva creación en la capital de España, permitido por el Gobierno. Esto se debió posiblemente a los méritos de Juan Pujol -experto periodista que asumió la dirección- al servicio de la causa franquista y que fue jefe del primer gabinete de prensa de la Junta de Defensa Nacional en 1936. Si la formación política de los ciudadanos correspondía fundamentalmente a la prensa del Movimiento, *Madrid* atendería sobre todo a la educación y afianzamiento de las costumbres siempre con un cariz tremendamente conservador que se mantuvo al menos hasta 1962 en que la familia Pujol decidió vender el periódico iniciándose para éste una nueva etapa. Y el *Alcázar* que surgió en 1936 durante el asedio de la fortaleza toledana. Pasó a editarse en Toledo y finalmente en Madrid al terminar la guerra. Su vida periodística fue bastante lánguida hasta los primeros años sesenta cuando José Luis Cebrián asumió la dirección.

Si añadimos el resumen semanal ofrecido por *La Hoja del Lunes* y el diario deportivo *Marca*, se puede contemplar el panorama que dominó la prensa diaria madrileña desde el final de la guerra hasta 1966. A esto habría que añadir el conjunto de revistas, radio y televisión cuya programación regular se inauguró en octubre de 1956. En primer lugar centraremos nuestra atención en la prensa escrita y diaria que contaba con una sección fija de arte y profesionales permanentes responsables de la misma.

El control informativo y la creación de una nueva cultura.

Finalizada la guerra civil, el periodismo debía estar al servicio del Estado. Entre 1939 y 1966 la información estuvo totalmente controlada dando lugar a una prensa cada vez más uniforme y monótona. Los medios establecidos para esta rigurosa vigilancia tenían como punto de partida la mencionada Ley de Prensa de 1938 y se concretaban en la ley de censura

previa y sus "hojas de inspección", las consignas, las medidas de control sobre los periodistas y la revisión de la información internacional a través de la Agencia EFE. El control estatal fue menor en algunos casos tales como las publicaciones oficiales de la Iglesia que quedaron exentas de la censura previa desde 1945 por acuerdo entre la Iglesia y el Estado.

El terreno cultural estuvo quizás menos controlado que el político al considerarse menos comprometido, posiblemente por no contar con una clara definición cultural del régimen. Con estas premisas, finalizada la guerra se inició la elaboración de una teoría sobre lo que debía ser el arte de cara a lograr la deseada nueva sociedad. Esta teoría se construyó sobre pilares falangistas con la colaboración de algunos críticos.

El corpus doctrinal tomó de Ortega y Gasset su pensamiento definido en *La deshumanización del arte*. De D'Ors tomaron la concepción de arte y cultura como un servicio a la sociedad. Su dimensión trascendente contribuiría a una mayor riqueza espiritual. Giménez Caballero y su explicación de la relación directa entre arte y política, fue probablemente el precedente más importante de las pautas que se iban a seguir. Con estas directrices se establecieron las líneas por las que va a discurrir en el futuro el arte oficialmente admitido, y que luego, al iniciarse el cambio de actitud oficial en los años cincuenta, seguirán siendo los cauces de valoración de los sectores más conservadores de la crítica.

La figura del crítico en la prensa cotidiana.

La crítica de arte la ejercían personajes procedentes de distintos campos de la cultura y de fidelidad ideológica garantizada. Camón Aznar era catedrático de Historia del Arte Medieval en Madrid desde 1948 y decano de la Facultad de Filosofía y Letras desde 1958, académico de la Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia donde cubrió la vacante de Gregorio Marañón. Dirigía la *Revista de ideas estéticas* que publicaba el CSIC del que era consejero, y la revista *Goya*, publicación del museo Lázaro Galdiano del que también era director. El diario *Arriba* el 24-IX-1954 publicaba: " *Goya*, una revista dirigida por Camón Aznar. (...) La garantía representada por la dirección de Camón Aznar, docta y mesurada, capaz de conseguir el equilibrio entre los aspectos más variados del arte..." (Figuerola-Ferretti). Esta revista combinaba la publicación de artículos de Historia del Arte Antiguo con otros de mayor actualidad. Así, en un mismo número podía encontrarse un trabajo dedicado a los inicios de la pintura gótica junto a otro titulado "Ángel Ferrant en la escuela contemporánea" de Luis Felipe Vivanco. Era frecuente que representase oficialmente a España en las escasas pero crecientes ocasiones en que ésta era requerida. En *Informaciones* el 19-VII-1954 aparece, por ejemplo, la noticia de que Camón Aznar representó a España en un acto oficial en París junto a García Sanchiz, donde pronunció una conferencia.

Camón Aznar fue autor de numerosas obras a caballo entre la historia del arte y la filosofía. Fue quizás quién más claramente desarrolló entre los críticos del momento lo que podría llamarse "una filosofía del arte". *El tiempo en el arte* es un claro ejemplo de este tipo de actividad, *El ser en el espíritu* o *El arte desde su esencia*. Fue presidente de la sección española de AICA como publica el periódico *Arriba* el 2-XI-1954: " Ha quedado constituida la sección española de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, dependiente de la UNESCO. Está presidida por don José Camón Aznar (...). Figuran como miembros de la misma los señores Ainaud Lasarte, Gudiol Ricart, Lafuente Ferrari, José Gaya Nuño, Manuel Sánchez Camargo y Luis Figuerola-Ferretti. Como domicilio provisional el señor Camón Aznar ha ofrecido una dependencia del museo que dirige".

En 1960 se creó la AECA -Asociación Española de Críticos de Arte- cuya directiva coincidía con la de AICA a la que en esa fecha avanzada pertenecían ya figuras como Carlos Antonio Areán, Cirici Pellicer, Moreno Galván o Cirilo Popovici, que constituirían la base de la renovadora crítica de los sesenta (GAYA NUÑO, 1975).

En una entrevista publicada por el diario *Arriba* el 16 de septiembre de 1972, Camón Aznar calificaba la pintura moderna como "un gigantesco avance en el mundo del arte" y la crítica de arte española "sencillamente maravillosa. Yo conozco la crítica mundial y, desde luego, no se puede comparar. No hay duda de que tenemos la mejor crítica del mundo. Se escriben páginas admirables, páginas que sin duda quedarán". En 1962 **Venancio Sánchez Marín**, en esa misma línea de reconocimiento del valor de la crítica de arte española, se refería a él "por los muchos motivos de gratitud que los críticos de arte debemos al magisterio del profesor Camón Aznar, a los que se une ahora el que nos proporciona su reivindicación de la crítica artística también como género literario de difícil creación. Por ello la gratitud del cronista -que nunca se ha exteriorizado por otras deudas con él contraídas- se manifiesta cordialmente ahora ante sus generosas y certeras palabras, aún sabiéndose el último y el menos dotado de los críticos de arte españoles".



