

LAOCOONTE CREPUSCULAR

Conversaciones en torno a Eduardo Chillida

JUAN DANIEL FULLAONDO

y

MARIA TERESA MUÑOZ

KAIN EDITORIAL

INDICE

INTRODUCCION POST-MORTEM.....	7
PRIMERA PARTE: LAS PRIMERAS INTERPRETACIONES CHILLIDICAS DE BACHELARD A OTEIZA	
1. Desde Bachelard a Joyce	15
2. El Puente "un tanto romántico"	21
3. Desde Oteiza	25
SEGUNDA PARTE: ALGUNOS RECUERDOS PERSONALES	
4. Punto de arranque.....	33
5. Las referencias personales.....	39
6. Algunas colaboraciones y el Asno Campeón.....	43
TERCERA PARTE: OTRAS LINEAS TEORICAS	
7. Adentrándose en el panaroma internacional.....	49
8. Parangones - Stella y Jasper Johns	53
9. Jauss y Valery	57
CUARTA PARTE: LA POLEMICA NORTEAMERICANA	
10. Aparece Greenberg	63
11. ¿La contrafigura?.....	67
12. Sobre Anthony Caro	71
13. Educación americana y menores de edad	75
14. La Bienal del Whitney.....	81
QUINTA PARTE: LA HIPOTESIS HEIDEGGERIANA	
15. Llegando a Heidegger	89
16. ¿Espacio heideggeriano?	97
17. Galimatías.....	103
18. Otras lecturas existencialistas.....	109

INDICE

SEXTA PARTE: EN TORNO AL LAOCOONTE

19. Greenberg versus Marangoni	115
20. Greenberg versus Lessing	123
21. De nuevo, inevitablemente, Greenberg.....	127
22. Enigmas, pecados, alejandrinismo.....	131

SEPTIMA PARTE: INTERLUDIO

23. Croce, Venturi. Hacia el Manierismo	139
---	-----

OCTAVA PARTE: MANIERISMO

24. Manierismo.....	151
---------------------	-----

NOVENA PARTE: EXPRESIONISMO Y SPENGLER

25. Aegospotamos y la Bahía de la Concha	163
--	-----

DECIMA PARTE: VIDEO Y VANGUARDIAS

26. Video	173
27. La polémica de las vanguardias	179

UNDECIMA PARTE: CONTRARREFORMA Y CREPUSCULOS

28. Bernini y las vanguardias.....	189
29. Contrarreforma y Bertold Brecht	195
30. El crepúsculo	199



• • INTRODUCCION POST - MORTEM

Obviamente, los prólogos se escriben una vez finalizado el libro. No escapamos aquí a esa ley de hierro. Por ello, debo comenzar aclarando que este rimero de conversaciones en torno a Eduardo Chillida, ha constituido una empresa bastante más difícil, crispada, que las dos anteriores, centradas respectivamente en Sáenz de Oiza y Jorge Oteiza. Y por motivos bastante diversos. Francisco Javier Sáenz de Oiza, pese a la versatilidad de su poderoso talento, al establecer los parangones, termina por revelarse como un temperamento sensiblemente más ligero, transparente. El caso de Oteiza es muy otro, se trata de un discurso muy difícil, profundo, digno de encuadrarse cumplidamente en otras décadas de este siglo, pero, afortunadamente, él mismo se ha encargado, con extraordinaria elocuencia, penetración, de hacerlo vagamente explícito. Por lo menos, vagamente. Insisto en el paralelo con Van Doesburg.

Con Eduardo Chillida, también hombre de profundidades, las cosas son muy distintas. En el fondo, estamos ante un creador hermético en varios sentidos. Lo que de él se conoce, por sí mismo, es una iteración de enunciaciones gnómicas, diríamos, de interpretación más bien difícil, un poco en la línea del discurso que acostumbraba a manejar, ante el público, Louis Kahn. (He citado muchas veces, el famoso episodio de Kahn, ante un auditorio de cientos de adolescentes - y menos adolescentes - con camisetas de colores y rotulos de Mickey Mouse, a los que el gran arquitecto galvanizó con una sola frase: "¡Light is the Thing!". La concurrencia rugió como ante John Lennon. Apoteosis. Hubo desmayos incluso. Me pregunto qué es lo que pensarían de verdad esos muchachos, una vez repuestos de sus variados entusiasmos).

Lo que intento indicar es que este tipo de formulaciones, evidentemente coherente con el pensamiento y la obra de sus protagonistas, Chillida o Kahn, deviene, en realidad, escasamente transmisible, inteligible incluso, para el interlocutor. Acaso la incomunicación se genera voluntariamente, como enraizada, repito, con la tradición hermética. Así las cosas, hablar sobre Chillida, con el manejo de tan tenues indicaciones, constituye un empresa bastante arriesgada. Evidentemente, la bibliografía en torno a su figura, elaborada por variados autores, es verdaderamente amplísima pero, acaso, pienso, constituye en principio más objeto de controversia que de

orientación. (Evidentemente estoy exagerando, hay muchas indicaciones válidas, parcialmente. Pero creo, creemos, que el enigma de Chillida, que lo hay, está sin desvelar. Así que el período de caza sigue abierto, considero).

Naturalmente, yo mismo estoy incurso en tales consideraciones. Escribí hace años un par de libros sobre Eduardo, con los que en muchos aspectos, estoy ahora en desacuerdo. No me interesan demasiado, la verdad. No he vuelto a releerlos y sólo recuerdo algunas observaciones de índole general. Quiero decir que, también en este caso, intento partir de cero, en lo posible, y, a través de estas conversaciones con María Teresa Muñoz, tantear una nueva aproximación que, posiblemente, contradiga muchas de las enunciaciones de antaño. Las conversaciones se presentan en el mismo orden en que se produjeron, sin intentar graves correcciones a posteriori (lo que suele resultar muy habitual) que intentarían conferir una mayor coherencia al contenido, lógicamente informe, incluso contradictorio, de sus diálogos. Hay artistas "fáciles" y otros "difíciles". Tafuri, por ejemplo, se refería a Mies como el "más difícil" de entender de todos los arquitectos. Chillida se encuadra, contra lo que parece, en esta segunda categoría, lo que, lógicamente, se traduce en graves dificultades en la conversación. De todas formas, confío que, al final, queden las cosas algo más claras.

Esta introducción, con las obligadas salvedades antedichas, no pretende ofrecer un resumen de las conclusiones a que llegamos. (Si es que llegamos a alguna). Meramente, apunto, con mucha brevedad, algunos de los temas (no todos, desde luego) tratados. Prescindo, en este prólogo, de los recordatorios personales.

Por ejemplo, la localización eminentemente europea del prestigio y la interpretación chillídica. Esta es una de las situaciones más curiosas y significativas del laberinto de Eduardo Chillida. Ahí se yergue, soberano, el viejo texto de Gaston Bachelard. Otros testimonios, muy consabidos, se sitúan, desgraciadamente, en un plano bien distinto. En un terreno más próximo, se impone la consideración de un problema verdaderamente extraño, al comprobar, lejos de las actuales polémicas, la penetración del puñado de referencias chillídicas emanadas, precisamente, de Jorge Oteiza, hará casi veinticinco años.

Antitéticamente, en un terreno no demasiado conocido en España, el relativo desvío de gran parte de la oficializada crítica americana. Este sí que constituye otro de los extraños enigmas del ábaco interpretativo de Eduardo Chillida y es, de hecho, uno de los terrenos más debatidos en estas conversaciones. El por qué de este relativo desencuentro, verdaderamente se me escapa.

Este problema nos ha conducido, especialmente de la mano de María Teresa Muñoz, a recordar otras lecturas teóricas, de índole histórica, prácticamente tópicas en la mención, pero acaso no tan conocidas en su realidad, como puede ser la de Lessing en su *Laocoonte*.

De ahí, con inmediatez, otras posibilidades escasamente contrastadas, como la representada por intérpretes no tan actuales, como pueden ser Worringer, Spengler, los hombres del llamado Vacío de Viena, o el pur-
visibilismo de Marangoni, Lionello Venturi, etc.

Estos dos apartados llevarían de la mano hacia el segmento manierista, considerado casi como un invariante histórico, helenismo, el tardo-romano, y el vector expresionista contemporáneo, basililar, en mi opinión, para la comprensión de su obra.

Siguiendo el hilo de estas referencias, surge inevitable el recordatorio del Bernini, (invirtiendo, de alguna manera, el razonamiento que yo mismo había manejado años atrás, excesivamente dominado por la arquitectura. Yo no me refería allí al Bernini escultor) en cuanto precedente del afán de aprovechar todas las artes, según señala Wittkower, "para producir un efecto abrumador". (El mismo autor señala que el punto de partida para el Daniel berniniano de la Capilla Chigi, en Santa María del Popolo, estuvo constituido por el *Laocoonte*. Un poco antes nos indica que "Bernini no tenía una mente teórica, pero era inmensamente activo, pensaba con claridad y hablaba con profusión, sostenía firmes convicciones, etc.". Salvo el hecho de "hablar con profusión", este podría ser también un retrato de Chillida). Esta idea está presente en el *Peine del Viento* y de una manera más crispada, en la Plaza de Vitoria. Es curioso analizar el carácter de esta obra aditiva, dual, concebida como dos rostros, el real, cotidiano, el repertorio de *Actions*, si se quiere, y la inquietante, insinuada, Ciudad Metafísica de Chillida. Así contemplada esta realización, admitiría lecturas más de última hora, como en hipotética relación con Piranesi, incluso en lo que Tafuri denomina "máquina absurda piranesiana". Inevitablemente también De Chirico. Desde otro punto de vista, el recordatorio del Bernini permitiría una cierta relectura de la *Contrarreforma* de Chillida. (Oteiza sería más erasmista, diríamos).

Algún otro sector a recordar. Por ejemplo, el de sus extrañas relaciones con las neo-vanguardias herederas del minimalismo, que quizás se encuentren en el corazón del relativo desvío del factor promocional norteamericano. Ciertos intérpretes, v.g. Barañano, quizás advirtiendo esta situación, han intentado, con inteligencia, suplir ese desencuentro con esas vanguardias surgidas en torno al 68, por la coartada antitética, su ubicación

en el corazón del Ser, Heidegger concretamente. Como si dijeran: "Chillida no está en los medios coyunturales, se sitúa en un plano ontológico". El intento no está desprovisto de ingenio, pero me parece un tanto innecesario. No creo que haga falta recurrir tan obsesivamente a esos remedios de caballo. Pero ya que estamos en ello, propondría la alternativa de Sartre, algo más sensible al hecho estético que el adusto Martin Heidegger.

Por último, y como desarrollo del tema manierista-expressionista, desde la perspectiva de Spengler, el carácter crepuscular de su obra, el sentimiento trágico de una clausura, el final perfecto de la aventura perfecta, casi, casi, sin ninguna esperanza.

Hay, naturalmente, muchas más cosas, pero mejor pasar directamente a las charlas, con todo su agrídulce sabor de incoherencia y relativa improvisación.

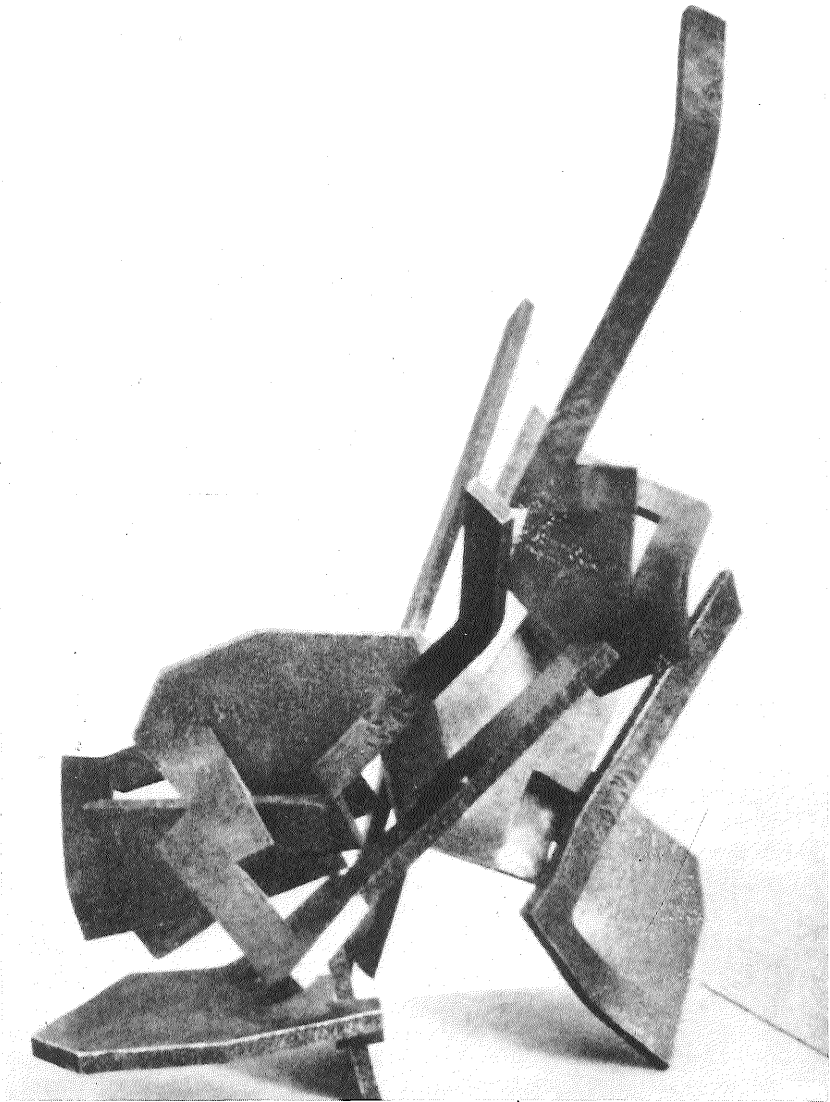
P.S. Estas conversaciones se inscriben dentro de un proceso, incluso temporal, bastante común, correspondiente a ciertos meses de 1990 y 1991. Así surgen, casi simultáneamente, la serie de diálogos y entrevistas más amplias, algunas de las cuales han aparecido ya en *La Bicicleta Aproximativa* (en relación con Sáenz de Oiza) y *Retrato Doble* (en torno a Jorge Oteiza). Estas, sobre Eduardo Chillida, son las últimas en aparecer publicadas. Paralelamente, surgieron otros intercambios en relación con las tesis doctorales de Ana María Torres y Darío Gazapo de Aguilera, respectivamente centradas en Isamu Noguchi y el Land Art. De hecho, podría hablarse de una sola, dilatada, conversación sucesivamente enfocada hacia diversos protagonistas. Este hecho deviene especialmente claro, incluso por el mantenimiento de los mismos interlocutores, en el caso del *Doble Retrato* y este *Laocoonte crepuscular*. Una génesis semejante explica en parte, creo, la recurrencia en determinados temas, enfoques, referencias, las obligadas reiteraciones incluso. Por ejemplo, el modelo tomado de la famosa discusión en la Biblioteca en el *Ulises* de Joyce, las alusiones, menos irónicas de lo que pudiera parecer, a la Guerra del Peloponeso, Aegospotamos, etc., apareciendo y desapareciendo una y otra vez, bajo diversas luces.

El marco de referencias de cualquier intérprete no es en absoluto ilimitado, se circunscribe a unos cuantos "puntos fuertes". El nuestro es precisamente el aquí reflejado. Una situación semejante debe, lógicamente, crear resistencias. La gente está muy acostumbrada a enmarcarse en citaciones de Adorno, Simmel o Walter Benjamin, y adoptan automáticamente la conocida pose de "cautos y tenebrosos" en cuanto se les sitúa al margen de lo que creen consabido. (El que lo sea, de verdad, ya es

otra cuestión, muy distinta, desgraciadamente). En estas difíciles charlas sobre la también difícil poética de Eduardo Chillida, aunque hemos intentado ser cautos, evidentemente se ha procurado, por pura sensatez, eludir el inevitable tic, más o menos juvenil, de la tenebrosidad de manual, escenográfica. A veces, en ese obsesionado intento de hallar el "segundo rostro" de las cosas, evidentemente tenebroso, faltaría más, lo que se encuentra de verdad son las carencias, las limitaciones personales aderezadas por lo que Borges denomina "sugestiones del comité", habitualmente bastante estúpidas. Aunque, si los astros son favorables, continuaremos hablando, estas conversaciones sobre Eduardo y su obra, cierran por el momento esta serie, una moderada Pentalogía en torno al Movimiento Moderno finisecular. Como apuntaba al principio, la figura de Eduardo es la que nos ha ofrecido mayores resistencias para su comprensión, lo que justifica un poco el despliegue crítico, acaso un poco desorbitado para lo que se acostumbra. Oteiza había allanado personalmente su propio camino y las cosas resultaron menos arduas. Chillida, el impenetrable, hermético y olímpico, no deja apenas resquicios. Aunque, al final, quizás los senderos, paradójicamente, confluyan en dos crepúsculos (no especialmente "tenebrosos", aclaro).

P.S.II. Corrigiendo las pruebas de este texto, me encuentro en la necesidad de hacer una precisión grave, públicamente. Durante la inauguración de la exposición antológica de Federico Echevarria, a la que me llevó, un poco del brazo, su sobrino Arturo, me encontré allí con un pintor vasco, del entourage más próximo a Oteiza que, tras hablarme profundamente sobre la Alhondiga y lanzar lo que consideraba valiosas sugerencias al respecto, me preguntó, muy divertido, sobre el reciente Libro de los Plagios, de Jorge. Yo acababa de recibirlo y, la verdad, no había tenido tiempo de estudiarlo. Bueno, ahora es otra cosa y quiero, de una vez por todas, exponer mi opinión:

- a) Me parece un librito muy hábil, inteligentemente compuesto.
- b) Estoy en absoluto desacuerdo con las tesis que allí se defienden por lo que, en definitiva,
- c) no me interesa nada. Nada de nada.
- d) Tengo la seguridad que estas afirmaciones, van a traerme más de un disgusto, pero creo que no me queda otra alternativa, disipando cualquier equívoco.



• • PRIMERA PARTE

LAS PRIMERAS INTERPRETACIONES
CHILLIDICAS DE BACHELARD A OTEIZA

1. DESDE BACHELARD A JOYCE

M.T.M.- *Hablar sobre Chillida, debe resultarte bastante sencillo, después de tantos años.*

J.D.F.- En absoluto. Ni con todo el tiempo del mundo resulta sencillo, referirme a Eduardo y a su obra. El enigma de Chillida... Además, desgraciadamente, hace tanto tiempo que no nos vemos...

M.T.M.- *¿Cómo es eso?*

J.D.F.- Así son las cosas. La verdad es que llevo casi veinte años sin hablar directamente con él...

M.T.M.- *Distanciamiento...*

J.D.F.- No por mi parte, desde luego. Pero son cosas que ocurren, dolorosamente, sin el menor sentido. Mi mujer habló con Pili, hará algo más de un año creo, quedamos en algo, no recuerdo bien y, como casi siempre, no ocurrió nada. En fin, yo sigo con la misma admiración de siempre. Por eso surgen estas conversaciones. No tiene sentido charlar sobre cuestiones laterales, subalternas... En muchos sentidos, Chillida es el escultor de este siglo. Por eso creo que merece la pena acercarse, por lo menos intentar acercarse a él, de nuevo, a veinte años vista de aquellos primeros tanteos...

Ocurre que en todo este tiempo han ocurrido muchas cosas, han

surgido otros puntos de vista, y puede resultar de interés verificar los antiguos amores, con la mirada distante y distinta, más cansada, quizás.

M.T.M.- *¿Nos referimos a tus antiguos textos?*

J.D.F.- Prefiero olvidarlos. Mejor pensar en otros nuevos y, por lo menos en principio, olvidarme también de las cosas que otros han dicho. La verdad es que he leído muy poco de los innumerables textos surgidos sobre Eduardo en todo este tiempo. He preferido pensar por mi cuenta. Aunque, naturalmente, se corre el riesgo, o la suerte, de coincidir a posteriori. O repetir lo consabido. Es igual. Ya discutiremos luego algo de lo más reconocido. Pero, desde nuestras propias posiciones.

M.T.M.- *Mis puntos de partida, pienso, pueden ser bastante diversos de los tuyos.*

J.D.F.- Así es. Tu tienes una óptica más "norteamericana", digamos, que la mía. Tus Masters con MacLuhan, Northrop Frye, Colin Rowe y todo lo demás. Mi formación es bastante diversa, siempre a vueltas con Joyce, Zevi, Sartre...

M.T.M.- *También hay coincidencias. Quizás ambos lo veamos desde la arquitectura.*

J.D.F.- Eso es cierto. Lo mismo me ocurrió con el libro de Oteiza. Quizás esta aproximación arquitectónica dé alguna coherencia, alguna unidad de base, en esta confrontación de pareceres... pienso. Eduardo ha sido muy examinado desde una determinada profesionalización crítica que, obviamente, no es la nuestra. Piensa, por ejemplo, en esos innumerables libritos de Edward Lucie-Smith...

M.T.M.- *Tal vez esa angulación puede generar problemas, distorsiones...*

J.D.F.- Posiblemente. Pero hay distorsiones y distorsiones. Muchas veces, las visiones aparentemente deformadas resultan reveladoras. Por lo menos, en parte... Además, me pregunto quien puede sentirse más próximo, disciplinarmente hablando, a la obra de Eduardo, si un arquitecto de un determinado talante o un licenciado en románicas, incapaz de coger un lápiz, por ejemplo. O un ilustre aficionado universal, honrado bachiller, o lo que sea... En definitiva, al final, enuncio una obviedad, frente a estas cosas tan graves, y la complicada obra de Chillida se encuadra ahí, todo depende siempre del talento, la cultura y la sensibilidad. Ocurre también, y ese es otro problema, que hay personas a las que les gusta muchísimo definir territorios propios, como a los urogallos, por ejemplo, la vida está muy dura en estos días, hay que llegar a fin de mes, y todo eso. En ese sentido, los artistas suelen ser presa muy codiciada.

M.T.M.- *Esa actitud, generaría, en tu opinión, otro tipo de distorsiones.*

J.D.F.- Sí. Y menos interesante que la otra. Algunas veces, con las últimas polémicas, pensaba que, más que ante un debate cultural, se operaba en términos del Campeonato de Liga, con sus tifosi, Ultra Sur, Frente Atlético o Boixos Nois... Todo eso es bastante divertido, si se quiere, pero pienso, tiene verdaderamente tan poco que ver con intentos de aproximación cultural hacia la obra de Eduardo...

M.T.M.- *Especialmente si se intenta llegar a su última actitud...*

J.D.F.- ¿Qué quieres decir?

M.T.M.- *Brevemente, que Chillida es un escultor "puro"; no alguien que "hace" esculturas; como Picasso, por ejemplo, o también Oteiza. Oteiza es otra cosa, muy grande, y, además, "hace" esculturas. Por otra parte, hay el propio discurso de la obra, de las obras, de Chillida. Pero hay, también, los discursos sobre ella, como sobre el propio artista. (Algunos piensan de ellos mismo como críticos - ¿qué diría Northrop Frye al que antes mencionabas? - que les corresponde ocupar el punto medio entre el creador y el observador de las obras).*

J.D.F.- Sí que sería interesante conocer la opinión de Northrop Frye. Pero, y digo diciendo obviedades, hay críticos y críticos. Ese punto central al que aludes es de muy difícil instalación. Por no aludir ni al aquí, ni al ahora, pienso, por ejemplo, en Wölfflin, Marangoni, Worringer, Venturi, el mismo Spengler... (Que, por cierto, era catedrático de matemáticas, me parece)... Pero, a su lado, pueden citarse otros nombres, cuanto mamarracho... Luego tendremos que volver a Spengler en relación con Chillida. Y en más de un sentido...

M.T.M.- *También están los testimonios personales de los propios artistas.*

J.D.F.- Sobre su propia obra y sobre la de otros. Suelen ser de otro carácter, pero casi siempre con un interés extraordinario. Spengler lo podría generalizar con aquella poderosa imagen del "verde católico" de Grünewald, por ejemplo, frente a la "salsa parda protestante" de Rembrandt, luego hablaremos, quizás, sobre el protestantismo, pero piensa, por ejemplo, en el famoso comentario de Dalí sobre Las Lanzas.

M.T.M.- *La verdad, no lo recuerdo ahora.*

J.D.F.- Es bastante conocido. Venía a decir que el caballo de la derecha, se echaba demasiado encima del grupo central, el de Spínola y Nassau. Como si el marco se le hubiese quedado un poco pequeño. Y por eso, Velázquez, colocaba una especie de bastón en uno de los personajes, que impidiera que los cuartos traseros del animal aplastaran

visualmente al centro. Casi como un freno, una barrera. Ese es un comentario típico de pintor, de colega, digamos, de Velázquez. Recuerdo algunos de Eduardo Chillida, de ese mismo carácter, sobre Julio González, Medardo Rosso, Durrio...

M.T.M.- *Dalí también dijo algo despectivo de Calder. Era algo así como que "lo menos que se le puede pedir a una escultura es que se esté quieta". ¿Qué pensaría Chillida de eso?*

J.D.F.- No sé. Eran muy amigos y ... Le hizo una escultura de homenaje. Aunque quizás pensara, en el fondo, algo parecido... No lo sé... Los mundos de Calder y Chillida son muy distintos.

M.T.M.- *Lo que está claro es que hay muchos tipos y niveles de interpretación. Lo de Dalí sobre Las Lanzas casi parece digno de Marangoni. Puro-visibilismo.*

J.D.F.- Pero con la penetración distinta, autr, de "profesional". Alguna vez he pensado en acercarme a alguna obra de Eduardo con ese tipo de criterio... Pero se habla poco, ahora, de esas cosas. La obra de Chillida es tan exacta, tan perfecta, que admitiría mal ese tipo de análisis...

M.T.M.- *Pero no son demasiado frecuentes. Normalmente, los discursos sobre Eduardo Chillida rondan dos situaciones: o son empalagosamente poéticos, o resultan insoportablemente anecdóticos. O devienen, lo que es más frecuente, una mezcla complicada de ambas cosas. Transcribir las imágenes poéticas que se han aplicado a Chillida es casi imposible: "esos grafismos rupestres"... "tizones calcinados de una forma ardiente"... "armonía mineralizada"... dice, por ejemplo Pierre Valboudt, en 1967.*

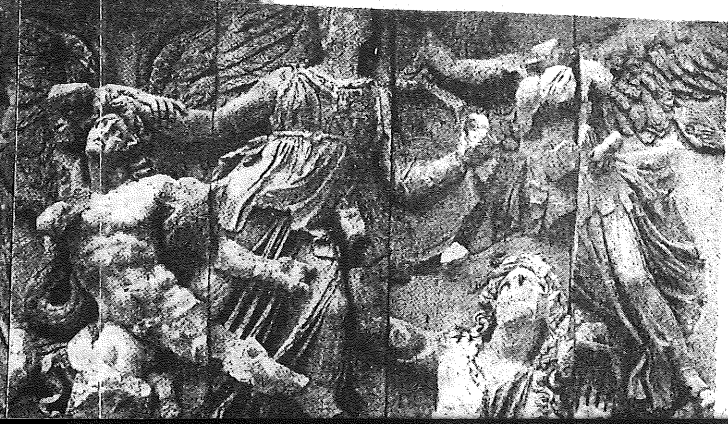
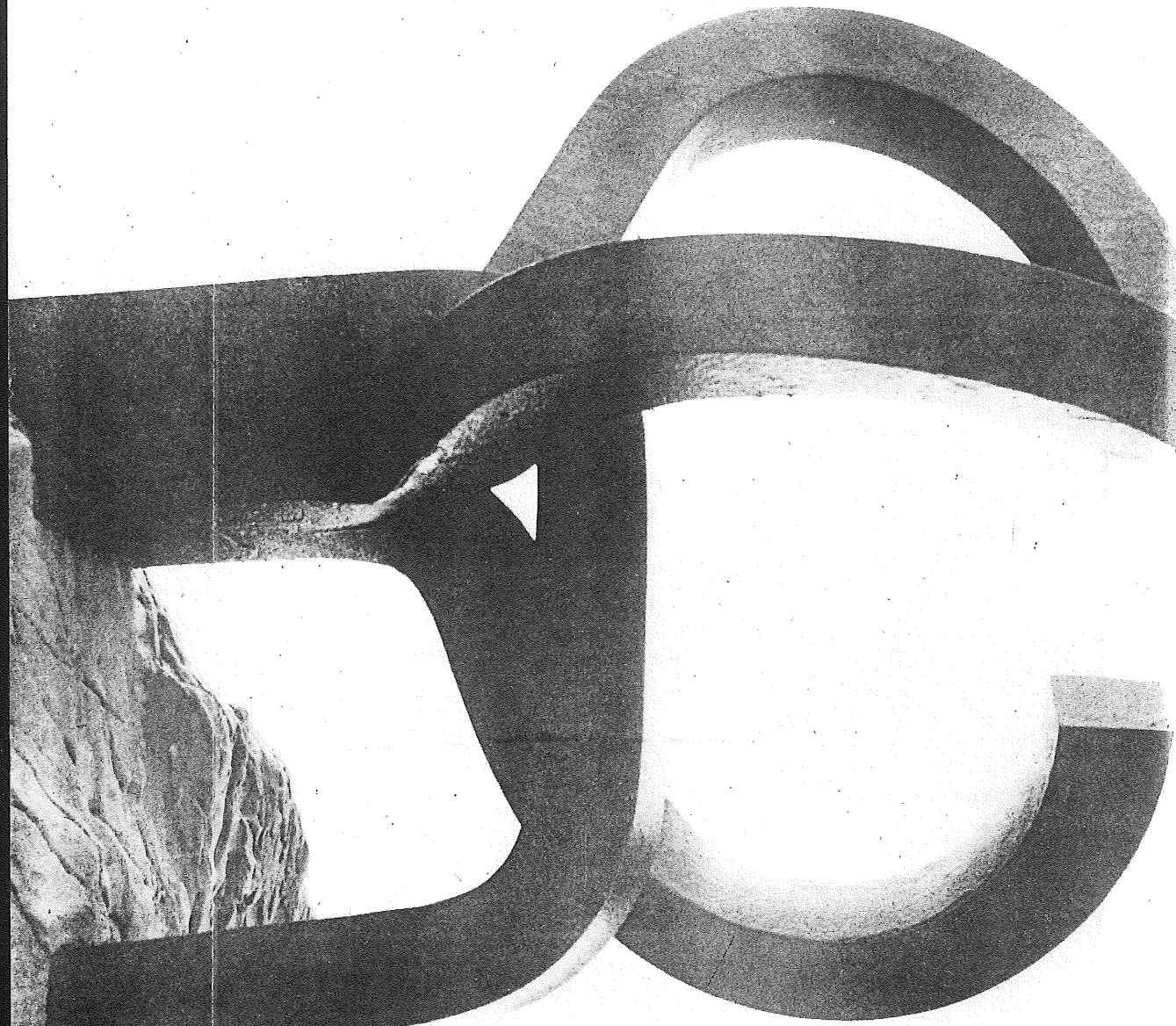
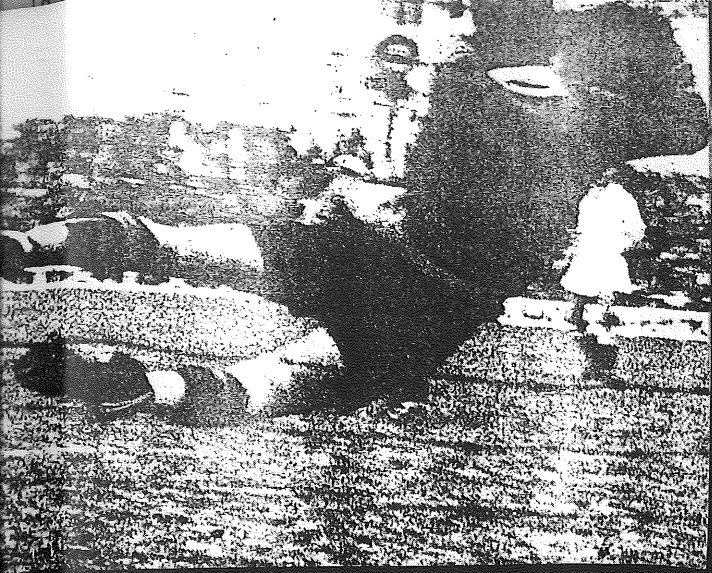
J.D.F.- Afortunadamente, no todo es así. Cuando le conocí, el texto canónico, era el de Gaston Bachelard. Pablo Palazuelo me decía que era verdaderamente "imbatable"... El hierro, el fuego, la forja...

M.T.M.- *¿Cómo intentaste afrontarlo tú mismo?*

J.D.F.- Pues, la verdad, no lo recuerdo bien. Creo que giraba en torno a la idea del laberinto. Desde Joyce, por así decirlo. Lo tradujo al francés Claude Esteban. Me dijo que yo tenía un estilo "muy difícil". No sé. Pero prefiero olvidarme ahora de esas cosas y pensar, como te decía, de otra manera.

M.T.M.- *Entonces, de aquellos años, te queda el artículo de Bachelard.*

J.D.F.- Por lo menos, de lo que conozco. La verdad es que no he leído demasiadas cosas sobre Eduardo. Probablemente, tú dirías que se mueven en un terreno alegórico-poético. Pero Bachelard lo hace muy bien. En otros casos, predomina una cursilería verdaderamente



insoportable. Los americanos escriben de otra manera. Como más "materialista" ... a la "protestante"...

M.T.M.- *Antes has mencionado el juicio de Palazuelo.*

J.D.F.- Hay momentos de gran proximidad en sus trayectorias. Y también está la familiaridad personal que uno experimenta. Lo he dicho muchas veces, los artistas españoles de postguerra que más me interesan, de siempre, son Chillida, Palazuelo y Oteiza. Los motivos son diversos, pero Chillida y Palazuelo, en aquellos años por lo menos, se movían en órbitas no demasiado lejanas. Me parece. Oteiza era otra cosa. Cuando escribí lo de los laberintos, reaccionó como un rayo, y elaboró una especie de estudio alternativo, sobre el huevo y el laberinto, contraponiendo, en el fondo, el laberinto chillídico que yo planteaba frente a su alternativo "laberinto doble" (siempre Oteiza con sus dicotomías...) entrante y saliente, al que consideraba como "occidental". Es curioso que Wright también utilizaba el laberinto doble... . Chillida (y quizás Palazuelo), según ese punto de vista, serían más "orientales". Por lo menos yo lo entendí así. Fue un momento muy interesante. Yo intentaba hacer una trilogía sobre estos artistas, pero la de Pablo quedó un poco en el aire al cerrarse Nueva Forma.

