

UNA HISTORIA DEL ARTE EN PRIMERA PERSONA

Javier Cabo Villaverde
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen:

Estudio del artista en su faceta de teórico, analizando sus relaciones, a menudo conflictivas, con la crítica e historiografía del arte. A continuación, un análisis ejemplificado de los principales cauces escritos del artista indicando sus rasgos diferenciadores más relevantes. Como complemento, una antología ordenada y brevemente comentada de escritos teóricos por grandes artistas modernos, que sirva de auxiliar para el estudio de la historia del arte.

Palabras clave: Teórico del arte / Artista / Tratado.

Abstract:

Study of the artist as art theorist, with an analysis of the contacts, often difficult, with critics and art historians. It follows a classification of the most significative ways of verbal expression for the artist, with some instances of each of them. As complement for teaching art history, an anthology cronologically ordered and with brief comments of the most important writings by great modern artists.

Keywords: Art theorist / Artist / Treatise.

“Siento ansia de que el mundo acuda a los pintores para informarse sobre pintura.” - Constable¹.

En 1913 Joaquín Torres García publicó en Barcelona su primer libro, *Notas sobre arte*, modesto de título, escaso de páginas y aligerado por xilografías del autor. Inmediatamente llevó un ejemplar a Eugenio D'Ors, sumo pontífice del *Noucentisme* entonces en boga. Este lo hojeó largo rato en ominoso silencio y acabó devolviéndoselo con un: “Los bojes están muy bien hechos”². Torres

¹R. Goldwater / M. Treves. *Artists on Art*. Random House. New York. 1972. p. 10. Hay versión castellana: *El arte visto por los artistas*. Seix Barral. Barcelona. 1953.

²J. Torres - García. *Historia de mi vida*. Paidós. Barcelona. 1990. p. 121.

García culminaría su labor teórica y docente mucho más tarde y en otro continente con *Universalismo Constructivo*, obra recopilatoria, densa y copiosa (150 lecciones entre 1934 y 1942, con más de 800 páginas), testimonio impresionante de cómo un artista puede abarcar y juzgar multitud de fenómenos estéticos desde un enfoque personal, expresándose articulada y elocuentemente. La obra no contiene ilustraciones del autor.

Si, *more d'orsiano*, pasasemos de la anécdota a la categoría, concluiríamos que tal actitud displicente y destemplada abunda entre críticos e historiadores. Muy a menudo actúan como invitados por cuenta propia que dictan quien debe sentarse a la mesa. No soportan al artista que pone un pie en su terreno, elaborando una argumentación teórica de cierta consistencia paralela a su labor y con la que compite inevitablemente. El propio Leonardo, pese a su prestigio multiforme, se quejaba del desdén de los eruditos hacia sus textos (que hoy siguen mereciendo interés, a diferencia de los de sus olvidados detractores). Todo lo más se tolera compasivamente la incapacidad del artista para conjuntar ambos planos, ensayando trabajosamente fórmulas que ellos siempre podrían expresar mejor³. La última palabra sobre la producción de un artista siempre deben tenerla el historiador o el crítico. Y sobre sus teorías también, parecen decir las irresponsables extracciones o mutilaciones que sufren de continuo los textos de artistas en aras de una interpretación al gusto, sin esforzarse en conjuntarlos con su labor creativa ni tener en cuenta el cuándo, cómo y por qué de lo dicho⁴. Asimismo hay que reconocer que no pocos creadores han rechazado por desinterés, inseguridad o modestia la oportunidad de expresarse por escrito. Otras veces suponen su arte tan personal que un lenguaje sin formas no podría transmitirlo en modo alguno. Aún en caso contrario, cuando el artista se esfuerza por crear un sustrato teórico, éste suele marginarse indebidamente a la hora de calibrar su trayectoria⁵. ¿Qué añaden a una obra brillante los balbuceos de un teorizador de ocasión, pedantes o perogrullescos?. Una traducción insustancial o un sucedáneo devaluado. En el peor de los casos una desecación

³ Cf. R. Pierantoni: "(...) es necesario destacar cómo los pintores en general han sido casi siempre malos teóricos de su propio arte, y con frecuencia han aceptado acriticamente lo que una fácil pseudociencia ponía a su disposición. Terminaban por no interesarse mínimamente por los fenómenos verdaderos y propios de la visión. Un ejemplo típico lo da Kandinsky." (*El ojo y la mirada*. Paidós. Barcelona. 1984. p.117).

⁴ H.B. Chipp: "Resulta demasiado fácil para un autor usar citas de los escritos de un artista para dilatar su significado sin hacer antes un análisis cuidadoso de los significados más profundos del original." (*Theories of Modern Art*. University of California Press. Los Angeles. 1968. p.v (introducción)).

⁵ F. Calvo Serraller: "(...) el historiador sabe que no hay un solo texto redactado por un artista que, independientemente de su calidad, no constituya una fuente primordial." (*Escritos de arte de vanguardia*. Turner. Madrid. 1979. p. 11).

esterilizante, con todo el riesgo que implica para sus seguidores⁶. Que hable la obra y calle el artista, podría ser la consigna: o mancos o mudos⁷. El creciente subjetivismo, a menudo solipsista, del arte moderno no ha disminuído ni mucho menos la disposición de algunos de sus mayores creadores a hacer mutis por el foro: “Yo me expreso a través de la pintura, y no soy capaz de hacerlo mediante palabras. No puedo dar una explicación del porqué he hecho algo de una determinada manera.” Picasso⁸.

Otros artistas mejor dotados para lo contrario no pudieron hacerlo por circunstancias diversas. Así sucedió con Degas, sin duda el más culto e inteligente de los impresionistas, amigo de Mallarmé, poeta aficionado, provisto por añadidura de un ingenio caústico. Tenía que administrar su luz. Una crónica mala vista le retrajo de la escritura -y en su vejez del óleo-, aunque contemos con testimonios inestimables, como el del joven Valéry, sobre la elocuente calidad de su mente⁹. Aún más lamentable es la desidia que ha permitido o perpetrado la destrucción de múltiples legados teóricos.

⁶ K.Clark sobre Leonardo, el intelecto artístico más poderoso: “Sus teorías reflejan sus tendencias creadoras; pero, como consecuencia del trabajo de elaboración intelectual, se convierten en algo peligrosamente rígido y opresivo.” (*Leonardo da Vinci*. Alianza. Madrid. 1986. p.87). También los escritos del artista pueden acarrear consecuencias negativas para sus relaciones interprofesionales. Cuando Kirchner publicó *Crónica de Die Brücke* (1916) aceleró la ruptura del grupo expresionista, tres años más tarde Carrá irritaba con su *Pintura Metafísica* a De Chirico, que se creyó minusvalorado en ella.

⁷ Goethe: “Artista, crea, no hables.” (en Goldwater / Treves, op.cit. p.16). Bergson: “Las mejores informaciones concernientes a una obra nos son dadas, después de todo, por la obra misma.” (en E.D’Ors. *Tres horas en el Museo del Prado*. Tecnos. Madrid. 1989. p. 91).

⁸ Declaración al periodista J. Seckler en 1945 (*El País semanal*, 25 / II / 1996 (nº 1.013). Asimismo: “Para mí un cuadro habla por sí solo” (J. Richardson. *Picasso* (I). Alianza Editorial. Madrid. 1991. p. 275), o “La escultura es el mejor comentario que un pintor puede hacer a la pintura.” (en P. Désalmand. *Picasso por Picasso*. Thsassalia. Barcelona. 1998. p.144), y “Es cierto que se publican antologías de Ingres y de Delacroix; eso produce escalofríos. ¿Qué pensamiento de Delacroix puede compararse con su *Sardanápalo*?” (op.cit. p. 103). P.Cabanne: “Quien quiera que se haya acercado a él esperando una explicación o un comentario de su obra, de su comportamiento, tropezó con un muro.” (*El siglo de Picasso* (I). Ministerio de Cultura. Madrid. 1982. p. 17). Idem Matisse, que sin embargo escribió mucho y muy bien, con un voto de silencio de lo más elocuente: “Siempre les he dicho a mis jóvenes alumnos:” ¿Quiere Ud. pintar ?. antes que nada tendrá que cortarse la lengua, porque su decisión implica perder el derecho a expresarse de otra manera que no sea con los pinceles.” (*Escritos y opiniones sobre arte*. Debate. Madrid. 1993. p.155). Respuesta de De Kooning al ser preguntado sobre qué era el arte abstracto para él: “Si pinto arte abstracto, eso es lo que el arte abstracto significa para mí.” (en Chipp, op.cit., p. 561). Schmidt - Rottluff: “En la intimidad y privadamente opino, incluso, que no es posible “decir” nada sobre arte.” (En A. González / F. Calvo Serraller / S. Marchán. *Escritos de arte de vanguardia*. Turner. Madrid. 1979.,p.105). Klimt se negaba no sólo a escribir, sino a hablar de su arte (F. Whitford. *Klimt*. Destino. Barcelona. 1992. p.18). En toda su vida Tanguy sólo concedió una entrevista.

⁹ Degas se retrajo de la teorización por temor a la ceguera, que de todos modos le alcanzaría al final. En cambio Lomazzo se dedicó a su importante *Tratado del arte de la pintura* (1584) tras sufrirla.