Esta opinión era corroborada por el también crítico del diario ***Informaciones***, **José de Castro Arines**, sustituto de Cecilio Barberán en la sección de artes del diario *Informaciones* a partir de febrero de 1954, quien al referirse a la citada entrevista no solo expresó su acuerdo con Camón Aznar sino que añadió sus propios argumentos de apoyo: "La crítica de arte española es buena por múltiples razones y circunstancias. Primeramente porque tiene para ello la firmeza de su honestidad (...), porque no distingue a los artistas por

las maneras de su hacer, sino por la bondad exclusiva de sus invenciones. Es buena en tercer lugar, porque se activa en la relación continua con el arte (...) y es que ella es buena en razón de que también el arte español actual es bueno. (...) Pero aún hay más, y es la labor educativa de la crítica, de enseñanza y orientación pública. Y la obra de investigación, de vigilancia, de exposición de los problemas vitales del arte actual" en *Informaciones* del 18 de septiembre de 1962.

Respecto a su trabajo en la prensa cotidiana, su primer artículo que aparece en la página cinco del diario *Informaciones*, el 3 de febrero de 1953. Trata sobre "Pintura asturiana del medievo". Arines sería, dentro de la prensa cotidiana uno de los más claros defensores de la tendencia renovadora del arte, lo que le supuso en ocasiones ataques de críticos divergentes. **Prados López**, al referirse a su libro sobre Lucio Muñoz, en la crítica del diario *Madrid*, definía la actitud de Castro Arines tal como él la percibía: "Castro Arines en su libro trata de explicar lo que para nosotros no tiene explicación, y lo hace de manera tal, con argumentos tan inteligentes y tan concretos desde su vértice, que casi convence a los dubitativos y deseosos (...). Hace esfuerzos sobrehumanos por lograr adeptos... Aplauso más sincero, no por lo que dice en un afán catequista, sino por cómo lo dice" (PRADOS LÓPEZ, 1961, p.14).

Otro personaje de la crítica cotidiana procedente de las filas de los historiadores fue **Enrique Lafuente Ferrari**, nacido en Madrid en 1898. Catedrático en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y miembro de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pertenecía también al cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y era director del Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional. Hacía compatible por tanto su actividad profesional con otras múltiples actividades de carácter más o menos oficial y didáctico como la dirección del Museo de Arte Moderno. En 1952 impartía un curso de pintura contemporánea, "Del modernismo a Dalí" cuyo título parece indicarnos los

límites del conocimiento de la vanguardia que entonces se tenía en España. El diario *Pueblo* del 26 de marzo de 1952, p.9, decía: "En la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional, el profesor Lafuente Ferrari ha explicado un cursillo sobre pintura contemporánea con el título general "Del modernismo a Dalí", cuatro conferencias correspondientes a los distintos movimientos estéticos desde la aparición del impresionismo: "Introducción: Premisas del impresionismo", "Picasso y la revolución cubista", "Entre dos guerras", "Los dos polos del Surrealismo".

La crítica cotidiana la ejerció en el diario *Ya* especialmente entre 1953 y 1955. Fue siempre un acérrimo defensor de la "grandeza del arte español" se desarrollase éste al margen o no del arte abstracto. En 1958, como catedrático y Director del Museo de Arte Moderno realizó un viaje por los Estados Unidos en el que "recibe homenaje de estudiantes y profesores... (y pronuncia) una conferencia en la Universidad de Maryland sobre Goya. Aprovecha para defensa de la grandeza de arte español". En su obra *De Trajano a Picasso*, publicada en 1963, se corrobora ese convencimiento suyo respecto al arte español.

En el diario *Ya* se combinaba la actividad de Lafuente Ferrari con la desarrollada por **Antonio Cobos y Ramón D. Faraldo**. En 1953 aparece Antonio Cobos como único crítico de arte del periódico. Su línea de comentario era conservadora, contrastando con la simultánea mucho más abierta de Castro Arines en *Informaciones*. A partir de 1956 se simultanean Cobos y Ramón D. Faraldo. Aún escribiendo en el mismo periódico y a veces en la misma página, los puntos de vista respecto a Cobos eran bastante diferentes. Así, en 1954 mientras Lafuente se lamentaba del apartamiento español "de la gran rueda de exposiciones internacionales" y afirmaba la existencia "de gentes deseosas de entrar en contacto con el arte, de estar al día y de alcanzar una actitud justa y comprensiva frente a los problemas de la expresión actual", Antonio Cobos decía: "En los años que precedieron a nuestra Cruzada, cuando en el mundo

entero triunfaba el concepto pictórico de los Matisse, Braque, Picasso y De Chirico, en nuestra patria se cerraba a cal y canto el acceso a los certámenes nacionales de los jóvenes seguidores de esa pintura. Transcurrieron los primeros años después de la Liberación, y (...) se olvidan de que en el mundo comienzan a pasarse los "ismos" y nos ofrecen un verdadero sarampión de lienzos surrealistas, abstractos y expresionistas". Ramón D. Faraldo fue de los tres, el que prestó mayor atención a las corrientes más modernas de la pintura.

En los años siguientes estas posturas se mantuvieron e incluso se radicalizaron y así mientras Faraldo escribía artículos como "Otro arte y un pintor verdadero" o "En pleno furor abstracto" y analizaba las exposiciones de las salas del Ateneo que contaba con la sala Prado y en 1956 inauguró la sala Santa Catalina para las nuevas tendencias. O comentaba las muestras de la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de cuya apertura daba noticia el diario *Madrid*, 7-V-1957, con una crítica que refleja la postura del periódico respecto a las nuevas tendencias: "Se ha abierto otra sala de exposiciones dependiente de la Dirección del Museo de Arte Contemporáneo -cuyos Director y Subdirector eran respectivamente Chueca Goitia y Sánchez Camargo-. Se titula Sala Negra y está situada en la calle de Recoletos número 2. La primera exposición que hemos visto está compuesta por telas y arpilleras sobre las cuales se ha pasado una brocha gorda. (...) No comprendemos que estas cosas se puedan colocar en un muro como adorno, cuando el mismo muro produce una sensación idéntica...".

Cobos, iniciados los sesenta, seguía centrado en los Salones de Otoño o en la Antológica organizada por la Asociación Española de Críticos de Arte que "pone al desnudo el error que cometieron los que llevaron nuestro arte actual hacia el exterior por motivos más o menos "bienales".

Respecto a Ramón Faraldo, el rasgo que mejor podría definirlo,

en lo que al arte abstracto se refiere, es la ambigüedad. Si en 1954 parecía hacer una defensa de su calidad y envergadura, cuando, como autor de *Espectáculo de la pintura española*, fue entrevistado por Figuerola-Ferretti, comentaba en *Arribael* 16 de marzo de 1953: "Cuando se oye decir a señoras ante ciertas divagaciones a lo Matisse o a lo Braque, "¡Qué bonito cuadro!", es que piensan en lo guapas estarían vestidas con el cuadro". Y pienso yo que más de una vez algún grueso señor de empresa habrá pensado en la estupenda publicidad que algún cuadro podría ser, si a su lado no viera la explicación recordándole que aquello es muchísimo más que publicidad y muchísimo más que un posible traje para una entusiasta señora". O, en mayo 1958 afirmaba en *Ya*: "Personalmente no creo en el estilo abstracto como escuela normal de arte, pero sí debo rendirme ante la veracidad de algunos casos. Ellos vendrán a ser los Bosco, los Leonardo, los Braque de nuestro siglo. Klee, Kandinsky, Miró, poseen esta legitimidad y este derecho, que no tendrán muchos de sus sucesores. Un arte "general" puede salvarse por su simple esfuerzo técnico; un arte personal solo puede salvarse por las facultades genuinas del hombre que lo desarrolla...".