M.T.M.- *Y luego las cosas se precipitaron por otros caminos.*

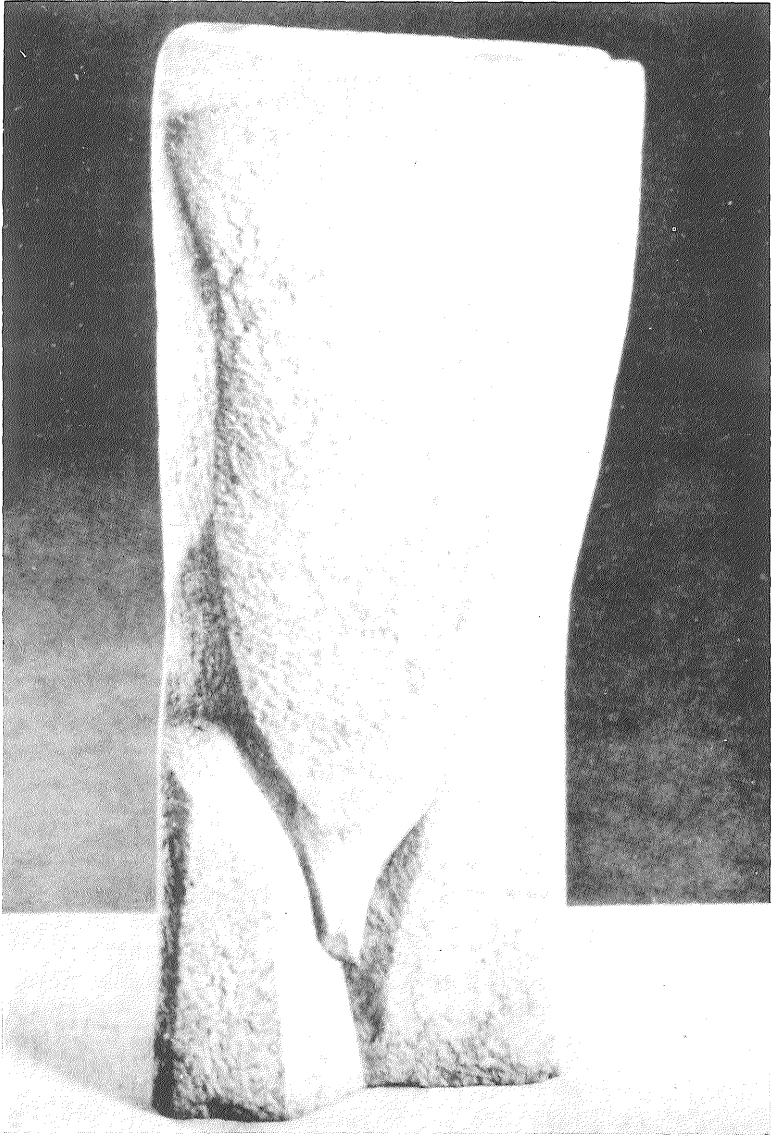
J.D.F.- Así es. Ahora ve uno las cosas de Sol Le Witt, por ejemplo, parangonadas con las de Eduardo Chillida, lo que me parece un verdadero disparate. Bueno, dejemoslo, por hoy.

M.T.M.- *¿Qué te queda, entonces, de todo aquello?*

J.D.F.- Interpretativamente, la poesía de Bachelard, sobre todo.

M.T.M.- *¿Y los laberintos?*

J.D.F.- Un intento de aproximación desde Joyce... La verdad es que no lo recuerdo bien. Era muy joven yo, en aquellos años... Crisanto Lasterra, Director del Museo de Bilbao, amigo, en tiempos, de Durrio, me dijo un día, con cierta cordialidad, que todos los jóvenes eran tontos. Quizás tenía razón...





2. EL PUENTE “UN TANTO ROMANTICO”

M.T.M.- *A la vista de lo que hablamos, parece que, como decías, no resulta demasiado sencilla la interpretación de la obra de Chillida.*

J.D.F.- No. No lo es. Tu distinguías dos líneas en ese sentido, la “poética”, por llamarla de alguna manera, y la “anecdótica”. No te has referido mucho a esta última. Aunque, como se ha dicho, es muy frecuente intentar amonedar a un gran personaje entre incidencias más bien subalternas.

M.T.M.- *Sí, efectivamente. Lo de las anécdotas, es más sencillo. El mismo Valboudt al entrar en el terreno biográfico, en el de ¿quién es Eduardo Chillida?, comienza por hablar de que jugó de portero en la Real Sociedad, sus costumbres, y hasta de que un día encontró, mientras paseaba, una viga al borde del camino y la compró, sin saber para qué. Bueno. Y lo de “Más vale pájaro en mano que ciento volando”. Esta frase, al parecer, está escrita en la pared del taller de Chillida.*

J.D.F.- La paremiología es peligrosa, pero habría que intentar entender qué es lo que quiere decir Eduardo con eso. Quizás no resulte tan simple como parece. (De todas formas, debo indicar que comprendo -creo comprender- mucho mejor las obras de Chillida que sus argumentaciones. Con otros artistas me ocurre lo contrario).

M.T.M.- *Probablemente tienes razón, tú le conoces mejor que yo pero, como*

insinúas, acceder a esa comprensión que dices no resulta ciertamente sencillo. Como con lo del electricista que, al terminar su trabajo en el taller de Chillida, mira alrededor y dice: "Sí, comprendo, es como música, pero con hierro". Claude Esteban, tu traductor, en un catálogo de Maeght de 1971, se mueve en terrenos parecidos. (El mismo es poeta, y habla de cosas así como del "lirismo", de la obra como su propia "poesía"...) Y también las consabidas anécdotas: esos "males de espacio" sentidos en Milán y en Chicago, en las habitaciones del hotel... El buho muerto entre las maderas de su taller... La mano mutilada del Museo del Louvre...

Para el crítico, todas ellas son "parábolas del espacio"... como Chillida "un don del cielo; no el fruto de un saber, sino una gracia ". Aquí el lenguaje, deviene un tanto bíblico.

J.D.F.- De eso es de lo que estamos intentando salir aquí. Pero, por otro lado, esos vicios que delatas, no son exclusivos de la interpretación chillídica. Constituyen una técnica bastante generalizada.

M.T.M.- *Evidentemente los discursos habituales en el mundo del arte, de los catálogos de las galerías, son, para quien está fuera de ese panorama, realmente insufribles. (Hay excepciones, escasas). Normalmente, una biografía del artista y los comentarios sobre su "pincelada suelta, el colorido brillante, lo constante de su temática, la precisión del trazo..." de los pintores o "los volúmenes nítidos, el dinamismo espacial..." de los escultores.*

Pero no es muy distinto en el caso de Chillida, si acaso, alguna declaración más superlativa, "el mejor escultor desde...", "el artista más grande...". Las bases del discurso son más o menos éstas, si se quiere, con ciertas gotas de mitología y algunas alusiones a su tierra vasca.

J.D.F.- Hay que vivir, reitero...

M.T.M.- *Así que, de esos primeros tiempos, ¿qué nos queda, aparte de Bachelard?*

J.D.F.- Te repito que tengo un conocimiento muy incompleto de su bibliografía. De todas formas, te diría que, de los años que le traté, me interesaron, en primer lugar, sus propias observaciones, en las conversaciones que mantuvimos (cuando habla más para el público, su acento cambia), las de Pablo Palazuelo y, sorprendentemente, las de Jorge Oteiza, antes de que se iniciara toda esa disparatada polémica. Dijo cosas muy interesantes.

M.T.M.- *Te refieres a ...*

J.D.F.- A ciertos sectores del Quousque Tandem, o de los Ejercicios Espirituales, por ejemplo. Es curioso ver las simultáneas divergencias y penetraciones respectivas que se dan entre todos estos nombres, Palazuelo, Bachelard, Oteiza...

M.T.M.- *Tú también escribiste un libro sobre el paragón entre Chillida y Jorge.*

J.D.F.- Eran otros tiempos. Prefiero olvidarme de ello. Intentaba extrapolar las categorías de Argan, del Sabio y el Artífice, en torno a Bernini y Borromini. Creo que algo de lo que allí se indicaba puede aun resultar válido, parcialmente, pero se trataba de una aproximación un poco pedantesca, aburrida... Forzada en ocasiones. Me movía además en una perspectiva demasiado arquitectónica. Barañano, a quien no conocía, me escribió unas cartas bastante amables, desde Alemania, Heidelberg creo, al respecto. Pero, al final, existían demasiadas divergencias, radicales, en lo que se refiere a Oteiza. Y no he vuelto a saber más de él. Mucho después me envió un libro. La verdad es que caminamos por órbitas interpretativas muy distintas. Así que, ¿para qué perder el tiempo inútilmente?. Lo que no puede ser, etc. ...

M.T.M.- *¿Qué venía a decir Oteiza de Eduardo?*

J.D.F.- Decía muchas cosas. De gran interés. Pero citarlas todas, con un mínimo de rigor, enturbiaría esta conversación. Si te parece, hacemos una selección de ellas, casi como un apéndice, al finalizar este tramo de las charlas.

M.T.M.- *Pero podemos adelantar unas notas...*

J.D.T.- Si lo quieres... Recuerdo ahora lo de Baroja. El se situaba estructuralmente dentro de la órbita del Nouveau Roman, Robbe Grillet, Butor, etc., mientras que asociaba la organización chillídica, "vitalista", "puesta en continuidad de breves sucesos", "estilo continuo, fluvial, inestable", etc. con el montaje barojiano. Esa observación es de muy otro orden que las mamarrachadas líricas al uso... (aunque yo pienso también en Unamuno...)

M.T.M.- *En aquellos momentos se gestaba el minimalismo.*

J.D.F.- También en ese terreno fue perspicaz. Jorge detectó esa frontera entre el informalismo terminal y la imprecisa germinación del Minimal Art (aún sin definir, ni siquiera en su apelativo) y habló de Eduardo Chillida como "el puente, un tanto romántico" entre ambas. Creo que más no se puede decir.

M.T.M.- *Según esta angulación, Chillida quedaría de alguna forma relacionado con esa espesa atmósfera de los 40 y 50.*

J.D.F.- Así es. Pero la observación es más densa. Está el clima de los cuarenta y cincuenta, el informalismo, la emergencia minimal y el ademán "un tanto romántico", "In nuce", como diría Zevi, se condensaba la actitud general, tan complicada de leer, como hemos visto, de Eduardo

Chillida. Fíjate la riqueza de planos de lectura que hay en la formulación, aparentemente tan simple. Incluso el pronóstico de su obra futura...

Pero, ¿quién entendió esto?. Y aquí con dones del cielo, buhos muertos y parábolas del espacio...

M.T.M.- *Parte de lo señalado cuadraría también a cierto sector de la obra de Palazuelo.*

J.D.F.- Creo que sí. Pero con otros acentos personales. Quizás al lado de la dicotomía entre el Artífice fabuloso (Chillida) y el Sabio (Oteiza) habría que añadir el Mago spengleriano (Palazuelo), el poeta de los sortilegios herméticos. Pero creo que también Palazuelo permanece bastante indesvelado.

M.T.M.- *Esta conversación se está complicando.*

J.D.F.- Sí. Quizás sea mejor dejarlo por ahora, e intentar ordenar ese epílogo de citas, sin ulterior comentario de momento.

M.T.M.- *De acuerdo.*



Chillida con Oleiza.

3. DESDE OTEIZA

M.T.M.- *Vamos con esas reseñas sobre Chillida.*

J.D.F.- Basta con espigar en el Quousque Tandem y en los Ejercicios. Por ejemplo (aunque podríamos poner muchos otros testimonios distintos): "El hierro Ikaraundi de Chillida - ikara: miedo, temblor - nos proporciona una imagen del estremecimiento en el exterior o en nuestro interior, más que de una cosa, de un suceso, como la trayectoria de un rayo o de un temblor, de una grieta en la tierra que se reseca, una sucesión de imprevistos momentos, como suele acontecer a un río que se desborda o a un sentimiento que nos estremece. No es una ordenación razonada desde una geometría (en que el tiempo se nos da como movimiento, en imagen frontal y simultánea), sino desde el estilo opuesto, oblicuo y fugitivo, de la vida y la naturaleza. Quien no la vaya a recordar, no la ha comprendido todavía".

M.T.M.- *Algo de esto se relaciona con la visión sartriana que planteó Darío Gazapo de Aguilera contigo, en su tesis sobre el Land Art. Está el tema de la grieta, el seísmo...*

J.D.F.- Cierto. Pero de eso hablaremos luego. Veamos otra: "Ese mismo año, en Venecia (XXIX Bienal de Venecia, 1958) el Premio internacional de Escultura fue concedido a otro escultor vasco, Eduardo Chillida en lucha con un viejo maestro de las tendencias concretas (Pevsner). La obra de Chillida representaba en ese momento dentro del panorama

internacional, el puente un tanto romántico de las tendencias rigurosamente geométricas al vitalismo de los informalismos actualmente impuestos en el gusto y los intereses del mercado internacional".

M.T.M.- *Aquí parece que Oteiza considera finalizados los estilos "geométricos". Y, sin embargo, lo que realmente finalizaba era el expresionismo abstracto.*

J.D.F.- Sí. El minimal estaba ya en el aire. Aunque el expresionismo también retornaría bajo otras formas. Y el "romanticismo" del Land-Art... También hay notas, en los Ejercicios sobre todo, que rozan contextos socio-políticos. Por ejemplo:

ANOTACION SOBRE EL ESCULTOR Y LOS DOS FRENTES EN SU PUEBLO

"¿Y Chillida, -me acaban de preguntar- Ahora parece que vuelve de la piedra al hierro..." Encuentro esta pregunta con unas anotaciones fecha Irún 24, 8, 63 entre paneles que busco algo y me parece oportuno incluir aquí mi comentario: Que no se detenga, que vuelva al hierro, pasará de nuevo a la madera, volverá a la piedra, que vuelva de la piedra al hierro, pero que no se detenga. Es el único que nos representa internacionalmente en el mundo, que llama la atención sobre nosotros, que está dando razón espiritual de nuestra existencia y permite en el exterior una confianza sobre nuestro pueblo. Y Chillida es uno de tantos en nuestro pueblo, pero es su decisión de ser, justamente lo que es, lo que le está haciendo, porque se ha puesto entre tantos él sólo en condiciones de proponérselo. Hoy mismo entre nosotros no se sabe qué es su escultura, qué ha sido ayer, que podrá ser mañana. Otros escultores nuestros que se propusieran saber, o que no son escultores pero que si hoy supieran qué es la escultura de Chillida, sabrían sencillamente qué es ser escultor y serían escultores y hoy podríamos contar con más Chillidas. Claro que habría que probarlo, pero la verdadera dificultad está en poder intentarlo".

M.T.M.- *Quizás Oteiza era demasiado optimista. No resulta sencillo repetir la experiencia chillídica.*

J.D.F.- Ciertamente. En una línea parecida se mueven sus palabras en el Homenaje del 65. (Oteiza, en el fondo, quizás quisiera "subir la moral" que se dice, de los jóvenes...)

"EN EL HOMENAJE EN SAN SEBASTIAN A EDUARDO CHILLIDA, 15 Diciembre de 1965.

Querido Eduardo: aquí estamos en estos momentos reunidos a tu lado un grupo de amigos tuyos. Creo que un poco avergonzados de no haberlo hecho hace ya mucho tiempo, cuando comenzaste el curso incontenible de tus

triumfos. Creo que estamos hasta con miedo de ser demasiados aquí tus amigos reunidos. Creo que hasta con miedo estamos de reconocer las dimensiones verdaderas de tu personalidad, la verdadera grandeza de tu obra, la significación internacional de tus triunfos, por la proyección política y cultural que debieran haber tenido y tienen que tener en nuestro pueblo. Porque entre nosotros el mero hecho de estar informados nos compromete, nos obliga en nuestra conciencia a una respuesta inmediata, a un comportamiento consecuente con la realidad de los acontecimientos. Y todo el desastre de nuestra realidad espiritual proviene de esta inconsecuencia entre nuestra conciencia y nuestros actos, entre lo que pensamos que debemos hacer y lo que no hacemos, traicionándonos.

Yo tengo pues que decirte algo y no sé exactamente qué es lo que brevemente tengo que decirte y cómo puedo decirlo.

Querido amigo: las señoritas Ramos, nuestras amigas de Espelunka, organizadoras de esta reunión, me han encargado, me han hecho el honor, quizará por ser el más viejo de todos, que diga unas palabras en ofrecimiento de este homenaje a Eduardo Chillida. Pienso en lo que estás pensando: Pensáis en lo que yo debo decir ahora. Pues bien, ¿qué es lo que yo debo decir?

Vamos a entregarle un libro, quizá un libro en nuestras manos para que al ofrecerle este homenaje no parezcan tan vacías, porque aunque sabe Eduardo que nuestro corazón está en la mano -él sabe de esta necesaria identificación mejor que nadie-, nuestro corazón mismo, el mismo corazón de nuestra ciudad, están vacíos.

Permitidme que complete esta brevísima reflexión que he iniciado. Se me ha encargado que sea muy breve. Se puede ser también muy breve.

En el mundo actual de la cultura, espaciados inteligentemente, existen una serie de grandes premios internacionales, cuya finalidad es obtener una lista de artistas, un primer plano de los grandes creadores, que resume y explica para el Arte contemporáneo, su estado, su proceso, en cada período histórico. La hazaña extraordinaria de Eduardo, parte de ella, es que todos los premios destinados a los escultores, desde hace concretamente 7 años, los ha ganado él, en solitario, todos. Y hemos llegado así con él a una situación límite, pues se acaba de crear un nuevo gran premio internacional de escultura en Alemania, y nos llega la noticia estos días de que le ha sido concedido a Eduardo Chillida.

Le decía a Eduardo, yo te decía: ¡qué envidia me da este premio! Quiero explicar esto en este medio nuestro frenado y corrompido por la envidia. Este gran premio de Alemania lleva el nombre del gran escultor Lehbruck, muerto a los 38 años, se suicidó en 1919, yo le admiraba, me influyó en una de las primeras etapas de mi vida de escultor. Yo no puedo tener envidia: Eduardo ha ganado este premio también para mí, lo ha ganado nuestro país, lo hemos ganado todos los artistas vascos con él. Cuánta alegría tengo en esta oportunidad en la que puedo públicamente expresar toda mi admiración por Eduardo, todo mi reconocimiento, y darle las gracias.

Eduardo es, indiscutible, hoy, el mejor escultor en el mundo, el más representativo, el primero en esta última década. El mundo lo sabe, el mundo del arte, el de la cultura, pero es el país del artista, su gobierno, sus autoridades

legítimas o no, quienes deben recoger esta noticia, comunicarla y difundirla en su pueblo, rendirle público homenaje, y tomar las medidas que corresponden a la proyección de la personalidad y la obra del artista en los demás artistas y en los maestros y para todos los niveles de la educación. Es su país además el que debe acusar recibo, corrección, agradecimiento, como queráis llamarlo, contacto simplemente con esos países, con ese mundo superior de investigación y atención a la cultura, que descubre para nosotros a nuestros propios valores.

Cuando en la primera década de la posguerra, la anterior a ésta de Eduardo, se destacó Henry Moore como el gran escultor en el mundo, su país, Inglaterra, entre las disposiciones que tomó en su honor, fue la de acondicionar un barco para la exposición de su obra y llevarla por el mundo y editó libros sobre su escultor y películas documentales de su obra. La repercusión de estos cuidados del gobierno con el escultor victorioso, originó en su pueblo, en su comarca, el condado de York; los escultores más importantes de Inglaterra. Precisamente estos excelentes escultores son los que han sido batidos (si me permitís, y conviene decirlo en estos términos deportivos) en estos años y con las escuelas y tendencias de otros países, por este tenaz y solitario escultor vasco, nuestro Eduardo Chillida. En el Banco internacional de los altos valores el espíritu y del Arte contemporáneo, ha abierto Eduardo Chillida un crédito ilimitado a favor de nuestros artistas y de nuestro pueblo vasco. Pienso que el verdadero homenaje a Eduardo es tratar de aprovechar esta inversión, tratar de canalizar inmediatamente este capital intacto de la energía creadora de nuestro pueblo, con tanta sencillez revelada al mundo por un solo hombre. Y que tiene que multiplicarse, etc."

M.T.M.- *Eduardo parece ya claramente definido como el mejor, el más grande...*

J.D.F.- Sí. Pero dicho con mucho más sentido que en otros contextos. Por cierto, que esa afirmación suscitó problemas. En una reunión que tuve aquí con algunos reconocidos críticos de Madrid, cuando les hablé de ello, Ramón Faraldo, verdaderamente enfureció. Me vino a decir, bastante fuera de sí, que quién era Oteiza para poder situar a Chillida en el primer lugar... Tuvimos una discusión bastante violenta. Le recordé que, evidentemente, había otras opiniones distintas. Para Peyrefitte, por ejemplo, esa primacía correspondía a Arno Brekker, el escultor del III Reich.
... No se bien como acabó aquello.

M.T.M.- *Pues muy mal, supongo.*

J.D.F.- Sí, bueno, una última referencia, la correspondiente a Baroja. Es esta:

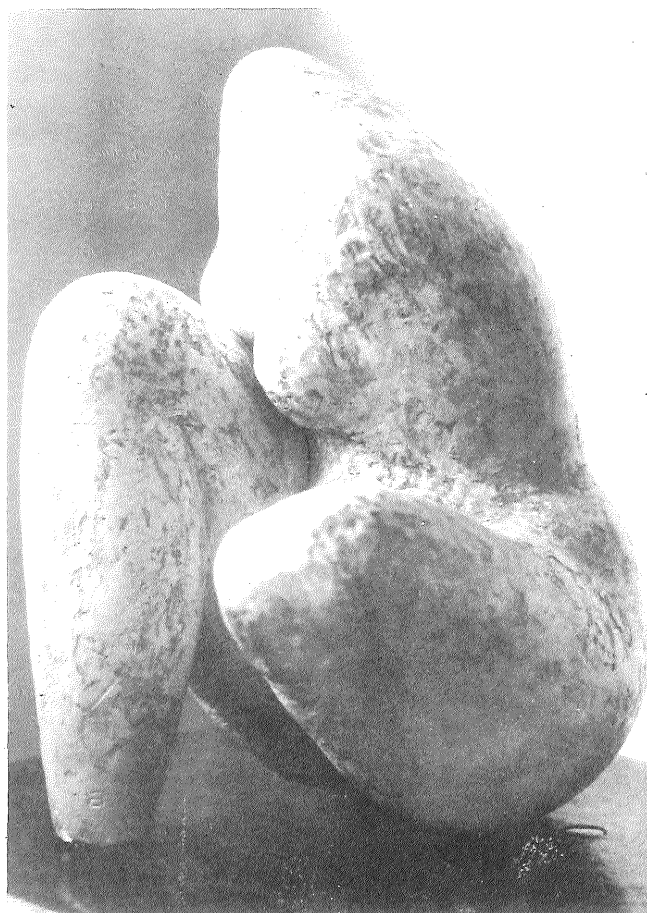
"Conversábamos en la sala central en que se encuentran las esculturas de Eduardo Chillida y las mías (con Eduardo, María Paz, Torres Murillo, Amezttoy, Chueca Goitia, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y José Ayllón, crítico de Madrid y realizador del catálogo de la

Exposición). Yo hice unas observaciones sobre la colocación de nuestras obras. Dije que el hierro "Ikaraundi" de Eduardo exigía un mayor espacio libre a su alrededor, que algunos pedestales con mi obra estaban demasiado próximos y eran demasiado altos y limitaban su campo expresivo. Que por la puesta en continuidad de los breves sucesos que la constituían, su acción (la de esta escultura de Chillida) se propagaba más allá de sus límites. Puesto que era un estilo puesto en tiempo vitalista y no geométrico, espacialmente continuo, fluvial, inestable y sucesivo. Y agregué, que por su estructura correspondía al montaje de la novela en Baroja".

Más tarde, como antes te decía, emparentaba el suyo con Robbe Grillet y Butor. Pero este es otro problema. Como verás, el tono, la penetración, es muy diverso de los ejemplos que mencionabas.

M.T.M.- *Así es. Es bueno recordar, precisamente ahora, estos textos. Qué innecesariamente se producen, a veces, los debates... Como si hubiera gente interesada en ello, en enturbiar las aguas...*

J.D.F.- Te lo repito, María Teresa, hay que vivir...



• • SEGUNDA PARTE

ALGUNOS RECUERDOS PERSONALES



Chillida con Pablo Palazuelo y Max Bill.

4. PUNTO DE ARRANQUE

M.T.M.- *Después de estas consideraciones interpretativas vamos a hablar de otras cosas. ¿Cómo le conociste?*

J.D.F.- Ya te lo he dicho, creo. A mediados de los sesenta, a través de Juan Huarte. Es curioso que haya sido gracias a él por lo que pude contactar con Chillida, con Palazuelo, con Oteiza... Eran los años de Nueva Forma, de los libros, todo eso. Eduardo fue al que conocí más tarde. Creo que ya había escrito cosas sobre Jorge y Palazuelo, y el encuentro, viajé a San Sebastian, resultó un poco, digamos "emocionante", como con suspense...

M.T.M.- *¿A qué te refieres?*

J.D.F.- Eduardo, pienso, es una persona más difícil de lo que se piensa, muy interiorizada. Le visité en su estudio y, al poco tiempo, tuve esa rara sensación de encontrarme ante un temperamento creador de altura, distante... Me ha ocurrido algunas veces, con Louis Kahn, con Zevi, Palazuelo, el propio Jorge, con John Huston... El talento se percibe. Otras veces me he sentido defraudado, quizás injustamente...

M.T.M.- *¿Por ejemplo?*

J.D.F.- Por ejemplo, con Carlo Scarpa. Resultaba más elemental que lo que sugería su obra. Son cosas que ocurren. Chillida era verdaderamente

tremendo. Recuerdo que estaba escuchando unas partitas de Bach, para cello, de Janos Starker, me parece... Fumaba en pipa. No vi nada de lo del pájaro en mano y cosas de esas. Sí vi, en cambio, la edición de las Cartas de Joyce, en inglés, lo que me sorprendió gratamente... Luego, tras esa cierta, sutil, tensión inicial, las cosas transcurrieron con mucha facilidad.

M.T.M.- *¿Conocía Chillida a muchos arquitectos?*

J.D.F.- No lo sé... Trataba a Peña Ganchegui, a Fernando Higueras. Este tenía un dibujo suyo. A Eduardo le había interesado una idea de Fernando, en su Fin de Carrera, de hacer grandes cosas en hormigón y hacer arder luego los encofrados. Intentamos luego realizar esa experiencia en el proyecto para el Puerto de Bilbao pero, una vez más, la cosa no cuajó.

La verdad es que no sé si trataba mucho con arquitectos. Parecía, entonces, un creador muy introspectivo, reconcentrado. Me decía que estaba cansado ya de ver revistas... Prefería examinarse a sí mismo... Tenía cosas curiosas. Vivía entonces en el Alto de Miracruz, y tenía el estudio en uno de los pabellones. Pero de hecho, eran dos estudios, uno encima de otro. Uno era el visitable, en el piso alto, y otro, en planta baja, el verdadero taller, más secreto, casi innacesible. Aunque parece que estoy cayendo yo también en eso de las anécdotas...

M.T.M.- *Lo que sí parece es que hablas constantemente en tiempo pasado.*

J.D.F.- Hace tanto tiempo que no le veo... La última vez fue con Claude Parent, que estaba interesado en algo suyo para Francia. Tuvieron una discusión terrible sobre la energía nuclear... Tampoco salió nada de eso. Y no he vuelto a verle. Por eso el pretérito. Ese mismo día pude ver una serie, verdaderamente preciosa, de maquetas, en alabastro, de la futura plaza de Vitoria... Tenía como una serie de seis, alineadas sobre la mesa.

M.T.M.- *La plaza, sin embargo...*

J.D.F.- Sí. Debieron surgir problemas... No sé bien. Pero los modelos, bastante pequeñitos, eran verdaderamente increíbles... Materializar arquitectónicamente esas joyas no era sencillo. Aunque la obra final se presta a muchas consideraciones de interés...

M.T.M.- *¿Conocías sus obras antes de la toma de contacto?*

J.D.F.- Naturalmente. Chillida fue una leyenda temprana. Como José Manuel Aizpurua. Se podrían establecer paralelos, quizás... La primera imagen que tengo (quizás se trate también de un falso recuerdo) son las puertas de Aránzazu.

M.T.M.- *En una clave muy distinta al Friso de los Apóstoles.*

J.D.F.- Desde luego. Ese sí que es un tema interesante. El friso se plantea, hacia 1950, en un registro muy complicado, está la personal versión que Jorge daba a ciertas líneas de Moore y a su obra de anteguerra. Pero también, como está enunciado duramente en Androcanto y Sigo, el intento de recrear, en clave contemporánea, la iconografía de Chartres, Reims...

M.T.M.- *Un neo-gótico, si se quiere.*

J.D.F.- Se podría entender así. El conjunto tenía una respiración muy expresionista. Como dije en otro lugar, acaso emparentada con el clima de los 40. Las puertas de Eduardo, de 1954, corresponden a otro aliento, pero que también podría relacionarse de manera distinta con los cuarenta. Yo hablé con él bastante de estas cosas, en relación con Ben Nicholson. Otros hablan de Lardera. Eduardo no estaba muy de acuerdo. Hubo alguna polémica internacional al respecto. Pensaba en ello, viendo algunas de las puertas de San Pedro en Roma, de Manzú, creo. No estoy muy seguro. Pero Eduardo eligió otra línea, básicamente no figurativa. Algunas de ellas, me parecen emparentadas con una de sus primeras versiones del Peine del Viento, la de 1952, por ejemplo.

M.T.M.- *De todas formas, también podría entenderse como generada, en alguna de sus ramas, por la complejísima constelación de los 40.*

J.D.F.- Creo que sí. Incluso dentro de una cierta órbita expresionista. Sui generis, claro está.

M.T.M.- *¿Hablasteis de las obras anteriores?. Del Chillida antes de Chillida, para entendernos.*

J.D.F.- Sí. Conocí dos de ellas, la Forma de 1948, y el Torso del 50. Muy interesantes. Me dijo que, al desconocer totalmente los principios técnicos, solía colocar grandes piedras, sobre las que organizaba el barro o la escayola que modelaba. Era algo así. No vi directamente la Metamorfosis del 49.

M.T.M.- *Todo ello ocurrió después de abandonar los estudios de arquitectura.*

J.D.F.- Sí. De ese período, lógicamente, sólo conozco algunas referencias. Curiosamente, no habló conmigo mucho de ese período. Según las biografías, estuvo en Madrid durante tres años, del 43 al 46, en el Colegio Mayor Cisneros. Pero más que de estudios de arquitectura, habría que hablar de estudios de Ingreso en la Escuela de Arquitectura. El ingreso en la Escuela, en aquellos años, era algo indiabado, por lo

difícil y lo heterogéneo. Había cuatro pruebas distintas de dibujo, dos cursos de Ciencias Exactas, Cálculo Integral, etc. En mi promoción, el promedio de años invertido en todo el proceso era de 8,4 años. Y luego, una vez ingresado, la propia carrera, con otros seis años. La verdad es que era demasiado tiempo. Eduardo debió aprobar los dibujos con cierta rapidez, pero, finalmente, quizás se cansó ante el resto de los obstáculos aun por resolver.

Un arquitecto, amigo mío, Germán Castro, coincidió con él en ese período y me hablaba de la indignación de Eduardo con la asignatura del "lavado". Supongo que también la experimentaría con otras. Finalmente, por fortuna para todos, el 47, dejó de intentarlo y siguió su propio camino de escultor.

M.T.M.- *Algo de eso ocurrió con otros escultores, Berrocal, el propio Oteiza...*

J.D.F.- Oteiza renunció de entrada. Vió las cosas, como casi siempre, con mucha rapidez. Aquello era verdaderamente una locura.

M.T.M.- *¿Qué momentos básicos ves en esas situaciones de despegue?*

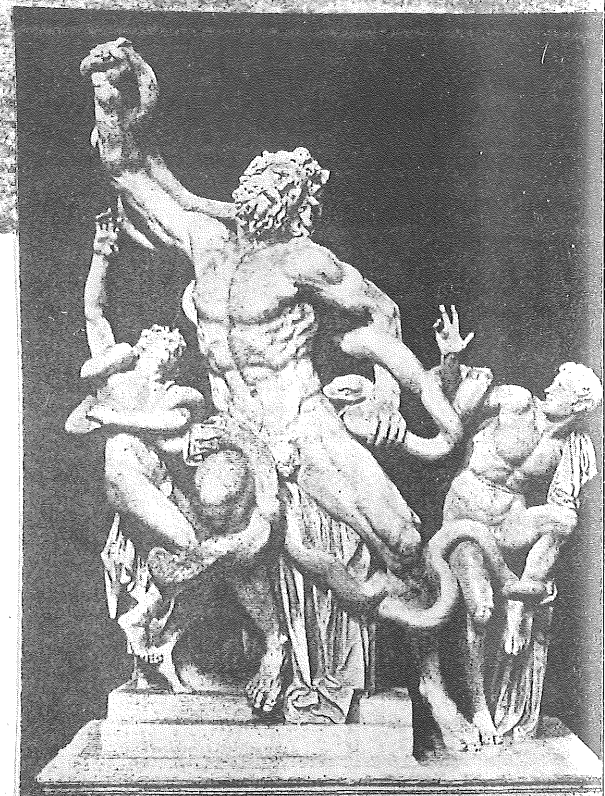
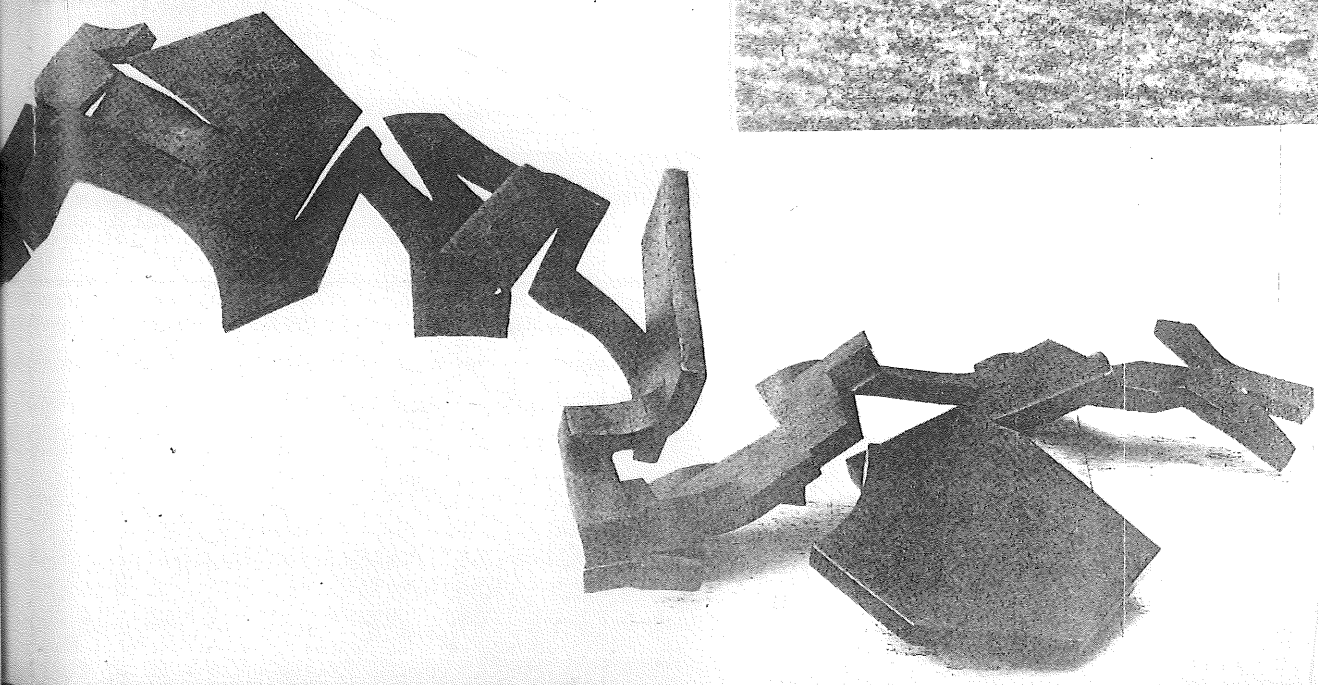
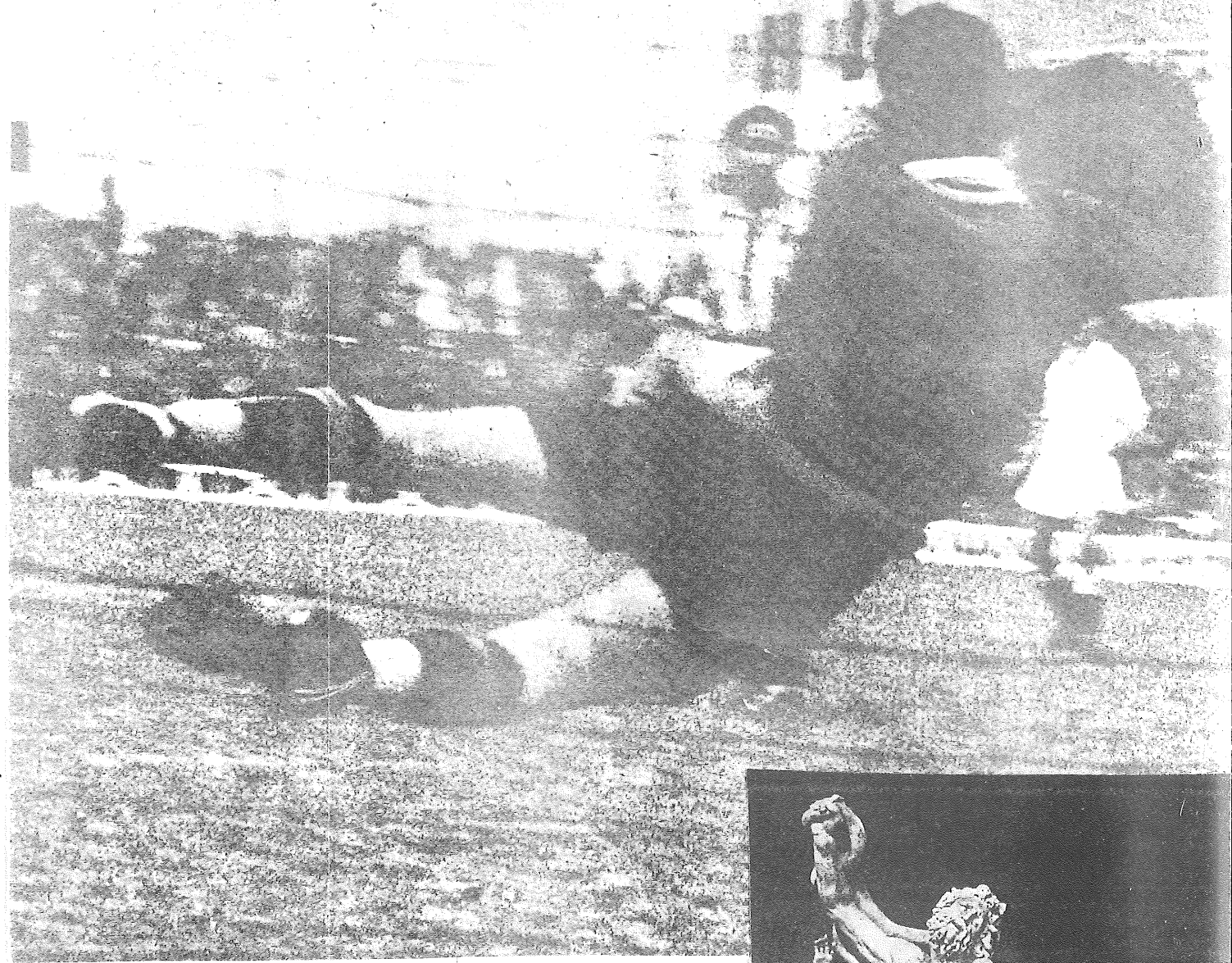
J.D.F.- María Teresa, creo que estamos mezclando dos temas. El propio despegue de Eduardo Chillida, suficientemente documentado ya, y las cosas que yo he podido conocer a través de él.