Se pondera mucho la pérdida de obras artísticas, pero a veces la de los anteriores no es menos grave en todos los sentidos¹⁰. Piero Della Francesca dejó un tratado de los cuerpos regulares del que nada sabemos. Con Mantegna, Rosso Fiorentino, Aníbal Carracci y otros muchos pasa o se supone algo semejante. A la muerte de Leonardo (1519) sus copiosos apuntes quedaron en manos de su discípulo F. Melzi, cuyos herederos los perdieron en parte. Pompeyo Leoni salvó lo que pudo, pero remodelándolos a su capricho (*Codex Atlanticus*: 1.222 páginas en orden inverificable), para ser editados en 1615. Las cartas de Gainsborough fueron quemadas por considerárselas de mal gusto, las de Poussin a sus amigos pintores se perdieron sin ni siquiera esa excusa. Beckmann destruyó en 1940 los diarios que había mantenido desde 1925. Todavía con mayor frecuencia se editan con inaudito retraso los textos de un artista. La *Vida* de Cellini, tan importante en la historia del arte como en la de la literatura, rodó manuscrita hasta 1728, el *Tratado de la Pintura* de Cennini hasta 1821, *De Prospettiva Pingendi* de Piero Della Francesca hasta 1899. Las *Memorias* de Mme. Vigée Lebrun debieron aguardar a 1867, las de Bandinelli a 1905. El diario de Dürero sobre su viaje a Flandes a 1779, el de Delacroix a 1893 (el resto de escritos a 1923, a cargo de Elie Faure). Las cartas de Miguel Ángel a 1875, las de Van Gogh a Theo a 1937.... Dos manuscritos clave de Leonardo se descubrieron en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1967 (*Codex Madrid I / II*).

Y sin embargo, superados estos factores, propios o ajenos, casuales o deliberados, provisionales o definitivos, la constante alternativa del artista con ínfulas de teórico ofrece suficientes muestras de calidad como para hacerse un espacio propio en la historiografía del arte. La voz del artista resulta aquí un contrapunto imprescindible. Ya J. Schlosser en su monumental *La literatura artística* (1924) (Cátedra. Madrid. 1976) registró con celo multitud de fuentes, pero muchos especialistas olvidan con interesado descuido que los primeros historiadores y teóricos de arte en sentido moderno fueron los artistas, hasta el siglo XVIII, y que aún entonces Winckelmann tuvo en Mengs no sólo al amigo a quien dedicó su obra maestra, sino un consejero inestimable¹¹. Para el XIX y el XX - los siglos anteriores no permiten por desgracia una continuidad comparable - pueden seguirse las vicisitudes del arte moderno ismo a ismo mediante un trazado paralelo en boca de sus protagonistas. Una historia no de cátedra, sino de caballete,

¹⁰ E. Gilson: "(...) los juicios estéticos de un pintor son parte de su arte." (*Pintura y realidad*. Aguilar. Madrid. 1961. p. 187).

¹¹ Delacroix: "La mayor parte de los libros sobre arte están hechos por gentes que no son artistas: de ahí tantas nociones falsas y juicios al azar del capricho o la prevención. Creo firmemente que todo hombre que ha recibido una educación liberal puede hablar pertinentemente de un libro, pero no de una obra de pintura o escultura." (*Journal*. La Palatine. Ginebra. 1946. p. 329 (5 / I / 1857)).

improvisada, irregular e informal muy a menudo, pero siempre con la fuerza inestimable de lo directo y vivido, plasmado sobre la marcha.

Sabemos por Plinio el Viejo que grandes artistas de la antigüedad como Policleteo y Apeles ya compaginaron teoría y creación¹². Nada queda de ambas en el caso de este último, pero es muy significativo que la primera fuente sistemática disponible para la historia del arte considere oportuno referirse a ello, en una época para la cual el artista permanecía bajo la esfera artesana. No resulta por tanto extraño que cuando en el renacimiento logre aquél por fin una cotización social considerable asistamos a una eclosión de artistas doblados en teóricos que abarca géneros más y más diversos¹³ durando hasta la actualidad con contados eclipses (como el arte holándes del XVII o hasta cierto punto el impresionismo). En las últimas vanguardias actividad teórica y actividad creativa son a veces - caso del conceptual, y en especial el *Word Art* - una sola. El artista hace, el artista es, el artista dice (o calla). Cuando J. Kosuth declara que el arte es la definición del arte (1969)¹⁴ ha cerrado tautológicamente el ciclo abierto por Miguel Angel cuatro siglos antes al protestar que “se pinta con los sesos y no con las manos”¹⁵. Todo ello también

¹² *Textos de historia del arte*. Visor. Madrid. 1987. p.98. Policleteo había escrito una obra llamada *Canon* a fines del V.A.C., sobre simetría y proporciones anatómicas. El primer texto de un artista europeo conservado es el del moje Teófilo, *Sobre diversas artes*, del XI. El primero en general, *Notas sobre la clasificación de pintores antiguos* del chino Xie Hie (fines V / principios VI D.C.). Para una antología de la tan amplia como sugerente reflexión de los artistas chinos sobre arte, Lin Yutang. *Teoría china del arte*. Sudamericana. Buenos Aires. 1968 y L.Racionero. *Textos de estética taoísta*. Alianza. Madrid. 1983.

¹³ 1435, el tratado *De pictura*, de Leon Battista Alberti (arquitecto con práctica de pintura): 1447, *Comentarios de Ghiberti* (con elementos históricos, autobiográficos, ópticos y perspectivos). V. el clásico de A. Blunt. *La teoría de las artes en Italia* (1450 - 1600). Cátedra. Madrid. 1979.

¹⁴ En J. A. Walker. *El arte después del Pop*. Labor. Barcelona. 1975. p.59, al que puede añadirse: “Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser *lenguaje* del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico.” (en S. Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid. 1986. p. 415). Algunas de las *Sentencias sobre arte conceptual* (1968) de Sol Lewitt: “15- Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabra (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual. 16- Si se emplean palabras, y estas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.” (op.cit. p. 414), añadiendo sin embargo en la última: “35- Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte.” (p. 415). En 1963 el escultor minimal R. Morris publicó un acta notarial titulada *Declaración de retirada estética* por el que retiraba de una escultura suya “toda cualidad y contenido estético”. (N. Lynton. *Historia del arte moderno*. Destino. Barcelona. 1988. p.335). ¿Pasaría ese contenido al texto?

¹⁵ Goldwater / Treves, op.cit., p. 63. Whistler decía que mezclaba sus colores con el cerebro (en H. Read. *El significado del arte*. Magisterio Español. Madrid. 1974. p. 62.), Winckelmann, que los pintores debían “mojar sus pinceles en el intelecto” (en H. Honour. *Neoclasicismo*. Xarait. Madrid. 1982. p. 59). Más recientemente esa conceptualización se extrema, como concluye irónicamente F. de Azúa: “Siendo los artistas unos intelectuales que expresan sus ideas, no hay

se refleja sociológicamente en la progresiva importancia del catálogo de exposiciones, convertido en vehículo predilecto del arte contemporáneo. Visto su creciente volumen, lujosa presentación y denso contenido falta poco para que asistamos a una exposición de catálogos de arte¹⁶.

Hasta llegar a esa conclusión extrema se recorre una amplia gama de posibilidades, en las que los artistas se expresan de mil modos según sea el origen, destino, carácter, valor y fortuna de sus trabajos teóricos. Llegamos incluso al aparente - y para la víctima más que penoso - absurdo del que acaba siendo conocido fundamentalmente como escritor. Así sucede con Vasari, cuya importancia decisiva para la historiografía del arte (y la pedagogía artística) rebasa con mucho su discreta estatura dentro del manierismo. A Emile Bernard se le recuerda hoy como corresponsal privilegiado de Cézanne, Van Gogh y Gauguin, no por sus telas neoimpresionistas - nada desdeñables - en la Escuela de Pont Aven. Todos los cuadros de su contemporáneo Maurice Denis han tenido menor resonancia que su celeberrima definición formalista del cuadro como conjunto ordenado de manchas sobre una superficie plana¹⁷.

Contamos con textos de artistas para todos los gustos, desde reconcentrados aforismos (Braque e Ingres apenas han dejado otra cosa) a la divagante epopeya de Turner, *Las falacias de la esperanza*, algunas de cuyas ríspidas cuartetos añadió como apéndice a los ya desmesurados títulos sus cuadros. El destino puede ser meramente particular, no destinado a la publicación o incluso a ojos ajenos (*A sí mismo* se titula el diario (1867-1915) de Redon), restringido (para docencia por lo general), o bien multitudinariamente colectivo (declaraciones en prensa, televisivas o para documentales cinematográficos

quien los juzgue, excepto los filósofos." (*Diccionario de las artes*. Planeta. Barcelona. 1995. p. 52). A. B.Oliva: "Tanto en Europa como en Norteamérica el arte experimental parte de la conciencia de que el objeto del arte es el lenguaje y de que investigación no significa ya experimentación de nuevas técnicas, sino análisis de los instrumentos lingüísticos utilizados." (*El arte hacia el 2.000*. Akal. Madrid. 1992. p.14).

¹⁶ V. el irónico artículo "Catálogo" en Azúa, op.cit., p. 75-83.

¹⁷ En Chipp, op.cit., p. 94 (extraída del comienzo de su libro *Definición del neotradicionalismo* (1890), del que no se cita otra cosa, como ya sucedía para su irritación en vida del autor). E.Cuchi sobre Carrá: "Si se piensa en Carrá está claro que no ha sido un buen pintor, ¿qué quieres que quede de su trabajo?. Pero ha sido importante como soporte de la pintura; no se puede decir que sea un gran pintor, pero ha sido verdaderamente importante. Como Boccioni, que ha dicho dos o tres cosas sobre el arte, fantásticas, sobre Picasso y el picassianismo, cosas increíblemente importantes y todavía actuales, pero como pintor ha dado poco, nada, su obra no vale nada, formalmente no es bueno, ¡pero ha dicho un par de cosas importantes sobre el arte!. Así que Boccioni es un santo, es un gran personaje, es una persona a la que no podemos dejar de querer. En cambio en otro sentido, si pensamos en Caravaggio y el Greco, puede ser que hayan dicho cosas poco interesantes, pero su obra es increíble." (en S. Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid. 1986. p. 445). Barnett Newmann empezó como teórico, y Motherwell mantuvo durante varias décadas una notoria actividad como editor de documentos del arte moderno.