Mariano Tomás en el diario *Madrid* realizó una crítica de arte tremendamente conservadora dedicando a los abstractos los comentarios más duros y cargados de acritud de la prensa cotidiana. Había nacido en Hellín en 1890. Poeta, novelista, dramaturgo, biógrafo. Colaboró en *La Esfera*, *Blanco y Negro* y *ABC*. Fue cronista y crítico de arte único del diario *Madrid* hasta 1957 en que falleció. Su actitud ante el arte abstracto se identifica con la del diario *Madrid* para el que trabaja: "La belleza es el único fin a que debe tender el arte", frase que define la línea general de la crítica ejercida desde este periódico, a favor de la estética académica y en contra de toda tendencia abstracta. El modo de entender la belleza es por tanto figurativo-renacentista, dentro de un modo limitado y peculiar de interpretar la filosofía aristotélica y las propiedades trascendentales del ser. "No hay tema sin belleza

en ninguna de las artes si el que lo trata es un verdadero artista" (TOMÁS, M. 1953). Pero, la obra bella, ha de ir impregnada de un "realismo extremado, oficio que no se consigue sino al cabo de mucho aprendizaje, para venir al fin de este arte exquisito".

José de Prados López-Secretario Perpetuo de la Asociación de Pintores y Escultores y arduo organizador de los Salones de Otoño- siguió totalmente la línea iniciada por su predecesor Mariano Tomás, tras cuya muerte inicia su labor en este periódico el 11 de octubre de 1957. En el artículo con que inició su andadura crítica en *Madrid* afirmaba: "Con la emoción que produce tomar en las manos la antorcha (...) que Mariano Tomás dejó al caer, comienzo yo mi labor, (...) prendido ya el corazón por las grandes verdades del espíritu que dicta Dios y no las mentiras de los hombres". En conjunto la postura tanto del diario como de sus críticos se resume en un claro rechazo de las tendencias abstractas cuyos acontecimientos son frecuentemente silenciados o si se citan es únicamente para criticarlos. No se suele dar información sobre exposiciones y nuevas galerías de arte en las que se exponen estas tendencias. Así el diario *Madrid* el 11-VI-1953 definía "...la grotesca homogeneidad, el disparate repelente que se nos ofrece en la rotonda del Círculo de Bellas Artes. (...) Lo que hoy se exhibe en la Rotonda no merece otro comentario; ni siquiera escribir el nombre de la entidad que mancilla la gloria más pura de la pintura española al exponer tales engendros bajo su patronazgo".

También la misma crítica de arte es enjuiciada. Mariano Tomás había expresado su añoranza por una crítica de las características de la realizada por José Francés: "¡Qué lástima que a José Francés no le permitan sus muchas obligaciones deleitarnos con aquellos serenos y bien meditados resúmenes de cada ciclo de Exposiciones y que titulaba de ese modo! (...) Ahora quienes intenten acarrear materiales para estudiar la evolución, a veces revolución subversiva con

gritos y alharacas, de nuestras artes plásticas, han de acudir a juicios más dispares y de menor fundamento".

En estas circunstancias, Prados López en su obra *Ética y estética del periodismo español*, publicada en Madrid en 1943, afirmaba: "La consigna es para los periódicos luz en el horizonte, señal de seguridad, guía oportuna. (...) La censura de ahora no está inspirada por un criterio particular más o menos respetable, sino por el interés de España. Luego, la prensa española es hoy más libre que nunca (...). La consigna, repartida simultáneamente a los periódicos, los unifica, los dignifica y los orienta hacia un solo amor esforzado" (PRADOS LÓPEZ, 1943).

El diario *El Alcázar* a pesar de su origen heroico en los inicios de la guerra civil, tuvo una vida bastante lánguida hasta después de su traslado a Madrid y hasta el inicio de los años sesenta. La Hermandad de Nuestra Señora Santa María del Alcázar, editora del periódico entonces matutino, a la vista de la mala evolución del mismo, decidió arrendarlo a una empresa particular constituida para este fin: Prensa y Ediciones S.A.. Se firmó un contrato en 1949 y el diario pasaba a ser vespertino. Este contrato fue prorrogado en 1959 por treinta y cinco años más. En los años sesenta el diario experimentó una meteórica ascensión dirigido por José Luis Cebrián a partir de 1963. Aumentaron la publicidad y las ventas aunque esta carrera sufrió un parón en 1966 debido a la intervención del Ministerio de Información y Turismo.

Las figuras críticas más destacadas aparecen al final de la década. García-Viñó empieza a combinarse con José Hierro en 1959 y 1960 pero finalmente, ya entrados los años sesenta, será Hierro el crítico principal.

José Hierro (Madrid, 1922-2002) destaca especialmente en su labor como poeta. Fue importante también su colaboración en la prensa. Primero en la revista *Corcel* fundada en 1942 y después en la santanderina *Proel* de 1944 en cuyas ediciones publicó el

que sería su primer libro de poesía *Tierra sin nosotros*.

El 6 de noviembre de 1960 publicaba en *El Alcázar* un editorial titulado "Vísperas de crítico" que iniciaba de la siguiente manera: "Sirvan estas líneas como de despedida de soltero. Dentro de tres días comienzo mi tarea de crítico de arte en este periódico. A partir de ese momento habré perdido la libertad de bostezar o entusiasmarme en una exposición sin preocuparme de razonar las causas de lo uno o de lo otro". Tratándose de un crítico que partía de las filas de la poesía no resulta sorprendente su consideración de la existencia de una relación estrecha entre las distintas manifestaciones del arte.

En su concepción del arte mantiene la permanencia de las propiedades trascendentales de belleza-verdad, a la vez que se abre a las manifestaciones de vanguardia: "La alta misión del artista es ser útil a los que le rodean, poner belleza en las cosas". A la vez que al comentar la obra de Millares afirma que "la novedad en arte existe cuando materiales preexistentes "dicen" cosas distintas en manos de un creador... Los zapatos o las latas incorporadas al cuadro no son, por tanto, para asustar a nadie. Tampoco sirven como índice de originalidad. El artista está por encima de esas pequeñeces mecánicas, aunque, gracias a ellas, pueda revelar su propio ser. Pero cabría preguntarse una vez más cuál es el camino de una pintura que es, cada vez, menos pintura" (HIERR0, 1962).



Manuel Sánchez Camargo era subdirector del Museo de Arte Contemporáneo y estaba vinculado a la Falange. Nació y murió en Madrid en 1911 y 1967 respectivamente. Estaba licenciado en Derecho y era Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Fue catedrático de instituto y profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Antes que en *Pueblo*, ejerció la crítica de arte en Radio Nacional de España y en *El Alcázar*. Logró gran prestigio en 1947 con su monografía sobre Solana.