M.T.M.- *Bueno. Pero, a veces se entrelazan.*

J.D.F.- Como quieras. Pero respondiendo a tu entrelazada pregunta, diría, que las situaciones clave, también muy diversas, estarían constituidas, por su decisión de abandonar el ingreso en Arquitectura, el 47, el conocimiento de Palazuelo el 48, el matrimonio con Pili el 50, su traslado a París, y sus contactos con la Galería Maeght. Ya te dije que todos los aspectos parciales están muy estudiados ya y es inútil repetirlos aquí. Esta no es una monografía sobre Chillida. Me emociona su primera obra abstracta, espléndida, el 51, Ilarik. Eduardo tenía entonces 27 años de edad.

M.T.M.- *Casi todos los críticos se refieren a su faceta de futbolista.*

J.D.F.- De eso sí que hablamos bastante. Estaba muy orgulloso de ser portero de la Real Sociedad. Lo relacionaba con su propia actitud, "dominando el espacio". Parece que se estaba tramitando su ficha por el Real Madrid, pero una lesión inoportuna (u oportuna, según como se mire), truncó su carrera deportiva. Quiero recordar que el Madrid acabó fichando a Bañón. Creo que Nueva Forma ha sido la única publicación del mundo que ha publicado una portada, a toda página, sobre el escultor Chillida, lanzándose a detener un tiro de Bedmar,

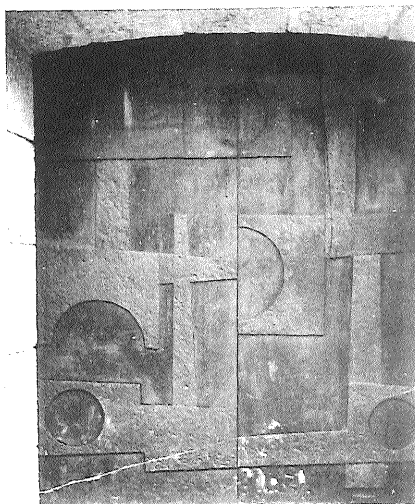


quiero recordar, un interior madrileño. Algunos se enfurecieron muchísimo con ello.

M.T.M.- ¿Y *Chillida*?

J.D.F.- Me parece que le gustó bastante. Ahora lo entenderían mejor. Lo considerarían como una *Action* de Beuys, o algo parecido. O un pájaro brancusiano redivivo. Bajo los palos, parecía pronosticar la escultura situada bajo el puente de Juan Bravo, en Madrid. Y de nuevo estamos en el mundo de la anécdota. Bueno, una pausa de nuevo. Quizás también, en otro orden de ideas, añadiría que, en su papel de portero, se preanunciaban otras de sus obsesiones plásticas, la imagen de la mano, la garra...Spengler ha hablado bastante de ello. Acaso podamos detenernos en este tema más tarde. Hay manos prehistóricas, muchas cosas...





Puertas de Aranzazu

5. LAS REFERENCIAS PERSONALES

J.D.F.- Antes de proseguir, alguna observación, Maite. Repito que Chillida es un artista extraordinariamente bien documentado, se ha dicho ya sobre él, todo lo humano y lo divino. Vamos a procurar evitar lo consabido y hablar, en lo posible, de otras cosas, quizás menos reiteradas. O vividas más directamente. Aunque recaigamos en tus odiadas anécdotas.

M.T.M.- *O la dimensión "poética".*

J.D.F.- Ocurre que la obra de Eduardo es muy propicia a la asociación, al despliegue connotativo. Cataliza, realmente, el divagar del intérprete. Aunque tienes mucha razón al indicar que esta proliferación de aspectos subalternos (unida a los vectores polémicos) ha enturbiado bastante la comprensión de su trayectoria.

M.T.M.- *Bien. Veamos algunas cosas que puedas conocer de tus conversaciones con él. Por ejemplo, ¿de qué escultores te hablaba?*

J.D.F.- Tenía, entonces, aproximaciones muy personales. Le interesaba Medardo Rosso, por ejemplo. No se habla ahora mucho de él. También hablaba muy bien de la escultura de Picasso. Algunas veces se refería a él como, "el mejor".

M.T.M.- *¿Y Julio González?*

J.D.F.- Ahí, los comentarios que me hizo fueron más delicados. Sobre todo, si los contraponemos a los de Oteiza. Este se refería al uso constante de la sección aurea en González, las colaboraciones con Picasso... Eduardo me decía, en cambio, que a González "le sobraban muchas cosas".

M.T.M.- *¿Henry Moore?*

J.D.F.- De nuevo, un tema complicado. Dentro de una ambientación general elogiosa, no parecía un gran entusiasta de Moore. Por lo menos entonces. Piensa que estoy haciendo referencia a conversaciones de los años sesenta. No parecía Moore una de sus preferencias básicas...

M.T.M.- *¿Se refirió alguna vez a Noguchi?*

J.D.F.- Sí. Hablamos bastante de él. Especialmente en relación con el famoso patio de la Beinecke Library. Su juicio era muy curioso, especialmente si atendemos a las polémicas posteriores. "¿Noguchi?. El mejor decorador del mundo".

M.T.M.- *¿Hacia referencias a pintores?*

J.D.F.- Evidentemente a Pablo Palazuelo, dentro de todas las complicaciones de un trato bastante intrincado. Me hizo alguna observación, muy curiosa, sobre su interés por Anglada Camarasa.

M.T.M.- *Eso sí que resulta sorprendente.*

J.D.F.- Son las cosas de Eduardo, tan penetrante como propicio al desconcierto de la gente. Estuvimos hablando largo tiempo de eso. De alguna manera, yo relacionaba a Anglada con Gustav Klimt. El iba por otros derroteros.

M.T.M.- *¿Y con Palazuelo?*

J.D.F.- Ese tema es muy complicado. Requeriría un libro entero desvelar esa situación. Se relacionan muy pronto. En el libro de Octavio Paz, que editó Maeght el 80, Palazuelo aparece muy referenciado. Pero, quizás debieron surgir algunos problemas. Como si se fueran progresivamente distanciando, de alguna manera. En el catálogo de la última exposición de Madrid, Pablo, en su entrevista con Calvo Serraller, no menciona para nada a Eduardo. Es muy complicado todo de entender. Había también anécdotas, perdóname, algo cómicas, como cuando Palazuelo tapaba sus lienzos con sábanas, ocultándolos como fantasmas... Son situaciones difíciles de entender...

M.T.M.- *Y vuelvo a preguntar, ¿con arquitectos?*

J.D.F.- Hablaba poco, repito. Una vez me dijo que Torres Blancas debía estar totalmente rellena de hormigón... Estaba Higuera, estuvo luego, largamente, Peña Ganchegui... Pero sobre todo, se relacionó con ingenieros, Fernández Ordoñez especialmente... Pero hablaba más de su famoso herrero, José Cruz Iturbe, que de todos ellos...

M.T.M.- *¿Y los artistas americanos?*

J.D.F.- Otro terreno extraño. El día que hablamos de Noguchi, lógicamente, derivamos hacia el Guggenheim. Decía que era difícil exponer allí, añadiendo, de nuevo con penetración, que los que mejor encajaban eran los minimalistas. Debió tener problemas en Nueva York.

M.T.M.- *¿Qué quieres decir?*

J.D.F.- Lo que sé es de forma indirecta, a través de Santiago Amón. Con éste, también parece que su relación atravesó diversos vaivenes. Una de las últimas veces que pude hablar con Amón, se refirió a un titular de un periódico americano, que, con motivo de una exposición de Eduardo, parafraseando a Gershwin, titulaba su crónica: "Un provinciano en Nueva York". No sé si se trataría de algunos de tus amigos, los Greenberg, Rosenberg, y demás... Tuvimos una discusión bastante fuerte. Quizás la relación con Santiago atravesaba momentos bajos. Pero le vine a decir que el verdaderamente provinciano, era ahí el crítico. Pero... ¿A quién se le ocurre, (en el caso de que sea cierto el titular...)? ¿Cómo se puede decir una cosa semejante, tan necia?. Volvemos a lo de siempre, son escenas como de la película, que tanto te gusta, de George Sanders en Eva al desnudo, o de El Manantial. ¿Cómo se puede ser tan tonto?. O es que hay un fondo puritano que impide ver las cosas...

M.T.M.- *Verdaderamente... Aunque quizás se deba a la disparidad entre la forma de expresarse de Eduardo y el discurso habitual de la crítica americana... Que son muy divergentes.*

J.D.F.- Quizás... Pero eso no justifica enunciar una mamarrachada semejante. Lo que no supo decirme Amón, era el nombre del crítico, cosa que lamento, para exponerlo aquí, en letras de fuego, por lo menos... Sería curioso poner codo con codo, esa crónica sobre Chillida con las presumibles y contemporáneas sobre Sol Le Witt o Donald Judd. Comprenderás que desconfíe, en general, de los críticos.

M.T.M.- *¿Y en relación con Oteiza?*

J.D.F.- Ese es otro tema endiabrado que resulta mejor soslayarlo, por ahora. Pero la disensión, todo lo suavemente que se quiera, ya existió desde antiguo. Hay temperamentos que parecen nacidos para no entenderse

jamás. Y este caso es uno de ellos... Y si, además, intervienen los tifosi... Quizás Spengler nos lo aclare al final.

M.T.M.- *Estaba el tema de la Escuela Vasca.*

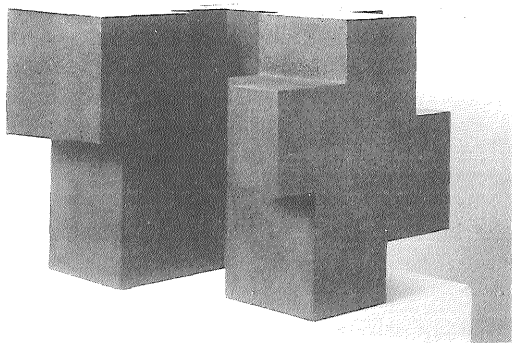
J.D.F.- Esa es otra de las cuestiones. Oteiza creía en ella, consideraba a Chillida como un potencial valor emblemático de la misma... Eduardo pensaba de otra forma. Se ha considerado siempre como un fenómeno aislado, solitario.

M.T.M.- *¿Tu opinión?*

J.D.F.- La idea de Jorge es muy hermosa, alentadora, como para subir la moral, ya te lo decía, pero la verdad, lamento decirlo, creo que Chillida tenía razón. Gentes como Chillida (y como Oteiza, en otras claves), aparecen uno cada siglo, por lo menos. No sé bien por qué, me viene ahora a la memoria el parangón común con Joyce, decidiendo abandonar, dramáticamente, su ingreso en la Escuela de Arquitectura, (de medicina en el caso del irlandés) para proyectarse en su propio, personal destino...

M.T.M.- *¿Colaboraste con él en algunos proyectos?*

J.D.F.- Ese parece tema para otra charla, pienso.



6. ALGUNAS COLABORACIONES Y EL ASNO CAMPEON.

M.T.M.- *Habíamos quedado en el punto de las colaboraciones.*

J.D.F.- No fueron propiamente colaboraciones. Intenté ayudarle, a mi manera, en una serie de propuestas, más inmersas en contextos arquitectónicos. Yo era una especie de diácono, con dalmática incluida... El oficiante era él. Yo tocaba la carraca de Semana Santa.

M.T.M.- *¿Cuáles fueron?*

J.D.F.- Las hubo de dos tipos. Hubo algunos concursos internacionales, en marcos microurbanos. Creo que se ganó alguno. No supe bien lo que ocurrió luego. Pero hubo dos propuestas dentro del País Vasco, de otro orden distinto.

M.T.M.- *¿Te refieres a lo del Puerto de Bilbao?*

J.D.F.- Sí. Pero hubo otra segunda oportunidad, menos conocida, en Durango.

M.T.M.- *¿Qué ocurrió con la del Puerto?*

J.D.F.- Ya no lo recuerdo bien. Son tantos años...Creo que la cosa llegó a través del arquitecto Francisco Hurtado de Saracho y Pepa Rezola, muy amigos de Eduardo. Se estaba ampliando el muelle de Santurce y

se planteó allí una propuesta verdaderamente increíble. Estuve a punto de matarme un par de veces, recorriendo las obras del muelle. Eduardo, verdaderamente, tenía mejor sentido del equilibrio y del espacio. Y manos más fuertes...

Finalmente se hicieron unos fotomontajes muy hábiles, aquí en Madrid. Hay personas que creen que la obra está realizada. Pero no se hizo nada, como siempre.

M.T.M.- *¿Por qué?*

J.D.F.- Fue muy confuso aquéllo. Por un lado, se producía una gran inflexión económica en Bilbao, estaba también el tema político latente, las obras del llamado Superpuerto... Pero, probablemente, todo se debió a que la solución no gustó a las altas esferas del Puerto. Hurtado de Saracho me contaba un comentario de una alta personalidad de la Junta que venía a decir que esa obra "empequeñecía el tamaño de sus bloques"... En fin, mamarrachadas de esas. La verdad es que no se hizo nada.

M.T.M.- *¿Fue anterior o posterior al Peine del Viento de San Sebastian?*

J.D.F.- Anterior. En ese terreno, Bilbao perdió una oportunidad notable, una vez más. Y quizás, también, de plantear la más provocadora proposición Land-Art (o Sea-Art, como se quiera) de toda una época. Los donostiarras fueron mucho más inteligentes.

M.T.M.- *Hablabas de otra situación, en Durango.*

J.D.F.- Sí. Esa fue aun más estúpida. Fernando Olabarria y yo, habíamos realizado, no sin polémicas, faltaría más (algunos decían que teníamos que haber plantado abedules, lo que ya es una idea), la Plaza de Ézkurdi, en el centro de la ciudad. Luego le dieron el Premio Pedro de Asúa, la inauguró el entonces Príncipe de España, etc. Los detractores se callaron por el momento. Pero pensábamos que aun podía hacerse la cosa. (De hecho, lo que ahora se conoce como plaza de Ezkurdi, solamente refleja la mitad del proyecto. Fernando y yo habíamos proyectado una segunda fase, previendo el traslado de la Estación, donde se ubicaría un teatro al aire libre, zonas para deportes vascos, frontón al aire libre, probadores, etc. Precisamente, parecidos elementos a los que Chillida y Peña instalarían después en la plaza de Vitoria. Como se ve, también Ezkurdi tenía una estructura dual. Pero una vez más, por diversas causas, no pudimos rematar la faena. Siempre las cosas a medio camino...). Y hablé con Eduardo, para poder situar allí una gran escultura suya. Hicimos unos modelos, muchas cosas, era una obra fantástica, y pareció que la cosa iba por buen camino. Pues bien, obviamente, surge esa inevitable personalidad que dice que faltan farolas, urinarios públicos, no recuerdo bien, y que no

tenía sentido gastarse dinero en hacer esa escultura (Eduardo fue generoso, hasta el límite máximo, en sus digamos honorarios, realmente inexistentes). Surge de nuevo la polémica y, una vez más, no se hizo nada. Es que no tenemos remedio. Pero es que, además, no piensan. ¿Se dan cuenta del valor que tendría ahora esa enorme escultura de Chillida? ¿Incluso patrimonialmente, en los términos más groseros, en número de farolas y urinarios, para el pueblo de Durango?. Pero ni por esas. Ni visión de pasado, ni de presente, ni de futuro. Estamos en la eterna, estúpida, innecesaria, majadería de la alternativa. “¿Qué vale más, Shakespeare o un par de botas?”. Pero los tontos, lo que se dice tontos de solemnidad, crecen como las setas, se reproducen con una rapidez vertiginosa, están en todas partes... No sé lo que será del personaje que bloqueó esa iniciativa, pero, en estos momentos, le dedicaría un monumento megalítico. Al Asno Campeón.

M.T.M.- *Otro fracaso.*

J.D.F.- Así es. (Por cierto, a Oteiza no le gustó nada el proyecto del Puerto. Me permito disentir de él). He tenido muy mala suerte en el País Vasco, con las iniciativas de mayor arranque, el puerto, Durango, Ametzagaña, la Alhóndiga... Al final, no queda nada... Debe ser cosa de los astros. Cuando Eduardo realizó el Peine del Viento, tan emocionante, tan magistral, tan Land-Art, pensaba melancólicamente, en todas nuestras oportunidades perdidas a su lado... Y en habernos medido con él, incluso en esos elementos de Durango que luego surgirían en Vitoria...

M.T.M. - *¿No hiciste más cosas con él?*

J.D.F.- Pues no. Las experiencias posteriores, que sí se realizaron, las hizo con Peña Ganchegui. Me alegro por él. Es una suerte trabajar al lado de Eduardo.



Altar de Pergámo.

• • TERCERA PARTE

OTRAS LINEAS TEORICAS

7. ADENTRANDOSE EN EL PANORAMA INTERNACIONAL

J.D.F.- Hasta ahora hemos reseñado aspectos personales, recuerdos, colaboraciones, etc. Existen, como sabes, aspectos de crónica y aspectos de crítica interpretativa. La última charla derivaría a la crónica. Podría añadir más recuerdos, Pili Belzunce es madrina de mi hija, etc. Pero... ¿vamos ahora, por el momento, hacia la interpretación? Si quieres, luego volvemos a la crónica.

M.T.M.- *Como quieras.*

J.D.F.- Como estoy algo cansado, quizás fuera oportuno que tomes tú la dirección, por ahora. Estoy un poco fatigado, deprimido, especialmente, tras recordar las fechorías del ubicuo Asno Campeón. Viendo este libro de Wittkower sobre el Bernini que has traído, (intentar establecer, aunque yo lo hice con Borromini, un paralelismo entre Chillida y el escultor Bernini, también es plausible), pienso que también Gian Lorenzo tuvo que padecer grandes Asnos. Por ejemplo, en esa increíble odisea parisina, con el Louvre y la estatua ecuestre del rey Sol, a la que incluso cambiaron el nombre, la llamaron Marco Curcio... Luis XIV... Colbert...
 Creo que hasta en los malos entendidos, Chillida disfruta de ilustres precedentes... Como pudiendo sentirse en buena compañía, Bernini y Chillida... La Contrarreforma a tope...

M.T.M.- *Desde luego. De todas formas, con esa melancólica alusión, me has*

facilitado lo que pensaba decir. Se trata de una pregunta. Por ejemplo: ¿Se instala Chillida, cómodamente, en la historia de la escultura?

Por una parte, su obra se percibe muy cerca de, por ejemplo, el Laocoonte del Altar de Pérgamo -Winkelmann y Lessing se refieren a este grupo escultórico en sus libros de 1755 y 1766 respectivamente-, al que Miguel Angel calificó de "prodigio del arte". Y también de esas columnas del propio Miguel Angel, aprisionadas en los muros del vestíbulo de la Laurenciana - Colin Rowe se ha referido a ellas, en alguno de sus textos sobre el manierismo. En todo caso, cerca de obras helenísticas, alejandrinas, manieristas, de etapas de gran elaboración...

Por otra parte, si es que existe un proceso paralelo al del resto de las artes plásticas en la escultura, la incursión del espacio, del vacío, como protagonista sustantivo, podría significar la modernidad, o una cierta modernidad de la obra de Eduardo Chillida.

No obstante, Chillida representa lo que Greenberg llamaría un escultor "monolítico", de piezas unitarias, frente a la prevalencia sintáctica, compuesta, en otros. Pero de esto, de Greenberg, quizás hablemos después.

J.D.F.- Acaso estás planteando otro de los constantes interrogantes en torno a Chillida, es decir, si localizarle en un terreno de "primitivismo", fuerza originaria o, por el contrario, como un artista "alejandrino", "helenístico".

Finalmente, yo también me inclino por este último encuadre. Hay muy poco arcaísmo real, en Chillida. Aunque, aparentemente, sea otra cosa. Ese sí que es un terreno muy resbaladizo.

M.T.M.- *De acuerdo. Desde otro punto de vista, las esculturas de Chillida, cualquiera que sea su grado de abstracción -otro tema sobre el que se puede hablar mucho- cuentan necesariamente con las cualidades, con la potencia de la masa (madera, piedra, hormigón, hierro...).*

La necesidad de la masa. La lucha contra la materia. Condiciones que lo son de una escultura de siempre; real, como diría Hegel. ¿Podría, en esto, decir también Chillida, como decía el arquitecto Hans Poelzig, que no se siente un artista del Siglo XX?. Manierismo, alejandrino, virtuosismo terminal. Y también, ¿por qué no?, el ademán dramático del Expresionismo.

Hace unos días, Martín Chirino se refería, en una entrevista periodística, al "dramatismo" de la escultura de Chillida.

J.D.F.- Una obviedad. Me interesa mucho más la asociación con Poelzig, tan de moda últimamente entre nosotros y, sobre todo, el encuadre Expresionista. Antes te has referido a la "abstracción" en él. Aunque él no se considere "abstracto"...

M.T.M.- *Recordaba una observación de Tom Wolfe, en "The Painted Word" (1975). Dice, que los coleccionistas de arte contemporáneo no quieren comprar arte difícilmente abstracto, excepto, cuando es lo único que hay. Y, añade, siempre*

preferirán arte realista, con tal que alguna autoridad les garantice "a) que es nuevo y b) que no es realista".

¿Habrá algo de esto en Chillida? ¿Sobre qué bases los coleccionistas, las galerías o los museos, compran las obras de Chillida?. Porque si, para contradecir a Wolfe, hay un artista contemporáneo que ha podido prescindir de la palabra, de la suya y de la de otros, éste ha sido Chillida. (En ese sentido un dato curioso, geográfico o neodadaísta, como se quiera, en el resumen biográfico de Cosme Barañano, donde figura lo siguiente: "Año 1976: Premio del Gobierno Japonés en la Bienal de Grabado de Tokio y participación en el movimiento antinuclear contra la central de Lemóniz").

J.D.F.- Bueno. Como en el famoso bolero, una mala noche la tiene cualquiera. Hablando más seriamente, me pregunto si Tom Wolfe, por ejemplo, está muy al tanto de su trayectoria.

M.T.M.- *Bien... De todos modos, Chillida ha sido un escultor muy ubicado en Europa, y muy escorado hacia Alemania. Ha realizado allí la mayoría de sus exposiciones, tiene muchas obras en museos alemanes, colaboró en un libro del filósofo alemán Heidegger, etc. Es curioso que, hasta 1987, no haya habido una obra de Chillida en el MoMA de Nueva York ("Homenaje a Juan Gris"). Hay otra en el Metropolitan, de poco antes, y dos en el Guggenheim. No es mucho. Quizás me equivoque en algo.... Pero... Houston, Pittsburg y Washington tienen esculturas de la primera época, de los años sesenta, e incluso de los cincuenta. Pero, a pesar de haber sido profesor en Harvard (1971), no parece que la relación de Chillida con América, y mucho menos con los artistas americanos, haya sido muy intensa.*

J.D.F.- Hay algo raro, y está bien señalado el fenómeno, de la actitud americana ante Eduardo. (O al revés...). Pero, estaba ahora pensando en esa reseña biográfica que citabas antes. La polémica, anti-nuclear, como sabrás, ha sido muy grave. Antes de que estallara, me llamó Oriol Bohigas, desde Barcelona, para que le concertara una entrevista con Oteiza sobre el tema. Finalmente pudimos reunirnos, se habló sobre ello, Bohigas sugería la instalación de la central en Los Monegros, no recuerdo bien... De todas formas, Bohigas y Oteiza nunca se han entendido bien, quizás la cosa fué generada por un lejano episodio de los años cuarenta... Después, ya te dije que la entrevista entre Parent y Chillida fracasó a cuenta de la misma cuestión nuclear. Claude Parent ha intervenido muy activamente en la construcción de centrales francesas. Pili también intervino en el debate, hablaba del calentamiento del agua del mar, etc. Lo curioso, las cosas están muy entrelazadas, es que Oteiza decía las mismas cosas, pero como siempre le saca punta a todo, añadía que el Golfo de Vizcaya podía sembrarse de tiburones, en busca de aguas cálidas...

M.T.M.- *Bueno... Pero no consigo ver la relación con lo que estamos hablando...*

J.D.F.- Entiéndeme. Decir "tiburón", es algo vagamente peligroso. Tiene connotaciones terroríficas, está la película de Spielberg, hay también "tiburones" de las finanzas, de la Bolsa... Yo me estoy refiriendo a otra cosa. Alguna vez se ha señalado que el tiburón, dentro de la Historia Natural, es prácticamente un animal perfecto, sin enemigos, bellísimo, virtualmente eterno... Es dentro de ese marco, dentro del que Eduardo Chillida pudiera ser entendido, en el mejor de los sentidos posibles, como el Tiburón de la escultura del Siglo XX. Tibey Chillida que diría Kevin Kostner. El colofón y remate, todo lo alejandrino que se quiera, de una larga, penosa, evolución lingüística de la vanguardia.

M.T.M.- *Un shark helenístico, eterno.*

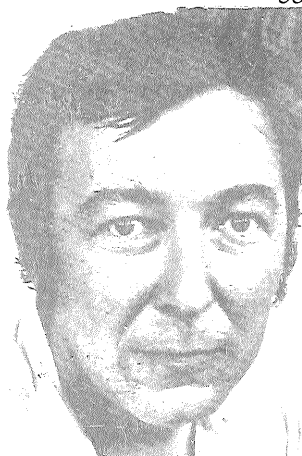
J.D.F.- Algo así.

M.T.M.- *Eso si que no se le había ocurrido ni a Bachelard. Aunque sí hay un enemigo peligroso para el tiburón.*

J.D.F.- ¿Cúal?

M.T.M.- *El hombre.*

J.D.F.- Ah...



Jasper Johns.

8. PARANGONES - STELLA Y JASPER JOHNS

J.D.F.- Después de lo anterior, ¿por qué no, alejándonos de las interpretaciones europeas más consabidas, volvemos a las americanas?. Resultarán. Por ejemplo, has mencionado a Tom Wolfe. ¿Cual sería la aproximación de éste hacia el problema que nos ocupa?

M.T.M.- *El tema es complicado. Wolfe considera la evolución del arte moderno, de las artes plásticas en el siglo XX, como algo que tiene que ver con la idea de una cadena de acontecimientos, de movimientos, cada uno de los cuales es una digresión sobre el anterior.*

Tal vez en una simplificación exagerada, habla del Arte Moderno inicial como digresión sobre el realismo académico; del Expresionismo Abstracto como digresión sobre el Arte Moderno inicial; y del Pop Art como digresión sobre el Expresionismo Abstracto; y así sucesivamente.

Leo Steinberg, el máximo teórico del Pop, formuló en este sentido el que fue uno de los grandes axiomas de la época: "Entre otras cosas, todo gran arte trata del arte" (Greenberg había dicho antes : "Todo gran arte, parece feo al principio").

Eduardo Chillida, generacionalmente muy próximo a los artistas del Pop Art (seis años mayor que Jasper Johns, por ejemplo), podría perfectamente asumir el axioma de Steinberg, menos el de Greenberg, pero desde una situación seguramente más intemporal, ageneracional, como recorriendo un ciclo mucho más largo. Aunque, si se quisiera buscar algún punto de contacto, también hay en Chillida algunos momentos espectacularmente literales, como esos primeros Peines del Viento, matas de cabellos agitadas por un vendaval.

Pero, casi siempre, su lugar está mucho más en el fondo de la tierra donde se gestan los seísmos. Las obras de Chillida parecen ser manifestaciones de algo que sucede más allá de su superficie. De ahí también su extraña relación con la artesanía, con la producción material.

J.D.F.- Los seísmos nos llevarían hacia Sartre. Pero quizás éste necesite un tratamiento aislado, independiente. Estoy pensando, incluso en la titulación, en "Ikaraundi", temblor. Antes lo he mencionado.

M.T.M.- *Antes de Sartre está Heidegger, tan relacionado aparentemente con Eduardo.*

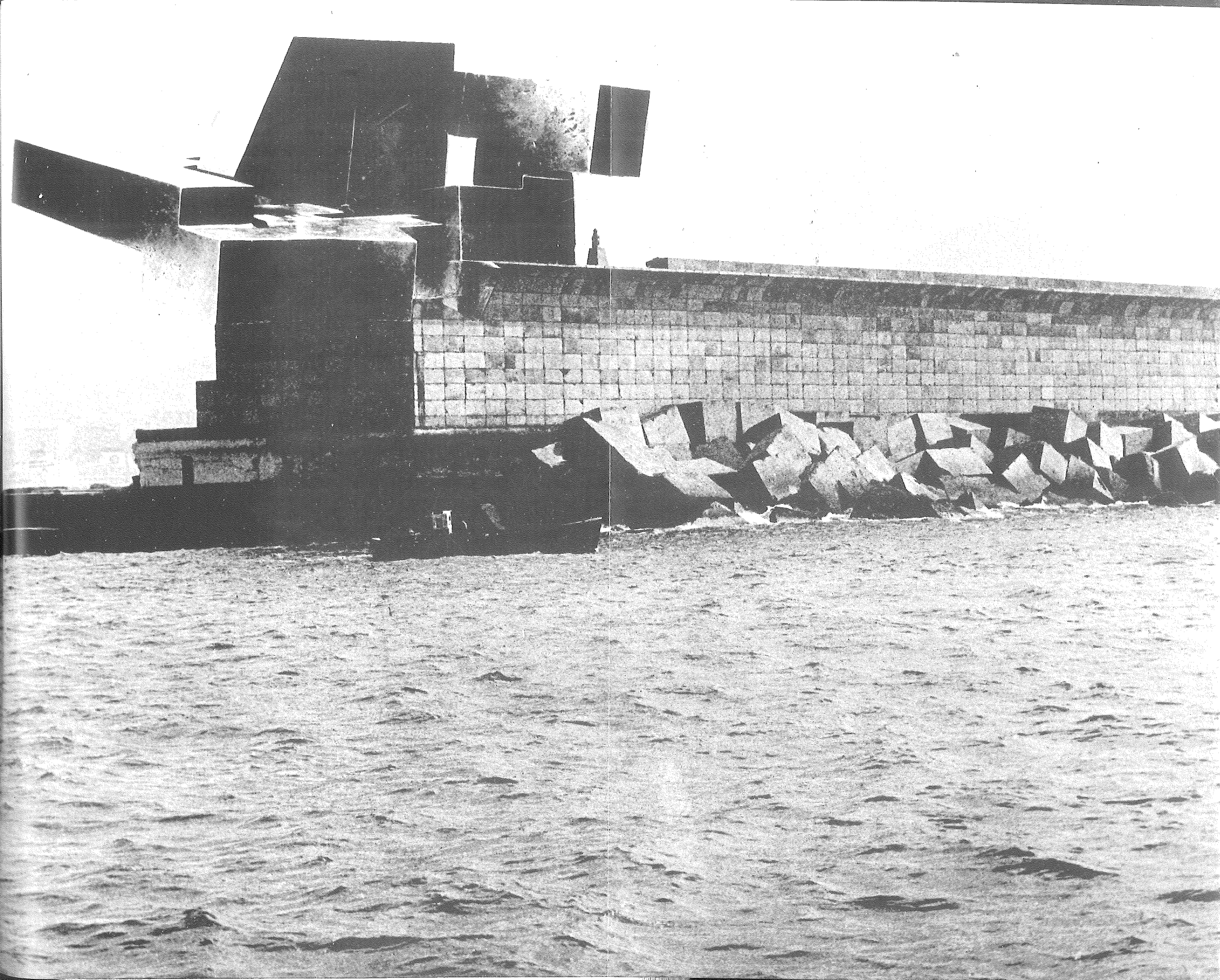
J.D.F.- Eso también requiere otro tipo de análisis. No creo que tus americanos se muevan en esa línea. Vuelve a tu orden de ideas.

M.T.M.- *Si, efectivamente, el arte de Chillida trata sobre el arte, la escultura sobre la escultura; ¿qué clase de relación establece en ella?, ¿con el arte, con la escultura anterior?, ¿es de inclusión en una cierta tradición, como sugiere T.S. Eliot en "Tradition and the Individual Talent" o Northrop Frye en "Anatomy of Criticism", o es de oposición, de destrucción de los precedentes y las convenciones anteriores, como sostiene Harold Bloom en su "The Anxiety of Influence" o "A Map of Misreading"? ¿Es, en definitiva, la escultura de Eduardo Chillida un arte continuista con la tradición escultórica de todos los tiempos o, por el contrario, más un desplazamiento y voluntaria malinterpretación de sus procedentes?. ¿Se parece a algo la arquitectura de Chillida?.*

J.D.F.- Creo que la pregunta está mal formulada. Hablar de "arquitectura" de Chillida, induce a error. Por lo menos habría que detenerse mucho en esa cuestión. Estoy pensando, por ejemplo, en la controvertida plaza de Vitoria. Chillida opera según leyes que, probablemente, son diversas de la puramente arquitectónicas. O es que no ha encontrado su situación adecuada. El Peine del Viento, por ejemplo, está situado en otro encuadre diverso que el arquitectónico. Quizás por ello, los resultados sean muy superiores. Es un cierto "más allá de la arquitectura". En Vitoria predomina el shock.

M.T.M.- *Yo estaba pensando en Jauss. Pero esto requiere alguna explicación previa. La artificialidad, la abstracción, como categorías propias del arte moderno, de la escultura moderna, están en Chillida de un modo peculiar. Será interesante ver, por una parte, cómo estas categorías son definidas por los críticos del arte moderno. Y, por otro, también seguramente la comparación de Chillida con algún otro escultor contemporáneo. Ni una ni otra cosa se han hecho en los textos sobre Chillida; él parece estar sólo, aislado, e inmune a las teorías.*

La consideración más habitual de la obra escultórica de Eduardo Chillida, como paralela a la poesía o, incluso, como encarnación de ciertos conceptos



filosóficos como el de "espacio", (por eso hablaba de la arquitectura), no conduce más que a un discurso intangible y críptico, a una mitificación de su obra, como también a una mitificación, seguramente exagerada, de la creación. Hans Robert Jauss, en su artículo de 1982 "Poiesis", se ha referido a este aspecto creativo del arte, seguramente crucial en Chillida, en términos más asequibles.