(Pollock)). De una carta a un confidente o un diario a medianoche a un manifiesto a cinco columnas en primera plana y tipografía de cuerpo doce. Su carácter oscila entre una asistematización atomizadora a, más raramente, una estructura completa, coherente y armónica. Su valor literario llega a cotas elevadísimas cuando damos con artistas que escriben mejor que pintan - Dalí es muestra indudable -, o bien nulas, sin siquiera un dominio aceptable de la sintaxis y la ortografía (Goya)¹⁸. El valor documental sobre la vida y personalidad del artista va de lo sensacional a lo absolutamente opaco. El valor iluminador sobre su obra puede abrir interpretaciones decisivas o dejarnos peor que antes. Hay en efecto textos que parece difícil complementar con los cuadros de sus autores. Así Constable escribe de paisaje como un naturalista concienzudo y lo pinta como un poeta lírico: «La pintura es una ciencia y debería ser estudiada como una investigación en las leyes de la naturaleza. ¿ Por qué, entonces, no podría ser la pintura de paisaje considerada como una rama de la filosofía natural, de la cual los cuadros no son sino los experimentos ? »¹⁹

Tal cantidad de variables obliga a establecer una mínima clasificación:

1. Tratados

El artista expone, bajo título tan convencional como ambicioso, los fundamentos técnicos o conceptuales de su disciplina o una rama de la misma, con el objetivo patente de llevar su desarrollo hasta un grado en todo profesional. Inicialmente los tratados eran recetarios de taller, preciosos desde el punto de vista documental pero no conceptual (en la transición de la Edad Media (fines del XIV), *Tratado de pintura* de Cenino Cennini (Akal. Madrid. 1988), artista paduano cuya obra se ha perdido). Pronto la faceta técnica y la pedagogía de taller van cediendo paso al énfasis teórico (*El Análisis de la belleza*, de Hogarth (1753) (Visor. Madrid. 1997) o *Tratado de la Belleza* de Mengs (1762) (Dirección General de Bellas Artes / Colegio de Aparejadores. Madrid. 1989 (facsimilar)²⁰). Valga de ejemplo el con mucho más célebre, *Tratado de la pintura* de Leonardo (Editora Nacional. Madrid. 1976 / Akal. Madrid. 1988 / Colegio de Aparejadores. Librería - Galería Yerba. Murcia. 1980 (facsimilar de la edición española de 1784)), prototipo del creador humanista, que aunque abuse de su título por incompleto y desordenado,

¹⁸ F. de Goya. *Cartas a Martín Zapater*. Turner. Madrid. 1982; y *Goya desde Goya*. Universidad de Barcelona. Barcelona. 1993.

¹⁹ En L. Shlain. *Art & Physics*. William Morrow. New York. 1991. p.85.

²⁰ En 1780 la Imprenta Real publicó en Madrid las *Obras de Don Anton Rafael Mengs*, entonces primer pintor de cámara. Antes de tan insólito honor Mengs había publicado anónimamente *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*. (1761).

previo a una conjunción definitiva que frustró la muerte, ha quedado como una de las aportaciones básicas a la literatura artística del renacimiento²¹ (cuesta imaginar su resultado final: Leonardo había planeado una taxonomía de las sombras en siete libros). Se sobreentiende que se trata de obras tardías o al menos de madurez, pasado a menudo el ápice creativo, cuando la trayectoria de su autor le permite una panorámica completa de sus posibilidades. Posteriormente los tratados cubren campos más modestos pero igualmente apasionantes, tal es el caso del color, del que han quedado investigaciones monográficas importantes por Runge (*La esfera de los colores* (1810), apreciada por los físicos de su tiempo), Itten o Albers. En cambio los tratados de perspectiva o proporciones no han sobrevivido lógicamente al impacto novedoso de su desarrollo en el XV, a pesar de los debidos a Piero Della Francesca y Durero (con todo nadie puede negarle a este último su condición de creador de la prosa científica alemana, frente a las enormes dificultades terminológicas que tuvo que vencer²²). El mismo tratado de Durero quedó también incompleto, aunque muchos más no pasaron de proyecto (según Condivi Miguel Angel había pensado en uno sobre movimientos y anatomía humanos, Poussin - apodado el "pintor - filósofo" - sólo llegó a reunir materiales para otro sobre arte en general²³).

2. Autobiografías

Un género literario cabal frecuentado por artistas desde los *Comentarios* (circa 1450) de Ghiberti: Kokoschka, Vlaminck, Kandinsky, Nolde, Carrá, De Chirico, Severini, Grosz, Stuart Davis, Tapies, Hockney.... Cuando la materia

²¹ K.Clark reconoce que Leonardo, pese a sus asombrosas intuiciones en los campos más diversos, carecía de capacidad de síntesis. (op.cit.,p. 86). De todos modos, Anibal Carracci declaró que si hubiera conocido antes el tratado se hubiera ahorrado veinte años en su formación (op.cit. p. 60). V. también como complemento *Aforismos*. Espasa Calpe. Madrid. 1965. y *Cuadernos de notas*. Busma. Madrid. 1984.

²² V. de E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Editorial. Madrid. 1982, cap. VIII, "Durero como teórico del arte", p.253 - 92. El proyecto de tratado contenía tres partes, una introductoria, convencional y obligada, con un elogio y defensa de la intelectualidad de la pintura, otra principal sobre destreza manual, proporciones del cuerpo humano y la arquitectura, teoría del color y fundamentos de perspectiva; y una conclusión con consejos prácticos y espirituales. Aparte, Durero publicó en vida tratados sobre medidas, fortificaciones y proporciones humanas. Conviene recordar también su interés por las proporciones tipográficas, fruto del cual es su elegante anagrama. Como esfuerzo intelectual la empresa de Durero sólo cede a la de Leonardo, con el mérito especial de desarrollarse en un medio mucho menos propicio que el toscano. De hecho no surge otro artista teórico centroeuropeo hasta Mengs, bien entrado el XVIII.

²³ Poussin. *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Visor. Madrid. 1995. Aparte de casi doscientas cartas (y muchas se han perdido) contiene unas "Observaciones" hacia 1650 (p. 147 - 153), que acaso son notas para aquel tratado. Según Bellori, Poussin creía que un pintor viejo debía, al faltarle el espíritu, sólo debía dedicarse a escribir sobre arte. (p. 161).

lo facilita y la forma lo consuma llegan obras maestras. Una de las primeras ya se cuenta entre ellas, la *Vida* de Cellini (Parsifal. Barcelona. 1993), testimonio insuperablemente colorido y salpimentado de una existencia digna de la mejor picaresca. La propia irreflexión torrencial del carácter de su autor le hace atender sin embargo más a las vicisitudes de su trayectoria - duelos, cárceles, fugas, el mismo Saco de Roma, todo entre chismorreos picantes y querellas rabiosas - que a considerar la evolución de su obra (excepto para autoelogiarse sin tasa). Con todo, episodios como la casi catastrófica fundición en bronce del *Perseo* o la disputa con su odiado rival Bandinelli ante el gran duque de Toscana sobre el *Hércules y Caco* de este último quedan como ejemplos inolvidables de ágil narración y feroz ingenio respectivamente²⁴. A la par puede situarse la temprana *Vida secreta* de Dalí (1942), autobiografía de muy relativo valor documental pero extraordinaria calidad literaria.

3. Biografías

Son por contra poco comunes. Resulta lógico que el artista, egocéntrico por naturaleza, no se interese por la vida y obra de sus pares hasta el punto de dedicarles la investigación amplia y rigurosa que exige este tipo de trabajo. Desde todos los puntos de vista la primacía le corresponde a las *Vidas de artistas célebres* de Vasari (Iberia. Barcelona. 1953)²⁵, monumental piedra angular de la historiografía artística y cuya publicación en dos fases (1550 y 1568), tras diez años de preparación y haberse suscitado una intensa expectativa, constituyó uno de los mayores éxitos editoriales del siglo XVI. Pese a todas las críticas recibidas desde entonces hasta hoy (parcialidad y estrechez de gusto, localismo toscano y chauvinismo italiano, crasos errores y simples mentiras, irregularidad, falta de método y contraste de fuentes) es con gran diferencia la base más ancha de que disponemos sobre arte renacentista, y aparte de lo acertado en muchos de sus juicios, desde el punto de vista estilístico ha quedado como un clásico de la prosa italiana.

4. Diarios

Nulla dies sine pagina. Nos dan al artista ante sí mismo y a pequeñas dosis, con todo el encanto pero también las limitaciones en perspectiva de la

²⁴ Al publicarse a principios del XVIII logró grandes elogios de H. Walpole y más tarde de Goethe, que la tradujo al alemán. Dalí la ilustró en 1948. También de Cellini. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Akal. Madrid. 1989.

²⁵ Edición incompleta y no reeditada, en cinco tomos. Selección N, Tecnos, Madrid, 1998.

vida cotidiana. Las anotaciones más trascendentes coexisten a menudo con efímeros detalles domésticos. Pese a esta miopía resulta el formato ideal para las reflexiones del artista introspectivo, necesitado de una morosa expresión especular al término de cada jornada. Durero, Guercino, Rosalba Carriera, Haydon, Redon, Denis, Munch, Signac, Kathe Kollwitz, Schlemmer, Klee, Beckmann, Dalí, Warhol... los mantuvieron en algún momento. Sin embargo, por extensión y calidad, el más célebre es sin duda el de Delacroix, retrato discontinuo (1822 - 24 / 1847 - 63) pero memorable de un alma solitaria en continua tensión creadora y que se expresa con la misma elegancia y vigor de estilo que en sus cuadros²⁶.