Sánchez Camargo fue uno de los críticos que siguiendo las pautas oficiales prestó su apoyo a las nuevas tendencias. En el diario *Madrid* del 2 de febrero de 1961 afirmaba:

"Si de algo podemos estar satisfechos, en relación con los valores espirituales, es el estado feliz de nuestra pintura, tanto en las resurrecciones espirituales del ayer (...) como en la primacía universal: Miró-Picasso-Dalí, y en las generaciones siguientes: desde Clavé a Tapies. Si a esto añadimos los premios internacionales de Sao Paulo, Pittsburg, Venecia: Oteyza, Ferrant, etc, el paisaje es para sentirse orgullosos como españoles... Además no faltan tampoco, para que el concierto sea perfecto, los ojos pueblerinos que miran el arte por una rendija... ¿Qué más?".

También **Figuerola-Ferretti** se puede clasificar entre los críticos de la corriente renovadora que a partir de los cincuenta propició el régimen -"Creo haber demostrado en más de una ocasión mi simpatía por todo intento que pretende abrir nuevos oteros a la pintura", afirmaba en *Arriba* el 14 de febrero de 1953- y más aún si tenemos en cuenta que desarrollaba su labor en *Arriba*, el periódico más representativo de la llamada prensa del Movimiento: "No estamos en momentos de dar signos absolutamente positivos o negativos al arte; tampoco en circunstancias de procurar un agrado popular o acre censura por cuanto se nos presenta como

sincera muestra de creación, aunque ésta sea muy relativa. Por eso estimo impropio una calificación radical", diría en 1952, cuando, recién clausurada la I Bienal Hispanoamericana de Arte se empezaban a abrir de manera oficial las puertas españolas al arte abstracto.

Reconocía asimismo la necesidad de un nuevo enfoque de la labor crítica. El lenguaje tradicional así como el modo de valorar la obra de arte debían cambiar. Si entre el arte y su tiempo existe una estrecha vinculación, ésta se da también lógicamente en la relación con la crítica: "En una reproducción naturalista el crítico podía limitarse a glosar el resultado de una percepción en la fácil pintura puesta ante sus ojos (...). Ahora el crítico se enfrenta con una labor mucho más ardua porque prácticamente no existe "jurisprudencia", canon o receta práctica sobre la que cimentar su juicio si pretendemos valorar las nuevas manifestaciones del arte con independencia y justicia".



Carlos Areán

En 1953 **Carlos Antonio Areán** leía su tesis Doctoral sobre Bastera. En esos momentos este dato no pasaba de ser una breve nota en la prensa cotidiana. Pero años más tarde reaparecía este nombre con otras publicaciones y como autor de distintos artículos. *Pueblo* el 28-XI-1961 publicaba sobre "*Veinte años de pintura de vanguardia en*

España, C. A. Areán ha escrito un libro necesario y preciso...". En *Pueblo* del 12-VI-1962 y 6-VII-1962 se citan otros trabajos suyos de crítica de arte.

En realidad en los últimos años cincuenta, junto a los críticos habituales y a las secciones fijas, tiene lugar en la prensa diaria la intervención esporádica de figuras como Aguilera Cerni, Moreno Galván o Cirici Pellicer. Se puede hablar de ellos como una "nueva crítica" que se va a

manifestar sobre todo en revistas especializadas: *Acento*, *Artes*, *Estafeta Literaria*, *Aulas 63...* Representan un nuevo planteamiento. No proceden de las filas de la Falange ni del genuino franquismo de posguerra. Su formación artística es mucho más sólida y está basada en un profundo conocimiento de las vanguardias internacionales y en el acontecer artístico exterior de su tiempo. En este sentido es significativo citar la serie de artículos de fondo sobre arte contemporáneo de Cirilo Popovici publicados en *Arriba* especialmente a lo largo de 1961 (POPOVICI, 1961). En su mayoría apostarán por las nuevas tendencias y por la evolución natural del arte. Unos a la sombra de la oficialidad, otros, sin embargo, serán incluso, clandestinos colaboradores antifranquistas como Moreno Galván o Aguilera Cerni (BOZAL, 1995). Se abre una nueva etapa con un panorama de la crítica mucho más complejo.

Las revistas especializadas. Una nueva crítica.

En el panorama de la prensa española del franquismo otro campo importante lo constituyó el formado por las publicaciones periódicas no diarias, muestra de opiniones y escenario de polémicas y enfrentamientos tanto políticos como culturales. En 1951 entraba en el Gobierno como Ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez que mantenía una postura próxima a un falangismo liberalizante representado intelectualmente por Dionisio Ridruejo, Pedro Laín y Antonio Tovar. Intentaban una asimilación de los valores positivos de la heterodoxia cultural de figuras como Ortega, Unamuno u otros miembros del 98. Frente a este grupo el formado por intelectuales como Rafael Calvo Serer, Jorge Vigón o Florentino Pérez Embid, se proponían crear una nueva España sobre la base de su gran tradición católica. Monárquicos en lo político y tradicionalistas desde el punto de vista cultural. Entre ambos sectores se desarrollaron arduas polémicas mediatizadas por la

acción de la censura. *Arbor* y *Ateneo* fueron la tribuna de los segundos en tanto que los primeros se expresaron a través de *Alcalá*, *Revista* o *Alférez y Haz*. Si Calvo Serer "cayó" en 1953 víctima de su explosivo artículo criticando la alianza democristiano-falangista, desvirtuadora de los ideales del Movimiento, Ruiz Giménez lo haría en 1956 como consecuencia de los disturbios universitarios de febrero que supusieron también el cese de Raimundo Fernández Cuesta, ministro secretario general del Movimiento.

En el ámbito del pensamiento cultural en general se desarrollaron polémicas importantes. Lo mismo cabe decir del terreno artístico. La primera y quizás por ello más significativa, al dar el pistoletazo de salida, fue el enfrentamiento desarrollado durante la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. España -para ello contaba con el recién nombrado Ministro de Educación Nacional, Ruiz Giménez como una de las figuras impulsoras- intentaba transformar su imagen internacional, también desde el punto de vista cultural, abriendo sus puertas a las corrientes abstractas o no figurativas del arte. Críticos y artistas se dividieron y la prensa fue escenario de un arduo enfrentamiento que, por otra parte, también contribuyó a la difusión de esta nueva orientación dentro del arte español. A lo largo de la década nuevos enfrentamientos se sucederían si bien teniendo como escenario más las revistas especializadas que la prensa cotidiana, como veremos.

La crítica desde la crítica.

En la segunda mitad de los cincuenta surge un nuevo "tipo" de crítico más joven, de formación universitaria reciente durante la cual había entrado ya en contacto con las corrientes de vanguardia, con artistas y críticos -otro sector de más edad pero también más abierto- próximos a las nuevas tendencias. En conjunto, eran aquellos que desarrollaba su trabajo y

expresaban sus opiniones a través de revistas especializadas muchas de ellas de reciente creación, donde el campo de expresión era, si no más abierto, sí más amplio. El enfrentamiento entre la abstracción y esa figuración de corte decimonónico se consideraba ya superado.