J.D.F.- Evidentemente, tenemos aproximaciones muy distintas. No conozco bien el texto de Jauss que mencionas. Pero da la impresión de que hablas de Eduardo, desde la distancia, con gran frialdad...

M.T.M.- *Es posible. No he tenido la suerte de conocerle.*

J.D.F.- A mí me ocurre lo contrario. Durante un tiempo yo le contemplé desde primera fila como se dice y, aunque intento hablar de él con un espíritu ecuánime, el contacto con un personaje tan grande, distorsiona quizás las cosas. Hace unos meses, por volver a instalarnos en el panorama americano que mencionas, pudimos ver la Bienal de Whitney y, verdaderamente, muchas de aquellas cosas, Wolfe y Greenberg incluidos, al lado de Eduardo, se sitúan en el territorio de la nada. No pretendo cortar tu discurso, hablamos luego de Jauss todo lo que quieras, pero si estos teóricos auspician lo que se vió en el Whitney, por lo menos algunas cosas, es que nos estamos volviendo locos todos.

M.T.M.- *¿A que te refieres concretamente?*

J.D.F.- Por ejemplo, a Frank Stella y a Jasper Johns. Por citar nombres conocidos.

M.T.M.- *Ya.*

J.D.F.- Mira, se trata de una Bienal, como la llaman, americana, muy cuidada, con alegatos de nombres que tu conocerás mejor que yo, David Ross, Richard Marshall, Richard Armstrong, Lisa Phillips, etc. Pero a nadie se le ocurre percibir las inconsecuencias en que están sumidos. Estos son años difíciles, pero el temple del creador se demuestra precisamente en esas situaciones. Maldonado me decía que en Italia, tras las convulsiones del 63 al 68, solamente Zevi salió incólume, mientras que personalidades como Albini, Gardella, etc. acabaron totalmente aterrorizados. Algo de eso da la impresión al ver las cosas de esa Bienal. O es que se trata de personas que solamente están buscando instancias de mercado.

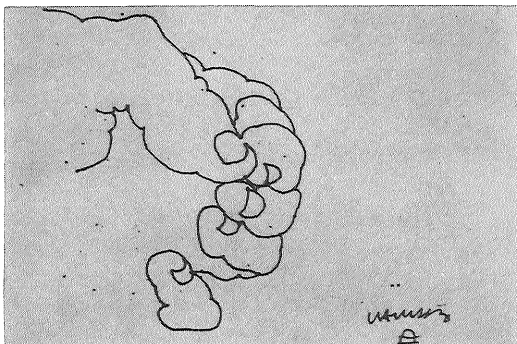
M.T.M. - *Te has referido a Jasper Johns y a Frank Stella.*

J.D.F.- Sí. Era lo más detonante de todo. Jasper Johns, que obtiene el León de

Oro de Venecia el 88, en competencia con el ingenuo y gran Oteiza, aparece con dos mamarrachos del 90, afortunadamente signados con "Untitled", verdaderamente increíbles. Uno de ellos, aunque él afirme inspirarse en la filosofía tántrica, parece estar más emparentado, en malvas, con el Cobi de Barcelona. Y éste es el hombre que se afirma sobre Oteiza. Pero lo de Frank Stella es aun peor. Recuerdo el arrobo con que hablaban de él Rafael Moneo y Juan Navarro Baldeweg, como adelantado del Minimal, el único que se había mantenido dentro de los límites de la pintura, en una vieja mesa redonda de presentación de Richard Meier en Madrid. Pues bien, Frank Stella, parece que se ha pasado a la escultura últimamente. Aparece con tres obras, "Watson and the Shark", "Study for Watson and the Shark" y "Ralfit of medusa, Part II and Part III". Bueno. Después del Minimal, las derivaciones Neo-Deco, ahora Stella parece que, en 1990, descubre la escultura-basura, el informalismo de libro, el povera, todos los tics de hace veinte años, como presentados por un alumno de Elementos de Composición. Caminando vertiginosamente hacia atrás. Pero ¿qué línea experimental hay tras de todo esto?. ¿O es que, en definitiva, todo es pura frivolidad, avatar de mercado?. Me pregunto como estarán las cotizaciones respectivas de Chillida y Stella. Verdaderamente que Eduardo es un hombre muy fuerte, y no sólo físicamente, manteniendo el tipo, imposible ante esa secuencia de mamarrachadas de galería. Habrá capítulos diversos en la obra de Chillida, pero al lado de las cosas que has señalado, yo indicaría, frente a estas situaciones penosas, la de la coherencia, por encima de las alteraciones lógicas en la respiración espiritual, la anti-frivolidad.

M.T.M.- *Estoy de acuerdo contigo, especialmente ante los ejemplos que has mostrado.*

J.D.F.- Mañana si quieres, tras estos arrebatos, hablamos de Jauss. De todas formas y en relación con la literatura interpretativa, es muy significativa, ya de entrada, la diversidad en la respiración de estos textos que has aludido con los precedentes que veíamos al principio...



9. JAUSS Y VALERY

J.D.F.- Hablemos de nuevo sobre Jauss.

M.T.M.- *Me he quedado un poco desconcertada con las cosas que dices de la Bienal del Whitney.*

J.D.F.- Es que son obviedades que se olvidan. Toda la vida diciendo que Stella era el único de los pintores proto-minimalistas que no había cedido a la tentación de la escultura, para recaer ahora en esas situaciones...

M.T.M.- *¿Cuál crees que es el motivo?*

J.D.F.- Antes te lo insinuaba, la frivolidad, o como diría Oteiza, la falta de una conciencia experimental. Chillida hablaría de incoherencia. No saben donde van (y quizás, de donde vienen). Yo tiendo a creer que son los críticos o los galeristas los que les marcan senderos. No sé bien por qué, medito ahora, en las dos aproximaciones a la sección aurea que podemos ver en Chillida y en Oteiza. Este se interesaba por ella en los años 30, leía el Matila Ghyka, descubrió esa obsesión en Julio González. Chillida, en otro registro, hace su famoso homenaje a Luca Paccioli... Pero estamos siempre dentro del terreno de lo plausible, lo que tiene sentido experimental... Stella es que no tiene ni noción. Y como te insinuaba, probablemente su cotización es similar a la de Eduardo. ¿Cómo puede ser la gente tan insensata? Lo que falta en

Stella, a la luz de estas obras, es la estructura mental. Cosa que no ocurre con Chillida. Pero, en fin, vayamos con Jauss.

M.T.M.- *Ese concepto de estructura mental parece importante. Si Chillida ha de ser considerado, ante todo, como un creador; bien, hablemos de creación. (En este momento, precisamente, se podría vislumbrar algún tipo de estructura, de armadura conceptual, con que entrar en el mundo de Chillida. Podría ser algo así como la de dos coordenadas; una, la de la creación; otra, la del arte moderno; y, quizá una tercera, la de la escultura como escultura).*

J.D.F.- Vislumbrar parece una palabra difícil.

M.T.M.- *Aclaro. Veamos lo que dice Jauss, al respecto.*

En la tradición griega, toda producción ("poiesis") aparece subordinada a la acción ("praxis").

Según la concepción aristotélica, la subordinación de la "poiesis" a la práctica corresponde a una actividad del conocimiento en que la técnica ("techne") del artesano o el artista se distingue del trabajo de los esclavos, que simplemente cumplen órdenes. Pero, en todo caso, la destreza técnica del artesano, capaz de realizar un objeto siguiendo un modelo, se sitúa por debajo de conocimiento moral ("phronesis") y del conocimiento teórico ("episteme"), siendo éste el superior de todos.

No obstante, en la capacidad "poiética" caben grados de perfección. La sabiduría en las artes que se concede a los exponentes más logrados, como los de un Fidias escultor o un Policleto retratista, no significa otra cosa que excelencia en el arte. Hasta aquí, la descripción que hace Jauss del pensamiento de Aristóteles en su "Ética".

Un primer acercamiento a lo que es el "trabajo productivo" en el arte.

J.D.F.- De nuevo, me invade una cierta sensación de distanciamiento. Y si "esclavos" son los que cumplen órdenes, hay mucho "esclavo" entre los nombres conocidos.

M.T.M.- *Se trata de un razonamiento dilatado. Fíjate como Jauss continúa su recorrido. La concepción platónica y cristiana hasta la Edad Media, de que "todas las cosas perfectas son anteriores a las cosas imperfectas" se rompe en el momento en que este modelo de simple transmisión cambia a la "creatio ex nihilo", es decir, a la creación sin un modelo previo, capaz de colocar al artista en un lugar semejante al de Dios. Este cambio es paralelo al del modelo de simple transmisión en otro evolutivo, al paso de la cosmología medieval a la biología moderna.*

En definitiva, este cambio supone que lo que está al principio deja de tener prioridad ontológica sobre lo que surge después. En este sentido, tenemos el cambio desde un entendimiento medieval a uno moderno de la "poiesis" artística: desde una actividad en que lo perfecto antecede como modelo a aquéllo que lo imita, a una creación que produce ella misma la perfección (la apariencia bella de lo perfecto).

En este cambio, la producción artística va haciéndose un lugar cada vez menos subsidiario, más independiente.

J.D.F.- Me cuesta seguirte, ¿Qué lugar ocuparía el "tiburón espiritual", como creación perfecta, sin rivales?

M.T.M.- *No me distraigas con tus cosas. No he terminado.*

Un salto más en Jauss, ahora hasta las puertas del Siglo XX. Paul Valery desarrolla su propia teoría estética, que denominó "poétique". Le fascinaba el método de Leonardo da Vinci, una forma de praxis en la que "el saber depende de lo que uno es capaz de hacer".

En su ensayo de 1929 "Leonardo y los filósofos", Valery completa su "poética" teórica del construir y muestra el horizonte de posibilidades que se abre ante el arte moderno, una vez sobrepasada la estética clásica:

"Los nuevos valores -ya que la belleza ha pasado a ser un cadáver- son los de la novedad, la intensidad, la extrañeza, todos los valores de la sorpresa y del shock..."

Son palabras de Valery. Y seguimos con él.

El "objeto ambiguo", en el diálogo de Paul Valery "Eupalinos", es una cosa blanca, de la más pura blancura; pulimentado y duro, suave y luminoso.

Es un objeto no interpretable en la ontología platónica. Es un objeto que no evoca nada y que sin embargo no es amorfo...

La cuestión sobre el origen natural o artificial no puede contestarse aquí, en vista de los equívoco del objeto. Se desdibujan los límites entre el arte y la naturaleza.

J.D.F.- Pero, por el amor de Dios, ¿Cuándo vamos a llegar a Chillida?.

M.T.M.- *Pues ahora mismo. Porque todas las cuestiones suscitadas en el artículo de Hans Robert Jauss, podrían tener su aplicación en Chillida. Podrían recorrerse una por una. Y no como simples metáforas del tipo "¡Ah!, un Chillida podría ser uno de esos objetos ambiguos", sino yendo más al fondo.*

¿Tienen o no tienen modelos las obras de Chillida?. ¿Está su trabajo creativo tan anclado en la práctica?. ¿Son las esculturas de Chillida evocadoras de otras cosas?. Y si así es, ¿de cuáles?. ¿Podrían considerarse en algún caso como simples objetos encontrados?. ¿Tienen esos valores de sorpresa, de extrañeza, de shock, a que se refiere Valery?. ¿Desdibujan también los objetos de Chillida los límites entre el arte y la naturaleza?. Y mucho más.

Para terminar este repaso al escrito de Jauss, otro enésimo intento de caracterizar lo que es el arte moderno, esta vez del propio Jauss. Para él, la cuestión del arte moderno, tras Duchamp y Jasper Johns, es que el observador se ve ante una serie de objetos ambiguos que niegan la distinción, esta vez, entre el arte y la realidad.

J.D.F.- Supongo que con Jasper Johns, te referirás al proto-minimalista y las Flags, más que al neo-Cobi tántrico.

M.T.M.- Así es.

J.D.F.- Esto sí que es un Chillida revisited. Pero sigo pensando que se trata de una visión bastante distanciada. Aunque, ciertamente, también Eduardo se va haciendo, con el tiempo, más y más, intelectual, lejano. Yo creo que es a eso a lo que se refiere, interjectivamente, Oteiza.

M.T.M.- *Partiendo de un expresionismo muy claro.*

J.D.F.- En otro lugar he señalado, que el artista que no ha sido expresionista en algún momento de su aventura, es un creador incompleto, de un solo pie. Hablas de Valery y yo estoy pensando más en Spengler. Hasta la crueldad puede intelectualizarse. Recuerdo la extraña interpretación que hace muchos años daba Paul Virilio del film Bullit de Steve McQueen. O de su consideración de la "crueldad", como un cierto invariante oriental.

M.T.M.- *Quizás Valery pueda encuadrarse en ese intelectualismo creciente que detectas en Chillida.*

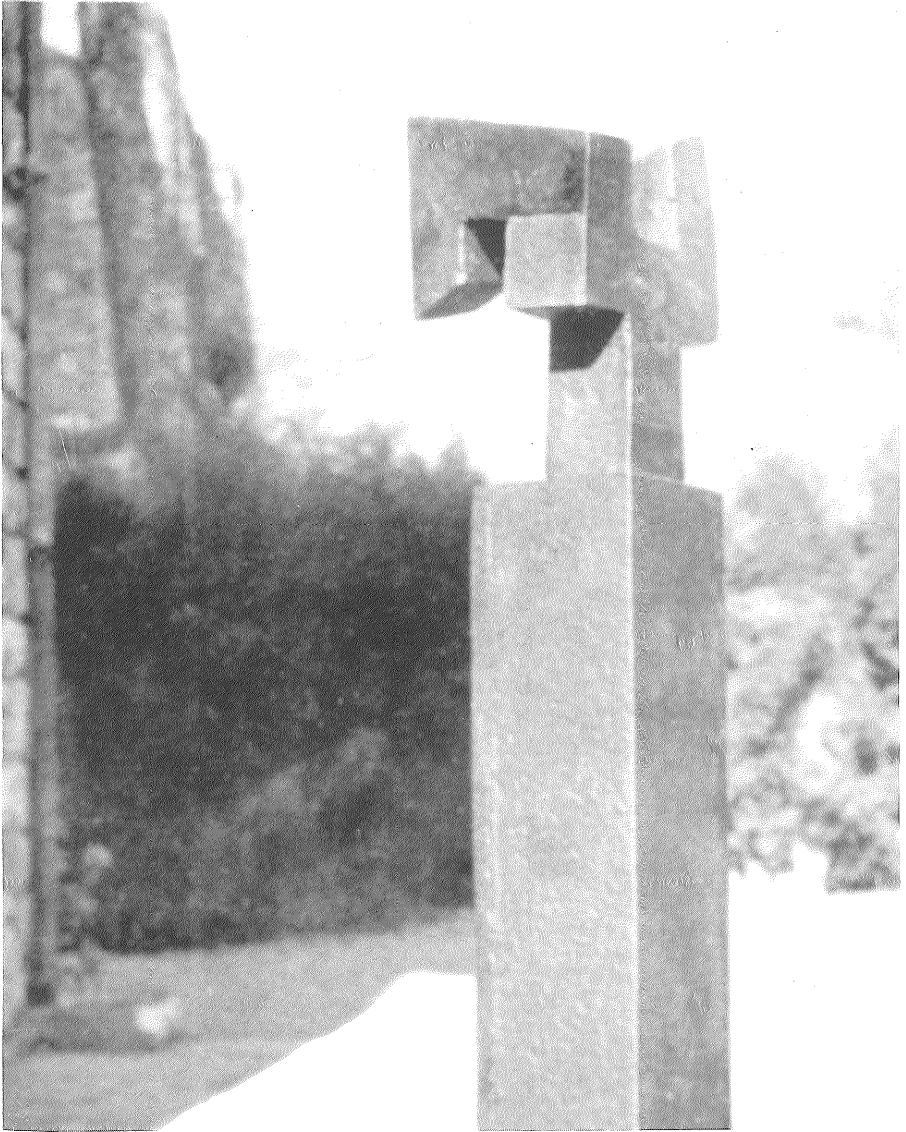
J.D.F.- No se bien... Valery, y hablo como arquitecto, me ha parecido siempre una figura ambigua. Estaba pensando a propósito del terrible Stella, en la forma en que el Cool Art musical se anticipó al plástico del Minimal. Un gran músico, Gil Evans, hizo una serie de discos, intitolados, sucesivamente, "Out of the Cool", luego "Into the Hot". Muy intelectuales. Quizás a Eduardo, le cuadraría lo contrario, en cierto sentido. Una primera fase, "Into the Hot" para dar lugar, con su Paccioli y demás, a "Out of the Hot" (o alternativamente "Into the Cool"). Hay un cierto minimalismo larvado en su último período. Como serenándose.

M.T.M.- *Sí, puede ser cierto ese desdoblamiento. Me viene a la memoria, lo que el Review señaló con motivo del famoso edificio de los Pasarelli, cerca del muro aureliano, titulado como "Schizo".*

J.D.F.- Sí. Se produjo con motivo del editorial de Zevi. Pero esa esquizofrenia creativa se produce en todos los grandes artistas. Según esa ley, Picasso sería el pintor más esquizofrénico de toda la historia del arte. Por lo menos examinando sucesivamente, como le ocurre, en menor medida, a Eduardo.

M.T.M.- *¿En definitiva?*

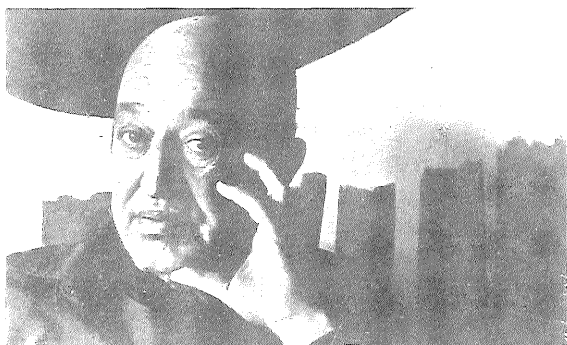
J.D.F.- Con Valery si quieres, "Out of the Hot", me parece, suavemente.





• • CUARTA PARTE

LA POLEMICA NORTEAMERICANA



Clement Greenberg.

10. APARECE GREENBERG

M.T.M.- *En algún momento dado, has mencionado la contraposición Chillida-Henry Moore.*

J.D.F.- Sí. No es un tema para mí demasiado claro, la relación entre ellos. Ya mencionaba alguna reticencia inicial que pude escucharle a Eduardo hace años.

M.T.M.- *Quizás ahora las cosas han cambiado.*

J.D.F.- Es posible. Para Guernica, les eligieron precisamente a ellos dos, únicamente. Este hecho generó alguna polémica, pensando probablemente en la dualidad Chillida-Oteiza como más oportuna. Pero no es un tema que conozco de cerca. Quizás Chillida ahora piense de otra manera sobre Moore.

M.T.M.- *La consagración de Moore es anterior a la de Chillida. Oteiza puso ahí, muy tempranamente, parte de su atención.*

J.D.F.- Así es. Es curioso que, dentro del panorama crítico en que tú sueles moverte, Wittkower, en su ensayo sobre la escultura de Bernini, lo abre con una cita de Moore.

M.T.M.- *¿Qué cita?*

J.D.F.- Exactamente: "La coherencia del material no debería ser el criterio de valor de una obra. De ser así, habría que alabar un muñeco de nieve hecho por un niño a expensas de un Rodin o un Bernini".

M.T.M.- *¿En qué año dijo esto?*

J.D.F.- Hacia 1951, en el despegue parisino de Chillida. Bernini aparece y reaparece constantemente en esta cadena de asociaciones. Debo justificarme de nuevo por relacionarlo ahora con Chillida, aclarando, de nuevo, que en el libro anterior, yo hablaba de la dicotomía Bernini-Borromini, como arquitectos. Wittkower se refiere a él exclusivamente como escultor. Aclara poco después que "tal vez no sea tan fortuito que el nombre de Bernini, al lado de Rodin, le viniera a Henry Moore a la mente, al escribir estas líneas; pues las tendencias básicas de la escultura moderna, aunque, naturalmente, no su lenguaje formal, fueron anticipados por el gran artista barroco". Y ya estamos de nuevo ante el arte moderno. Creo que tienes algo que decirnos. Y vuelvo a pensar en la Contrarreforma.

M.T.M.- *Sí. La mención a Wittkower me había distraído. Estamos ante la cuestión del arte moderno; en este momento me gustaría recordar la polémica entre Clement Greenberg, T. J. Clark y Michael Fried. T. J. Clark, profesor de Harvard, toma como base para su caracterización del arte moderno las teorías de C. Greenberg, expuestas en sus artículos a los largo de los años sesenta. En su artículo de 1982, Clark contesta a Greenberg defendiendo que la práctica de la modernidad en las artes es, fundamentalmente una práctica de la negación. Utilizando ejemplos de Mallarmé, Rimbaud, Schönberg, Webern, Duchamp, Monet,... afirma rotundamente que "la negación está inscrita en la práctica misma de la modernidad artística, como la forma en que el arte se presenta a sí mismo como valor", o que "la realidad del arte, en la modernidad, es el hecho de la negación".*

J.D.F.- Y frente a él, la posición del pontífice Greenberg.

M.T.M.- *La teoría de Clement Greenberg, autor de numerosos artículos sobre la pintura y escultura americanas entre 1940 y 1970, es ésta, más o menos: "Desde mediados del Siglo XIX -la figura crucial es Monet y sus cuadros de 1860- las artes adquirieron conciencia de que el único modo de salvarse de su fatal destino era demostrando que la clase de experiencia que proporcionaban era valiosa por derecho propio, y no obtenida de cualquier otro tipo de actividad". "Cada arte, debía demostrarse sobre sus propias bases. Lo que debía mostrar y hacer explícito era aquéllo que tenía de única e irreductible, no sólo en cuanto arte en general, sino en cuanto ese arte particular, concreto... Cada arte debía determinar lo que tenía de peculiar y exclusivo... reduciendo su área de competencia, pero al mismo tiempo haciendo este área más segura". "Inmediatamente, surgió que el área propia y única de competencia de cada arte coincidía con lo que era único de la naturaleza del medio... El objetivo de*

la autocrítica pasó a ser la eliminación de todo aquello que hubiera tomado el medio de otras artes... La "pureza" de cada arte garantizaría también su independencia; la pureza como autodefinición".

J.D.F.- Según estos criterios, realmente, tan diversos de los que yo acostumbro a manejar, ¿cuál sería la posición de Chillida?

M.T.M.- *Precisamente, podríamos estar aquí, en este concreto momento de las teorías de Greenberg, en el punto central, para estructurar las ideas esbozadas sobre Chillida al comienzo de estas conversaciones. Chillida, un escultor "puro", frente a la, por ejemplo, aludida contaminación de otros medios que podría haber en un Picasso o un Jorge Oteiza. La búsqueda, en el arte moderno, de lo que es específico y propio de cada arte. Pero ¿cuáles son esos medios "propios" de la escultura?. ¿Hay una escultura moderna reconocible como tal?. ¿Es Chillida uno de sus representantes?. ¿O simplemente coincide con ella en algo?. Greenberg habla casi siempre de pintura, es su más habitual campo de operaciones y sus artistas protegidos pintores, muy rara vez un escultor.*

"En el caso concreto de la pintura", son sus palabras hacia 1960, "ha sido establecido ya que la irreductibilidad del arte pictórico consiste en dos convenciones constructivas o normas: la pintura plana y la delimitación de este plano de la pintura". Esto es lo que él llama la "reducción" moderna de la pintura. Y, una vez definido lo que ha de ser, lo que es, una pintura, restaría la cuestión del valor. ¿Cuál es la fuente definitiva del valor en el arte?.

J.D.F.- Me estoy preguntando lo que opinaría Greenberg, "hablando casi siempre de pintura", de las últimas alegrías escultóricas de Frank Stella. Pero, en fin ¿Qué respuesta nos da?.

M.T.M.- *Greenberg es taxativo: la concepción de la obra. En resumen, Greenberg representa una concepción "reduccionista" del arte moderno. Y, además, "esencialista". Seguramente, es más interpretable Chillida en estos términos, que en los puramente "negativos" de T. J. Clark. Chillida no se identifica para nada con esos jóvenes airados, que escandalizan en las fiestas o desafían ruidosamente a sus mayores. Desde joven, parece más "un buen chico". Sus anécdotas son bastante light, comparadas con otras; no hay en él carga de provocación, al menos aparente.*

Tampoco su obra parece tener, como fundamentales, esos valores negativos. ¿Es Chillida, entonces un continuista?. ¿De qué es continuista, si es que lo es?. Y si hay ruptura, ¿dónde está?. Puede que falte, en este sentido, un análisis de la escultura de Chillida simplemente sobre las bases críticas empleadas para todo el arte moderno. ¿Por qué considerarlo únicamente como algo excepcional?.

J.D.F.- Escuchándote, efectivamente, se puede entender, aunque quizás esté confundido, la relativa "incomodidad" de Eduardo ante el panorama americano. Parece como si habláramos de cosas diversas. En el libro

sobre Oteiza, me preguntaba, como experimento mental, qué hubiera ocurrido si Jorge, en vez de viajar a Hispano-América el 35, hubiera recalado en el Nueva York del joven Noguchi, en la Depresión. Chillida, sin embargo, parece que acertó en su *exilio*? a París el 49, tras la relativa debacle arquitectónica. Quizás Oteiza se confundió de destierro. Evidentemente que Chillida tuvo más suerte.

M.T.M.- *El exilio está en el corazón de casi todas las grandes aventuras.*

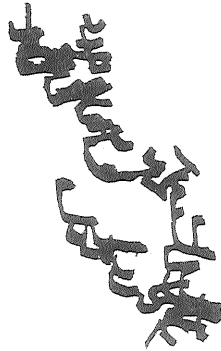
J.D.F.- Es muy consabida la situación, desde Ulises, por lo menos. Hace unos días leía un artículo de Francisco Ayala, hablando del viaje como metáfora de la vida. Me llamó la atención que al lado del Gulliver de Swift, mencionara los Trabajos de Persiles y Segismunda, entendiendo "trabajos" como sinónimo de "viaje". (Aunque Borges fuera de los que se niega a considerar la autoría cervantina para tal obra). Pero es cierto, incluidas las interpretaciones jungianas, que el "viaje", el "exilio", anida en el corazón de casi toda aventura espiritual. Está Joyce, está Oteiza, está Noguchi, verdaderamente el viajero eterno...

M.T.M.- *Y está Chillida.*

J.D.F.- Evidentemente. Yo diría que en Eduardo, como en otros, hay como dos exilios, el primero hacia Madrid, parcialmente saldado con un "fracaso", y el parisino, con el regreso triunfante a su país...

M.T.M.- *Joyce no retornó...*

J.D.F.- Chillida sí. En ese sentido joyceano que dices, quizás fuera interesante considerar esas obras iniciales de despegue, Torso, Metamorfosis, Forma... casi como su Chamber Music, la situación vacilante antes de hallar el sendero definitivo... Bueno, basta por hoy.



11. ¿LA CONTRAFIGURA?

J.D.F.- Supongo que habría otros nombres de intérpretes estadounidenses, que podrían iluminar de una forma menos habitual, el recorrido de Chillida...

M.T.M.- *Sí los hay. Y hacer aparecer en escena a otros artistas. Antes, cuando hablabas del tiburón, decías que no tenía rivales. Aquí conocemos uno, de consideración (Oteiza, claro está), que, desgraciadamente, no existe para la crítica internacional. Pero los americanos, sí encuentran aparentes rivales.*

J.D.F.- Veámoslo. Esto promete ser interesante.

M.T.M.- *Para eso deberíamos examinar antes, la posición de otro crítico, Michael Fried, éste profesor de la John Hopkins University y más alineado con las tesis de Greenberg que con las de Clark. Hay, sin embargo, también en él algunas diferencias. Dice Fried: "No existe posibilidad teórica alguna de trazar un camino evolutivo desde una mayor a una menor complejidad en el arte; como tampoco de concluir lo contrario".*

Esta sería una objeción al esencialismo de Greenberg, entendido como depuración progresiva de cada arte. "Esto", continúa Michael Fried, "lo demuestran el arte de Picasso (1906-14), la escultura que culmina en Smith y Caro, la secuencia Pollock-Frankenthaler - Louis - Noland - etc."

"El arte moderno no es sólo negación, como sostiene Clark, sino que trata de colocarse al mismo nivel que las grandes obras del pasado, su

último término de comparación. El mismo Greenberg defiende esta conciencia histórica del arte moderno, que nunca se plantea como una ruptura de la continuidad y que desea presevar los standards del gran arte del pasado".

J.D.F.- Comienzo a enfurecerme. ¿La escultura que culmina en Smith y Caro?

M.T.M.- *Déjame seguir. Eso es lo que dice Michael Fried, quien, aunque básicamente seguidor de las teorías de Greenberg, es menos lineal en su concepción del camino seguido por el arte moderno. Piensa algo así como que cada etapa, cada artista, o incluso cada fase de un artista, trata de establecer sus propios códigos y, para explicar esta idea, Fried elige el ejemplo de un escultor: Anthony Caro y, en particular, sus llamadas esculturas de mesa alrededor de 1966.*

J.D.F.- Conozco a Caro hace muchos años, pero quizás convendría que hicieras un pequeño bosquejo biográfico antes de seguir. No creo que sea demasiado conocido por el lector común. Aunque, naturalmente, Lucie-Smith le dedique más del doble del espacio asignado a Chillida, faltaría más.

M.T.M.- *Nació en New Malden, Surrey, en 1924. Curiosamente, el mismo año 1924, el día diez de Enero, nace también Eduardo Chillida en San Sebastian. Por bastante razones, Caro podría ser la figura paralela, o mejor la contrafigura, de Chillida en cuanto a su dimensión internacional, sus relaciones con la crítica, su inclusión dentro del contexto general del arte moderno, etc. Pero, antes, las ideas de Fried aplicadas a la escultura de Caro. Dice Fried: "Las pequeñas esculturas que Caro realiza hacia 1966, para ser colocadas sobre una mesa (Table sculptures), suponen un cambio rotundo con respecto a sus grandes esculturas metálicas anteriores, colocadas directamente sobre el suelo. La "pequeñez" del objeto exige ahora su propia consistencia, consistencia con la lógica de su arte anterior. Esta lógica, en Caro, podría ser la de la "abstracción", no como opuesta a "figuración", sino a "literalidad". La solución de Caro al problema de hacer de la "pequeñez" una necesidad en la obra, y no sólo una cuestión de magnitud, es la siguiente: coloca en estas pequeñas piezas agarraderas, para indicar que son objetos manipulables (Picasso hace lo mismo en 1914); dispone al menos un elemento sobre el nivel de la mesa y otro por debajo de él, indicando la necesidad de su emplazamiento; la eficacia de estos procedimientos permite ciertas variaciones de escala, pero también tiene sus límites, que impedirían, por ejemplo, realizar unos objetos diminutos".*

A continuación, Michael Fried elige una de estas esculturas de mesa y realiza un análisis concreto sobre ella. Concluyendo que, para él, la obra es todo lo contrario de lo que su adversario en la polémica -T. J. Clark- llamaría "simple material sin tratar", como característico del arte moderno.

JDF. No entiendo nada, pero lo que entiendo me deja desoladamente perplejo.

MTM. *Tranquilízate. Esto es una reseña de Fried sobre Caro, o sobre un determinado Caro. Seguramente, a un europeo acostumbrado a la jerga de los críticos de arte de por aquí, le parecerán de una ingenuidad increíble los razonamientos de Michael Fried, incluso la polémica entera entre los tres críticos. ¡Explicar el arte moderno sobre la base de que alguien pone unas asas a las esculturas, para poder agarrarlas, y que las hace estar por debajo del plano de apoyo para indicar la existencia de un pedestal!. ¡Qué diferencia con esos análisis más filosóficos, donde se exploran conceptos como la existencia, la trascendencia o el mismo espacio, "heideggeriano" o no!.*

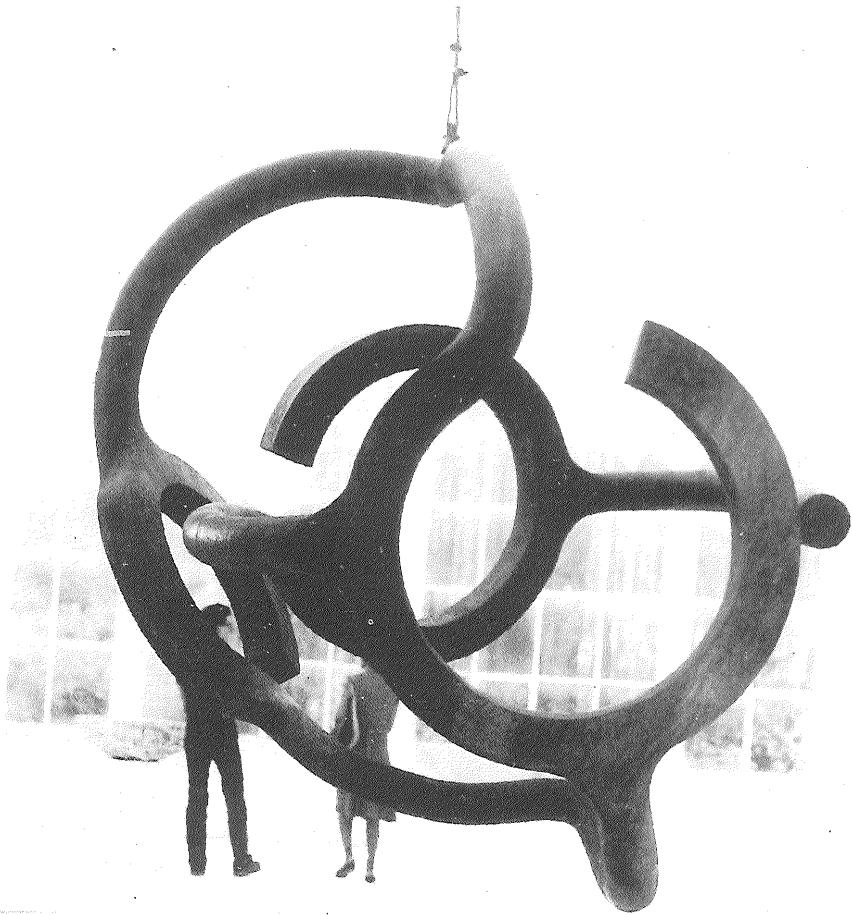
Pero, de cualquier forma, este es, extendido cuanto uno quiera, el lenguaje de la crítica americana del arte moderno y, para muchos, de su verdadero artífice, Clement Greenberg. (Recordemos sus consignas de la "pintura plana", por ejemplo).

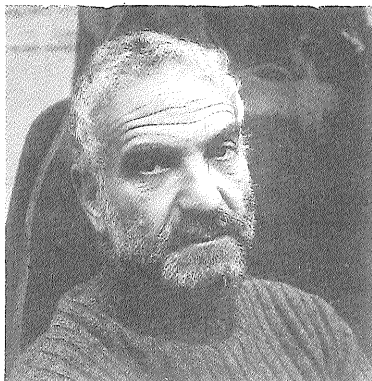
Una de las pocas categorías que los críticos de arte americano, y los propios artistas, consideran a la hora de definir las obras es la de "abstracción". Michael Fried, en el campo específico de la escultura y de Caro en particular, piensa en la abstracción como aquello que hace percibir un objeto como obra de arte y no como un simple hecho físico. Abstracción contra literalidad. Richard Serra también habla de sí mismo como escultor "abstracto" en un sentido bastante parecido; pero de él hablaremos después. (Theo van Doesburg, en cambio, había hablado de la abstracción como derivada del ímpetu de la naturaleza).