5. Cartas

Entramos ya en un terreno más circunstancial. Escritas por gusto a un interlocutor entusiasta o limitadas a asuntos obligados y para nosotros triviales (Rubens dejó una enorme correspondencia debido a su paralela actividad diplomática, que apenas trata de arte) se elevan a veces a una importancia fundamental, como las de C.G. Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* (1831 - 35) (Visor. Madrid. 1992), imprescindibles para el trazado del género. Pueden ser incluso cartas abiertas (la de Yves Klein al presidente Eisenhower en 1958, proponiéndole una difusa y global "Revolución Azul"). A veces coincide un gran escritor a vuelta de correo (correspondencias Runge - Goethe, Falconet - Diderot, Gauguin - Strindberg, Cézanne - Zola, Dalí - Lorca²⁷). Otras no lo necesitan para ser imperecederas. Así sucede con las de Van Gogh a su hermano Theo, excepcional testimonio de una comunión fraterna (Vincent llevaba en el bolsillo la última cuando se pegó un tiro). Este epistolario permite seguir vívidamente las fluctuaciones atormentadas de un creador revolucionario, incapaz demasiado a menudo de comunicarse de otra forma en un medio hostil. No en vano ha contribuido en gran medida a forjar la leyenda de su autor como prototipo prometeico. Se trata sin duda del único texto de un artista que ha pasado de la esfera

²⁶ Una reducida selección en E. Delacroix. *El puente de la visión*. Tecnos. Madrid. 1987. Como complemento, el aún más breve *Viaje a Marruecos y Andalucía* (1824). José de Olañeta. Palma de Mallorca. 1984. Tal vez la fuerza del diario derive de que su redacción se concentra en las fases de menor actividad creativa del pintor. No lo mantuvo entre 1824 y 1847, sus años de plenitud. Resulta así una especie de sucedáneo, especialmente cuando declinaba su crónica mala salud. Goldwater / Treves consideran el conjunto teórico de Delacroix (diario, cartas, artículos críticos) «quizás la más completa revelación de la mente de un artista de la que disponemos» (op.cit., pg. 15).

²⁷ V. el nº 27 - 28 de la revista *Poesía* (Ministerio de Cultura. Madrid. 1987), monográfico sobre ella. Se puede añadir a las anteriores A. Schönberg / W. Kandinsky. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza. Madrid. 1987 (el segundo era gran aficionado a la música).

de los especialistas y aficionados a la biblioteca del lector común, sin mayor interés en temas estéticos. Y de nuevo la robusta expresividad del lenguaje - intercalado de apuntes a la misma pluma - casa de maravilla con el estilo de sus cuadros. Casi nadie puede permitirse un Van Gogh, pero la lectura de esas cartas bastan para captar su personalidad con una inmediatez casi comparable.

6. Conversaciones

Se introduce otra voz, sólo implícita en el caso anterior, encargada con pugnaz iniciativa de dirigir la del artista y hacer relación, a veces abusivamente, de la misma. Un caso pionero, el del miniaturista portugués Francisco de Holanda con Miguel Angel en su vejez, ya plantea esas dudas a los investigadores (*De pintura antigua* (1548) (Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid.1921). Descontado el filtro, el coeficiente de distorsión queda a debate, sobre todo cuando hay artistas - Bernini²⁸, Monet o Renoir - de los que casi sólo quedan fuentes indirectas. Emile Bernard como pretendido confidente del arisco Cézanne y albacea de su doctrina es un ejemplo paradigmático, pero ni mucho menos único. Aún con la mejor y fiel disposición, el paso desde la informalidad de opiniones improvisadas oralmente a la inmutable página impresa crea un salto de contexto fácil de obviar. Tomemos el caso de Picasso. El creador central del siglo no reflexionó por escrito sobre arte (aunque sí dejó caudalosas muestras de escritura automática, incluyendo poemas y una pieza teatral (*El deseo atrapado por la cola*) que llegó a representarse en 1944 por algunos de sus amigos escritores), y concedía entrevistas en raras ocasiones²⁹. Cuando Juan Larrea decidió escribir un libro sobre el *Guernica* no consiguió para aval de su

²⁸ P.F. de Chantelou. *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia* (1665). Dirección General de Bellas Artes / Colegio de Aparejadores. Madrid.1980. Bernini había llegado como invitado de Luis XIV.

²⁹ P.Picasso. *Ecrits* (1935 - 59). Réunion des Musées Nationaux / Gallimard. París. 1985. *El entierro del conde de Orgaz*. Gustavo Gili.Barcelona. 1971. Recopilaciones en P. Picasso. *Pintura y realidad: textos, entrevistas y declaraciones*. Libros del Astillero. Montevideo. 1973; *Poemas y declaraciones*. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Málaga. 1991; y P. Désalmand. *Picasso por Picasso*. Thassalia. Barcelona. 1998 ("Picasso escritor", p. 149 - 53).Una entrevista de 1945 en C. Silvester (ed.). *Las grandes entrevistas de la historia*. El País / Aguilar. Madrid. 1997 (p. 358 - 66).En 1939 Vollard y Picasso ya habían proyectado editar todos sus escritos, y siete años más tarde A.H. Barr se ocupó de recopilar todas sus declaraciones sobre arte para el catálogo de su exposición en el MOMA: *Picasso: Fifty Years of his Art*. G. Stein cuenta su discusión con Picasso a propósito de su duro juicio sobre los poemas de este último (*Autobiografía de todo el mundo*. Tusquets. Barcelona. 1980. p. 46 - 48).Observación de su amigo Cocteau:» Cuando Picasso hablaba, su sintaxis era visual. Uno veía inmediatamente lo que estaba diciendo.» (en J. Richardson. *Picasso. Una biografía* (II). Alianza. 1997. p. 380).

discutible interpretación más que algunas declaraciones genéricas, que luego Picasso se negó a ratificar. Y sin embargo las grandes frases de Picasso que han pasado con todo merecimiento a la posteridad (verbigracia “Yo no busco, encuentro”³⁰), se entresacan inevitablemente de esas fuentes. Por un lado Picasso accedía en ocasiones a recibir un periodista profesional, responder a su cuestionario con soltura y despachar el asunto de una sentada. Por otro contaba con amigos escritores o artistas por cuenta propia, como Hélène Parmelin³¹ o el gran fotógrafo Brassai. Con este último podía conversar informalmente casi a diario durante meses. Brassai anotaba sus comentarios tras cada visita y al final sometió el conjunto a Picasso, que lo aprobó sin reparos para su publicación. Con su exesposa Françoise Gilot, que dejó una versión agrídulce y nada reverencial de su vida en común tras la separación, sucedió todo lo contrario (F. Gilot / C. Lake. *Sobrevivir a Picasso*. Ediciones B. Barcelona. 1996). A Picasso le sentó muy mal ese libro de recuerdos - inmediato best-seller -, repleto de declaraciones suyas, a veces sumamente extensas y con inequívoco sabor a autenticidad. Con Malraux tenemos un diálogo de iguales. Nunca habían sido íntimos, especialmente tras su divergencia política en los años cuarenta - comunista Picasso, gaullista Malraux -. En 1974, recién muerto Picasso, Malraux publica *La cabeza de obsidiana*, dentro de su peculiar ciclo memorialístico, *El espejo de los limbos*³². ¿Cuál es la fidelidad de ese coloquio?. Su lectura sugiere más bien una reelaboración magistral de encuentros muy distanciados, que Malraux evoca y dispone habilísimamente hasta lograr pese a su brevedad una de las obras básicas sobre Picasso, pero donde la interpretación se sobrepone al testimonio (como sucede en muestras similares del mismo autor cuando se enfrenta a De Gaulle o Nehru, al final los interlocutores de Malraux acaban hablando como él).

Otro tipo de conversaciones son por contra escrupulosamente exactas pero no tienen nada de grato. Lo único que sabemos de Veronés sobre arte - los venecianos, a diferencia de los florentinos, apenas escribieron - es su interrogatorio en garras del Santo Oficio, acusado de irreverencia por pintar a un negro junto al Cristo de *La Cena en casa de Levi*³³. Mayores garantías gozó Whistler en su célebre juicio por difamación contra Ruskin tras una crítica

³⁰ P.Désalmand: “Los pensamientos y las anécdotas de Picasso deben ocupar un lugar junto a los del gran Chamfort.” (*Picasso por Picasso*. Thassalia. Barcelona. 1998. p. 10). Por cierto que Picasso confesó a J. Richardson que no recordaba si había dicho así su frase más célebre o al revés, pero que de todos modos daba igual (op.cit., p. 195).

³¹ H.Parmelin. *Habla Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona. 1968. Cuando la autora le dijo que iba a escribir esa obra, Picasso le replicó: “Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo.” (en Désalmand, p.58).

³² Edición crítica en *Oeuvres complètes* (III). La Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. París. 1996. (“La tête d’obsidienne”, p. 691 - 786)

³³ En Goldwater / Treves, op.cit., p. 103 - 8.

insultante (1878), durante cuyo curso mantuvo una defensa tan inspirada sobre su derecho a expresarse en formas irreconocibles para el gran público que acabó por publicarla³⁴. Como pseudoconversación aparece el diálogo, género literario de prestigio clásico hoy en desuso pero muy frecuente en el pasado por su amenidad a la hora de exponer una doctrina. Entre los debidos a pintores destaquemos en el XVII *Los diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Turner. Madrid. 1979³⁵). Su equivalente actual serían los continuos seminarios, coloquios y debates entre artistas, a menudo registrados para su publicación³⁶.

7. Textos docentes

El artista en plan magistral y la enseñanza como exégesis. Escritos circunstanciales y eminentemente prácticos para una audiencia originalmente limitada, acaban a menudo por adquirir otra mayor y permiten acceder por el aula al arte moderno. Aparte de muchos de los tratados tradicionales citados previamente, un buen ejemplo más próximo es *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky, exposición bauhasiana de su catecismo abstracto que permanece como uno de los textos clave del diseño contemporáneo. Su nivel de articulación puede ser relativamente bajo sin merma de eficacia. En efecto, los esquemas del propio Kandinsky para su enseñanza en la Bauhaus tienen pese a su dislocación un interés superior en ocasiones a otros textos suyos.