Ahora se debatía el verdadero sentido y fundamento del arte abstracto y, dentro de éste se establecían campos de diferenciación -abstracción formal y aformal; abstracción geométrica-informalismo, o, incluso dentro del informalismo hay autores que se refieren a variantes nacidas dentro de esta corriente a las que denominan neodadaísmo- que originaban nuevas polémicas. José M^a Moreno Galván, por ejemplo, en su artículo "La verdad de manolo Millares" publicado en *Artes* nº 19 del 8 de mayo de 1962, afirma que "Millares no puede ser considerado en el sentido radical de la palabra "un aformalista". Alguien, dadas ciertas evidentes similitudes podría llegar a clasificarlo como un "neodadaísta". Igualmente Víctor Manuel Nieto Alcaide en su "Resumen de la temporada 1962-1963" publicado en el nº 5 de *Aulas* 63 en junio de 1963 hablaba de una nueva tendencia que "supone una intención de romper con la rutina aformal y de adscribirse a un neodadaísmo".

También la propia crítica empieza a ser sometida a revisión: necesidad o no de su existencia, función, influencia, características de una buena crítica, posibles métodos de trabajo y consecuentes modos diferentes de valorar el arte... son algunos de los aspectos de esta tarea analizados y expresados por la misma crítica. El arte abstracto no solo estaba admitido sino que era claramente un triunfador dentro y fuera de España. Las cuestiones sobre su valoración surgían inevitablemente.

García Viñó en su sección "La verdad y la máscara del arte nuevo", en *La Estafeta Literaria* del 15 de noviembre de 1958, planteaba: "¿Quién nos saca de este confusionismo?, ¿Quién delimita la frontera de lo auténtico y lo falso?

La revista *Artes* presentaba al inicio de cada uno de sus ejemplares una breve introducción que en 1962 y 1963 se refería frecuentemente a problemas relacionados con la crítica y la comunicación del arte en general. En su número 26 del 23 de noviembre de 1962 se dirigía a la Prensa en general reclamando mayor atención para las manifestaciones artísticas: "Si la Prensa dedicase mayor atención al arte, éste, además de dar a los españoles un motivo más de orgullo, lograría una mayor popularidad. Si el hombre de la calle, el que no visita habitualmente las exposiciones ni lee las revistas especializadas estuviese informado por la Prensa, llegaría a entender cuál es la razón que mueve a nuestros artistas a realizar el arte de acuerdo con su tiempo. Pero a la Prensa no le interesa el arte, y si es verdad que algunos periódicos - más bien algunos hombres excepcionales que trabajan en ellos - ofrecen a sus lectores alguna que otra noticia y escriben regularmente críticas y artículos, también es verdad que éstos, por su carácter, no de vulgarización, sino de especialización, son leídos por un sector de público bastante reducido".

¿Cuál es la propuesta que para la tarea crítica plantean sus mismos profesionales? En los primeros años sesenta los críticos ya no solo analizan la obra de arte o los parámetros que condicionan para ésta el que tenga unas u otras características. La crítica es sometida a crítica por la crítica. Se analiza su misión, el papel que juega respecto al espectador, el "lugar" -pensamiento, método...- desde el que realiza su trabajo, su necesidad: "La crítica debe ocuparse de la razón por la cual el pintor realiza el paisaje de cierta manera (explicación del poder genesíaco) y de la razón por la cual el espectador se conmueve (descripción de las formas). Y luego situar aquel fenómeno artístico dentro del panorama general de la cultura, esto es, vivificarlo (recordemos a Hegel) dentro de un sistema ÁLVAREZ, C. L. 1962).

En este sector de la crítica se incluye a figuras como Moreno

Galván, Aguilera Cerni o Rodríguez Aguilera, nacidos alrededor de 1920 en tanto que, junto a ellos, aparecían nuevas figuras como Nieto Alcaide o Valeriano Bozal, ya de 1940 pero, en conjunto, todos ellos realizaban un tipo diferente de crítica que tenía su escenario principal en revistas especializadas nacidas a partir de la segunda mitad de los cincuenta. Estos críticos en sus comentarios incluyen análisis de la propia crítica de la que forman parte que permite establecer, con la perspectiva del tiempo que ha pasado, una comparación entre sus planteamientos.

José M^a Moreno Galván fue un crítico que empezó a aparecer en la prensa española ya al inicio de los años cincuenta realizando certeros análisis sobre hechos destacados de la vida artística española, documentos a los que nos hemos referido en distintos apartados de este trabajo. Avanzada la década se percibe en sus trabajos una consolidación intelectual donde conceptos y planteamientos parten ya de una madurez importante en su pensamiento y en sus posturas. En 1961, dentro del conjunto de Epístolas Morales que más tarde se publicarían en su *Autocrítica del arte* se incluye una "Carta a quien proceda sobre el sentido de la crítica" a la que respondería Lucio Muñoz a través de la "Carta a un crítico de la penúltima promoción", también incluida en las citadas Epístolas Morales.

La misión del crítico para Moreno Galván no es modificar el arte sino ayudar a su comprensión. La valoración del arte se complica como lo hacen todas las apreciaciones asimilables al mundo de la cultura si se compara con las llamadas ciencias de la naturaleza: "Las ciencias naturales operan con conceptos de ley y de número, mientras que las culturales operan con juicios de valor, difícilmente objetivables. El problema estriba, pues, en transferir a posibilidades de ley y de número los conceptos del arte".

Entre la características que señala en la tarea crítica, deseada por muchos y que él considera casi imposible, está la

imparcialidad, la objetividad, rasgo ante el que plantea la postura adoptada por muchos sectores que, al analizar las obras "a partir de un dogma", en función del dogma adoptado permiten establecer una clasificación: "Aquí mismo, en España, algunos de mis compañeros edifican su crítica a partir de un dogma. Los hay que consideran que el destino del arte es la abstracción y que todo arte no abstracto realizado hasta ahora está fuera de tiempo. Los hay que piensan lo contrario, que la abstracción es un estado morboso del arte y que éste no puede liberarse sino restaurando la figuración. Los hay, en fin, que lo que le importa es lo que sea bueno, sea abstracto o figurativo".

El punto de partida que apunta en su método para hacer crítica es el concepto de "arte": "Yo comienzo preguntándome cuál es el arte verdadero y cuál es el falso... Un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso -esto es, académico- el que está montado sobre soluciones".

Del mismo modo que en los críticos españoles que han hecho un análisis sobre la crítica misma se encuentra alguna postura filosófica que sirve como base explicativa, en Moreno Galván el soporte en este sentido lo constituye la consideración de la realidad como referente. Todo verdadero arte es una convocatoria a la realidad. Todo academicismo es una dimisión de la realidad en el procedimiento.

Partiendo de esta consideración de la realidad como centro fundamental de su tarea, se desprenden otros rasgos como que la crítica debe ser ecléctica "porque todo el arte, nos guste o no, tiene importancia. Cualquier arte es el arte de una hora y de un lugar donde los hombres están al mismo tiempo que los artistas. En realidad, de verdad, a mí no me interesa tanto el arte como el hombre que a través de él se manifiesta. Quiero descubrir a los hombres siguiendo sus huellas, y ninguna huella me parece tan significativa como la del arte (MORENO GALVÁN, 1964)".