JDF. La verdad es que no puedo continuar. Necesito un momento de descanso. Antes acusabas, con razón, a muchos críticos europeos de Eduardo de "poéticos" y "coleccionistas de anécdotas", pero si la única contrapartida es ésta, es para echarse a llorar. Evidentemente hay una "jerga" lamentable de muchos críticos europeos de arte, pero como se ve, hay otra jerga distinta tan lamentable o más aun, de críticos americanos. De nuevo la sensación de puritanismo... Y es que, además, existen contrapartidas menos enloquecidas que el terreno que delimitas entre el buho muerto y las asas de la escultura. Te escucho, y recuerdo el comentario de Joyce, al leer los escritos íntimos de su madre. "Nada". Ponle a Fried, codo con codo, como los análisis que el propio Oteiza hizo de Chillida y comprenderás esta sensación mía de desolación. Casi prefiero lo del buho muerto o los galimatías de Heidegger, la verdad.

MTM. *De todas formas, quisiera seguir un tanto con Caro y este registro americano. Aunque sólo sea por informar a la gente.*

JDF. Las mujeres sois muy tenaces. Pero seguiremos mañana. Hoy ya no estoy para nada.





Anthony Caro

12. SOBRE ANTHONY CARO

M.T.M.- *También Clement Greenberg se ha ocupado de Anthony Caro como escultor. En 1965, escribe sobre él un artículo "Contemporary Sculpture" en The Art Digest. De hecho, Anthony Caro en 1959, tras adquirir la Tate Gallery una escultura suya, conoció a Greenberg. A través de éste, consiguió una beca para ir a los Estados Unidos; allí conoce al grupo de David Smith, Adolf Gottlieb, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler y Kenneth Noland. En 1966, Caro entra con alguna de sus esculturas en el MoMA de Nueva York. (Hasta final de los años ochenta, Chillida, con la misma edad que Caro, no entra en este Museo. Otra vez las diferencias biográficas explican demasiado).*

J.D.F.- Desgraciadamente.

M.T.M.- *Clement Greenberg, hacedor de genealogías en el arte moderno, habla de David Smith como figura clave de la escultura moderna, y de Anthony Caro como el único escultor cuya calidad sostenida resiste comparación con la de Smith.*

Habla, después, de las que son las cualidades artísticas de Caro:

De la diferencia en cómo invaden el espacio las esculturas de Caro, con respecto a las de Smith o Julio González. De cómo a Caro no le interesan tanto los contornos o perfiles, sino las líneas de fuerza, los vectores, las direcciones. De la observación de Michael Fried de que el arte de Caro radica sobre todo en la sintaxis; trabajando con materiales ya confeccionados.

De cómo este énfasis en la sintaxis es también un énfasis en la abstracción, como radical disimilitud con la naturaleza.

Para él, ningún escultor se ha alejado tanto de las cosas ordinarias y ponderables; Calder, desde luego, no.

J.D.F.- *¿Y Chillida? ¿David Smith, la figura clave? Me invade de nuevo una sensación de irrealidad. Parece que nos acercamos a la polémica de los iconoclastas.*

M.T.M.- *Por eso pregunto. ¿Podría hablarse en términos parecidos de Eduardo Chillida?. ¿Pertenece siquiera al mismo mundo Caro y Chillida?. ¿Qué vería Greenberg en la obra de Eduardo Chillida?. ¿Por qué no lo ha visto?. ¿Existe siquiera Chillida para ésta, particular si se quiere, historia del arte moderno?.*

J.D.F.- *Todo esto es tan enloquecedor, tan injusto, que no sabe uno si hablar de demencia, ceguera, o simplemente, dinero por medio. Así, crudamente dicho.*

M.T.M.- *Hay todavía algo más, seguramente todavía más importante, de este análisis de Greenberg sobre la escultura de Caro. Y es lo que tiene de análisis de la propia especificidad, lo que hace a lo moderno realmente moderno, según sus propios términos, en este caso de la escultura. En este sentido, Greenberg habla de:*

Caro como menos pictórico que Smith. La unidad de sus obras, como difícil de abarcar en principio. Sus obras deben mirarse desde muchos puntos de vista; la "redondez" de las piezas, a pesar de estas formadas por elementos planos, sin profundidad.

La búsqueda de un centro de gravedad bajo; ciertas obras se desparraman por el suelo.

La escultura de Caro, grandiosa, como el gótico perpendicular inglés, como todo el Siglo XVIII, como Moore y Bacon, como el mismo Turner, como Haydon y John Martin.

Escultura no monolítica. Ingravidez (tal como afirma Michael Fried). Escultura surgida del collage cubista. Desafío de la gravedad, activando incluso el plano del suelo.

El color aplicado como recurso para lograr la ingravidez. Las superficies metálicas se hacen menos táctiles y más ópticas.

Pero, añade Greenberg, creo que en Caro el color es, como en toda la escultura occidental postgótica, una cualidad secundaria, provisional, que podría ser eliminada.

El arte de Caro, original, porque amplía el gusto, con el fin de crearse un espacio propio. Producto de la necesidad, porque se lo exige una visión que no puede darse si no es cambiando el arte.

J.D.F.- *Pero ¿Qué dices? ¿No estarás un poco obsesionada por Caro, por*

Greenberg? ¿Aclara algo de esto el tema de Eduardo, incomparablemente más grande?.

M.T.M.- *Es que yo he conocido personalmente a Caro.*

J.D.F.- Debe de ser por eso.

M.T.M.- *Déjame que incluya algunas declaraciones de Anthony Caro y algunos datos, interesantes, de su biografía artística:*

“Han pasado tres o cuatro siglos sin que la escultura estuviera viva como arte. Rodin y Brancusi han sido titanes individuales”.

“Yo aprendo de la pintura; de Matisse, de Cezanne, de Monet... me gusta el salto mental que se requiere para aprender de los cuadros (un escultor)”.

J.D.F.- Apasionante.

M.T.M.- *Caro fue ayudante de Henry Moore entre 1951 y 1953, aunque no se reconoce heredero artístico de él.*

Trabaja en Toronto, realizando esculturas de varias toneladas de peso, durante la primavera y el verano de 1974. (Yo misma, como te dije, coincidí en esa misma época con él, yo había llegado a finales del verano de 1973 para realizar un Master en Toronto, mientras él realizó y colocó en algunos lugares públicos de la ciudad estas esculturas. Un espectáculo para nosotros. Es curioso el papel de Toronto como aglutinante, como lugar incluido en los más variados itinerarios de los artistas y los intelectuales contemporáneos. Para nosotros, arquitectos, sorprende ver uno de los más grandes ejemplos de la arquitectura de Mies -el Toronto Dominion- allí; y, en los dos años en que estuve viviendo en la ciudad, además de las figuras canadienses de más prestigio -Marshall McLuhan y Northrop Frye- pude ver a Gyorgy Kepes, a Cedric Price, a Peter Eisenman, a Tony Vidler, a Aldo van Eyck, Mel Charney, Herman Herzberger, Antoine Grumbach, etc.).

Volviendo a Caro: Desde muy pronto, casi desde su llegada a América becado en 1959, realiza experiencias colectivas con otros artistas. Viaja y realiza trabajos en Italia, Toronto, Emma Lake, Edmonton... Nueva York...

Sus experiencias, sus trabajos y sus exposiciones son muchas veces compartidas con otros artistas de su generación, como Kenneth Noland, Frankenthaler, Olitzki, etc.

J.D.F.- Eso va a acabar siendo un espléndido libro de conversaciones sobre Anthony Caro. ¿Tuviste algún affaire sentimental con él?.

M.T.M.- *No. Estamos, después de todo este recorrido, intentando comparar. Hacer lo que nadie, o casi nadie, ha hecho con Chillida escultor, como con casi todos los artistas de este país. Comparar, por una parte, con lo que es la teoría, la crítica del arte moderno; y hasta de la escultura moderna. Y, por otro, con la*

biografía de otros artistas contemporáneos. Anthony Caro es un europeo, pero saltó bastante pronto al otro lado del mar. Y se incluyó, al menos en gran medida, en el modo de hacerse artista moderno en América. Un modo que, dramáticamente, han reflejado películas como la mencionada "Eva al desnudo" o "Más dura será la caída". El papel de la crítica, de los críticos, como hacedores del mito de los artistas (los actores, los boxeadores), como guías de lo que éstos han de hacer, como inventores de un entramado, de verdades y de mentiras, capaz de sustentar la personalidad de su patrocinado.

J.D.F.- Las mentiras, por lo que veo, son legión.

M.T.M.- *Y ahora, surgen los interrogantes sobre Eduardo. ¿Quién ha patrocinado a Chillida?. ¿Quién ha sido su crítico?. ¿Quién le ha incluido en el mundo artístico de su época?. ¿Con que otros artistas se ha relacionado? (Palazuelo, tal vez...). ¿Ilustrar un libro de Heidegger es bastante resonancia fuera de sí mismo?. ¿Cuál es el verdadero papel internacional de Eduardo Chillida?. ¿El de un marginal a las historias de la escultura moderna, donde tras Moore viene Smith, y tras Smith Caro y tras Caro, ...?.*

J.D.F.- Esa idea de la marginalidad, la marginalidad genial del creador solitario, por lo menos para los Greenberg y Cía, es de lo poco que retengo de toda esta perorata.

M.T.M.- *En los libros, o mejor en las revistas, de crítica de arte americanas -yo suelo seguir dos, una de Chicago y una de Nueva York- aparecen con frecuencia nuevos estudios sobre "Las Meninas" de Velázquez (en estos últimos años, yo he visto más de seis). También sobre el cine de Orson Welles, algunos fotógrafos, muchos novelistas, ensayistas y poetas... La pintura parece tener un camino bien trazado, fuera de estas publicaciones más generales. Pero, ¿y la escultura?. ¿Es Caro una excepción?. ¿Por qué no Chillida?.*

J.D.F.- Pese a la calidad indudable de tu amigo, sigo pensando, que la verdad, entre Caro y Chillida, la verdad, es que no hay color. Lo excepcional, realmente excepcional está en Eduardo. Si la crítica americana es eso, comprendo ahora mucho mejor, la incomodidad de Chillida por allí.



Tom Wolfe

13. EDUCACION AMERICANA Y MENORES DE EDAD

J.D.F.- Hemos tenido un fin de semana de pausa, que viene muy bien para meditar sobre lo dicho. Creo que se han enunciado cosas bastante graves. Quizás convendría reconsiderar algo de lo hablado.

M.T.M.- *De acuerdo.*

J.D.F.- En primer lugar, volver a mencionar la tan diversa actitud que, en relación con Chillida, han mantenido las críticas europea y americana. Creo que si, en casos como en éste, puede hablarse de quien tiene razón, esta "razón" está en Europa.

M.T.M.- *La verdad que, hojeando las notas que tomé, pienso ahora que estás en lo cierto. Quizás he transcrito un panorama demasiado áspero. Pero las cosas son así. Me pregunto, qué opinaría Chillida de ello.*

J.D.F.- Puedes imaginártelo. Estuve mirando las fotografías personales, sus encuentros, amigos, etc. en el libro de Maeght del 80. Son exactamente 32 imágenes. Y solamente recuerdo la fotografía de un personaje americano de primera división, digamos, J. J. Sweney, que aparece con Pili, el 66. Quizás hay algún otro, pero no serán demasiados. No aparece ninguno de tus efigiados. ¿Por qué?

M.T.M.- *Y 1966 es una época bastante temprana.*

J.D.F.- Debe hacer relación a la obra de Houston.

M.T.M.- *Probablemente.*

J.D.F.- Y el hecho, como veíamos, puede extenderse a algún otro nombre. ¿Dónde está Palazuelo, Premio Kandinsky el 52, en esas reseñas?. ¿Quién es más significativo, Jasper Johns o Palazuelo?. Y naturalmente Oteiza. Aunque claro, lo de Jorge, tras la escandalería brasileña con Alfred Barr, se puede intentar comprender, con mente de borregos, claro está...

M.T.M.- *La cosa resulta más extraña aun, si se piensa en su estancia en Harvard, el 71. Harvard es una plataforma muy importante, como conocemos.*

J.D.F.- Desde luego. A propósito, voy a contar una cosa bastante desconocida. Chillida le ofreció generosamente a Oteiza que fuera él a Harvard. Oteiza lo pensó un tiempo, le hubiera interesado estudiar su ley de los cambios con el ordenador. Finalmente, no aceptó. Un día me confesó que las barreras idiomáticas eran demasiado para él. Quizás hubiera otras cosas. Finalmente, fue el propio Chillida. Y tampoco ocurrió nada.

M.T.M.- *Lo que, en verdad, no puede concebirse es que estos hombres, tan ilustres, que he citado, desconozcan a Chillida. O aparenten desconocerle.*

J.D.F.- Eso ya sería pura demencia. Chillida ha sido probablemente el escultor más galardonado de esta época. Prácticamente tiene todos los premios del mundo. Sería curioso comparar los históricos al respecto de David Smith o Anthony Caro, con el suyo. Parece que miran, quieren mirar, hacia otro lado, cuando se trata de él. Antes hemos mencionado a Harvard. ¿Hasta que punto, no refleja esa actitud una herencia de la educación americana?.

M.T.M.- *Son muy distintas. En mi estancia allí, aprendí más de literatura que de arquitectura o artes plásticas.*

J.D.F.- Está Colin Rowe, que es un hombre de interés.

M.T.M.- *Pero Colin Rowe es inglés. Esto se olvida frecuentemente. Un día me dijo que lo que más le interesaba era el Papado. Y me regaló un sombrero.*

J.D.F.- Cuando oigo estas cosas, cuando contemplo esos desencuentros, tiendo a recordar lo que escribí en Composición de Lugar. Permíteme recordarlo: Dos citas al respecto, debidas a Marcuse y Vintila Horia. (Umberto Eco, en su Opera Aperta también hacía referencia a la angulación de Dewey, en este caso afrontada desde una perspectiva

muy diversa, que intentaba relacionar algunas de sus premisas con el pensamiento de Croce. Pero ése es otro problema).

“Pero lo que subsiste de la Escuela de Dewey, la “Progressive School”, es, en realidad, un desastre. No por lo que tiene de Dewey, sino por lo que contiene de insano, algo que no proviene de Dewey y que define a la América actual: la dictadura de los menores de edad. Este es el más fantástico acontecimiento americano que sobrecoge a cualquiera que no haya nacido o crecido en este país. Esta dictadura impone el dominio de los alumnos sobre el profesor, el cual no tiene poder y se halla tan desarmado como los propios padres, los cuales ven en esta abdicación de poderes uno de los puntos esenciales de la democracia”. “Sin embargo, la culpa no es de los menores, como lo cree el profesor Marcuse, sino el creador del sistema. Todo este montón de errores conduce a un sistema educacional cada vez más perfeccionado por los discípulos, y que transforme en caricatura el dibujo lineal de Dewey. La sociología, en la que Auguste Comte había creído siempre, elevándola a los altares de un nuevo culto, puede ser enfocada en este caso como un arma contra la sociedad. El niño que aparece al final del “Santuario” de Faulkner y se emborracha de cerveza, sin que los mayores intervengan en su juego de “animal libre que sabe lo que tiene que hacer”, es una, entre otras, de las deformaciones a las que ha llevado el sistema de Dewey. El héroe infantil de los dibujos seriales y la niña de veinte años con cara y mentalidad de retrasada mental, de las películas sentimentales, pertenecen a la misma escuela... la ideología del retiro a los bosques, propuestos por los “hippies” -otro aspecto de retorno pueril e ineficaz- son rasgos mayores de una filosofía que ha sustituido a la antigua, de la misma manera en que el nuevo humano ha reemplazado al pionero. La técnica y su filosofía no han ayudado al hombre en su evolución, sino que le han propuesto una serie de trabas y trampas, en las que el norteamericano sigue cayendo con la credulidad del ingenuo convencido de que cada caída constituye un salto hacia arriba”.

M.T.M.- *Bien. Pero hay también otras cosas.*

J.D.F.- *Cuéntamelas. La verdad es que no conozco bien el plano académico americano. Cuando me encuentro con algún personaje de por allí, Frampton o Buchanan, parece que hablamos de cosas distintas: Buchanan me decía que escribía sus artículos en el avión. Le respondí que se le notaba. ¿Hacen lo mismo Fried, Steinberg, y los demás?. ¿Son menores de edad espiritualmente?. ¿Son cuaqueros?.*

M.T.M.- *Bien. Lo curioso es que se pasan cuarenta años haciéndolo. Al final, salen unos volúmenes bastante importantes. Aunque, evidentemente, esa velocidad, se percibe. De los cientos y cientos de páginas de Greenberg, escasamente medio folio está dedicado a Noguchi.*

J.D.F.- Y ninguno a Chillida.

M.T.M.- *Así es. Pero estoy pensando en otras cosas más positivas. Por ejemplo, la facilidad y número de publicaciones universitarias americanas. Eso puede parecer un poco lateral al tema, pero tiene su importancia. Pienso en el caso de Joyce...*

J.D.F.- ¿Te refieres a las Epifanías?.

M.T.M.- Sí.

J.D.F.- Creo que esto también conviene explicarlo. El manuscrito de las Epifanías está en poder de la Universidad de Buffalo, y asimismo la propiedad de su edición, ilustrada por De Kooning. Una carísima edición, aclaro. Pero es cierto. Imáginate lo que ocurriría si se ofreciera a la Escuela de Arquitectura de Madrid, una edición semejante. Personalmente, llevo editados casi cuarenta libros y ninguno de ellos lo ha sido universitariamente. También hay un tema económico. Probablemente, operará, ahí, una política de desgravación de impuestos, etc. Pero nos estamos alejando del tema, creo.

M.T.M.- *La cultura americana tiene otras cosas. Por ejemplo, su facilidad de titulación, de catalogación de los movimientos. Greenberg acuña el Expresionismo Abstracto, luego viene el Pop Art, Wolheim lo hace con el Minimal, etc.*

J.D.F.- De acuerdo. Y el Land-Art, el Conceptual, etc. El povera es más italiano. En eso tienen una gran habilidad. Un movimiento sucede a otro vertiginosamente. Así surgen las etiquetas, post-modern, deconstructivismo, etc. Los italianos han aprendido eso bastante bien, con los poveras y transvanguardias. Pero ocurre que, en figuras como Chillida, que son difícilmente encasillables en esas fórmulas vagamente pedagógicas, surge el desvío. Como si se preguntaran ¿donde encasillamos a Chillida?. No es Pop, no es minimal, no es informalista... ¿Que hacemos con él? Mejor hablar de Donald Judd (quizás en clave menor, lo mismo ocurrió con Noguchi). Chillida no encaja en esos casilleros, fecundos si se quiere, porque es mucho más universal. (Por cierto que, cuanto más lo pienso, considero más equivocada la adscripción minimal de Oteiza. Jorge es otra cosa, más profunda, también difícil de encasillar. Y así le va...).

M.T.M.- *Probablemente estas conversaciones están resultando más prolongadas de lo previsto, ante la dificultad de enmarcar a Eduardo en esas categorías.*

J.D.F.- Eduardo pertenece a la Historia de la Escultura, pero bajo otras caracterizaciones. Aquí se han apuntado algunas, alejandrino, o quizás, el gran manierista de esta época. Esto último es más arriesgado.

Incluso tendría interés su examen bajo ese gigantismo finalista de que hablaba Spengler. Pero no con etiquetas de galería. Me pregunto ahora, que no lo sé, ¿cuántas esculturas de Chillida existen en la colección de Leo Castelli, la galería de moda?.

M.T.M.- *Pues yo tampoco lo sé. Parece más atento a otras cosas.*

J.D.F.- Yo comprendo la vitalidad que genera, (y de forma muy decisiva en el plano comercial) esa sucesión ilustrada de capítulos. Pienso desde la arquitectura, está Venturi, luego los Five, luego los post-modernos, luego high-tech, los deconstructivistas, etc. El puchero está siempre hirviendo, surgen nuevos nombres, la gente está alerta, pero en el terreno de la plástica, las figuras de continuidad, de una línea universal, inmune, como Chillida y Palazuelo, son sistemáticamente soslayados. No entran en el juego. Ni siquiera se les ocurre, cuando es plausible hacerlo.

M.T.M.- *¿Por ejemplo?*

J.D.F.- Andan enloquecidos a vueltas con el Land-Art, y no se les pasa por la cabeza que el Peine del Viento, ya lo dije antes, permitiría una lectura de ese carácter, mil veces superior a tanta tontería subalterna. En arquitectura, también han estado muy despistados a veces.

M.T.M.- *Te refieres a Wright.*

J.D.F.- Evidentemente. Tienen en su propio país al mejor arquitecto del siglo, y la verdad crudamente expresada, es que a pesar de los Russell-Hitchcock, los Scully, etc. la definición internacional de Wright es obra de un italiano, Bruno Zevi, aunque Zevi estuvo en Harvard. También Wright, al final, se les escapaba un tanto.

M.T.M.- *El encuentro Wright-Chillida, en el Guggenheim, resultó difícil.*

J.D.F.- Así fue. Demasiado grandes y, en el fondo, quizás demasiado parecidos.

M.T.M.- *¿Y Oteiza?*

J.D.F.- Por un lado, un hombre que indica perentoriamente la conclusión experimental el 59, debe ser mirado como la peste por los circuitos comerciales, se les cierra el grifo. De hacerle caso, iban todos a la ruina. Pero arquitectónicamente, Oteiza, siempre, estuvo más con Le Corbusier que con Wright.

M.T.M.- *¿En conclusión?*

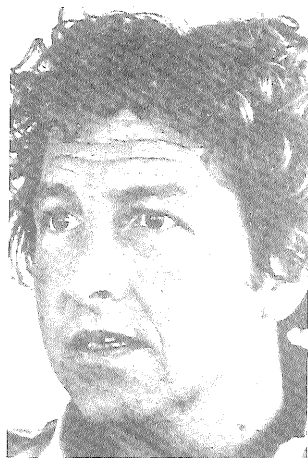
J.D.F.- Quisiera que se me entendiera bien. Creo que la tradición moderna deviene totalmente incomprensible sin esa febril aproximación, poderosa, de Norteamérica. Pero destaco los aspectos negativos de un concepto cultural y universitario, que en muchos casos, me parece un desastre. Ahí tenemos el caso de Stella. Y como prueba de incomprensión absoluta, ceguera total, el desencuentro con Eduardo Chillida, el mejor escultor de esta época, muy probablemente por distanciarse de las pautas al uso, el artífice solitario. Hay otras cosas, quizás más laterales.

M.T.M.- *¿Por ejemplo?*

J.D.F.- Pienso en las verdaderas posibilidades de proyección de Maeght en América. Y pienso, en otro orden de ideas, en el neo-dadaísmo de estos años.

M.T.M.- *¿Neo-dadaísmo y Chillida?*

J.D.F.- Precisamente por eso. A través de Duchamp y los demás, esa intelectualización del humor más o menos trascendente, impregna casi todos los estratos del arte. Bajo formas muy diversas. Y Chillida es el creador menos dadaísta del mundo. No hay humor en su obra. Es un testimonio de resonancias bíblicas, mucho más próximo al Eclesiastes que a Duchamp. En un mundo regido por la ingeniosidad, Chillida deviene un profeta solitario, un extraño, la voz que clama en el desierto. Acumulando todos los triunfos del mundo, pero en solitario.



Robert Rauschenberg

14. LA BIENAL DEL WHITNEY

J.D.F.- Hemos mencionado bastante la reciente Bienal del 91 en el Whitney. Quizás podrías detenerte un poco en ella, y apurar, aun más, el tema americano.

M.T.M.- *Puede ser. Aunque la vimos demasiado rápidamente.*

J.D.F.- Pero, por ejemplo, apenas hemos hecho referencia a los textos.

M.T.M.- *Temo que voy a reiterar muchas de las cosas ya dichas.*

J.D.F.- La información se apoya en la redundancia. Estamos y estaremos, examinando una serie de claves interpretativas, la europea habitual, Bachelard, la americana, luego vendrá la heideggeriana. Más tarde surgirán otras cosas. Quizás convenga agotar el tema, en lo posible. Aunque sólo sea para demostrar simultáneamente la dificultad y riqueza del ábaco interpretativo chillídico.

M.T.M.- *Vamos allá. Pero vamos a reconsiderar algunas cosas antes de la Bienal. Repito que Chillida es, desde todos los puntos de vista, un artista europeo. Su ubicación en el País Vasco, sólo se ha lanzado hacia fuera a través de Francia, luego Alemania, donde parece tener un clima muy favorable, y luego hasta Japón.*

El camino del Este, no el del Oeste, de otros.

J.D.F.- Camino contra el recorrido solar...

M.T.M.- *A pesar de haber dado algún curso en Estados Unidos, de unos meses seguramente, su presencia en el panorama artístico y crítico americano es prácticamente nula. Sabemos que algunas obras tuyas figuran en museos americanos (Houston, Pittsburg y Washington) desde los años cincuenta y sesenta; pero, significativamente, hasta los años ochenta no ha figurado una escultura de Chillida (una sola, en ambos casos) en el Metropolitan Museum y en el MoMA de Nueva York.*

J.D.F.- Esto ya lo sabíamos.

M.T.M.- *También sabemos que es una opinión extendida, y que yo comparto sólo hasta cierto punto, que los ambientes intelectuales americanos y, más concretamente, los ambientes universitarios que tienen que ver con el arte y la crítica de arte, arquitectura incluida, son simplistas, infantiles y enredados en señalar obviedades, ingenuos, si se comparan con los europeos. (Tú participas un tanto de ella).*

En arquitectura, lo que mejor conocemos, basta comparar los textos de los italianos con los de los americanos -excepto como decía, Colin Rowe, por cierto, inglés- para detectar este abismo. Me refiero a los últimos veinte años solamente, por no remontarnos más atrás. Y, en el caso mismo de Chillida, sin entrar en otros detalles, comparemos los farragosos, espesos y pretenciosos comentarios sobre su obra con las escuetas notas de cualquier reseña sobre un artista americano contemporáneo.

¿Qué es lo que pasa, entonces? ¿Es que los americanos sólo saben catalogar, comercializar, nombrar y sustituir unos movimientos por otros, lanzar a unos artistas e ignorar todo lo que no entre en sus perfectamente establecidas categorías?

J.D.F.- Algo de eso hay.

M.T.M.- *Pregunta: ¿Cuál es el lugar que se reserva para los artistas más individuales, como Wright, como Picasso, tal vez también como Chillida? Y otra cosa. ¿No son también los críticos americanos más proclives a reducir a fórmulas cualquier comportamiento, artístico o no, mientras que los europeos están más dispuestos a admitir lo inexplicable? (Chillida gusta ser visto como inexplicable). Mi propia experiencia americana, bastante limitada y singular por otra parte, me hace compartir bastante estas ideas. Pero, dado el resultado que tal experiencia tuvo para mí, o quizá porque yo sea ante todo positiva, pienso que ese casi infantilismo e inmediatez son, o pueden ser, bastante saludables, por lo menos algunas veces; porque, la obsesión europea, nuestra obsesión permanente, por estar de vuelta de todo, por llegar a adivinar el más allá, el lado oculto de las cosas, nos lleva a menudo a discursos ininteligibles que intentan volver antes de haberse ido.*

Los americanos, sin embargo, son increíbles. Yo recuerdo, las primeras semanas de estar en Toronto, una conferencia en la Escuela de Arquitectura de

un sociólogo, seguidor más o menos de las tesis de Jane Jacobs sobre las grandes ciudades americanas, que habló todo el tiempo de unas supuestas estadísticas relacionando los índices de criminalidad con la altura de los edificios... Y, en Berkeley, pocos meses después, una conferencia de una lingüista, chomskiana, analizando el sexismo (no se si se dice así, o discriminación por sexo...) implícito en el modo en que los investigadores se referían en sus publicaciones a sus colegas mujeres... u otra conferencia catalogando ejemplos del llamado "shingle style" (el descubrimiento de Scully de la más genuina tradición constructiva americana) en los remolques o las caravanas...

J.D.F.- Pero íbamos a hablar de la Bienal...

M.T.M.- En eso estoy. Ahora, hace menos de un mes, hemos visitado la Bienal de Whitney Museum de Nueva York (esta es la edición sesenta y seis, desde que se iniciaran estas Bienales en 1932, curiosamente el mismo año que el MoMA celebró la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna de Hitchcock y Johnson).

La Bienal de Whitney es exclusivamente de arte americano; con la amplitud que este término tiene allí (gran cantidad de artistas son americanos de adopción). Como lo es el propio Museo, que se llama de "American Art".

Este año se presentaban un centenar de artistas: pintores, escultores, fotógrafos y artistas de cine y video. Sus edades, tal como decía el catálogo, van desde los 27 a los 71 años.

Curiosamente, Chillida, por edad (tiene ahora 67 años), estaría entre la última generación de los artistas representados en el Whitney y que es la de los artistas del Pop Art, a quienes, por cierto, se les ha reservado un lugar especial dentro de la Exposición. Están Lichtenstein y Jasper Johns, más o menos de la misma edad de Chillida, Frank Stella, algo más joven, Cy Twombly, etc. Ahora hablaremos de ellos. También están Rauschenberg y Ellsworth Kelly.

J.D.F.- Referente a los textos...

M.T.M.- Bien. Hablemos, en primer lugar, de la visión de conjunto que se da en el Catálogo de la Bienal. Tiene que ver con lo que hemos comentado antes de los críticos americanos, y también con otros temas de los que hemos hablado, en relación con la visión del arte moderno del que llamas gran pontífice de la crítica americana, que es Clement Greenberg.

Vista con una cierta rapidez, la tesis del Catálogo de esta Bienal 1991 es ésta: El arte americano actual se caracteriza por una generalizada hibridación en las obras de la abstracción y el expresionismo. Los noventa retoman, una vez más, lo que fue característico de los cincuenta y los sesenta (esta hibridación abstracto-expresionista parece que sólo sirve para las décadas impares...); mientras que los años ochenta revivieron los sucesos de los sesenta... Hibridación artística. De la abstracción con la expresión. Y, más aun, de los géneros artísticos entre sí; de la pintura con la escultura, de éstos con la narrativa, el cine, el video. En la Bienal del Whitney, parece quererse

presentar una especie de amalgama de géneros y tendencias, donde la narración -el gran anatema de Greenberg y también de su antecesor Lessing, para las artes plásticas- reaparece como protagonista.

J.D.F.- Y tras la hibridación, dos testimonios.

M.T.M.- *Veamos ahora, las obras: Rauschenberg está representado con una pintura realizada sobre un alfombra; una cierta apoteosis del material, no pictórico... (una obra de 1955). Jasper Johns presenta unas obras, sin título, que parecen cultivos de seres imaginarios, amebas, "klees" deformados... Lichtenstein, absolutamente fiel a su técnica, unos interiores domésticos, cocinas o salas de estar, en perspectiva, con volumen... Frank Stella, con las esculturas mencionadas de chapa pintada, alambres, telas metálicas... casi povera, con títulos como "La balsa de Medusa, partes I y II", "Watson y el tiburón I"... Ellsworth Kelly presenta planos de color, formas simples, cuadrados, sectores, círculos. Cy Twombly, una serie de esculturas en que domina la unidad del material, madera, piedra... casi brancusianas. Bruce Nauman (un artista más joven, nacido en 1941), de quien se dice que es el único minimalista representado en la Exposición, un video titulado "MMMM", dos aparatos de televisión superpuestos y una pantalla gigante repitiendo incesantemente este ruido en un hombre con la boca cerrada, y una escultura con dos cabezas una encima de la otra. Hay, además, mucha fotografía. Mucha escritura. Mucho cine y video.*
Una visión muy parcial y casi vertiginosa de esta Exposición de 1991. Bien, y además sólo de arte americano.

J.D.F.- ¿Y Chillida?

M.T.M.- *¿Qué puntos de contacto, si es que hay alguno, tendría la obra de Eduardo Chillida con esta instantánea recogida en el Whitney?. ¿Y qué lugar en esta presunta sucesión de décadas, cada una negando la precedente y, a su vez, enlazando con la que precedió a ésta?. ¿Sigue una línea personal, individual, de un artista como Eduardo Chillida, un camino absolutamente al margen de éstos, si se quiere, vaivenes de la moda?. ¿Se ve afectado, siquiera en su consideración desde fuera, por el papel cambiante que la escultura juega en el conjunto del arte moderno?.*

J.D.F.- Yo creo que no. Por lo menos, de esa que has descrito con elocuencia. La polémica con Oteiza, podría tener algún sentido, aunque lo dudo, pero de eso que estás hablando, Chillida está a años luz.

M.T.M.- Y, al final, algunas impresiones personales sobre esta Bienal, teniendo en la cabeza nuestro tema de Eduardo Chillida:

Daba gusto ver, en medio de ese marasmo de Exposición, de tal mezcla de medios, de masas informes y amontonamiento de materiales, de objetos hasta repulsivos, ese video de Bruce Naumanm "MMMM".

Tal vez sea un deseo de depuración, de simplicidad, en medio de tales excesos.

Los maestros del Pop, con más de sesenta años, Frank Stella con más de cincuenta, parecen haberse hecho más barrocos, abandonando el plano del cuadro en busca de la profundidad (Lichtenstein) o la escultura (Stella). Parece una nueva vuelta de tuerca sobre su propio arte anterior, plano y directo, el Pop. Ahora es una variación, una descontextualización o hasta una ironía sobre lo que fue el Pop. Una mirada desde fuera.

La mayoría de las obras están llenas de textos, tomadas por la narración. Tienen un argumento, tratan de provocar emociones. Es esta contaminación de la cual hablábamos antes: la antítesis de la situación descrita por Greenberg como la búsqueda de la pureza y especificidad de cada arte.

Hay muy poca pintura-pintura (¿tal vez, los planos de color de Ellsworth Kelly?). Como hay muy poca escultura-escultura (¿las de Cy Twombly o las cabezas de Nauman?).

J.D.F.- De nuevo. Nada que ver con Eduardo.

MTM.- *Estamos, por enésima vez, en el mismo punto, simplista, casi de etiqueta, tan del gusto de la crítica americana, de caracterizar una situación sólo a través de la fórmula de Greenberg: pureza o impureza de las artes, precisa o imprecisa delimitación de sus campos respectivos. Ahora, según lo visto en el Whitney, estaríamos en un fase de extrema contaminación; de todo tipo, de las distintas ramas del arte y de las tendencias más abstractas con las que buscan la expresión y hasta la emoción.*

Pero, si no la primera, ya que Chillida es claramente un escultor-escultor, ¿no se da también en la obra entera de Eduardo Chillida esta permeabilidad o coexistencia (no me atrevo a decir aquí contaminación o hibridación) de lo abstracto con lo expresivo, de la abstracción con la emoción?. Y esto no es en él coyuntura, es por el contrario una característica permanente.

Y, observando la más que dudosa producción reciente de los grandes del Pop, ¿no sucede en Chillida que falta en él lo que en otros es una evolución interna?, ¿no faltan los cambios de dirección, la ruptura de sus propios dogmas, la ironía sobre su camino anterior, las antítesis y los contrastes, etc?.
¿No es, en definitiva, en Chillida todo permanencia?.

J.D.F.- Otra fórmula válida. La permanencia de Chillida, frente a esa algarabía para-comercial.



Chillida con Heidegger.

• • QUINTA PARTE

LA HIPOTESIS HEIDEGGERIANA

15. LLEGANDO A HEIDEGGER

J.D.F.- Otro cambio de tercio por el momento. Aunque más tarde, inevitablemente, volvamos a Greenberg y sus acólitos y opositores, quizás sea el momento de retornar a la crítica europea. O a nuestras posiciones. Aunque sólo sea por tener un respiro.

M.T.M.- *Antes hablabas de Spengler y el gigantismo final.*

J.D.F.- Pero hay más cosas. Chillida también se mueve bien en el terreno de la miniaturización. Hace unos pocos meses hubo una exposición en Madrid, de obras de formato pequeño, realmente increíbles. A mi hija le regaló Pili, con motivo de su bautizo, una especie de "pendentif" increíble, con las huellas digitales de Eduardo, impresas. La verdad es que se mueve con igual desenvoltura en lo grande y en lo pequeño. No sé que diría Greenberg de eso. Quizás también la miniaturización sea testimonio de un episodio terminal.