8. Obras literarias

Entendiendo por tales aquellas que no dependen directamente de su actividad artística y donde la escritura se expresa por sí misma. De hecho, cuando escribe pura literatura el artista suele, en lógica evasión, evitar temáticas artísticas. La existencia de vanguardias bifrontes facilita el

³⁴ J. M. Whistler. *The gentle art of making enemies*. William Heinemann Ltd. Londres. 1994. p. 2- 34. Whistler gozaba de un ingenio extraordinario, tal vez sólo Degas entre sus contemporáneos artistas se le podía comparar. El propio Wilde, amigo suyo, sufrió en alguna ocasión las consecuencias.

³⁵ V., sobre el tema general en la España del XVII, F. Calvo Serraller. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (1600 - 1724). Cátedra. Madrid. 1981. También es muy importante la obra del maestro de Velázquez F. Pacheco. *El arte de la pintura*. Cátedra. 1990.

³⁶ I. Sandler sobre los expresionistas abstractos norteamericanos en los años cuarenta: "La conversación era considerada el equivalente verbal de la actividad pictórica, y los artistas procuraban comunicar por ambos medios del modo más directo, personal y apasionado posible, lo que verdaderamente sentían." (*El triunfo de la pintura norteamericana*. Alianza. Madrid. 1996. p. 236).

intercambio (simbolismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo). Aquí el texto ya no es un auxiliar más o menos competente de la creación plástica, sino una incursión por gusto en campo ajeno, aunque a veces las dotes de su autor logren resultados de dignidad profesional. Destacan las poesías de Rossetti o Miguel Angel en sus últimos años (*Sonetos completos*. Cátedra. Madrid. 1993), las novelas de Kubin (*La otra parte*, de corte prekafkiano (Siruela. Madrid. 1988) escrita durante una crisis creativa que le impedía pintar), De Chirico (*Hebdomeros*) o Dalí (*Rostros ocultos*), los dramas de Kokoschka (*Asesino, esperanza de las mujeres*), las fábulas de Leonardo, las sátiras de Salvatore Rosa, los fragmentos automáticos de Picasso, etc. El tema da para largo, pues nada impide llevarlo hasta los casos de escritores con aficiones artísticas, a menudo muy notables (Víctor Hugo, Strindberg, Cocteau, Michaux, Lorca, Alberti, Gunther Grass, Carlo Levi, Sábato...) ³⁷, contraponiéndolos a los de artistas con vertiente literaria, hasta llegar a casos de equilibrio milimétrico (Blake, Alberto Savinio, Brossa). Un caso singular en España lo constituye Solana, cuya amplia obra literaria sigue un rumbo absolutamente paralelo a la pictórica - temas del Madrid castizo - manteniendo una altura muy digna ³⁸, hasta el punto de atraer a Cela en su inicial etapa tremendista (primero intentó sin éxito que ilustrara *La familia de Pascual Duarte* (1942), y quince años más tarde dedicaría a ella su discurso

³⁷ V. de E. Irizarry. *Escritores - pintores españoles del siglo XX*. Do Castro. Sada (La Coruña). 1990. (con estudios sobre Darío de Regoyos, Rusiñol, Ricardo Baroja, Solana, Lorca, Josep Torres Campalans / Max Aub, Luis Seoane, Eugenio Granell, Tomás Barros, Castelao, Carlos Fernández Matas, A. Penas, Unamuno, Ramón y Cajal, Buero Vallejo...). También resulta sugestiva la comparación con obras literarias de tema artístico por escritores profesionales: *Ardinghella* de Heynse (primera novela de tema artístico, ya en el XVIII), *Soberbia* de Somerset Maugham (trasunto de Gauguin), *La obra* de Zola (en cuyo protagonista se vió reflejado Cézanne), *La boca del caballo* de Joyce Cary, *La obra maestra desconocida* de Balzac (con cuyo protagonista, Frenhofer, se identificaba Picasso), *Un novelista en el Museo del Prado* de Mújica Láinez, *Fortuny* de Pere Gimferrer, *Las Meninas* y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, *A la pintura* de Alberti (estos dos últimos desde una inicial vocación pictórica), etc.... Para una selección más manejable, D. Arago (ed.). *Relatos célebres sobre pintura*. Altera. Barcelona. 1997. Otra iniciativa curiosa la abren los paralelos estéticos entre escritores y artistas (Hogarth / Fielding, Watteau / Marivaux, Moureau / Huysmans, Munch / Strindberg...). V. también J. L. Molinuevo (ed.). *Arte y escritura*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 1995, M. C. Vidal. *Arte y literatura*. Palas Atenea. Madrid. 1992; M. Praz. *Mnemosyne*. Taurus. Madrid. 1979, J. A. Gaya Nuño. *Un conflicto: literatura y arte*. Taurus. Madrid. 1960 y F. Calvo Serraller. *La novela del artista*. Mondadori. Madrid. 1990. Arroyo confiesa que su primera vocación era la escritura, con la pintura como "complemento amable" (en F. Calvo Serraller. *Los espectáculos del arte*. Tusquets. Barcelona. 1993. p. 165). Redon había dudado hasta casi los treinta entre ambas vocaciones.

³⁸ J. G. Solana. *Obra literaria*. Taurus. Madrid. 1966 / Fundación Central - Hispano. Madrid. 1998 (I / II) V. de J. Belmonte Serrano, "Literatura y pintura: dos artes y un único camino. José Gutiérrez Solana". en *Lingua, literatura e arte. Aspectos didácticos*. Actas del Seminario Interdisciplinar (ed. por Aurora Marco). Universidad de Santiago. 1997. pgs. 187-195.

de ingreso en la Academia de la Lengua³⁹). Otro muy distinto pero no menor es el de Oteiza, que abandonó de un tajo hasta la fecha la escultura en beneficio del ensayo.

La mejor conclusión sería un divertimento absolutamente magistral de Max Aub, *Jusep Torres Campalans* (1958) (Alianza. Madrid.1975), biografía imaginaria de un vanguardista catalán de la Escuela de París a principios de siglo (tomado entonces por muchos desprevenidos como figura real), y que incluye en sus apéndices documentales muestras apócrifas de sus textos teóricos (también a fines del siglo pasado un supuesto diario de Velázquez engañó a algunos investigadores). Un escritor profesional rinde homenaje de falsario a la capacidad teórica del artista.

9. Notas y aforismos

Es en la mínima expresión donde más a gusto se siente el artista. Renuente o incapaz demasiado a menudo de desarrollar su pensamiento en una continuidad integral, puede limitarse a formulaciones sincopadas, casi interjectivas. Un aforismo se aplaude o se silba, pero nadie tiene derecho a pedir un bis. La explicación corre a cuenta del lector. De todos modos Bonnard lamentaba haber acuñado frases de este estilo sobre arte⁴⁰. En efecto, la fluidez de un tema en continuo movimiento hace temeraria cualquier toma de posición inmutable. Cuando ha intervenido en su ordenación una mano póstuma estas condiciones se agravan. Los apodícticos e inflexibles *Aforismos* de Ingres fueron en realidad entresacados de sus cartas, informes oficiales o charlas con sus alumnos por H. Delaborde poco después de su muerte, presentándolos al lector como axiomas imperecederos sin caución de fecha o contexto. Aún así, nada se ha dicho sobre arte que no sea refutado en otra parte. Un aforismo consiste en una sentencia sin apelación para quien la dicta, cuyo mejor atenuante - por encima de la exactitud - es el ingenio. Entre los grandes aforistas contemos al propio Ingres⁴¹, Whistler, Braque, Marc, Brancusi, Hofmann y también a Dalí, el más paradójico y maligno de todos. Las meras anotaciones sin el brillo de las anteriores pueden tener igual o mayor importancia. Tal es el caso del Greco, de quien sabemos por Francisco Pacheco que había escrito un tratado sobre arte. Nada queda del mismo, pero hace unos veinte años dos investigadores descubrieron en un archivo un ejemplar de Vitrubio anotado al margen por el pintor. Tan magra base, junto

³⁹ Texto en *Papeles de Son Armadans*, nº 32. Palma de Mallorca (1958), p. 28-52 ("La obra literaria del pintor Solana"). Cela también ha prologado las obras completas editadas por la Fundación Central Hispano.

⁴⁰ En Goldwater / Treves, op.cit., p.7.

⁴¹ J.A.D. Ingres. *Ecrits sur l'art*. La Bibliothèque des Arts. París. 1994.

a un Vasari en condiciones similares, fue suficiente para acometer el estudio completo de sus concepciones estéticas (F. Marías / A. Bustamante. *Las ideas artísticas del Greco*. Cátedra. Madrid. 1981). En otros casos se trata de breves comentarios explicativos de la propia obra, como hizo Goya en los grabados de *Los caprichos* (1799), pies de imagen (Daumier) o simplemente títulos (muy frecuentes en clave poética entre los surrealistas, superando su papel tradicional meramente descriptivo)⁴². El *Diario* de Delacroix ofrece indicaciones continuas y explícitas de la irresistible tendencia del artista a limitarse a este goteo de notas. Al menos desde 1824 acarició el proyecto de una gran obra teórica final como testamento estético, pero sin decidirse nunca por su forma: diccionario, diálogo, cartas, ensayos.... En 1850 ya baja el listón: «¿Por qué no hacer una pequeña recopilación de las ideas sueltas que se me ocurren de vez en cuando ya plenamente formadas y a las que sería difícil unir otras?. ¿Es absolutamente preciso hacer un libro completamente de acuerdo a las normas?» (op.cit. p. 126 (7 / V / 1850)). Y se acoge a Montaigne como modelo (el camino vale la meta). Tres años más tarde descubre por fin, con retraso sobre todos sus lectores, que las notas le van mejor que los artículos (p.193 (20 / V / 1853)), de los que por otra parte escribió bastantes, extensos y bien preparados para revistas de gran prestigio, pero que no han logrado compartir atención con su diario. Y finalmente será este último el receptáculo definitivo del nonnato testamento, mediante una serie de entradas alfabéticas redactadas a principios de 1857 (p. 330 - 65).