Para **Cirilo Popovici** (POPOVICI, 1961) el arte "es un acto de creación" del que no se da un conocimiento suficientemente claro. La crítica de arte es una tarea que define como "hablar arte", no "hablar de o sobre o acerca de", sino "hablar arte que supone advertir que "el discurrir artístico implica -como todo discurso que quiere captar lo que hay "debajo" de las cosas y no solo el ropaje exterior que las envuelve- una cierta perspectiva que no se limita tan solo a esta apariencia. Con otras palabras, el razonamiento en cuestión debe ostentar algunas ideas o verdades esenciales acerca del tema, en nuestro caso el arte". En esta línea, considera "hablar arte sub specie philosophiae" como el método más apropiado para acercarse a lo que está velado, oculto en la obra: "Hablar arte es un quehacer que mucho se parece a una creación; diríamos más, es una creación. El re-velar o el des-velar lo que está oculto en la obra, o sea, su razón de ser; mejor dicho, su ser, no es asunto ni de psicología ni de "ciencia cierta". Este menester "des-velador" es algo así como un análisis espectral de la obra. Así pues, el quehacer específico del filósofo, -es decir, del esteta- es llegar más allá de donde llega la simple vista y extraer así el ser de la obra".



Cirilo Popovici



Víctor Nieto Alcaide

Del análisis de los escritos de **Víctor Nieto Alcaide** publicados en esos años se desprende su consideración del arte

como un fenómeno vivo que se ve afectado por una estética diferente en etapas diferentes: "Cada época, cada sociedad, cada momento, histórico, tiene su propia estética. Una estética que ha de proceder de la dinámica del arte vivo, ha de transformarse constantemente, paralelamente a cambio del arte y del mundo real. El arte del siglo XX puede caracterizarse por una manifestación destacada de diversos postulados o estéticas (NIETO ALCAIDE, 1963)".

En sus planteamientos de esta etapa se observan conexiones con José M^a Moreno Galván, tanto en la definición del papel del arte como en la importancia concedida a la realidad como punto de partida. En su valoración del arte abstracto, lo define dentro de corrientes filosóficas concretas. La abstracción formal se mueve en una línea racionalista más superficial y limitadora (...). El aformalismo entiende la materia como sinónimo de cambio, movimiento, transformación. De ahí deduce su carácter existencial, negador de todo aquello que suponga inmutabilidad, de toda la metafísica. Pero no es ninguno de estos aspectos lo que caracteriza su análisis que está planteado desde una concepción de la realidad: "El arte aformal complica su desarrollo con situaciones que afectan al mundo real directamente. El mundo de la forma cambia y altera su fisonomía siguiendo las transformaciones de la realidad".

Desde este punto de vista se entiende el método que plantea para la realización de una crítica: "Ha de recurrirse al contraste con la realidad para explicar toda la evolución y transformación del arte. El método a seguir es una crítica desde la realidad, entendiendo el arte como un contraste con lo real a la vez que como un componente de la misma".

Cesáreo Rodríguez-Aguilera representa dentro de la crítica de arte española una figura particular lo que puede deberse tanto a su formación como a sus experiencias y relaciones dentro del mundo del arte y la cultura.

Como ya hemos señalado en otros momentos, sus estudios y

primeros pasos profesionales se desarrollaron en el campo jurídico lo que no deja de reflejarse en sus planteamientos intelectuales incluso cuando es preguntado desde el ámbito de la crítica de arte. Cuando el 23 de noviembre de 1963 la revista *Artes* publicaba una entrevista titulada "El criterio del crítico", Rodríguez-Aguilera, presentado como escritor, crítico de arte y miembro de la Comunidad Europea de Escritores y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, manifestaba sobre las condiciones requeridas para llevar a cabo su tarea: "En primer término, la libertad y la seguridad jurídicas, sin las cuales no es posible una verdadera actividad de creación intelectual. En segundo lugar, una comunidad con un mínimo nivel de vida, indispensable para atender y recibir aquella actividad de creación intelectual. Y, por último, unos poderes públicos que estimulen y distingan tales actividades".

Otro aspecto configurador de su tarea lo constituye su temprana relación con Eugenio D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte. A D'Ors dedicó su discurso de ingreso en la Academia del Faro de San Cristóbal el 23 de febrero de 1968 a través del que define también sus propios puntos de vista sobre el arte y sobre la misma crítica. Años más tarde sería miembro activo en la fundación de la *Asociación de Artistas Actuales* (AAA) de 1956, con carácter diferente pero con puntos en común con los fines de la Academia Breve -fomentar la renovación cultural e impulsar el desarrollo del arte moderno en nuestro país- y con sus actividades. La Academia desarrollaba anualmente dos exposiciones, los "Salones de los Once" y la "Antológica de Primavera". La AAA, de modo similar, celebraba los "Salones de Mayo" y "Salones de Noviembre". A pesar de todo, Rodríguez-Aguilera intentaba marcar las diferencias existentes respecto a Eugenio D'Ors cuando afirmaba, a raíz de una conversación sobre el problema social del campo andaluz: "Conociendo el ideal político de D'Ors, que era, ante todo, un Estado aristocrático y reformador, gobernado desde la inteligencia y para la cultura, no podía

extrañarme que, frente a mis ideas renovadoras y socializantes, Eugenio D'Ors opusiera un neofeudalismo paternalista, aunque actualizado. Como es obvio, yo no traté de convencer al maestro -significativa consideración y muestra de reconocimiento- pero la verdad es que tampoco él insistió demasiado para tratar de convencerme a mí. Nuestras discrepantes opiniones se mantuvieron" (RODRÍGUEZ AGUILERA, 1968).

Al definir su planteamiento del arte reincide en la valoración dorsiana que partía de la firme convicción de que "el único y verdadero arte de nuestro tiempo es el arte vivo, el llamado arte moderno". Pero es cierto que esta afirmación no adquiere en Rodríguez-Aguilera la amplitud que en otros críticos contemporáneos. En sus escritos se advierte una actitud de apertura pero, más hacia una modernidad un tanto moderada que hacia sus expresiones más radicales. Llegó a afirmar, hablando de "la abstracción en sentido estricto, es decir, aquel tipo de pintura (que) con la pretensión de alcanzar la máxima pureza... más que pintura de ideas, era una pintura carente de ellas" (RODRÍGUEZ AGUILERA, 1963).

Joaquín de la Puente considera que el arte -el arte de su tiempo- debe ser ecléctico hasta en sus posiciones más extremadas igual que lo son incluso los grupos más extremados del momento. "La crítica debe dar testimonio del instante total en que vive". El crítico tiene el deber de penetrar en toda situación. Debe saber calificar sin fanatismo aunque con calor y con cierto grado de pasión. No puede ser fragmentario en un terreno como el intelectual en el que tiene el inteligente deber de la comprensión. En el nº 51 de la revista *Artes* señala las características que debe tener la crítica:

- a) Sincera sin reservas. Ostensiblemente veraz.
- b) Sin pensar jamás en que puede ser un excelente medio para ganarse amigos y cierta notoriedad pública.

c) Incapaz de confundir ciertos deberes "sociales" (amistad etc.) con los estrictos de la función crítica.

d) Consciente de que nuestras valoraciones de hoy serán implacablemente revisadas en el futuro. Consciente de que sólo somos testigos y, en alguna medida, motores del presente.

e) Clara a más no poder. La oscuridad de expresión es impotencia. Naturalmente, a veces, hay cosas difíciles de exponer, pero, aunque sean difíciles de entender, no tienen por qué identificarse con la palabrería.

f) Más para el lector que para los artistas y compañeros de la crítica. Sin obsesionarse con lo que éstos puedan pensar de la tarea propia.

g) Uniendo a la claridad la seguridad de nuestras convicciones. Tal seguridad no es enemiga de la modestia, ni mucho menos quiere decir que haya que pontificar.

h) Si puede, debe poner contribución a las mejores virtudes literarias. Es necio, pedante e inútil imaginarse que se puede tomar el arte como pretexto para hacer creación literaria..., planteada a priori. En quienes tienen facultades literarias auténticas, se da por añadidura tal creación.