M.T.M.- *Lo pequeño parece que induce a la colección. Estoy pensando en las cajas de Cornell, llenas de cosas, como las cajitas de los niños, el pupitre de Guillermo Brown.*

J.D.F.- Chillida, en cambio, no parece muy partidario de las cajas. Sus recuerdos quedan aislados, fuera del envoltorio. Oteiza da la alternativa, la de las cajas vacías, las cajas que no tienen nada, opuesto a Cornell y opuesto también a la anti-caja de Chillida.

M.T.M.- *El catedrático canario Pérez Parrilla nos habló un día sobre eso. Cuando tuvimos una velada musical y localizó, en un blindfold test que dicen, el Barbero de Paisiello.*

J.D.F.- Sí. Refiriéndose al carácter discutiblemente uterino de las cajas de Jorge, preguntaba ¿Por qué no hay nada en su interior? Chillida, en cambio, plantea sus pequeñas series independientes, como bebés de escultura... Fue interesante aquello. La exposición de Chillida de esas pequeñas cosas fue una maravilla... Una serie de bebés espaciales. Ya tenemos otra trinidad, Chillida-Cornell-Oteiza. Cada uno por su camino propio.

M.T.M.- *Pero llegando a la crítica europea, la antitética de Greenberg, ¿cúal sería la alternativa más detonante?*

J.D.F.- Evidentemente, el texto de Heidegger. Pero quizás convendría antes señalar, indicar meramente, alguna otra divergencia en torno a las cajas y los bebés. Pienso en la atención figurativa de Chillida, el Viento, el Fuego, la Forma, etc. frente a la concreción más localizada de Oteiza, el Jaguar, la Serpiente, la Vaca... Si hubiera cajas mentales de cada uno de ellos, evidentemente tendrían contenidos muy distintos. Surgirían dos Guillemos Brown. Pero me hablabas de Heidegger.

M.T.M.- *Sí. Desde algunas plataformas críticas se ha intentado hablar del espacio chillídico como de un espacio heideggeriano.*

J.D.F.- Así es. Ocurre que, a veces, se habla sin conocer de primera mano las cosas. Creo que fue en Nueva Forma, la primera vez que publicamos en una revista la traducción al francés que Jean Baufer y François Fedice realizaron del texto "L'Art et L'Espace" de Heidegger. Conviene recordar fatigosamente esas cosas, que la gente tiende a olvidar. El texto, muy breve, estaba ilustrado por Eduardo Chillida. La situación debió resultar muy importante para él. En una de las 32 ilustraciones fotográficas de su libro, aparece junto al filósofo alemán.

M.T.M.- *¿Qué opinas de ese ensayo?*

J.D.F.- El trabajo es más citado que leído. Quizás fuera conveniente, antes de nada, transcribirlo, mal que bien en español, para que la gente se haga una idea. Luego, hablamos.

M.T.M.- *De acuerdo.*

J.D.F.- Vamos con la traducción del trabajo. Aconsejaría al lector que no se asuste, dada la brevedad del texto. Dice así:

EL ARTE Y EL ESPACIO por MARTIN HEIDEGGER

"Al discurrir mucho por sí mismo, uno encuentra mucha sabiduría inscrita en el idioma. Seguramente es poco verosímil transportarlo todo por uno mismo; es efectivamente que hay en el mismo idioma mucha sabiduría - lo mismo que en los proverbios".

G. Chr. Lichtenberg

"Parece tener algo de gran importancia y difícil de captar el "topos" -i.e. el espacio-lugar".

Aristóteles, Física IV.

Estas observaciones a propósito del arte, a propósito del espacio, a propósito de los enlaces de cada uno de sus juegos, son y siguen siendo preguntas, a pesar de que su lenguaje sea el de la afirmación. Estas preguntas se limitan al campo de las artes plásticas y con más precisión al de la escultura.

Lo que produce la escultura son cuerpos. Su masa, consistente en diversos materiales tiene formas múltiples. La forma tiene lugar dentro de una delimitación, que es la inclusión y la exclusión en relación a un límite... Por este hecho, el espacio entra en juego. Es ocupado por la forma plástica, recibe su marca como volumen cerrado, volumen perforado y volumen vacío.

Principios bien conocidos y, sin embargo, ricos en enigmas.

El cuerpo plástico incorpora algo. ¿Es el espacio lo que incorpora? ¿Está la escultura aprehendida en el espacio, domina el espacio? ¿Responde la escultura, de esta manera, a la conquista científico-técnica del espacio?

En cuanto arte, la escultura, evidentemente, está en debate con el espacio del arte. El arte y la técnica-científica consideran y se enfrentan al espacio con una intención y de una manera diferentes.

Pero el espacio -¿permanece siendo el mismo? ¿no es este espacio el que ha recibido su primera determinación de Galileo y de Newton? ¿El espacio -extensión uniforme, en el que ningún lugar es privilegiado, equivalente en todas las direcciones, pero no perceptible por los sentidos?.

El espacio - que entretanto provoca, en una medida creciente, siempre más tenazmente al hombre moderno en su dominio último y absoluto.

¿El arte plástico moderno no obedece también a esta provocación, en lo que tiene de debate con el espacio? ¿De esta manera no se corrobora su carácter "contemporáneo"?

¿Sin embargo puede el espacio proyecto físico técnico (cualquiera que sea su posible determinación) servir como único espacio verdadero?. Comparados con él, ¿son todos los demás espacios agrupados - el espacio del arte, el espacio de la vida cotidiana con sus acciones y desplazamientos - solamente formas primitivas y transformaciones subjetivamente condicionadas de la objetividad de un solo espacio cósmico?

¿Qué pasaría, si la objetividad de un tal espacio cósmico persiste en ser, irresistiblemente el correlativo de la "subjetividad" de una consciencia perfectamente extranjera a los siglos que precedieron a los Tiempos Modernos europeos?

Reconociendo la diversidad de la experiencia espacial en los siglos pasados, ¿podemos a primera vista, averiguar algo sobre la característica del espacio?. La pregunta que surge de como es el espacio como espacio, no ha sido aun planteada - y aun menos respondida. Sigue siendo dudoso de que manera el espacio "es", y también si se le puede atribuir un ser.

¿Forma parte el espacio de los "Urphänomenen" ("fenómenos orginales") que al entrar en contacto con ellos, según una palabra de Goethe, cuando los hombres los perciben, una especie de temor, pudiendo llegar hasta la angustia, se apodera de ellos? Porque parece que, detrás del espacio, no hay nada más a lo que se pueda volver. Delante de él, ningún desvío hacia otra cosa. Lo que es propio del espacio, tiene que mostrarse saliendo del mismo. ¿Puede esto ser considerado como una característica?.

Ante la necesidad de un postulado semejante, tenemos que admitir: Mientras que no hagamos la prueba de la propiedad del espacio, hablar de un espacio del arte, continúa siendo algo muy oscuro. La manera en que el espacio encierra y cruza la obra de arte sigue perteneciendo al mundo de los irresoluto.

El espacio en cuyo interior la presencia plástica puede ser entendida como un objeto dado, el espacio que encierran los volúmenes de las figuras, el espacio existente entre volúmenes -estos tres espacios, en la unidad de sus enlaces, ¿no son siempre más que unos vástagos de un solo espacio físico-técnico, aunque las mediciones aritméticas no intervengan en el paso de la obra de arte a la figura?

Una vez acordado que el arte es dar forma a la verdad, y que la verdad significa el no-retroceso del ser, ¿en la obra de las artes plásticas, no tendrá que ser el espacio verdadero, el que se despliegue en lo que tiene de más propio, el que tenga que dar la medida?

Sin embargo, ¿cómo encontrar el sentido propio del espacio? Hay un sendero de salvación, estrecho claro está, y dubitativo.

Intentemos escuchar el lenguaje.

¿De qué trata en la palabra espacio? Habla de "espaciamento". Esto quiere decir: desembrozar, deshierbar, abrir claros en el bosque. Espaciar, esto conlleva lo libre, lo abierto para un establecimiento y una morada del hombre.

Espaciar, en su significado más exacto, es la liberación que dar lugar - lugar en que los destinos del hombre que permanece, dan un giro hacia la felicidad de un patriota o hacia la desgracia del apátrida, incluso en la indiferencia hacia cualquiera de los dos.

Espaciar es la liberación que da lugar - lugares en los que aparece un dios, lugares de donde los dioses han huido, lugares en donde la aparición de lo divino tarda mucho.

Espaciar, esto conlleva la "localidad" que cada vez prepara una morada. Los espacios profanos son siempre carentes de espacios sagrados, remontándose mucho en el tiempo.

El espaciamento es: la puesta en libertad de los lugares.

En "espaciar" se percibe y se escucha un sentido de lugar. Esta característica propia del espaciamento pasa desapercibida con demasiada facilidad. Y si se percibe, siempre es difícil de determinar, sobre todo siempre que el espacio físico-técnico sigue siendo el espacio en el que tenga lugar, de antemano, toda indicación de lo espacial.

¿Como tiene lugar el espaciamento? ¿No será "emplazar" - y a su vez teniendo en cuenta el doble sentido de "admitir" y "ordenar"? De entrada emplazar acuerda algo. Deja desarrollarse lo abierto, entre otras cosas, acuerda la aparición en la presencia de cosas a las que la habitación humana se encuentra remitida.

Después emplazar prepara para las cosas la posibilidad de pertenecerse unas a otras, cada una de ellas en su sitio y a partir de ella misma.

En este despliegue dual de este "emplazamiento" tiene lugar aquéllo que hace posible todo lugar. El carácter de este tener lugar se convierte en hacer posible. Sin embargo ¿qué es el lugar, si su propiedad tiene que estar determinada por el hilo conductor que deja en libertad?

El lugar, cada vez, se extiende más hacia un territorio, en cuanto reúne las diversas cosas teniendo en cuenta su co-pertenencia a ella.

En el lugar desempeña un papel la agrupación en el sentido en el que arroparse libera las cosas en su comarca.

¿Y el territorio? La forma más antigua de la palabra, en alemán es "Gegnet" (en español: el encuentro). Esto evidencia la libre amplitud del término. Debido a él, lo abierto es arropado para poderse abrir y desarrollarse en el reposo que sólo le pertenece a él. Esto significa en conjunto: guarecerse de la agrupación las cosas en su co-pertenencia.

Entonces surge el problema: ¿Son los lugares ante todo únicamente el resultado y la continuación del emplazamiento? ¿O por el contrario es el emplazamiento el que recibe su propiedad del reino de los lugares conjuntos? Si esto se acercara a la verdad, tendríamos que buscar lo propio del espaciamento en la fundación (Gründung) del territorio, y pensar en el territorio como un juego-conjunto de los lugares.

Deberíamos prestar atención al hecho y a la manera en que este juego recibe a partir de la libre amplitud del territorio el retorno hacia la co-pertenencia de las cosas.

Debemos aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares- y que hacen más cosas que situarse en su sitio en un lugar.

En ese caso, nos veríamos obligados a adoptar la tarea, que viene de lejos, de proteger al defensor de problemas extraños. El lugar no está dentro de un espacio ya dado, del género del espacio físico-químico. Es este último el que se desarrolla desde el reino de los lugares de un territorio.

Como el juego se entrelaza de reciprocidad entre el arte y el espacio, habría que meditar partiendo de la prueba del lugar y de su territorio.

El arte como "hecho plástico": no como una toma del espacio. La escultura no sería un debate con el espacio.

La escultura sería entonces una incorporación de lugares que, abriéndose a un territorio, lo previene, agruparía en torno a él, algo libre que permita la estancia de las cosas y a los hombres habitar entre las cosas.

Si esto fuera así, ¿qué sería del volumen de las obras plásticas que en cada momento incorporan un lugar? Sin duda, éste no va a delimitar los espacios de los unos en relación con los otros, en los que unas superficies envuelven un interior, pareciendo, al mismo tiempo, que forman parte de un exterior. Lo que se llama "volumen" debería perder su nombre cuyo significado no es más antiguo que la ciencia técnica de la naturaleza de los Tiempos Modernos.

Los caracteres implicados en buscar un lugar y formando un lugar para su incorporación plástica, deberían, según este razonamiento, quedarse sin nombre.

¿Y qué ocurriría con el vacío del espacio? Con demasiada frecuencia aparece solamente como una carencia. El vacío deviene entonces el defecto de rellenar los espacios huecos e intercalados.

Sin duda el vacío es el hermano del lugar, y por esta misma razón no puede ser un defecto sino un estandarte. De nuevo el lenguaje puede venir en nuestra ayuda. En el verbo "Leeren" (vaciar) se habla del "Lesen" (leer) en su sentido original de "agrupar", la agrupación que reina en un lugar. Vaciar el vidrio, quiere decir: agruparlo, como contenido, en su ser que se ha hecho libre.

Vaciar en un cesto las frutas cogidas, quiere decir: prepararles su lugar. El vacío no es nada. Tampoco es una carencia. En la incorporación a las artes plásticas, el vacío desempeña el papel de como establecer (Stiften) los lugares - esta búsqueda de los lugares es la que se arriesga a ser perforada.

Las observaciones precedentes no son suficientes para demostrar la propia entidad de la escultura como género independiente de las artes plásticas. La escultura: una incorporación que lleva a la obra de arte los lugares y con éstos una perforación para hacer posible la morada del hombre y una posible estancia de las cosas, envolviéndolas y comprometiéndolas entre ellas.

La escultura: incorporación de la verdad del ser en su obra estableciendo los lugares.

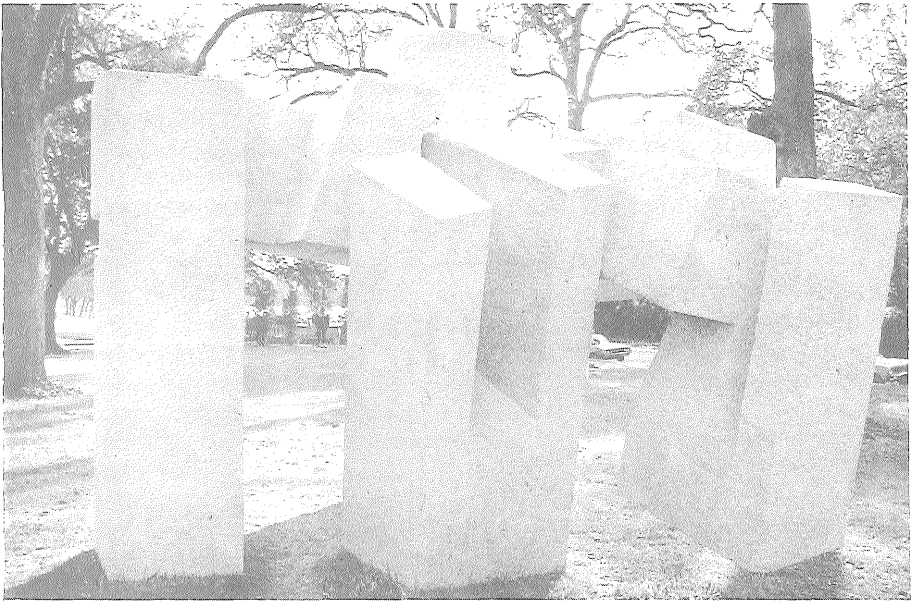
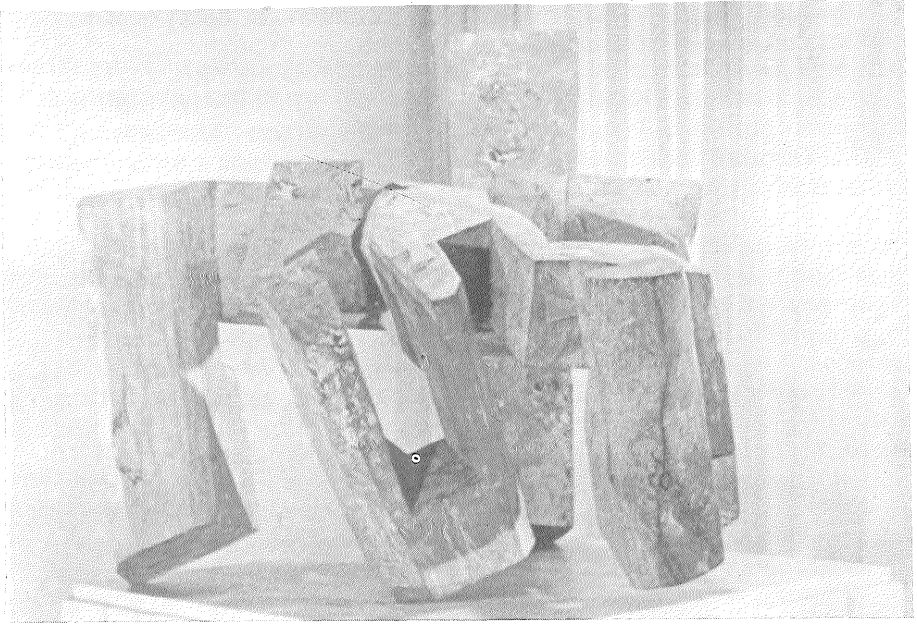
Una mirada hacia la propiedad del arte plástico, ya prevee, que, de hecho, la verdad como un no-retroceso del ser, no está necesariamente sujeta a la incorporación.

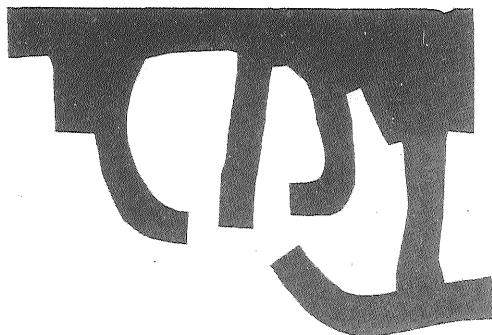
Goethe dice: "No siempre es necesario que lo verdadero se incorpore; basta con que planee en los alrededores como un espíritu y provoque el acuerdo; que como el canto de las campanas, sus murmullos se extiendan por los aires, sonrisa de la serenidad".

M.T.M.- *¿Lo comentamos?*

J.D.F.- *Mejor en la siguiente charla. Esto se presta a muchas consideraciones.
Como se verá, Heidegger no tiene mucho que ver con Greenberg.*

MTM.- *Ciertamente. Vamos a aguardar, entonces.*





16. ¿ESPACIO HEIDEGGERIANO?

J.D.F.- Antes de la controvertida interpretación heideggeriana, creo que ya he hablado demasiado. En esta carrera de relevos, quizás fuera oportuno ahora escuchar tu opinión. Yo me limitaré a hacer la segunda voz, en el mejor de los casos.

M.T.M.- *En líneas generales, estoy de acuerdo con lo que señalas. Quizás yo lo contemple un poco menos agresivamente.*

J.D.F.- Vamos a verlo.

M.T.M.- *Por ejemplo. Si Chillida se presenta a sí mismo, y es presentado por los demás, como un artista sin historia, como lo más opuesto a aquéllo sujeto a los vaivenes de la moda y el propio comercio del arte, es hasta cierto punto lógico que no entre en el ya estudiado mundo de la crítica americana, tan marcado por las revisiones sucesivas, la necesidad de sustituir unas cosas por otras, hasta la desaparición de los movimientos. (En algún sentido resulta curioso que entre cien artistas representados en la mencionada Bienal de este año del Whitney, sólo se reconoce a uno como representante del Minimal y el Postminimal escultórico). ¿Chillida tiene su propio tiempo?. ¿Y su propio marco crítico?. ¿Y su propio espacio?.*

J.D.F.- Algunos opinan que es precisamente el tan ásperamente delineado por Heidegger, como vimos.

M.T.M.- Sí. *La asociación, coyuntural seguramente, derivada de los deseos de un editor de ilustrar lo árido de un texto filosófico, de Martín Heidegger con Eduardo Chillida, es uno de los mitos más finamente tejidos en torno a la figura del escultor. Un mito que ha hecho que ésta haya sido precisamente una veta a explotar con brillantez.*

La identificación de la escultura de Chillida con el espacio o la idea de espacio heideggeriano arranca de aquí; de este momento en que las formas de Chillida fueron incluídas en el texto de Heidegger.

Nadie, o muy pocos, habrán leído lo que realmente dice Heidegger en esas páginas sobre un tema tan espinoso como el espacio. Algo muy saludable, antes de pasar a identificar nada con nada, sea escultura o sea filosofía.

Después de tu opinión, podemos, brevemente, volver a hablar de ello.

J.D.F.- Hay también otras aproximaciones, como la de Camón Aznar. Pero no te distraigas ahora.

M.T.M.- *Estamos aquí en el extremo opuesto a lo que decíamos de los críticos americanos; tan simples, tan niños, tan obvios. El texto de Heidegger es, para alguien situado fuera del estricto mundo de la filosofía, absolutamente intangible y enredado en una cadena de clarificaciones terminológicas que no hacen más que hacernos ver que el espacio no es sólo una enteleguía, son muchas enteleguías y, además, enredadas entre sí. Heidegger trata, para eso es un filósofo, de realizar una clarificación lingüística y conceptual de lo que es:*

el espacio que encierra una presencia plástica...

el espacio que encierra los volúmenes de las figuras...

el espacio entre los volúmenes...

Y, sigue hablando de "espaciamiento", de "lugar", de "emplazamiento"... de los caminos que conducen de unos a otros... del espaciamiento como operación de abrir... de la puerta de la libertad de los lugares...

J.D.F.- Lo que, con demasiada frecuencia, nos conduce al galimatías a que me refería. Y que dudo se relacione con el mundo chillídico.

M.T.M.- *En lo que se podría estar de acuerdo, es en que la escultura de Eduardo Chillida hace protagonista al espacio. (Y, relativamente de acuerdo, en tanto se considere esencial para la obra escultórica su condición de cuerpo material y la posibilidad de ser contemplada en todo su alrededor). Pero, de ahí a enredarse en una discusión interminable sobre espacios y espaciamientos, lugares y vacíos, etc...*

Además, es precisamente el espacio, como tú me señalabas, el que sirve a Bruno Zevi para establecer la diferencia entre una obra de arquitectura y una escultura. (A pesar de lo rotundo, y hasta discutible, de la tesis de Zevi, de negar la condición de arquitectura, por ejemplo, a los templos griegos o los arcos romanos, no hay duda de lo que él quiere decir cuando habla de espacio

en arquitectura. He aquí la diferencia con Heidegger, si no en filosofía, sí aplicado a las artes plásticas).

Y, también Lessing, en su *Laocoonte*, habla de la "cavidad" o el vacío en la escultura como fuente de fealdad, como contravalor estético. (Es verdad que dice algo parecido de la "mancha" en la pintura y el tiempo ha venido a cambiar el criterio con que, tanto una como otra, han sido consideradas en el arte. Pero, a pesar de ello, ahí está el dato de Lessing de entender la escultura como materia llena).

Pero Heidegger va más lejos.

J.D.F.- Demasiado. O demasiado poco. Recuerdo el texto de una francesa, "los Anartistas". Helen Parmelin creo que se llamaba.

M.T.M.- Por una parte, pone en cuestión la "existencia misma del espacio" (¿un problema ontológico?); hay, para él, un enigma de la "manera de ser del espacio" ... incluso en si se puede decir realmente que el espacio "es".

Todo esto, traspasado a la escultura, a una hipotética escultura esencialmente espacial, ... ¿adónde lleva? ¿a dudar incluso de la existencia de la misma obra? ¿a, simplemente, constatar una vez más ese enigma?...

Este parece ser, más o menos, el discurso de Heidegger sobre la escultura, para algunos la escultura de Chillida : la constatación de una imposibilidad de definición, ya que, como él mismo dice "cómo el espacio encierra o cruza una obra, pertenece al mundo de lo irresoluto"...

J.D.F.- Don Tancredismo...

M.T.M.- También toca otro campo, igualmente sin salida: el de las definiciones. Está la que señalaba, "la escultura donde el vacío es hermano del lugar". Sin comentarios.

Desde la física (comienza hablando de los cuerpos...), hasta la moral (acaba hablando de la verdad...), Heidegger habla del espacio, del espacio en la escultura. Pero, al final, ¿no hay un total desencuentro entre las obras de Chillida y este tipo de discurso? ¿No sabemos aun menos de ellas, porque estamos más perplejos, ahora que se nos habla de tantos espacios, cruces, lugares, etc. de lo que sabíamos antes?.

Hasta la simple idea de campo magnético, de espacio direccionalizado por la masa de la obra, podría ser más sugerente.

Heidegger, en este texto, no habla de la escultura. Ni habla de Chillida. Habla, o quiere hablar, del espacio.

J.D.F.- Y lo hace, de nuevo pienso en Borges, muy mal. Por lo menos como escritor.

M.T.M.- La escultura es el pretexto, rápidamente olvidado en su disquisición filosófica...: "Lo que produce la escultura son cuerpos. Su masa, consistente en diversos materiales tiene múltiples formas. La forma tiene lugar dentro de una

delimitación, que es la inclusión y la exclusión en relación a un límite. Por este hecho, el espacio entra en juego. Es ocupado por la forma plástica, recibe su marca como volumen cerrado, perforado y vacío. Principios bien conocidos, y sin embargo ricos en enigmas" ...

La aplicación de este discurso a la obra escultórica de Eduardo Chillida puede parecer oportunismo, vampirismo cultural. Y hemos citado la parte más inteligible; pero ¿no es oportunismo el hablar de las obras de Chillida como "conquista científico-técnica del espacio", otra frase de Heidegger?

J.D.F.- Aquí Heidegger, lo repito, es utilizado en el mismo registro que los americanos hacen con el Pop, el Minimal, el lucero del alba, en definitiva, otra etiqueta.

MTM.- *Y surge la pregunta. Es cierto que, quizá, este clima más denso y enigmático de la filosofía heideggeriana puede estar más en sintonía con el modo de hacer de Chillida...*

Pero, ¿es, realmente, más legítima la aplicación de este tipo de discurso a sus obras que, por ejemplo, una reseña periodística simplemente descriptiva?

Los artículos de Greenberg, salvo excepciones reseñas periodísticas marcadas por la actualidad, son, en este sentido mucho más subsidiarias, están más al servicio de aquéllo que comentan que este texto de Heidegger, absolutamente autónomo.

¿Es, entonces, más adecuado a la personalidad artística de Chillida este tratamiento por analogía que el más explicativo de la crítica convencional?

En mi opinión, poner a Heidegger como escudo sobre el que se estrelle cualquier intento, menos profundo obviamente, de abordar y situar críticamente la obra de Chillida, es pretencioso y hasta perjudicial para un artista que, de un modo u otro, pertenece a su tiempo y comparte muchas cosas con otros artistas y movimientos contemporáneos.

J.D.F.- Yo diría que es un intento de trascendentalizar lo que no necesita trascendentalizarse más. Bastantes problemas tiene ya Chillida sin esa ayuda.

M.T.M.- *La crítica puramente formal, o puro-visibilista, seguramente tiene todavía mucho que decir sobre el análisis de las esculturas de Chillida. Y, no sólo ella. Corren aires, parece, de una nueva reivindicación del "exceso de significación que caracteriza a todo gran arte" (la frase es de Steiner, George, no Rudolf). Quizá, también, la obra de Chillida enlace bien con ese arte pleno de significación, saltando por encima de esos otros momentos en que el objeto ha buscado deliberadamente no ser nada más allá de él mismo.*

Chillida como representante de un arte muy cargado, hasta trascendental, como decías, en contra de la frialdad y desarraigo que ha caracterizado a un amplio sector del arte contemporáneo. Pero, creo, que la densidad de Chillida no es una densidad filosófica, pertenece a otro mundo, a lo mejor simplemente el artístico.

J.D.F.- Que no es poco.

M.T.M.- *El espacio. Es cierto que la escultura de Chillida, y más ella que la de otros, tiene que ver con lo que son las concepciones del espacio en la física y la filosofía contemporánea.*

Pero discusiones sobre la condición, la existencia misma del espacio -Kant lo consideraba un a priori subjetivo - no parece que ayuden mucho a comprender el valor artístico de la obra de Chillida, ni siquiera en dónde reside su propia contemporaneidad.

A los escultores, y Chillida no es una excepción, les gusta referirse al espacio. Tal vez, porque es lo que no hacen, lo que se da por añadidura a sus obras, o que preexiste a ellas.

Richard Serra, el amigo de Oteiza, hablando con Peter Eisenman, decía que es "en cómo se concibe y se trata el espacio, donde reside la diferencia entre escultura y arquitectura". También decía que, a la hora de decidir el emplazamiento de una obra, los escultores (o, por lo menos él) eran menos respetuosos con las características de un lugar dado (un ataque a los arquitectos llamados "contextualistas") y que, en todo caso, siempre trataban de transformarlo con sus intervenciones

J.D.F.- Así llegaríamos a la conexión chillídica con la arquitectura.

M.T.M.- *Las relaciones de la escultura con la arquitectura, y en concreto de la escultura de Chillida con la arquitectura, en ocasiones absolutamente próximas, se dan, por ejemplo, en el Peine del Viento. Podríamos hablar de esto, en algún otro momento.*

J.D.F.- Es una pena que un hombre como Zevi no se haya detenido en esa obra. Quizás lo entendiéramos mejor.

M.T.M.- *Algunos otros escultores han tomado la arquitectura como tema. Greenberg hablaba, en 1936, de David Smith como el único gran escultor en su momento. Y se refería a una obra suya, titulada "Interior", hecha de elementos metálicos lineales, cables, hilos, para representar una especie de organismo donde se adivinaban algunas figuras domésticas...*

También hablaba de Calder como poseedor de una "fauna y flora" propias...

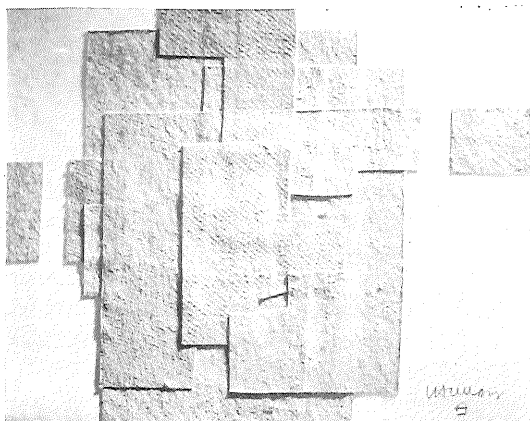
¿Tiene Chillida algo que ver con este utilizar la arquitectura, el interior, hasta lo doméstico, como tema de sus esculturas?. ¿Hay algo de espacio habitable - Heidegger también habla de esto - en sus objetos?

Y, en relación con Calder, ¿tiene Eduardo Chillida también una fauna y flora propia?. O, si no, ¿un depósito de formas que puedan ser consideradas como formas de autor?.

Bueno. Quizás baste por hoy.

J.D.F.- De acuerdo.





17. GALIMATIAS

M.T.M.- *Tras estas horas de descanso, vuelvo a preguntar. ¿Qué opinión te merece el texto de Heidegger?*

J.D.F.- Diría dos cosas. La primera, muy brevemente, que es un galimatías. Creo que antes lo he apuntado. No creo que la explicación de la escultura de Chillida se encuentre ahí. La segunda, la inmensa divergencia que podemos ver entre ese enfoque y los textos americanos que aducías. Parece que estamos hablando de cosas distintas. No se si se acaba dando la impresión de que al gran filósofo, la escultura en sí misma, le interesa realmente muy poco, digan lo que digan.

M.T.M.- *Ahora está de moda atacar a Heidegger.*

J.D.F.- Pero es por otros motivos. Se habla de su vinculación al nacional-socialismo. Pero Sartre parece un hombre mucho más sensible al fenómeno plástico. Recuerdo sus observaciones sobre Giacometti. Heidegger parece que está pensando en otras cosas. Evidentemente, debe resultar muy agradable escuchar que el espacio chillidico es heideggeriano, es cosa muy prestigiosa, pero todos los amantes de la obra de Chillida confiamos que en su idea espacial sea algo más provocadora que lo que se desprende de ese singular texto. Si uno contrapone esas seniles notas con la definición espacial de la

arquitectura que Zevi intenta suministrar en su *Arquitectura in Nuce*, comprenderá algo de lo que intento decir.

M.T.M.- *Hay otros textos de Heidegger.*

J.D.F.- No soy ningún experto en el filósofo, me muevo solamente a través de la famosa traducción de Jose Gaos, *El Ser y el Tiempo*, la versión de Barañano sobre el *Habitar*, y esta francesa.

Tú sabes más alemán que yo, pero, ya al margen de lo que pueda decir, repito que estoy de acuerdo con Borges en que, por lo que puedo ver, Heidegger, además, escribía de una forma realmente terrible. Ya lo he dicho en otros lugares, me interesan mucho más las ilustraciones de Chillida que lo que se dice allí, en lo que veo. Tienen muy poco que ver. Otra cosa es lo que Chillida haya podido entender, on his way, de esas luces. Lo que siempre constituye un misterio.