10. Artículos y manifiestos

El artista expone en formato breve un contenido completo, a menudo de actualidad. El estilo periodístico impone sus condiciones divulgativas, sobre todo cuando la tribuna elegida no pertenece a la prensa especializada (aunque a menudo un grupo de artistas con unidad estilística funda una revista para defender sus ideas: 1912, *Der Blaue Reiter*, expresionista; *De Stijl*, neoplasticista (1917-32), etc). En el caso de los manifiestos se trata de textos belicosos: cuerpo dogmático, encuadramiento colectivo, tono de irrupción excluyente (*Manifiesto de los pintores futuristas* por Boccioni (1910), *Manifiesto del neoplasticismo* por Mondrian (1920), etc). Su importancia mesiánica en las vanguardias históricas ha bajado muchos enteros en la segunda mitad de siglo, y hoy pueden considerarse un formato anacrónico⁴³.

⁴² V. de J.C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*. Yale University Press. New Haven / London. 1997.

⁴³ Ya en 1938 Borges comentaba así el reciente manifiesto de Diego Rivera y André Breton, *Por un arte revolucionario e independiente*: «Hace veinte años pululaban los manifiestos. Esos autoritarios documentos renovaban el arte, abolían la puntuación, evitaban la ortografía y a

Kandinsky, De Chirico o Dalí han escrito artículos modélicos, dignos a veces de cualquier antología del género (el tema no tiene porque ser artístico: textos políticos de Beuys). También hay por supuesto casos de críticas de arte por artistas (Redon, Gauguin, Ensor o Fuseli, que llegó a escribir algunas anónimas en favor de sus obras⁴⁴), y réplicas a críticas hostiles, destacando por su mordiente las de Whistler, que a menudo prefirió expresarse al contraataque⁴⁵. Incluso el panfleto está al alcance del gusto de algunos (Dalí. *Los cornudos del viejo arte moderno*; Saura. *Contra el Guernica*. (Turner. Madrid. 1982), aprovechando su reciente llegada a España).

11. Ensayos y conferencias

Rasgos similares con mayor extensión y complejidad, al concebirse para un público más diferenciado. Pueden tratar sobre una obra concreta (el folleto explicativo de David sobre *Las sabinas*, en 1799) o ser ampliamente generales. Algunos temas mantienen actualidad permanente, otros han quedado superados con rapidez. Buena muestra de lo segundo son los *paragone* renacentistas, donde pintores y escultores disputaban como doctores escolásticos sobre la primacía de sus respectivas artes con argumentos de toda ley, algunos irrisorios. De hecho la primera encuesta entre artistas tuvo tal motivo, cuando el humanista florentino Benedetto Varchi pidió sus opiniones en 1546 a algunos de los principales italianos (recibiendo respuestas de Pontormo, Bronzino, Vasari (que añadió haber preferido enviarle un cuadro), Cellini, Sangallo y Miguel Angel⁴⁶ (el *Tratado* de Leonardo tampoco olvida el *paragone*)). Más atractivos aunque igualmente rebuscados son los argumentos de Dalí para explicar su fascinación por el *Angelus* de Millet, desarrollados en un notable ensayo⁴⁷. Un soberbio ejemplo de conferencia, sin duda el texto más logrado de su autor, es la *Charla a las diez*, pronunciada por Whistler en Londres (1888) sobre su credo estético (op.cit., p. 135 - 39).

menudo lograban el solecismo. Si eran obra de literatos, les complacía calumniar la rima y excusar la metáfora. Si de pintores, vindicar (o injuriar) los colores puros; si de músicos, adular la cacofonía; si de arquitectos, preferir un sobrio gasómetro a la excesiva catedral de Milán. Todo, sin embargo, tiene su hora.” (*Obras Completas* (IV). Emecé. Barcelona. 1996. p.403 (“Textos cautivos”)).

⁴⁴ F. Antal. *Estudios sobre Fuseli*. Visor. Madrid. 1989. p. 37.

⁴⁵ La mayor parte de su obra citada, bajo título harto significativo (*El amable arte de hacerse enemigos*) se malgasta en tales lides.

⁴⁶ Respuestas de Miguel Angel, Pontormo y Cellini en Goldwater / Treves, op.cit., p. 65 - 66, 85 - 86 y 87 - 90.

⁴⁷ I. Gibson, su último y nada rendido biógrafo: “El ensayo constituye sin duda la contribución más original de Dalí a la crítica de arte.” (*La vida desaforada de Salvador Dalí*. Anagrama. Barcelona. 1998. p. 402). Dalí se había sentido desde la infancia obsesionado por ese cuadro.

Las más solemnes fueron sin embargo los quince discursos de Sir Josuah Reynolds pronunciados en la recién fundada Royal Academy of Arts de Londres de 1768 a 1791 (Poseidón. Buenos Aires. 1943⁴⁸), en calidad inaugural de primer presidente (Fuseli usaría la misma cátedra entre 1801 y 1820). Su repercusión fue formidable, editándose y traduciéndose los primeros mucho antes de ser pronunciados los últimos (aunque Blake llenó de acotaciones virulentas los márgenes de su ejemplar)

12. Esquemas de textos teóricos por artistas modernos

Esbozadas siquiera como marco las cuestiones principales del tema, procede a continuación el trazado de un esquema cronológico mínimamente comentado para el arte moderno, que sirva como auxiliar didáctico a la materia a partir de un centenar largo de textos. Por desgracia gran número de obras imprescindibles no han sido editadas o permanecen sin reeditar desde hace años (es inaudito que no dispongamos en castellano de una edición completa y solvente de las *Vidas* de Vasari)⁴⁹. Sin embargo, y pese a que el artista teórico no sea evidentemente una prioridad editorial, seleccionando las obras más accesibles o representativas resulta posible conseguir una continuidad - si bien muy tenue a veces - alternativa a los manuales de los especialistas.

Una primera aproximación debe empezar por las antologías de textos. La obra más amplia - de Cézanne a Bacon - es sin duda la compilada por H. B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo*. (Akal. Madrid. 1996)⁵⁰. Profundidad comparable, pero reducida a 1900 - 1945 (concebida como una primera parte) tiene *Escritos de arte de vanguardia*. (Turner. Madrid. 1979), a cargo de A. González, F. Calvo Serraller y S. Marchán. W. Hess. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (Nueva Visión. Buenos Aires. 1983), aunque mucho menos exhaustivo, resulta también útil. Mayor limitación cronológica ofrece L. Cirlot en *Primeras vanguardias artísticas (textos y documentos)*. (Labor. Barcelona. 1993) (del fauvismo a la Bauhaus). El tomo VIII de VVAA. -

⁴⁸V. de E. Gombrich, "La teoría y la práctica de la imitación en Reynolds", en *Norma y forma*. Alianza. Madrid. 1985. p. 273 - 85.

⁴⁹Una recopilación en R. Marín / J.F. de La Iglesia / J-C.Tolosa. *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 1998. El primero, autor de "La literatura artística escrita por los artistas como fundamentación de la investigación en arte", p.227-87, incluye listados de antologías de textos de artistas (p. 238-43) y de éstos últimos por orden alfabético (p. 244-72) y cronológico (p. 274 - 87).

⁵⁰Lamentablemente la edición española se limita a traducir la obra (1968) sin actualizar los treinta años que arrastra el apéndice bibliográfico ni indicar las versiones castellanas de las fuentes, citadas tal cual en inglés.

Fuentes y documentos para la historia del arte (Las vanguardias del siglo XIX). (Gustavo Gili. Barcelona. 1983) cubre el impresionismo y el postimpresionismo⁵¹. También pueden consultarse los apéndices documentales de obras como J. Cassou. *Panorama histórico del arte contemporáneo*. (Guadarrama. Madrid.1961) o M. de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (Alianza. Madrid. 1978)⁵².

El impresionismo se cuenta entre los movimientos menos proclives a la reflexión del artista. La propia inmediatez de su actividad creadora en contacto sin filtro con la naturaleza no resultaba un estímulo⁵³. Al acabar con la pintura literaria casi hizo igual con el pintor teorizante. La principal excepción son las numerosas cartas de Pissarro a su hijo Lucien, también pintor: *Mi querido Lucien*. (Muchnik. Barcelona. 1979). De todos modos, a base de fragmentos de correspondencia, testimonios contemporáneos y fuentes similares se han compilado libros documentales donde textos e ilustraciones se apoyan en un equilibrio de rompecabezas para dar una imagen más o menos completa del artista: R. Kendall (ed.). *Degas por sí mismo*. (Plaza y Janés. Barcelona. 1990) y *Monet por sí mismo*. (Idem), o J. Wilson - Barnave. *Manet por sí mismo*. (Plaza y Janés. Barcelona. 1989).

El postimpresionismo ofrece una riqueza mucho mayor. Las búsquedas formales más allá de lo retiniano imponían la necesidad de cuestionar de continuo sus planteamientos. De hecho Van Gogh reflexionó mucho sobre arte antes de optar por su vocación. Cézanne dejó una considerable *Correspondencia* (1858 - 1906) (Visor. Madrid. 1991), en un tercio dirigida a Zola hasta su abrupta ruptura, donde es evidente su dificultad para expresarse de modo cabal y completo (con excepciones en sus últimos años, como la archicitada carta a E. Bernard sobre los principios formales de su estilo (p. 370-72 (15 / IV / 1904)). En este sentido rinde más la recopilación de testimonios editada por M. Doran. *Sobre Cézanne*. (Gustavo Gili. Barcelona. 1990), aunque la fiabilidad de ciertas fuentes quede bajo sospecha. R. Kendall, con *Cézanne por sí mismo*. (Plaza y Janés. 1990) resume ambas líneas. Van Gogh escribió también muchas cartas, muy superiores en calidad formal y densidad de contenido. Las más célebres son las dirigidas a su hermano Theo desde 1875

⁵¹ Esta obra, el repertorio más manejable de fuentes para historia del arte en castellano, no incluye por desgracia el siglo XX. (I - Arte antiguo, II y III - Arte medieval, IV - Arte renacentista europeo, V - Arte barroco europeo, VI - Arte renacentista y barroco español, VII - Ilustración y romanticismo.)