La crítica, entre otras cuantas cosas más, es una tarea docente. Mejor es no sacarla de quicio. Con que sea lo que debe ser ya tiene bastantes y arduos problemas que resolver. Bastantes motivos de satisfacción si los resuelve.

Además de la cuestión del posible eclecticismo en la crítica de arte, frecuentemente discutida en la prensa del momento, otro rasgo tratado a menudo es el hecho de la abundante "literatura" elaborada en este género. En este aspecto, el término es peyorativo y designa al gran número de páginas cubiertas con elogios poco fundamentados y de pobre aportación al pensamiento artístico. En contrapartida se aboga por una crítica inteligente. En este sentido se expresaba Venancio

Sánchez Marín cuando decía que "la crítica, sin renunciar a ser inteligente, debe ser inteligente. A lo que debe renunciar, si puede, es a ser literaria. Aunque convengo que hay a quienes esa renuncia compromete mucho. Pone excesivamente de manifiesto la indigencia argumentadora" (SÁNCHEZ MARÍN, 1964). Arte y crítica se influyen mutuamente, pero ambos reciben una influencia de la sociedad, de las ideas que ésta configura, mucho más que de las que arte y crítica se comunican mutuamente.

En una línea similar se manifestaba **Ángel Crespo** en el conjunto de las citas de este apartado extraídas de la sección titulada "La crítica en Artes", publicada en el número 50 de dicha revista el 23 de febrero de 1964, p.4.

Al definir al crítico como un "intermediario" entre los que producen la obra de arte y la sociedad: "He tratado de considerar a críticos y artistas como gentes empeñadas en un quehacer común y no como a dos facciones opuestas". De ahí que para él, las muestras de arte sean lugares en los que "nuestra sociedad se está jugando muchas cosas; entre otras, el derecho a confiar en sí misma, sus posibilidades de entender un acontecer histórico al que debe adaptarse o perder toda esperanza... Cada artista puede y debe sumarse al trabajo de interpretación de nuestro tiempo". El arte debe estar claramente definido. No puede estar en dos posturas diferentes a la vez. "Como cada tiempo es distinto y susceptible de muchos enfoques válidos, lo importante es acertar con alguno de ellos. Quién acierte será, aún sin proponérselo, original porque estará en el origen del fenómeno captado, que será siempre nuevo por ser nueva la relación de las coordenadas de tiempo y espacio".



Juan Antonio Gaya Nuño es una de las figuras que se ha manifestado más frecuentemente sobre la crítica. Autor de obras como *El arte en su intimidad* (1957) o *Entendimiento del arte*, libro que se publicaba en ediciones Taurus, en Madrid, García-Viñó se refería a él como un "escritor de arte" al afirmar de la crítica de arte que "es una de tantas funestas instituciones del mundo moderno... Respecto a su obra *Entendimiento*

del arte lo define como un autor que está tan lejos "del crítico gacetillero que repite tópicos y pretende enseñar lo que no sabe, como del imponente y sesudo escritor de minorías muy iniciadas -casi terminadas de puro iniciadas- que inventa raros términos y pseudofilosóficas honduras para revestir de extrañas salsas lo que podía ser no más que un sencillo pan cotidiano" (GARCÍA VIÑÓ, 1959).

En un trabajo publicado en 1960 en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 125 -"Claves íntimas de la crítica de arte"- señalaba unas curiosas características de lo que él consideraba rasgos fundamentales para realizar una buena tarea crítica en el campo del arte. "Para aprender con alguna precisión el inglés o el noruego no son necesarios días, sino años, y otro tanto ocurre con la crítica de arte o con la química inorgánica, pero como hay tantísima gente ansiosa de actuar con urgente improvisación en cualquier materia, sería bueno adoptar el aire de facilitar sus modestos sueños... Yo voy a exponer los caminos de llegar a ser pero no respondo de la duración de esos caminos". A continuación con estilo bastante retórico va citando las características necesarias desde su punto de vista para realizar un buen trabajo en este terreno.

1. Es importante un buen conocimiento de la lengua latina y, a

través de ésta, de la cultura clásica: "Para mí ha sido indispensable haberme creado un fondo inicial de humanismo y un primer regazo en que acunar bellezas".

2. Claridad en el modo de exponer: "Entendí siempre que para escribir sobre cualquier materia, y máxime en una tan desinteresadamente informadora y calibradora de verdad, cual es la crítica, importaba ser, antes que cualquier otra cosa, claro".

3. Profundo conocimiento de la Historia del arte: "Toda una turbamulta de críticos ha nacido a la nueva profesión partiendo del surrealismo o de la abstracción, sin que les importase un ochavo toda la creación artística desplegada durante siglos (...). Con ello se ha puesto de moda cierto bárbaro idioma, entre pseudofilosófico y esquizofrénico, que no dará poco que hacer a los eruditos de los siglos XXIII o XXIV... ¡Con lo elocuente que es la sencillez (...) ante estas desventuradas no-explicaciones de lo abstracto!".

4. Considera la crítica de arte como un género literario que no tiene nada que ver con una ciencia: "Si estoy lejos de creer que la Historia, así, con mayúscula, sea una ciencia, ¿Cómo he de admitir la temida denominación para un ejercicio y divertimento de sensibilidad como es la crítica de arte?... Más que historia ni filosofía, esa crítica debe contener un algo y aún un mucha de lírica, y ello basta para divorciarla, completa y afortunadamente de la ciencia".

5. La sencillez: "Es curiosa esta constante de que el mal crítico suela enamorarse de lo declamatorio, oscuro y exento de facilidad (...) porque de las muchas gentecillas que escriben para no ser comprendidas es proporción agobiadora la de los críticos de arte, y precisamente del arte actual".

6. El crítico de arte debe tener algo de artista y de poeta: "El crítico debe ser un poquito artista, vagamente artista, una chispita de artista. Sin practicar ese arte, claro está",

También ese crítico debiera ser bastante poeta. Incluso no hay nada que se oponga a que sea totalmente poeta, y poeta mayor. ¡Ojalá todos los críticos de arte fueran poetas!” Dotado de sensibilidad que debe aprender “fuera de las aulas universitarias mediante un ver e interesarse por todo. La sensibilidad solo puede educarse mediante el ejercicio de la atención, viendo y reviendo todo, desde lo óptimo a lo pésimo”, salvando la intención del ejecutante y “suponiendo siempre que el autor de lo juzgado ha tenido alguna decisión de lograr belleza, de procurar interés”. Aunque en otro momento llega a afirmar que no es imprescindible al crítico una formación universitaria, sin embargo la necesidad de ésta se deduce de muchas de las características que debe presentar y que hemos ido señalando.