M.T.M.- *Oteiza se ha referido en alguna ocasión a Heidegger.*

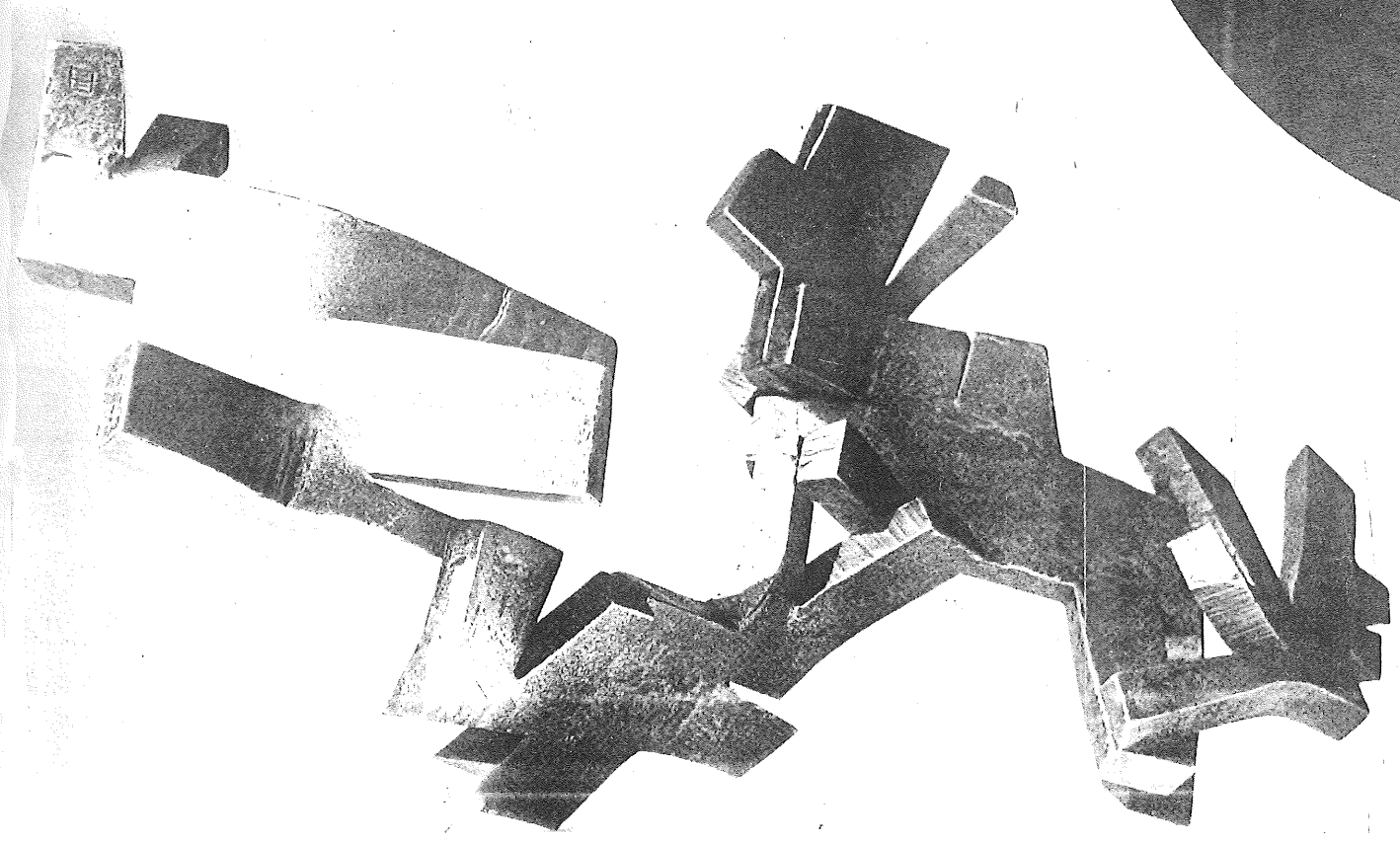
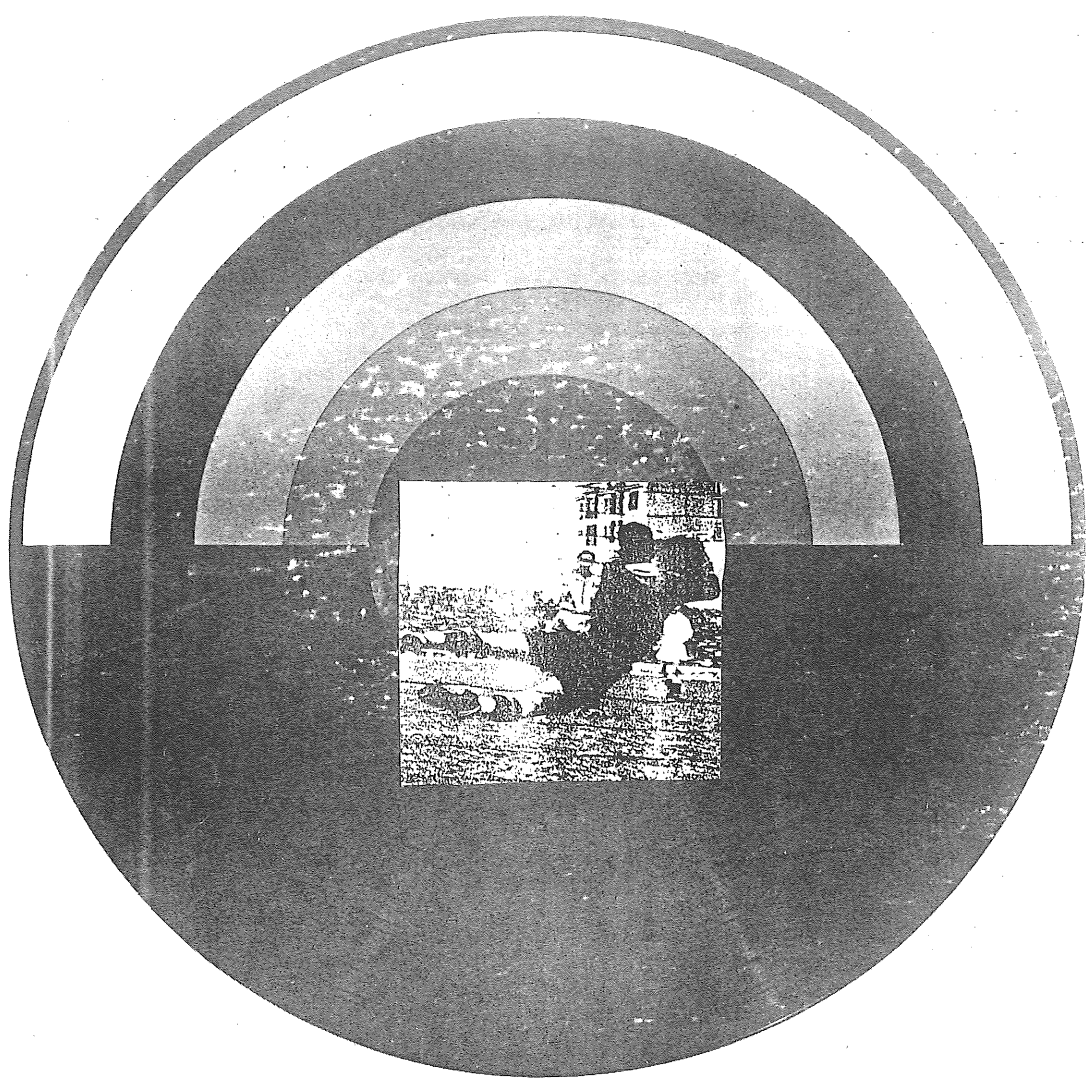
J.D.F.- Sí. De varias maneras. Se ha referido a su conformidad germánica, a Heidegger como Don Tancredo. Pero realmente, al leer cosas como que "mientras no hagamos prueba de la propiedad del espacio, hablar de un espacio en arte, continúa siendo algo muy oscuro". Evidentemente, oscurísimo. O lo de que "el vacío es hermano del lugar". Ante afirmaciones de este porte, uno tiende a aceptar la desconfianza de Wittgenstein ante el lenguaje. ¿Por qué no es cuñado, yerno, o primo en lugar de hermano? ¿Qué es lo que está diciendo Heidegger? Y luego ese hermoso final de murmullos a la Goethe. La verdad...

M.T.M.- *Antes te referías a otro texto anterior, relacionado con la arquitectura.*

J.D.F.- Sí. Lo mencioné en un trabajo sobre las obras de Javier Seguí. Decía allí que los textos más conocidos de este autor relacionados con el mundo de la arquitectura y el espacio serían el famoso "Die Kunst und der Raum" (1969), ilustrado por Chillida, y una conferencia de 1951, "Bauen, Wohnen, Denken" (construir, habitar, pensar), mencionada, con cierto apresuramiento, en las obras completas de Ortega y Gasset, asistente al acto. Este texto, desconocido aquí, ha sido recientemente traducido por Barañano Latamendia.

Heidegger se hace dos preguntas. ¿Qué es habitar? ¿En qué aspecto pertenece el construir al habitar? Su respuesta pudiera sintetizarse en el hecho de que la esencia del construir es el erigir lugares a través de ligar sus espacios. Sólo si somos - nos dice - capaces de habitar, podremos construir. El habitar es el fundamento del ser, según el cual los mortales son. Los mortales logran traer desde sí el habitar hacia la totalidad de su esencia, cuando construyen a partir del habitar y piensan para el habitar, etc...

Vamos a ver qué arquitectos consideran iluminantes estas sabrosas



enunciaciones. Heidegger, la verdad, reitero, está pensando en otras cosas.

M.T.M.- *Además, hablas de su estilo literario.*

J.D.F.- Esa atención viene de antiguo. Me refería a ello en mi estudio sobre Max Bill y en otro posterior sobre Zevi. Se trata de un párrafo denso, en parte emanado de Max Bense.

MTM.- *¿Podemos conocerlo?*

J.D.F.- Ahí va. Aunque, realmente, me refiero a muchas cosas.

El idioma manejado por Bill tiene algo en común con un enfoque tipográfico, claro, preciso, demasiado nítido y recortado, concebido todo en minúsculas...; leer a Bill después de navegar entre las espectrales notas autobiográficas de Georges Vantogerloo constituye, evidentemente, un contraste estimulante, pero si lo situamos, por ejemplo, al lado de la prosa de Oteiza, se nos revela, de nuevo, la componente aséptica -y afónica, en este caso- que limita su campo de actuación. Bense mismo ha tocado el tema con mucha elocuencia, pero sin referirse concretamente a este artista. Si quisiéramos rastrear los precedentes de esta actitud, podríamos centrarlos en el momento de diferenciación entre la prosa literaria y la prosa científica y conceptual, diferencia surgida en torno al momento barroco encarnado en los nombres de Descartes o Leibnitz. Bill, al final de la cadena, trata estos temas con una curiosa voluntad de deliberada frialdad, objetiva, lúcida, anti-entusiástica, que, desgraciadamente -por lo menos desde mi punto de vista-, se traduce, muchas veces, en un cierto prosaísmo interpretativo. No podemos detenernos en este punto, simplemente aducir, a un nivel elevadísimo, las divergencias lingüísticas planteadas por Bense entre el estilo cartesiano y el de Heidegger: "Presupongo, pues, que todo lo que veo es falso; creo que nunca existió nada de lo que la engañosa memoria suscitó en mí... ¿Qué soy pues? ¡Una cosa pensante! Y ¿qué significa esto?, pues una cosa que piensa, comprende, afirma, niega, quiere y no quiere..." Aquí el estilo, evidentemente, reposa en el verbo, el mundo conceptual se simultanea con el artístico; el testimonio contrario: "El cántaro existe como cosa, el cántaro es cántaro como cosa, pero ¿cómo existe la cosa? La "cosa", el "cosear", reúne..., etc." Aquí, por el contrario, el estilo descansa en el sujeto, la coincidencia entre concepto y arte se centra en la forma obsesiva y tenaz en que el sustantivo aparece, se diluye el carácter fluyente del discurso cartesiano; el estilo de Bill, carece de cualquiera de estos dos alientos contradictorios. En este sentido, su comparación con Oteiza es tan ilustrativa, desde otro punto de vista, como la planteada por la dualidad Descartes-Heidegger; Oteiza es quizá el artista contemporáneo más dotado de auténtico, elocuente, temperamento

autointerpretativo. Su precedente vendría a ser la plataforma lingüística suministrada por Federico Nietzsche; Max Bense se ha referido a él con una cierta atención:

“Ahora bien, en la historia de nuestra filosofía hay un autor que ha hecho posible pensar en el lenguaje de la poesía y extender la reflexión filosófica de manera nueva y capciosa a un cuerpo del lenguaje que concilia imagen y concepto, me refiero a Nietzsche; este filósofo descubrió el afecto sensible de la abstracción, hizo intercambiables concepto y palabra, conclusión y metáfora, y, por fin, encontró el eslabón con cuya ayuda puede enlazarse el estilo existencial con el estilo deductivo; de esta suerte, en su filosofía manifiéstanse, al propio tiempo, teoremas y estado de ánimo, cuya proximidad hace que se fundan formas poéticas y filosóficas. “Nuestro pensamiento tenía que tener la fragancia vigorosa de un trigo en las tardes de verano”, escribió Nietzsche, pero no es el Zarathustra, como pudiera creerse, donde se manifiesta este carácter del pensar, sino precisamente en el lenguaje ajeno al Zarathustra, en el lenguaje ajeno al gran estilo fundado en las construcciones relativas y de participio, estilo en el cual se proclama y predica pero no se piensa. Esa amalgama de los medios se manifiesta más bien en el lenguaje de los famosos libros de aforismo, en *Humano, demasiado humano*, en *Aurora*, en la *Gaya Ciencia* y en *Ecce Homo*.”... Veo cómo sus ojos se esparcen por un amplio, blanquecino mar, por encima de las rocas de la costa, sobre las que cae el sol, mientras que animales grandes y pequeños juegan a su luz, y esos mismos ojos. Tal felicidad sólo pudo alcanzarla un ser en permanente sufrimiento: la felicidad en unos ojos ante los cuales el mar de la existencia queda acallado y sereno, la felicidad de unos ojos que ya nunca pueden cansarse de contemplar, la superficie de ese mar y de su delicada, abigarrada y temblorosa epidermis: nunca hubo antes semejante modestia del placer”. Esto escribe Nietzsche en la *Gaya Ciencia* sobre Epicuro, y lo que él pensó en esta imágenes sensibles, es esa resignación de un mundo que venera el juego de lo contingente y de la materia”.

Entonces yo era muy joven. Ahora me atrevería a decir, con el mencionado apoyo de Borges, que Heidegger escribe muy mal. Y le hace un flaco servicio a Chillida.

M.T.M.- *Sin embargo, Amón relacionó en su día el texto de Heidegger con el Propósito Experimental de Oteiza.*

J.D.F.- Efectivamente. Fue el 83, en una conferencia en Bilbao. Santiago decía allí esto:

“... el único manifiesto digno de figurar en las antologías lo firmará Jorge Oteiza en su PROPOSITO EXPERIMENTAL, que escribe entre

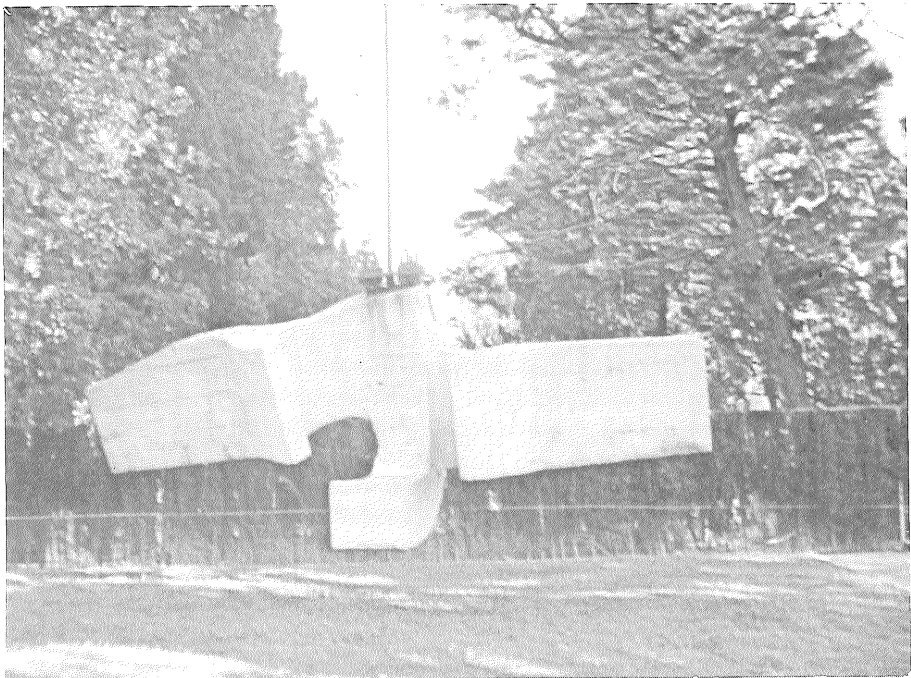
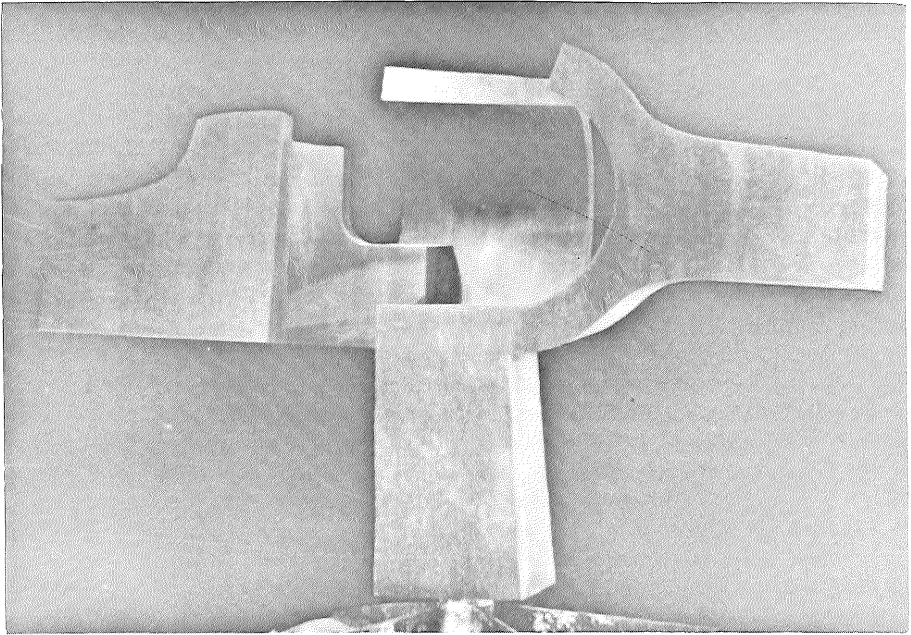
1956 y 1957 para su presentación en la Bienal de Sao Paulo 1957 (...) ,es de una lucidez insólita. Les voy a leer solamente el párrafo inicial porque de él yo colijo una serie de cosas. Lo titula la Estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas. Dice Oteiza: "Ensayé precisamente este tipo de liberación de la energía en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación. Y voy a decir algo que nunca he dicho por razones absurdas que pueden ocurrir entre las relaciones de las personas: este texto de Oteiza es la base del Tratado háyalo leído o no Martin Heidegger, no lo sé; pero bien leído este texto, es la base del soberbio ensayo que nada menos que Martin Heidegger publicó con el título de EL ARTE Y EL ESPACIO (...) y fue ilustrado por otro vasco ilustre, Eduardo Chillida".

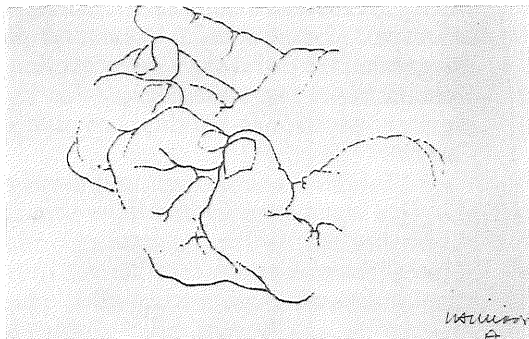
M.T.M.- *¿Y tu opinión?*

J.D.F.- Que esto es un disparate absoluto. Santiago, que era una excelente persona, en su deseo de ayudar a unos y a otros, veía cosas increíbles. ¿Qué tendría que ver el Propósito Experimental con el ensayo de Heidegger?. Lo que Amón no se atrevió a decir era que el difícil Propósito Experimental era mucho mejor, más penetrante, claro, que el galimatías heideggeriano. Por lo menos, en lo que se refiere a la escultura. Bruscamente, añadiría que opino que ni Heidegger tenía noción del Propósito Experimental, pero es que ni noción, ni que su ensayo plantee la menor relación con la visión espacial de Chillida que es, afortunadamente para todos, muy otra cosa. Pero, en fin, ya seguiremos quizás hablando de todo esto otro día.

M.T.M.- *Realmente, este choque entre los Greenberg y Heidegger es como una ducha escocesa. Yo también me quedé bastante perpleja con el texto de Heidegger. Incluso te sugerí que a lo mejor lo había escrito su hermano. Un hipotético hermano. Un Mathias Heidegger, por ejemplo.*

J.D.F.- Quizás pueda ser esa la explicación: El hermano desconocido haciendo "ejercicios de oscuridad", "coseando", cosea que te cosea.





18. OTRAS LECTURAS EXISTENCIALISTAS

J.D.F.- Vamos a terminar con esta lectura heideggeriana, la segunda alternativa interpretativa examinada. Hay algo en ese Heidegger estético, como de contrafigura de Cantinflas, como un aburrido...

M.T.M.- *¿Existen otras interpretaciones de Heidegger, al margen de las de Barañano?*

J.D.F.- Supongo que habrá muchas. En relación con temas de arte, está la de Camón Aznar, de 1958, aunque no habla expresamente de Chillida.

M.T.M.- *¿Con qué lo vincula Camón?*

J.D.F.- Con diversos temas, unos más acertados que otros, el Expresionismo Abstracto, el Ser para la Muerte, etc.

M.T.M.- *¿Conocía Barañano ese texto?*

J.D.F.- No lo sé. Camón escribió sobre Eduardo algunos comentarios a finales de los sesenta. Pero realmente, no lo sé.

M.T.M.- *¿A qué consecuencias llega Camón?*

J.D.F.- Algunas son curiosas, habla del carácter "deleznable" (Sic) de sus interpretaciones estéticas, pero que su concepción del espacio y el

tiempo, resultan basilares para la comprensión de lo que denomina arte abstracto. Por otro lado, enlaza en parte su pensamiento con el de Bergson. Son curiosas las referencias que da, Chagall, Marquet, Kokoschka, el fauvismo, incluso las Pinturas Negras de Goya. Junto a algunas intuiciones válidas, hay una cierta sensación de extravío en Camón.

M.T.M.- *¿Qué argumentos serían válidos para la obra de Eduardo?*

J.D.F.- No se bien. Camón escribe con mucha rapidez, como enhebrando constantemente sugerencias. Dice que nacemos en una cárcel, con el estigma de una finitud cuyos límites son el pecado del Ser. También cita a Goethe, con el lema de "sé lo que eres".

Aunque considera a su doctrina "como la más desolada y luciferina que ha concebido el hombre". Hay otros temas, como reconocer que las preocupaciones pueden coincidir con el mundo cercano. Reconoce la naturaleza espacial del mundo circundante pero, según él, ese espacio no es cuantitativo sino cualitativo. "Cada cosa modela su ámbito y, a su vez, es conformada por éste... el sitio en que se erige una cosa la define esencialmente... cada objeto ocupa un puesto definido por valores significativos... un espacio que brota de la conciencia y no de la realidad..." Otras afirmaciones resultan menos adecuadas a la poética chillídica, como lo que, según él, es una característica determinante del espacio, como la "esencial movilidad..., sensación de formas incompletas... contínuo devenir... todo fluyente e inacabado...".

M.T.M.- *Evidentemente, estas últimas cosas parecen relacionarse con Bergson.*

J.D.F.- Así es. Camón sin embargo, desdeña su interpretación estética. Señala que lo más inepto para justificar su teoría es el templo griego, que Heidegger considera como la voz de la Tierra, el "recuerdo requeridor del elemento que nos nutre y justifica". En otro momento señala que "quizás la soberbia como expresión del demonismo no ha llegado nunca a tal nihilismo: a hundir el espíritu en su misma desesperación y hacer de sus cambios, vagidos de recién nacido o de agonizante".

M.T.M.- *El Laocoonte...*

J.D.F.- Puede ser.

M.T.M.- *Aunque las facetas bergsonianas resultan inadecuadas para Chillida, algo de lo que has señalado podría tener acomodo dentro de su poética.*

J.D.F.- Sí. Camón era muy asociativo, mucho más de lo que la gente cree. Y quizás escribía mejor que otros. Ocurre que le pasaba como a Sartre,

escribía demasiado, todo el día hilvanado ocurrencias... Además, quizás elegía mal los ejemplos de sus enunciaciones. El 58, Chillida ya era bastante conocido y resultaba más adecuado para esas cosas que Marc Chagall por ejemplo, con el que, realmente, no se bien lo que tienen que ver.

M.T.M.- *¿Que características de las dichas podrían cuadrar a Chillida?*

J.D.F.- No sé... De nuevo nos encontramos aquí en las antípodas del pensamiento americano, intentando trascendentalizar lo ya trascendente. Pero, aceptando el juego, podría hacerse una lista. Por ejemplo:

- Expresionismo
- Universo como cárcel
- Límites de la finitud el pecado del Ser
- Preocupaciones coincidentes con el mundo cercano
- Espacio cualitativo
- Cada cosa modela su ámbito y es modelada por él
- El sitio define esencialmente la cosa erigida
- Lugar definido por valores significativos
- Espacio emanado de la conciencia
- La voz de la tierra
- La tierra como recuerdo del elemento que nutre y justifica

etc. etc.

M.T.M.- *También está el aspecto luciferino, desolado...*

J.D.F.- Y el nihilista, el hundimiento del espíritu en su desesperación, los "vagidos" del recién nacido o del agonizante.

M.T.M.- *Camón parece que se mueve aquí en un terreno más metafórico que puramente filosófico.*

J.D.F.- Sí. Y absolutamente antiamericano. Si se hiciera un ensayo chillídico con ese punto de partida, podría quedar como una especie de híbrido entre Bachelard y Barañano. No se que tal quedaría la criatura.

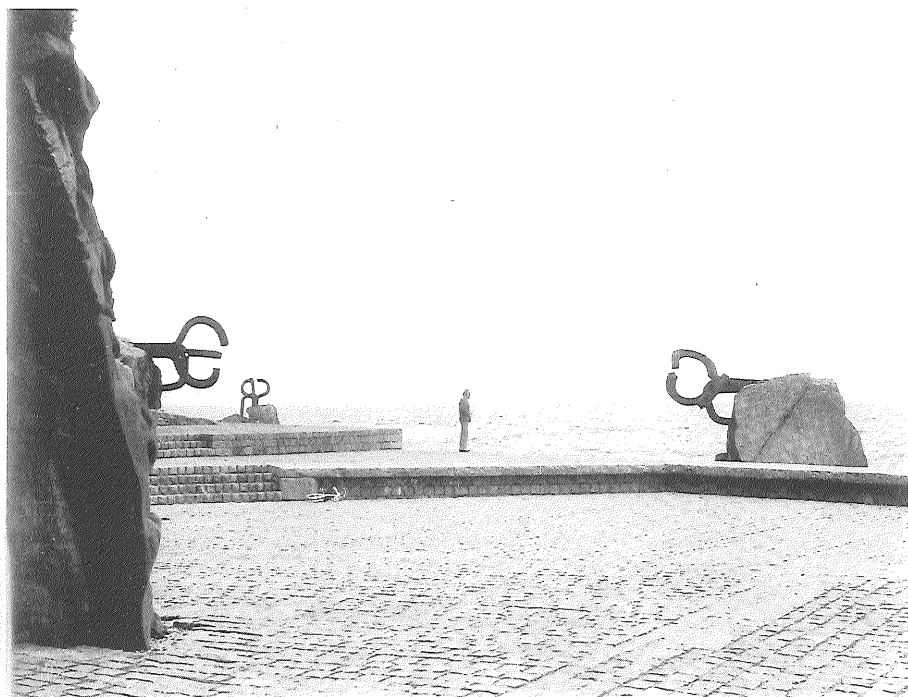
M.T.M.- *Antes has mencionado a Sartre. ¿Tendría él algún acomodo ante este tema?*

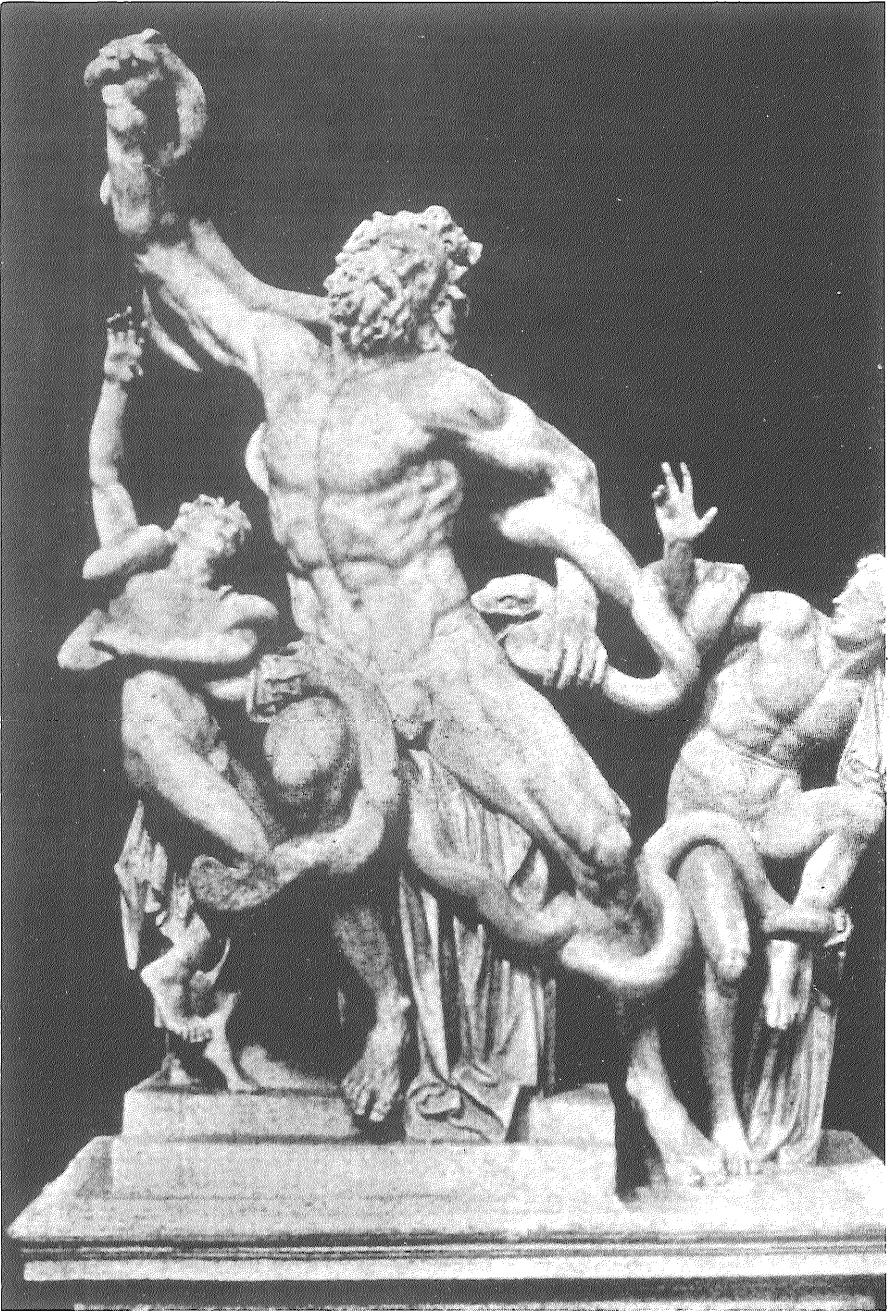
J.D.F.- Siempre lo he pensado, especialmente ante las asociaciones sugeridas por el Ikaraundi, que significa, como sabes, temblor. Ultimamente he intentado aplicar algunas de las enunciaciones de El Ser y la Nada, al análisis estético, por ejemplo, en los casos de Oteiza y Sáenz de Oiza. También tendría lugar aquí un cierto acomodo la figura de Chillida, pero en otro sentido. Conoces su famosa y brillante argumentación del,

en su opinión, carácter contradictorio de la idea de Dios. Parte, estoy simplificando demasiado, de las idea del En-Sí y el Para-Sí. Aquel, toscamente, podría ser identificado como el Ser y el Para-Sí, con la conciencia. En un momento se pregunta como pudo surgir esa conciencia, Para-Sí, en el seno del En-Sí, fenómeno del Ser, coincidente consigo mismo, como un lleno, y responde que debió producirse una suerte de seismo ontológico, una falla o grieta existencial, en el Ser, que generara el fenómeno de la conciencia, el Para-Sí. Pensaba en algo de esto, como te decía, meditando en el Ikarundi (Oteiza también lo percibe), como si Eduardo Chillida, en esa época, con aquella obra y otras de similar carácter, registrara, con la certeza del sonámbulo, ese ontológico seismo existencial, transcribiéndolo espacialmente. Pero, en fin, esto desborda los límites de una conversación, para generar otra enésima hipótesis. Aunque ahora tampoco esté de moda hablar de Sartre.

M.T.M.- *Y con esto, cerramos por ahora, la visión existencialista de Chillida.*

J.D.F.- Sí. Será mejor descansar un poco.





• • SEXTA PARTE

EN TORNO AL LAOCOONTE

19. GREENBERG VERSUS MARANGONI

J.D.F.- Tras esta serie de alternativas examinadas, quizás sea el momento de proponer otras.

M.T.M.- *Inevitablemente resultarán más complicadas, después de todo lo que se ha dicho.*

J.D.F.- Es inevitable. Personalmente, hasta ahora, me quedo, como te dije, con Bachelard y sorprendentemente, con el puñado de notas de Oteiza. Pero podemos tocar otras fuentes de aproximación. En general, salvo en estos casos, -habrá también otros, naturalmente- las cosas resultan demasiado simples. Leía hace unos días, un discurso de un catedrático de Edimburgo, Edward C. Riley, afirmando que "lo mismo que toda filosofía no es más que una nota a pie de página de Platón, toda prosa de ficción es una variante de El Quijote". La verdad, no comprendo como se pueden decir esas cosas, esas simplezas tan a la anglo-sajona, tan pedagógicas.

M.T.M.- *Son simplificaciones oratorias. Buscando el aplauso. Brindis al sol.*

J.D.F.- Con Chillida ocurre algo parecido. ¿Toda filosofía es una nota a pie de página de Platón? Joyce se refiere a algo parecido en la discusión de la Biblioteca. ¿David Hume es una nota a pie de página? ¿Sartre? ¿Descartes? ¿Husserl? Y lo de las variantes de la prosa. Pienso en el Santuario de Faulkner, el Gran Dinero de Dos Passos, incluso la Tía

Tula unamuniana como "variante del Quijote". Las cosas son algo más complicadas que esas mamarrachadas. ¿Cuánto habrá cobrado por llegar a esas conclusiones en público?

M.T.M.- *El amor por la pedagogía conduce a esas cosas.*

J.D.F.- En realidad, hay tantos aspectos extraños en Chillida... Tu estás interesada en el Laocoonte, lo que supone un grado de complejidad mucho mayor. Y los interrogantes. Ya hablaremos luego sobre el oscuro pecado de Laocoonte en sí mismo. Pero en esos silencios sobre Eduardo, también cabe el preguntarse sobre el origen real de ellos. De hecho, lo he señalado en otras ocasiones, yo conocí a la vanguardia, no con textos americanos, sino por vía italiana, muy tempranamente, al principio de los sesenta. Mendini, Polliti, Flash Art, Celant, antes de escribir el texto para el *Derriere le Miroir*. En Flash Art publicaban periódicamente una especie de Hit Parade artístico, los cuarenta principales... Y Chillida nunca aparecía en ellos... Como ves, el fenómeno no es nuevo... Me preguntaba, y me pregunto, sobre el por qué de ello...

M.T.M.- *Para una determinada crítica, Chillida deviene inevitablemente desconcertante...*

J.D.F.- Así es. Pienso, por ejemplo, en esa última fase de finales de los 70 y comienzos de los 80, los llamados Lurra, las porcelanas, paradójicamente cohonestando una visión más cool, simple, (lo recordaba viendo hace unos días un film de Hedy Lamarr, siempre tan fría, distante) con las asociaciones viscerales... No hace demasiado tiempo, vi una fotografía de una recientísima cosa de Berrocal, que podía estar relacionada con estas cosas del filo de los ochenta chillídicos. En otra clave, claro está...

M.T.M.- *¿Tienen relación Chillida y Berrocal?*

J.D.F.- Hace años, por lo que quiero recordar, Berrocal se acercó un tanto a Eduardo. Me parece que le propuso algo así como un intercambio de obras. Eduardo, con prudencia, y cierta severidad, le dijo que a lo mejor era posible, pero que tendría que esmerarse. Algo así. Pero, en fin, vamos a dejar de divagar. Vamos con los Laocoontes.

M.T.M.- *Antes tendría que decir algo. No sé, tal vez pueda acusarse a estas visiones citadas, a esta manera de mirar a un artista, de demasiado estrecha, demasiado unidireccional, demasiado rígida. Pero, después de ver los libros que se han escrito sobre Chillida, la obsesión por buscarle unas coordenadas únicas, un aparato crítico casi "a medida", un paragón siempre con algo fuera de la propia escultura y los escultores -¡qué miedo a las comparaciones!-, uno se pregunta qué pasaría si Chillida fuera incluido, sin más, dentro de lo que ha*

sido la crítica del arte moderno en general e incluso de la teoría sobre las artes plásticas, contemporánea o no.

Razones geográficas y generacionales son, seguramente, las principales responsables de la ausencia de Chillida del conjunto de artistas plásticos de este siglo más citados por los críticos. También puede ser que la escultura, los escultores, ocupen en estos tiempos un lugar menos relevante que los pintores, por ejemplo, o los escritores.

Otra vez, otra enésima vez, parece que un reconocimiento de su singularidad y su incuestionable calidad artística bastarían para Eduardo Chillida. Hace sólo unos días, acaba de ganar un nuevo premio en Japón, prueba de que sigue ahí, en la cima, intocable, inabordable.

¿No hay más posibilidad que ese intento, intangible absolutamente y algunas cosas más, de relacionar a Chillida con conceptos filosóficos como el espacio heideggeriano?.

J.D.F.- En eso estamos. Ya te he mencionado mis preferencias.

M.T.M.- *Por ello he pensado en un camino más desde dentro del arte, de las ideas y los comentarios sobre las obras de arte. Mejor, pensé en dos: Por una parte, uno surgido casi de una analogía inmediata entre las esculturas de Chillida y uno de los grupos escultóricos más famosos de toda la Historia del Arte, el llamado Laocoonte; por otra, el más amplio de la crítica del arte moderno en general.*

Y, curiosamente, este doble camino ha confluído, casi fatalmente, en uno sólo, tal como yo lo veo ahora, tan inclusivo, que resulta muy difícil apartarse de él, encontrárale siquiera una alternativa.

Lo explicaré.