⁵² Para arte español contemporáneo pueden consultarse J. Brihuega (ed.). *Las vanguardias artísticas en España* (1910 - 1931). Cátedra. Madrid. 1979. y *La vanguardia y la República*. Cátedra. 1982.; V. Aguilera Cerni (ed.). *La postguerra. Documentos y testimonios* I (1941 - 1964) / II (1964 - 1975). Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 1975.

⁵³ Una frase de Renoir suscribible por todos: "Se construye una teoría y entonces va la naturaleza y la echa abajo." (en Ph. Pool. *El impresionismo*. Destino. Barcelona. 1991. p.52).

a su muerte en 1890 (*Cartas a Theo.* (Labor. Barcelona. 1987)), pero no deben desdeñarse las menos íntimas *Cartas a Van Rappard.* (1881- 85) (Parsifal. Barcelona. 1992), compatriota suyo, pintor bien situado entonces y con el que se relacionó durante su primera y sombría etapa septentrional. Una breve antología del conjunto en *Cartas desde Provenza.* (Odín. Barcelona. 1994). B. Bernard, en *Van Gogh por sí mismo* (Plaza y Janés. Barcelona. 1989) sigue la tónica ya vista en esa colección de escoger fragmentos representativos bien ilustrados. Gauguin - un teorizador disfrazado de primitivo, un suscriptor en taparrabos del *Mercurio de la France* - resulta un autor más variado, incluso con actividades periodísticas de corte anticolonialista en Tahití. Como recopilaciones manejables disponemos de *Escritos de un salvaje.* (Debate. Madrid. 1989) y, más brevemente, *La Búsqueda del paraíso.* (Odín. Barcelona. 1994), sobre sus estancias en Bretaña y Tahití; a las que pueden añadirse *Diario íntimo.* (Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1977) y *Noa - Noa. Viaje por Tahití.* (Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires. 1969). Para el simbolismo, corriente exquisita y ultrarreflexiva, O. Redon. *Sobre la vida, el arte y los artistas.* (Poseidón. Buenos Aires. 1945).

La figura capital del fauvismo, Matisse, se expresa muy cartesiana y urbanamente, con destreza y facilidad, pese a no tener gran opinión de los escritos de los pintores⁵⁴. *Sobre arte.* (Barral. Barcelona. 1978) y *Escritos y opiniones sobre arte.* (Debate. Madrid. 1993) bastan de sobra para medirlo como teórico a lo largo de diversos campos (desde la pedagogía artística al color⁵⁵).

Ni Picasso ni Braque escribieron nada durante el cubismo. Del primero no se recoge una declaración sobre arte hasta 1923, aunque pocos años más tarde usaría con profusión la escritura automática introducida por los surrealistas. Aún más posteriores son las vívidas *Conversaciones con Picasso* (Aguilar. Madrid. 1966) de Brassai, mantenidas informalmente durante los años cuarenta. Sin embargo, este silencio entre cofundadores se compensa gracias al más puro de los cubistas, Juan Gris, cuya conferencia *De las posibilidades de la pintura.* (Gustavo Gili. Barcelona. 1980) resulta tan equilibrada y rigurosa como sus mejores composiciones. Su marchante D.H. Kahnweiler, en *Juan Gris. Vida, obra y escritos.* (Quaderns Crema. Barcelona. 1995) encuadra sus textos desde un conocimiento de primera mano. Puede

⁵⁴ En una carta a A.Tériade de 1947: "La lectura del diario de Delacroix, por ejemplo, nunca ha conseguido interesarme lo más mínimo. Sus recetas sobre el color e incluso sus reflexiones sobre el arte sólo le sirven a él. (...) Las cartas de Van Gogh no añaden nada a sus cuadros. Son curiosas y eso es todo. Tampoco las de Gauguin descubren nada." (op. cit. p. 264). Tras leer al propio Matisse, pocos lectores le añadirían a la lista.

⁵⁵ J. Gage considera que las notas de Matisse sobre el color (1908) son quizá la teoría cromática más avanzada escrita por un artista del siglo XX. (*Color y Cultura.* Siruela. Madrid. 1993. p. 211). Es justo que sea así con el mayor colorista del siglo.

añadirse el más temprano (1912) y breve *Sobre el cubismo* (Librería / Galería Yerba. Murcia. 1986) de dos figuras menores, A. Gleizes y J. Metzinger. Relacionado con el cubismo también aparece F. Léger, con *Funciones de la pintura* (Paidós. Barcelona. 1990), apasionado por el maquinismo y las posibilidades de un arte colectivo (cine, teatro, publicidad), mientras la reacción del *Rappel á l'ordre* en los años veinte contará entre sus promotores con el excubista A. Lothe, autor de *Tratado del paisaje* (Poseidón. Barcelona. 1985) (y del exfuturista G. Severini, con *Del cubismo al clasicismo*. (Librería / Galería Yerba. Murcia. 1989)).

Dentro de las primeras corrientes abstractas *El nuevo realismo plástico* (Alberto Corazón. Madrid. 1975) de Malevich y los textos de la antología VV. AA. *Constructivismo*. (Alberto Corazón. Madrid. 1972) dan buena prueba del ímpetu de la vanguardia rusa. El neoplasticismo aportó algo más tarde (1919-1920) *Realidad natural, realidad abstracta*. (Debate. Madrid. 1989) y *La nueva imagen de la pintura* (Yerba. Murcia. 1993) donde su promotor, Mondrian, da muestras de un rigor de corte calvinista casi fanático, que le lleva a teorizar la disolución final del arte en una realidad superior; mientras Van Doesburg firma *Principios del nuevo arte pictórico y otros escritos*. (Colegio de Aparejadores. Murcia. 1985). El uruguayo Torres - García, muy posteriormente, cerraría su extensa obra teórica con el ya citado *Universalismo Constructivo* (I / II) (Alianza. Madrid. 1984), al que puede complementarse con la más liviana *Historia de mi vida* (Paidós. Barcelona. 1990). Es evidente que los presupuestos de la abstracción geométrica exigían una elaboración teórica muy superior a otras vanguardias.

En el expresionismo se impone en primer lugar atender los escritos de otro fundador de la abstracción, Kandinsky, cuya formación filosófica le permitió una extensa actividad teórica, si bien difuminada a veces en un misticismo de corte teosófico (*De lo espiritual en el arte* (Barral / Labor. Barcelona. 1986 y Paidós. Barcelona. 1996)). Junto a F. Marc, A. Macke y otros publicó también en 1912 el almanaque *El jinete azul* (Paidós. Barcelona. 1982), con artículos sobre temas muy diversos (música, artes populares, etc). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. (Paidós. Barcelona. 1987) es una selección de textos de Kandinsky a lo largo de toda su carrera (1912 - 1943)), mientras *Mirada retrospectiva* (Emecé. Buenos Aires. 1979) narra sus vicisitudes. Dentro de la extensa bibliografía de Kokoschka disponemos de una obra autobiográfica mucho más tardía, *Mi vida* (Tusquets. Barcelona. 1988). Del políticamente comprometido Grosz, *El rostro de la clase dominante y ajustaremos cuentas!*. (Gustavo Gili. Barcelona. 1977)

La pintura metafísica tuvo en su fundador De Chirico un autor de dotes literarias sobresalientes. Para una selección adecuada de sus artículos y demás textos breves en los años veinte (cuando ya había abandonado la vanguardia), *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (Colegio de Aparejadores / Galería Yerba. Murcia. 1990). De todos modos la singular narración

Hebdomeros (Del Cotal. Barcelona. 1977), aún más tardía (1929) resulta sin duda el más extraordinario de sus textos, equivalente impecable de su estética metafísica - cerrada diez años antes - con resonancias clásicas y ambiente onírico (fue elogiadísimo por escritores como Louis Aragon, Pierre de Mandariques o Henry Miller). Se da así la paradoja del artista cuya inquietud de vanguardia pervive más tiempo en sus escritos teóricos que en la propia labor plástica.

El dadaísmo aporta los diversos textos de su principal representante, Marcel Duchamp recopilados en *Duchamp du signe* (Gustavo Gili. Barcelona. 1978), al que puede complementarse con las crípticas *Notas* (Tecnos. Madrid. 1989), sobre la preparación de su obra magna, *El Gran Vidrio*. Como introducción a Duchamp también resultan útiles las *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Anagrama. Barcelona. 1972), mantenidas por Pierre Cabanne poco antes de su muerte.

El surrealismo, inmediato heredero de los dos movimientos anteriores, es un caso singular de vanguardia originalmente literaria que desplaza paulatinamente su centro de gravedad hacia la pintura. No es por ello casual que ante la profusión de escritos por sus representantes plásticos la mayor dificultad sea seleccionarlos. Dalí, escritor caprichoso pero en ocasiones espléndido, ha dejado su temprana autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí*. (Atlántida. Barcelona. 1993), un tratado de pintura tan curioso como ameno, *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (Luis de Caralt. Barcelona. 1951), o recopilaciones de artículos y textos diversos (*¿Por qué se ataca a la Gioconda?*. (Siruela. Madrid. 1994) es la más completa), entre otras muchas obras⁵⁶. Max Ernst reunió en *Escrituras* (Polígrafa. Barcelona. 1982) su sintética autobiografía (*Notas para una biografía*) y un resumen de sus investigaciones plásticas (*Más allá de la pintura*), junto a poemas, entrevistas, etc. Para Magritte puede utilizarse la selección de textos (sobre todo cartas) presentada por su amigo H. Torczyner, *Magritte: textos e imágenes*. (Blume. Barcelona. 1978), mientras el tímido Miró se confiesa tardíamente con G. Raillard en *Conversaciones con Miró* (Gedisa. Barcelona. 1993). Entre las figuras relacionables con el movimiento destacan otra autobiografía, *Mi Vida* (Parsifal. Barcelona. 1988) de Chagall o los *Diarios* (Debate. Madrid. 1995) de la mejicana Frida Kahlo⁵⁷.