7. Gaya Nuño considera además que uno de los grandes defectos de la crítica de arte del momento es su escasa dedicación a la arquitectura: “Como quiera que la arquitectura funcional carece de tales entretenimientos (motivos decorativos, escultura), puede decirse que carece de crítica y de comentario”.

8. El crítico de arte debe realizar una tarea de intermediario entre el creador y sus espectadores: En momentos tan pavorosamente peligrosos para la cultura y la sensibilidad es cuando la tarea del crítico debiera obrar prodigios de comprensión y transacción (...). Lo prohibido es equivocarse al espectador, planteándole continuamente el dilema de estar con unos o con otros, de ser fiel a la tradición o de unirse a los rebeldes. Toda rebeldía se convertirá en tradición, y lo exigible en el crítico es la predicción a antologizar aquella parte de la novedad o de la rebeldía que pasará a integrar la tradición. Y, al mismo tiempo, descartar de la tradición y de la historia todo aquello que se les incorporó de matute, por su única calidad de vejez o antigüedad”.

En cualquier caso, definida la función y características de la crítica, concluye que se trata de una tarea completamente

superflua y señala la “conveniencia de que se extinga este oficio de mediador, de intermediario entre el creador y sus espectadores o gustadores... Lo ideal sería un tal ensanche de los grupos minoritarios como para hacer inútil el trabajo del crítico y del glosador. Cada uno debe ser su propio crítico”.

Es curioso comprobar el cambio de actitud producido en Gaya Nuño cuando, años más tarde, el 14 de junio de 1996 se manifestaba en el diario *ABC* respecto a ambas cuestiones, el arte abstracto y la crítica. Sobre el arte contemporáneo afirmaba: “A mí, para qué engañarnos, la pintura llamada moderna no me interesa. Creo que desde la Primera Guerra Mundial viene dando tumbos, y que ni siquiera tiene un programa claro. Todo es buscar algo que no se haya hecho”. En tanto que a la crítica le reprocha “que sea artificio y mentira. El crítico “entiende” de una cosa que no comprende. El suyo es un oficio raro y extraño, insensato, un oficio que no responde a una verdadera necesidad, sino a una necesidad artificial, a una pseudonecesidad. La decisión de hacerse crítico de arte es una decisión disparatada, pues parte de un error de principio, el de creer que la obra de arte es una demostración de talento de su autor que exige un especialista, un entendido, en lugar de comprenderla y aceptarla como un ser vivo, como una manifestación de vida. Sobran los estudiadores, los examinadores, los enjuiciadores del arte. Sin esa clase de “entendidos”, la Historia del Arte podría ser otra cosa. No el canal de desagüe, la cloaca máxima que conocemos, sino un río cristalino, libre del peso muerto de las cosas inanimadas y de la mera historia”.

José Hierro, procedente de las filas de la poesía, iniciaba su andadura oficial como crítico de arte el 9 de noviembre de 1960 en el diario *El Alcázar*. En un artículo publicado tres días antes por este motivo -“Vísperas de crítico”- señalaba los que consideraba rasgos definitorios de un crítico de arte y de la tarea desarrollada por el mismo: “Ahora mi obligación será investigar los porqués, juzgar, erigirme en dómene,

perdida ya esa soltería ante el arte (...). Como crítico deberé de preferir la injusticia al desorden. Porque misión del crítico es ordenar, jerarquizar. Son las molestas obligaciones de quien se casa con la crítica". Define a continuación sus ideas en cuanto a la forma de actuar y actitud que debe mantener un crítico:

En primer lugar destaca la importancia de la veracidad: "Es decir, exponer al futuro lector, con toda sinceridad, cuál es mi bagaje artístico. Después, ser veraz significa que no ha de ocultarse que se tiene tomado partido". En esta línea añade más adelante: "Me importa decir qué conocimientos me asisten a fin de que nadie se llame a engaño. Bien poco es lo que puedo alegar en mi favor. No paso de ser un mediano aficionado que ha leído un poco acerca de la historia del arte, que sigue con relativa atención lo que en el mundo se hace. Añadan un contacto bastante estrecho con artistas y sus talleres, exposiciones y polémicas, contacto que comenzó a los catorce años. Creo que es significativo señalar mi vocación frustrada de pintor (magnífico argumento para aquellos a quienes pueda agraviar con mis juicios, pues podrán sacar a relucir aquello de que un crítico es un artista fracasado)".

La honestidad que "exige que se hable bien de un artista, de un tipo de arte, aunque al crítico no le guste, siempre que en ese artista o en ese tipo de arte haya valores encomiables. Y, por el contrario, el crítico deberá atacar aquello de baja calidad artística por muy dentro de sus gustos o amistades personales que se halle lo juzgado".

Esta actitud tendrá como consecuencia que el lector pueda relacionar " a) Lo que el crítico sabe. b) Lo que al crítico le gusta. c) Lo que opina de una obra concreta que, naturalmente, estará interferido y deformado por a) y b).

Respecto a la estructura de sus críticas señala un esquema previo a seguir: al comienzo una digresión de carácter teórico, "un comentario aparentemente marginal a aquellos

nombres de que me ocupe a continuación... No obstante, trataré de diferenciar cambiando el tipo de letra, la digresión de la crítica". Un estilo breve y directo: "Intentaré que mis comentarios sean escuetos, ciñéndome a la cuestión en vez de perderme en digresiones y florituras" y una información viva, próxima a las exposiciones y acontecimientos comentados: "Trataré de que las crónicas aparezcan cuando aún está abierta la exposición".

El arte válido desde su punto de vista, tal como se va reflejando en sus escritos del momento, debe estar impregnado de belleza y verdad y esa será la obra de arte que realmente permanecerá: "La cantidad de obras y artistas que cada época legará a la historia es sumamente escasa... El espectador de hoy ha de realizar, con su intuición, la labor depuradora que el tiempo hizo. Ha de cribar el presente, pensarlo desde el futuro" (HIERR0, 1961).

Respecto al arte de su tiempo, considera que es consecuencia de un proceso de desrealización iniciado con Goya. "La realidad comenzó a ser soporte y pretexto para la obra. Unas veces -romanticismo- la realidad fue olvidada en beneficio de la fantasía. Se crearon mundos posibles en el sueño, mundos cargados de literatura que, modernamente, desembocarían en el surrealismo. Otras veces la realidad fue vencida por la pintura misma -impresionismo, cubismo, abstractismo-. El mundo real desfigurado por la poesía podía ser concebido por cualquier soñador, aunque no realizado. El mundo real como punto de partida para experiencias de color y de forma, dio origen a un arte sólo concebible por los pintores"(HIERR0, 1960b). Desde su consideración del arte del momento intenta explicar la posible aparición en sus crónicas de comentarios en aparente oposición pues "ciertas tendencias me parecen válidas en nuestros días aceptándolas yo por auténticas aunque abominando de ellas por insuficientes" (HIERR0, 1960a).