⁵⁶ *Carta abierta a Salvador Dalí*. Ultramar. Madrid. 1975. *Confesiones inconfesables*. Bruguera. Barcelona. 1975. (nueva versión de su autobiografía). *Diario de un genio*. Tusquets. Barcelona. 1978. *Rostros ocultos*. Plaza y Janés. Barcelona. 1984; *El mito trágico del Angelus de Millet*. Tusquets. 1985. *Si*. Ariel. Barcelona. 1978., o el libelo *Los cornudos del viejo arte moderno*. Tusquets. 1990. Dalí ha reconocido que para él escribir era tan natural como pintar. Su amigo Lorca - dibujante aficionado - le consideraba mejor escritor que pintor.

⁵⁷ Otros surrealistas escritores: R. Penrose. *Ochenta años de surrealismo*. Polígrafa. Barcelona. 1981 y L. Carrington. *Memorias de abajo*. Siruela. Madrid. 1985.

La Bauhaus atrajo para su docencia durante los años de la República de Weimar a buena parte de la vanguardia, preocupándose de lanzar su propia colección de escritos teóricos (*Bauhausbücher*). Como introducción documental es útil la recopilada por H. Wingler en *La Bauhaus*. (Gustavo Gili. Barcelona. 1975). Kandinsky aporta, con máyor sobriedad que en casos anteriores, *Punto y línea sobre el plano* (Barral / Labor. Barcelona. 1986), junto a los esquemas de sus clases en *Cursos de la Bauhaus* (1922 - 33) (Alianza. Madrid. 1985). O. Schlemmer incluye muchos datos sobre su etapa en ella en *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*. (Paidós. Barcelona. 1987), que de todos modos la preceden y rebasan ampliamente (1910 - 43). En cambio los cuatro *Diarios* (Alianza. Madrid. 1987) de otro docente, Klee, no llegan hasta ella (1898 - 1918), aunque sí los más concisos *Bosquejos pedagógicos* (Monteavila. Caracas. 1974) y *Escritos sobre arte* (Colegio de Aparejadores. / Galería Yerba / Consejería de Cultura. Murcia. 1994). El color fue una de las inquietudes fundamentales de la investigación bauhasiana, adecuada aunque tardíamente expresada en *El arte del color* (Limusa. Mexico. 1992) de J. Itten y *La interacción del color* (Alianza. 1979) de J. Albers. Otra de sus vertientes era la aplicación de nuevas técnicas de la imagen, patente en *La nueva visión* (Infinito. Buenos Aires. 1972) de L. Moholy - Nagy.

Para las corrientes posteriores S. Marchán selecciona textos del 55 al 85 en *Del arte objetual al arte de concepto*. (Akal. Madrid. 1986) (p. 343 - 452). Una serie de rápidas entrevistas a artistas norteamericanos o afinados en USA en K. Kuh. *Habla el artista*. (Libreros Mexicanos Unidos. Mexico. 1965), con Albers, Davis, Duchamp, Gabo, Hoffmann, Hopper, Kline, Lipchitz, O'Keefe, Shahn, Tobey y otros. Para el muralismo mexicano y su compromiso colectivo, R. Tibol (ed.). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. (Fondo de Cultura Económica. México. 1974). Dubuffet defiende su brutalismo en multitud de textos polémicos, perfectamente concordantes con su estilo pictórico, recogidos en *Escritos sobre arte* (Barral. Barcelona. 1975) y *El hombre de la calle ante la obra de arte*. (Debate. Madrid. 1992). D. Sylvester entrevista a Bacon (*Conversaciones con Francis Bacon*. (Polígrafa. Barcelona. 1977)) e I. Julian, M. Fernández - Brasso, y B. Catoir a Tapies (*Diálogos sobre arte, cultura y sociedad*. (Icaria. Barcelona. 1977), *Conversaciones con Tapies* (Rayuela. Madrid. 1981) y *Conversaciones con Antoni Tapies* (Polígrafa. Barcelona. 1989) respectivamente). Del propio Tapies - uno de los artistas españoles más prolíficos en este sentido - disponemos de una extensa autobiografía, *Memoria personal* (Barral. Barcelona. 1983)⁵⁸. Dentro del *pop art* Warhol ha condensado y ordenado temáticamente sus puntos de vista en *Mi filosofía de*

⁵⁸ Tapies ha publicado también recopilaciones de artículos como *La práctica del arte*. Ariel. Barcelona. 1973, *El arte contra la estética*. Librería / Galería Yerba. Murcia. 1978 o *La realidad como arte*. Colegio de Aparejadores. Murcia. 1988.

la a la b y de la b a la a. (Tusquets. Barcelona. 1985), provocativo alarde de síntesis que contrasta con sus copiosos *Diarios* (Anagrama. Barcelona. 1988), reflejo minucioso hasta el agotamiento de la vida social neoyorquina. La autobiografía de Hockney, *Así lo veo yo* (Siruela. Madrid. 1994) resulta como testimonio mucho más ligera. En *Nuevas formas de realismo*. (Alianza. Madrid. 1986) P. Sager incluye como apéndice una serie de declaraciones de hiperrealistas, socialrealistas, etc (p. 199 - 229), mientras V. Adami aporta *Diario del desorden*. (Librería / Galería Yerba. Murcia. 1992). El arte conceptual difumina la frontera entre críticos y artistas, como bien se percibe en la antología a cargo de G. Battock, *La idea como arte*. (Gustavo Gili. Barcelona. 1977). Para el mítico Beuys, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista. Conversaciones en Documenta 5*. (Visor. Madrid. 1995), mantenidas en 1972 sobre temas de toda ley. Finalmente, en tanto que rápido panorama del arte español reciente, *Conversaciones con Miquel Barceló y otros* de K. Power (Diputación de Alicante. 1985), también con Broto, Campano, Delgado, García Sevilla, Navarro Baldweg, Pérez Villalta y Quejido; *El arte visto por los artistas*, editado por F. Calvo Serraller y con colaboraciones de Alfaro, Arroyo⁵⁹, Barceló, Chillida, Gordillo, Guerrero, Antonio López, Pérez Villalta, Rafols Casamada, Saura y Darío Villalba (Taurus. Madrid. 1987) o *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado* (Mondadori. Madrid. 1990) del mismo autor⁶⁰.

⁵⁹ Para Arroyo hay también una entrevista en *Los espectáculos del arte*. Tusquets. Barcelona. 1993 del propio Calvo Serraller ("El cuadro ante la gran catástrofe", pgs. 161 - 201) y otra más extensa en R. Pereda / E. Arroyo. *Orgullo y pasión*. Trama. Madrid. 1998. También ha escrito por su cuenta: *Panamá Al Brown*. Alianza. Madrid. 1986 (biografía de un boxeador), *Bantam*. INAEM. Madrid. 1990 o *Sardinas en aceite*. Mondadori. Madrid. 1990.

⁶⁰ V. también B. Porcel. *La palabra del arte*. Rayuela. Madrid. 1976, con entrevistas a artistas; VV.AA. *Pintura española de vanguardia. 1950-1990*. Fundación Argentaria / Visor. Madrid. 1998 (V - "La pintura de los artistas", p. 241 - 303, con una docena y media de autores); o J.M.G. Cortés (ed.) *La creación artística como cuestionamiento*. Institut Valencià de la Joventut. Generalitat Valenciana. Valencia. 1990. Recientemente el Instituto Valenciano de Arte Moderno ha iniciado una prometedora colección *Documentos* sobre escritos de artistas, inaugurada con M. Millares. *Memorias de infancia y juventud*. IVAM. Valencia. 1998 (del que contamos también con *Memorias de una excavación urbana y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona. 1973 y VV. AA. *Escritos de Millares y otros textos*. Rayuela. Madrid. 1975).

⁶¹ La escultura carece por desgracia de la misma densidad teórica, pese a que no pocos de sus cultivadores - no olvidemos a Policleto - se hayan esforzado en dicha línea (Ghiberti, Cellini, Falconet, Canova, Flaxmann...). Para los orígenes de la escultura moderna es decisivo *El problema de la forma en la obra de arte* (Visor. Madrid. 1988) de A. Von Hildebrand, más influyente de hecho sobre papel que sobre piedra. De Rodin, *El arte* (El Ateneo. Buenos Aires. 1946) y *Conversaciones sobre el arte* (Monteavila. Caracas. 1991). De Moore, *Henry Moore. Escultura*. Polígrafa. Barcelona. 1981. Para escultura española, Alberto. *Palabras de un escultor*. Fernando Torres. 1975 o G. Torner. *Escritos y conversaciones*. Pretextos. Valencia. 1996, aparte por supuesto de muchas de las obras en colectivo citadas.

Esta selección de fuentes, pese a sus lagunas y limitaciones⁶¹, puede ayudar a presentar el arte moderno de un modo más vivo, menos dependiente de las interpretaciones vicarias de sus supuestos especialistas (por ejemplo emparejando textos teóricos con clásicos de la crítica: *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire sobre su amigo Delacroix y el diario de éste; *Meditaciones estéticas* de Apollinaire con los textos de los cubistas, *El surrealismo y la pintura* de André Breton junto a los escritos de De Chirico, Ernst o Dalí). Conviene dedicarles como espectadores algo de la atención que les roban los críticos. Después de todo, las cosas que dicen los artistas siempre son dignas de ser pintadas.