El grupo del Laocoonte, encontrado en unas excavaciones en Roma a comienzos del Siglo XVI y cuyo origen sigue todavía sujeto a controversia, sirvió a Gotthold E. Lessing para escribir su famosa obra titulada precisamente así "Laocoonte", publicada en 1766 en Berlín, y que trata sobre los límites entre la pintura y la poesía. El otro gran teórico alemán del arte, contemporáneo de Lessing, J. J. Winckelmann también se ocupa extensamente del Laocoonte como soporte de sus argumentos y sus discrepancias con Lessing.

J.D.F.- Observa que estamos ya ante una disyuntiva, apuntada anteriormente, entre un aparente primitivismo y el alejandrismo de Alessandro de Rodas. La angulación sartriana hablaría del primitivismo. Tú ahora te refieres al aspecto contradictorio, el epigonal.

M.T.M.- *He aquí la primera sorpresa. Buscábamos una referencia puramente "escultórica" para la obra de Chillida. Y nos encontramos con que ésta, precisamente, se toma para ilustrar las teorías sobre la pintura. (Tú me hablabas de una observación sobre el Laocoonte, como una escultura muy frontal, muy plana, casi un relieve).*

Saltemos, ahora, al otro campo, al de la crítica del arte moderno en general. Recientemente, se están reeditando los escritos de quien ha sido, sin duda, uno de sus mayores representantes: el tan reiterado Clement Greenberg. Como hemos visto, al menos durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, Greenberg ha seguido día a día las pulsaciones del arte a través de sus artículos y ha nombrado, reconocido, sancionado, descalificado, etc. toda manifestación artística que se ha cruzado en su camino. Hasta hoy mismo, si atendemos a las revistas especializadas, y teniendo en cuenta que quien habla no es en absoluto especialista en este terreno, parece que las teorías de Greenberg no han sido sustituidas por ninguna otra. Y se siguen matizando o discutiendo siempre las tesis mantenidas por él.

J.D.F.- El aspecto "plano" que mencionas, nos llevaría a la crítica puro-visibilista. Pero vamos a dejar este argumento para un poco más tarde. Respetemos por el momento el terreno de tu amado Greenberg.

M.T.M.- *Pues bien, éste precisamente en uno de sus escritos más largos, quince páginas frente a las habituales una o dos de sus artículos periodísticos, presenta su teoría sobre el arte moderno con el título de "Hacia un nuevo Laocoonte" (originalmente publicado en "Partisan Review", Julio-Agosto 1940).*

Y no es sólo el título lo que Greenberg comparte con Lessing, casi doscientos años después. Es un idéntico enfoque sobre lo que es característico, y hasta legítimo podríamos decir, de las artes plásticas frente a la literatura y las artes de la palabra. Obviamente, hay diferencias entre uno y otro. Pero, básicamente, ambos tratan de delimitar con absoluta claridad los territorios de cada una de las artes y descalifican, con argumentos diversos, la contaminación de la pintura con efectos que pertenecen a los modos de hacer de la literatura o la poesía. Greenberg, en su nuevo Laocoonte, introduce ya con un protagonismo indiscutible, las tendencias hacia la abstracción que caracterizan una gran parte del arte moderno. Lessing, debatirá mucho más los problemas de la imitación entre pintura y literatura, cuando ambas comparten los mismos temas.

¿Es éste, realmente, el problema capital de las artes plásticas, y lo seguirá siendo igual en el arte moderno?. ¿Ser la pintura cada vez más pintura, la escultura cada vez más escultura, renunciando a los efectos a los medios tomados prestados de otras artes?. ¿Es esa también la medida de su valor?

Y, en nuestro caso, ¿podría Chillida ser examinado de este modo?

J.D.F.- Bien. Antes de proseguir, ¿Hacemos un alto para referirnos al puro visibilismo Laocoontiano? Aunque sólo sea para descansar de Greenberg. Que nos hace mucha falta, opino.

M.T.M.- Bien

J.D.F.- Quizás lo mejor sería reproducir, in extenso, el texto de Marangoni, de alguna forma bastante hostil. El acento, lógicamente es muy diverso

al que manejas. Y es oportuno para disipar algunos equívocos muy extendidos. Por ejemplo, el Laocoonte no pertenece al Altar de Pérgamo. Uno se encuentra en el Vaticano y el otro en Berlín. Pero vamos con la amplia reseña.

“Parece hoy imposible que este afamado Laocoonte haya podido usurpar una fama tan desproporcionada a su verdadero valor. Se dice que Miguel Angel mismo lo admiraba cuando en 1506 fue descubierto en Roma; hecho que parece desmentido después por el esclavo que acabamos de ver, en el que todos los errores y defectos de esta otra figura han sido evitados.

Por lo demás, hasta la semejanza entre el arte de Miguel Angel y el de Pérgamo -en el que el Laocoonte está inspirado- es solamente aparente: bastaría para negarla el hecho de que en aquellas obras griegas el dramatismo y el movimiento están representados siempre en acción, mientras que en Miguel Angel lo están solamente en potencia. Además de esto, la escultura helenística, también algunas veces deformada y fantástica (aunque sólo sea, según veremos, colorísticamente), tendía, generalmente, también a la verosimilitud; intención de la que Miguel Angel abominaba. Falta, además, en todo el arte griego aquel genial hallazgo de la dinámica de las líneas que culmina en Pollaiolo -expresión ideal del espíritu agudo y vibrante de la cultura florentina del Quattrocento- y que Miguel Angel llevó a cabo tan prodigiosamente.

¿Sería aun necesario hablar mucho para convecer de todos los errores del Laocoonte, esa tentativa no lograda, que no es obra bastante concisa en cuanto grupo plástico, ni bastante episódica como bajorrelieve pictórico? Así lo creo, sobre todo al leer lo que todavía hoy escriben ciertos arqueólogos. He aquí, en efecto, lo que dice Della Seta: “Admirable, lo mismo que la estructura anatómica y la expresión del rostro, es la composición del grupo”; “los artistas han encontrado así la imagen insuperable del terror”. ¡Parecen exactamente las palabras de un académico de la época neoclásica! ¿Hay o no todavía necesidad de estudio sobre la forma?.

Pero veamos, en cambio, un anterior y raro ejemplo de concisión y de claridad estilística.

En este relieve, copia de otro original de la escuela de Fidias, se representa un drama tan doloroso, si no más, que el de Laocoonte, aunque sólo sea moralmente doloroso.

Orfeo ha conseguido libertar a Eurídice del Averno, con la condición de que no se vuelva a mirarle hasta estar fuera de él; pero el amoroso Cantor no ha sabido resistir a la tentación, y debe, por tanto, abandonar de nuevo su mujer, recientemente recobrada, a Hermes, que la volverá a conducir al Averno.

Es admirable la concisión y el conocimiento con que el artista ha sabido representar el drama. Los rostros de las figuras permanecen casi impasibles, y solamente la inclinación de las cabezas y la posición de

las manos hablan en vez de ellos. Nótese con qué gentileza Hermes coge la mano de Eurídice para llevarla de nuevo hacia atrás, y cómo, en el mismo movimiento, las dos figuras se ligan naturalmente mediante el ritmo lineal que desde el brazo de Orfeo fluye a través de los miembros, compuestos simétricamente, de las tres figuras.

Con esta simetría y con esta armonía rítmica, el artista ha purificado la cruda realidad del drama; y ello lo ha realizado, una vez más, por medio de puros elementos de forma.

En cambio, en el Laocoonte predominan los elementos descriptivos, que únicamente nos conducen, sin ilusión, a la crudeza de la realidad (y estaba por decir al suceso anecdótico), del pobre padre tan cruelmente muerto junto a sus dos hijos.

Y no se crea que la enorme distancia y diversidad entre estas dos esculturas depende también de la diversidad de su asunto. Este, repitámoslo una vez más, no puede tener para el artista más que una importancia subordinada a la expresión de su espíritu; y así se pudiera pensar, con razón, en un Laocoonte que hubiera sido compuesto con serena abstracción por un artífice arcaico y también en un Orfeo que grite y se retuerza por obra de un escultor helenístico. Lo importante, o por mejor decir, lo imprescindible, es la unidad de estilo, que falta en la primera de estas esculturas y que se ha conseguido felizmente en la segunda.

Considerad, por encima de todo, cómo en el Laocoonte nos perturban esos espacios vacíos en que se pierden las extremidades de las figuras, y las espirales de las serpientes.

La equivocación principal en dicha escultura no consiste, por tanto, en su ostentoso psicologismo ni en sus acrobáticas contorsiones, sino en sus defectuosos elementos estilísticos; y así, en sus pretensiones plásticas de grupo estatuario, que son inoportunas e inadecuadas cuando han de emplearse formas tan desligadas y movimientos tan vivos, que, en cambio, se encontrarían mejor en la sobria unidad de un relieve.

La prueba de ello la tenemos en los relieves del famoso Altar de Pérgamo, que parece han inspirado al Laocoonte y en los que todos los errores y defectos de la otra escultura han sido evitados. Lo que de hecho en el Laocoonte nos perturba en cuanto forma plástica, aquí nos extraña, porque se ha convertido en forma colorística.

Con tal palabra no se debe entender, naturalmente, el efecto cromático, sino el efecto tonal, o sea el salto repentino desde la sombra a la luz en una superficie más o menos accidentada, como ésta del relieve de Pérgamo. Fácil es comprender que el efecto es distinto en unas o en otras obras, según la calidad del mismo relieve. Por ejemplo, en ciertos bajorrelieves nerviosos de Donatello, este efecto asumirá simplemente la apariencia de una vibración luminosa, mientras que en un altorrelieve como el de Pérgamo, en el que encontramos un paso brusco de las zonas de luz a los huecos de sombra, se experimentará la impresión de un movimiento tumultuoso y dramático, que, además de

transfigurar la materia de plástica en pictórica, dará un poderoso incremento a la acción en su dramatismo.

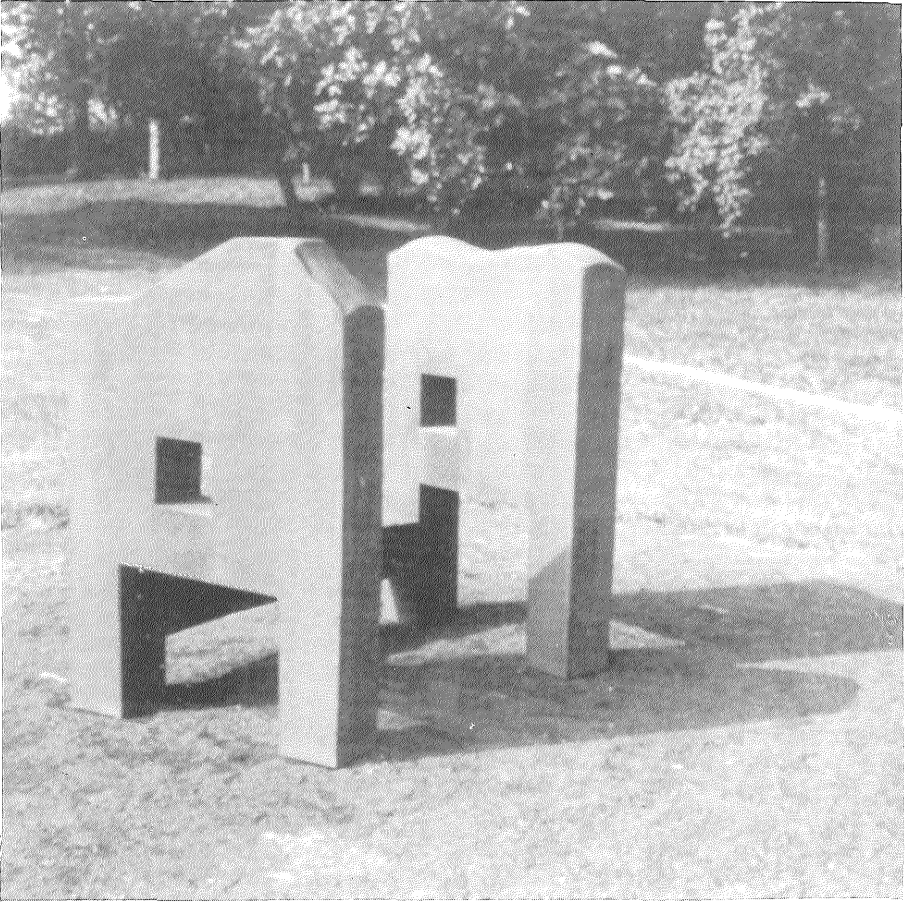
Por tanto, en este altorrelieve no debemos ver ya, como en el Laocoonte, un apelonamiento de figuras plásticas agitadas y retorcidas, sino una abstracta y fantástica visión de luz y de sombra, o sea un efecto colorístico. La forma, que es inadecuada para transfigurar una materia tan rebelde, ha debido ceder sus derechos al color.

Para convalidar estas observaciones mías, tenemos hoy el hecho de que los arqueólogos creen que el Laocoonte debe de ser la traducción plástica de una famosa pintura de la época”.

Hasta aquí Marangoni. Aunque la prosa esté muy datada, vemos que el tema del Laocoonte para un puro-visibilista nato como Maragoni es más vidrioso de lo que parece. Quizás Chillida se encontrara más cerca del Altar de Pérgamo.

M.T.M.- *La crítica de Marangoni, aguda como casi siempre, me parece un tanto excesiva. De todas formas, yo más que referirme concretamente a esta obra, hablo del espíritu epigonal, helenístico.*

J.D.F.- Entiendo. Ahí probablemente estamos de acuerdo. No pretendo interrumpir tu discurso de todas formas. Pero seguiremos otro día.



www.alfredbrunel.com

Alfred Brunel

• • SEPTIMA PARTE INTERLUDIO

20. GREENBERG VERSUS LESSING

J.D.F.- El escrito de Lessing es más citado que leído. Probablemente interesaría que te refirieras a él.

M.T.M. -Vamos. Para ello, empecemos este recorrido por Lessing y Greenberg, por Greenberg y Lessing, con una polémica.

Lessing acusa a Spence de tener una idea peregrina sobre las semejanzas que tienen entre sí la poesía y la pintura. (Según Spence, estas dos artes se hallaban tan unidas en la Antigüedad, que siempre han marchado cogidas de la mano y que jamás el poeta ha perdido de vista al pintor, ni el pintor al poeta). Atención ahora, este argumento serviría para tantos aficionados a hablar de Chillida en términos poéticos.

Lessing trata, por tanto, de poner en evidencia a Spence, con el problema de los cuernos de Baco. Dice: "La mayoría de los poetas antiguos describen a Baco con cuernos; es muy sorprendente, pues, que casi nunca veamos tener cuernos a las estatuas de este dios". Spence contesta con una serie de razones: "la ignorancia de los historiadores, por una parte, y por otra, la pequeñez de los mismos cuernos que muy bien podrían esconderse bajo los racimos y las hojas de hiedra con que siempre aparece adornada la cabeza del dios; que los cuernos de Baco, a diferencia de los de los faunos y los sátiros, no eran naturales, sino un adorno en su frente que, a voluntad, podría quitárselos o ponérselos..."

De estas y otras parecidas observaciones de Spence, defendiendo la capacidad de un tema para pasar del medio literario al pictórico sin alteraciones, concluye Lessing: "... Para afirmar tales cosas se necesita, en verdad, muy poco discernimiento..."

Su posición, la de Lessing, es exactamente la contraria; para él, lo que el pintor

representa (sean dioses u otros seres), no son exactamente los mismos que los que describe el poeta. Y añade, "en el artista son abstracciones personificadas, que deben conservar siempre los mismos rasgos característicos, si quiere que sean reconocibles... para el escultor, Venus no es más que el amor; debe pues darle toda la modesta y púdica belleza, todas las virtudes seductoras que nos encantan en los objetos amados, y que por esa razón confunde todo el mundo con la idea abstracta del amor..."

J.D.F.- ¿Y Chillida? (Es curiosa la reiteración de todos ellos, Lessing, Spence, Greenberg, Marangoni, en las interferencias de campos pictóricos, escultóricos...)

M.T.M.- *Está ya aquí el primer tema, que puede desdoblarse en varios. La tendencia de la pintura, y la escultura, todavía no se habla de diferencias entre ellas, hacia la abstracción y la exigencia de la belleza. Y la tendencia, también, hacia lo más genérico, lo menos individual y coyuntural del tema.*

¿Podría Chillida ser considerado en este camino? ¿Tendente hacia la generalización y lo abstracto, marcado por las exigencias de la belleza? ¿No hay en sus obras expresiones, estados de ánimo, acontecimientos incluso, elevados a esa categoría de lo general y lo abstracto?. El temblor, el viento, el golpe, la luz, etc.

J.D.F.- Y de ahí, pasaríamos a Greenberg.

M.T.M.- *Inevitablemente. Saltemos, por ello, al "Nuevo Laocoonte" de Clement Greenberg. Como sucede con la obra de Lessing, mucha gente habla de ella, pero muy pocos seguramente la han leído, y menos todavía sabrían decir una palabra sobre lo que trata o lo que defiende.*

Greenberg, como también Lessing, es un hombre muy claro. Y, desde el primer momento, dice ya cuales van a ser sus conclusiones finales. Las tesis son el punto de partida, el resto no serán más que pruebas y aclaraciones de lo que ya se ha dicho. (Karl Popper ha defendido esta metodología en todos los campos no estrictamente científicos).

Dice Greenberg en su "Nuevo Laocoonte" que el hecho innegable de que, a pesar de que no existe nada dentro del arte mismo que los impulse a moverse en una dirección o en otra, el mejor arte contemporáneo sea arte abstracto, obliga a buscar una explicación de esta supremacía, más allá del dogmatismo y la intransigencia de sus más acérrimos defensores. Y continúa, ya entrando en su propio terreno, que en este sentido, la discusión sobre la puerza o especificidad de cada arte esta intimamente ligada a esa cuestión, por lo que una reconsideración sobre las diferencias entre las artes no es ociosa.

J.D.F.- Estoy comparando mentalmente, las formas alternativas de razonar de tu Greenberg, de Marangoni y de Oteiza... Verdaderamente que no tienen nada que ver entre sí.

M.T.M.- *Desde luego que no. Como el primer Laocoonte, el de Lessing, también Greenberg trata primero de diferenciar las artes plásticas, la pintura y la*

escultura, las que él denomina "artes de la ilusión" por excelencia, de la literatura (para él, el arte dominante a partir del Siglo XVII, una idea que después veremos).

Greenberg ve en las vanguardias, del siglo XX, el nacimiento de una conciencia en las artes plásticas de la necesidad de escapar de las ideas y los temas literarios, y hasta sociales, y buscar su propio contenido.

Esto significó, dice Greenberg, un renovado y mayor énfasis sobre la forma y también el reconocimiento de que cada arte tiene una vocación distinta, una disciplina y un modo de producción diferente, absolutamente autónomo, que busca su propia realización y no una compartida con otras artes a modo de vasos comunicantes. En definitiva, las vanguardias significaron una revuelta contra el dominio de la literatura y la opresión de sus temas sobre las artes plásticas.

(Todo esto, prácticamente idéntico a lo defendido por Lessing, si bien con la precisión del punto de inflexión de las vanguardias, lleva a Greenberg a desembocar en sus tesis favoritas, las tan conocidas de la "pintura plana").

Esto nos lleva al punto de mayor interés, seguramente, en relación con nuestro tema de Eduardo Chillida: ¿Qué pasa, entonces, con la escultura?; si la pintura ha de ser "plana" para ser realmente pintura, ¿qué ha de ser la escultura para ser realmente escultura?.

J.D.F.- Para Marangoni, el planismo de Alessandro de Rodas constituía una tara...

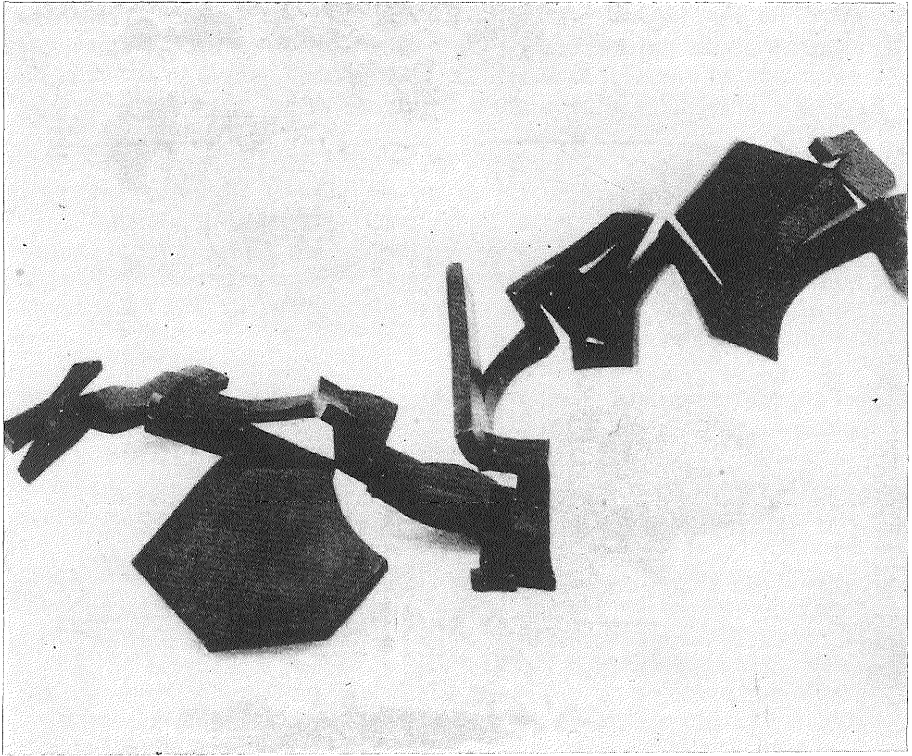
M.T.M.- La pureza en el arte consiste, para Greenberg, en la aceptación, la voluntaria aceptación de las limitaciones impuestas por los medios de ese arte específico.

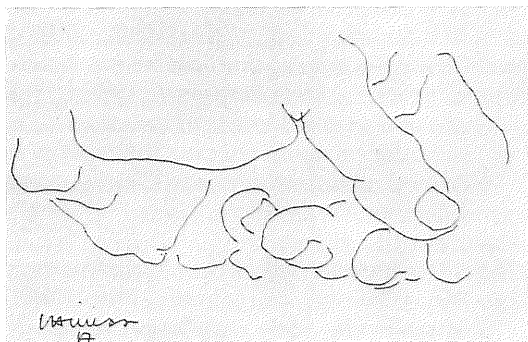
Para las artes visuales, el medio es algo físico; por lo que la pura pintura y la pura escultura buscan sobre todo afectar al espectador físicamente. La poesía, por el contrario, podría buscar su distancia de la literatura por medios más psicológicos o supra-lógicos.

Desde este punto de vista. ¿Podría Chillida encuadrarse precisamente así, como un escultor o un artista plástico puro, en términos de Greenberg?.

¿Tienen o no tienen sus obras referencias o temas que pudieran ser llamados narrativos o literarios?. Y, los escultores minimalistas, conceptuales o los dedicados al land-art, ¿son menos puros en esos mismos términos de Greenberg?. ¿Puede Chillida, entonces, considerarse como de una generación anterior, en sensibilidad no en edad, a estas nuevas manifestaciones artísticas?

J.D.F.- Ocurre, me parece, que Greenberg crea sus propias reglas, sus propias convenciones y cuando hace preguntas, se responde a sí mismo, dentro de su propio, ferreo, orden de ideas. Hay algo argumentativamente trucado en esa forma de razonar. Es curioso, en ese sentido, recordar la opinión de d'Ors sobre la escultura, como eminentemente frontal, encadenada a un perfecto punto de vista. Según Wittkower esta es una idea muy renacentista. Pero en fin, mejor continuar otro día.





21. DE NUEVO, INEVITABLEMENTE, GREENBERG

J.D.F.- Adelante con los nuevos Laocoontes.

M.T.M.- *Sigamos. Para Greenberg, la historia de la pintura de vanguardias ha sido de una progresiva victoria sobre la resistencia de su medio; siendo esta resistencia principalmente la del plano del cuadro a dejarse penetrar por una tercera dimensión, implicando el realismo de un espacio en perspectiva.*

De este modo, con esta victoria, la pintura no sólo se libró de la imitación (también el anatema de Lessing en su Laocoonte), sino también de la consiguiente confusión entre pintura y escultura .

Lo correspondiente a la pintura plana es, en la escultura, el énfasis en la resistencia opuesta por el material a los esfuerzos del artista por moldear o tallar formas no características de la piedra, el metal, la madera, etc. Es decir, la escultura, parece decir Greenberg, si bien no es este su campo predilecto, ha de acusar lo que son las formas características de los materiales que utiliza.

Chillida, como algunos otros artistas, tiene esculturas en piedra, en madera, en hormigón, en metal, etc., ¿supone esto que para cada material existen unas leyes específicas que regulan su forma?. ¿Es esta fidelidad al material lo específicamente escultórico de Chillida, en todos los casos?. ¿Y el paso de un material a otro, como en fases distintas, un nuevo concepto de forma escultórica?.

Dando un paso más, en relación con la escultura, Greenberg reconoce como paralelo escultórico a la "pintura plana" esa tendencia de la figura de piedra esculpida hacia volver a ser el monolito original; de la del metal fundido,

adelgazándose, hacia el fluido que la originó; o de la del barro hacia el recuerdo de la textura y la plasticidad de éste antes de convertirse en figura.

Chillida es un escultor que ha producido obras de todas la escalas, desde la monumental hasta las pequeñas piezas, y también que ha realizado, junto a las que pueden considerarse obras más volumétricas, que pueden verse a todo su alrededor, otras de relieves, horizontales o verticales, y también obra gráfica. Todo ello, sin embargo, en Chillida parece pertenecer a una sola familia, a idéntico modo de actuar.

J.D.F.- *Esa es una de las características más adecuadas. Haga lo que haga, forjas, barro, porcelanas, grabados, siempre es un Chillida. Oteiza gustaba de decir que la principal diferencia entre ambos, era que Eduardo estaba siempre presente en su obra, estaba allí, mientras que él (Oteiza), "no estaba". La fórmula tiene más profundidad de lo que parece.*

M.T.M.- *Esa versátil omnipresencia de Eduardo es tremenda. Pero vuelvo a mi tema. Greenberg tiene un curioso argumento sobre la diferencia entre la pintura y la escultura, que esboza como un camino de ida y vuelta de algunos artistas para librarse del realismo en sus obras: de la escultura a la pintura y, de nuevo, a la escultura. La pintura, como medio a atravesar en busca de la abstracción, o lo que es para él lo mismo, la pura forma.*

Dice Greenberg que "algunos escultores -como Hans Arp- que comenzaron como pintores, escaparon eventualmente de la prisión del plano pintando sobre madera o cemento y utilizando moldes o bastidores para elevar y hundir unos planos sobre otros. Fueron, en una palabra, desde la pintura hacia el bajo-relieve coloreado y finalmente -tan lejos debieron volar para retornar a la tridimensionalidad sin el riesgo de la ilusión- se convirtieron en escultores y crearon objetos redondos, a través de los cuales pudieron canalizar sus sentimientos en busca del movimiento y la dirección, más allá de la cada vez más ascética geometría de la pura pintura".

Sin embargo, también reconoce que "excepto en el caso de Arp, y uno o dos más, la escultura de estos pintores que experimentan tal metamorfosis hasta convertirse en escultores, es bastante anti-escultórica, al proceder como proceden de la disciplina de la pintura. Utilizan el color, formas frágiles e intrincadas y variedad de materiales. Es, sobre todo, fabricación, construcción".

Más que Arp, que parece ser un escultor muy escultor, podría ser, por ejemplo, un Kurt Schwitters el tipo de artista a que se refiere Clement Greenberg; lo intrincado, la variedad de materiales, el color, los relieves sobre un supuesto plano de la pintura, etc., hasta el énfasis en la construcción.

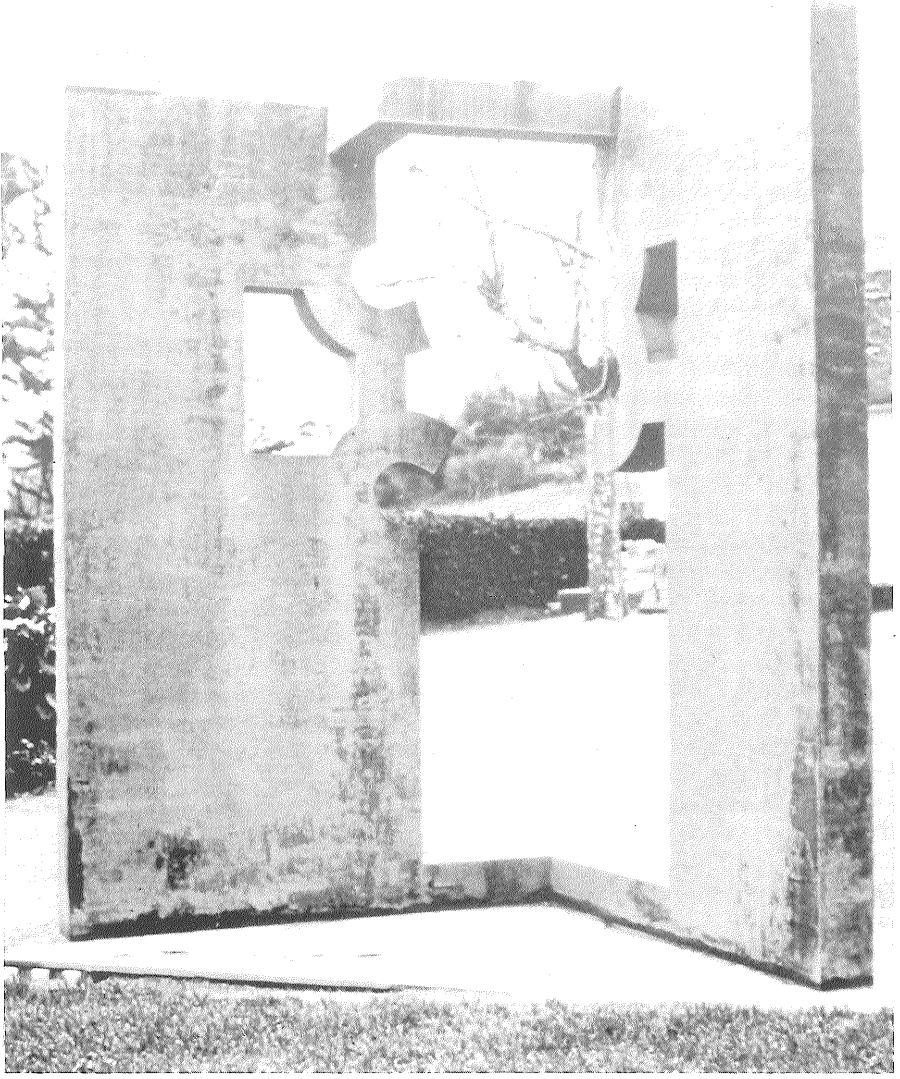
Chillida, en cambio, es un escultor de un solo material, cada vez. De ausencia de color; los materiales se usan en un estado natural. Y nada hay de fabricación, de construcción en sus obras. Sin embargo, sí son característicos

de Chillida los relieves, a veces no tan bajo-relieves, que luchan por salir, destacarse tridimensionalmente del material en bruto, no del plano. Relieves como protuberancias positivas o como hendiduras negativas. En este último caso, el parentesco con las obras gráficas es absolutamente directo. La pieza escultórica y el grabado, ¿no son en ciertos casos casi una y la misma cosa?.

J.D.F.- Yo creo que sí. Luego intentaré dar alguna explicación sobre ello. Y sobre el color, añadiría que, a su manera, Eduardo, no es en el fondo, tan "ausente" de color. (Y no me refiero a alguna de sus últimas cosas, dibujos, claramente colorísticos). Aunque, a veces, y voy a decir una barbaridad, a veces se aproxima a él, como una especie de daltónico genial. Hay más daltónicos de lo que creemos.

M.T.M.- *No digas disparates. Aunque no sé lo amplia que puede ser su aplicación, lo cierto es que tiene atractivo ese argumento de Clement Greenberg del paso por la pintura, por las exigencias del plano puro pictórico, como camino obligado en busca de la abstracción, de la purificación de un arte tridimensional por naturaleza como lo es la escultura. Como una especie de bautismo. Si no como concepción global de su modo de hacer, sí al menos cronológicamente, quizá podría verse en Eduardo Chillida ese paso por la experiencia del plano - los grabados, los dibujos, los bajorrelieves- como medio a través del que experimentar sus formas.*

J.D.F.- Aunque estoy dispuesto humildemente, con toda la mansedumbre del mundo, no creo haber dicho ningún disparate. Tampoco enhebro ocurrencias. Fijate la cautela con que se mueve en ese terreno Eduardo, un creador con todo el gusto, el tacto, el mayor tacto del mundo. Pero, en fin, voy a callarme por hoy.



© 2000 by The University of Chicago Press. All rights reserved. Printed in the United States of America.



22. ENIGMAS, PECADOS, ALEJANDRINISMO

J.D.F.- María Teresa, vamos a terminar de una vez, con Greenberg. Voy a acabar soñando con él.

M.T.M.- Bueno. *Ultimo rush. Veamos, entonces, por último, un nuevo aspecto de la tesis de Greenberg; mejor dicho, su tesis misma en el "Nuevo Laocoonte". Greenberg busca, en este ensayo, justificar argumentalmente la primacía, la superioridad, del arte abstracto en las artes plásticas modernas. Su justificación pasa, como hemos dicho ya, por una defensa de la pureza de cada arte y la necesidad de eliminar su contaminación con efectos y medios procedentes de otras artes, sobre todo la literatura. Pero, además, Greenberg hace una justificación histórica de este, para él, hecho innegable, ya que no considera que exista nada interior al arte mismo que lo impulse a ir por uno u otro camino.*

La abstracción, que Greenberg identifica con la pura forma, con ser simplemente lo que se es, pintura o escultura, y hasta con la arquitectura funcionalista (!) es la corriente dominante del arte del Siglo XX. Y, continúa Greenberg, es así hasta tal punto que "incluso aquellos artistas que reaccionaron en contra de la pura abstracción, en busca de una mayor expresividad, y hasta surrealismo, pasaron a ser ellos mismos un nuevo escalón hacia el arte abstracto. Tan inexorable era su lógica".

Van Gogh, Picasso y Klee son algunos de estos artistas, según Greenberg. Y, curiosamente, asigna a los pintores franceses y españoles el papel de esta revuelta contra el arte abstracto puro, realizado sin reservas en cambio por los holandeses, alemanes, ingleses y americanos.

J.D.F.- Curiosamente países de predominio protestante...

M.T.M.- *Sigo. Nueva York y Londres habrían sido, a partir de 1939, los centros mundiales del arte abstracto; mientras que París, Francia, habría permanecido acogiendo estos movimientos más expresionistas, realistas y hasta surrealistas. Chillida viaja a Francia, sus primeros contactos internacionales tienen lugar allí. ¿Será también Chillida un ejemplo de esta resistencia, esta rebeldía franco-española contra el dominio de los abstracto en el arte?. ¿Es Chillida un escultor abstracto?. Y si lo es como opuesto a figurativo o realista, ¿cual es su peculiar tratamiento de la abstracción?.*

J.D.F.- Supongo que Greenberg tendría la respuesta. Pero ¿no nos hemos olvidado un poco de Lessing? (Chillida mismo no se considera "abstracto").

M.T.M.- *Quizás sí. Retornemos, entonces, al viejo Laocoonte. (Además del citado de Clement Greenberg, existe otro "Nuevo Laocoonte", el del crítico Irvin Babbitt publicado en 1910 y que subtitula "Ensayo sobre la confusión de las artes". Como se ve, el "Laocoonte" de Lessing ha originado una larga lista de sucesores).*

J.D.F.- Este va a ser el cuarto, por lo visto.

M.T.M.- *Hablemos, un momento, de la obra misma del Laocoonte. Este grupo escultórico se atribuye al escultor griego Alessandro de Rodas, con quien colaboraban sus hijos Polidoro y Atenodoro, aunque parece que en su concepción intervino una cofradía de artistas muy numerosa. En ella se representa al sacerdote troyano Laocoonte y a sus dos hijos en el momento de morir bajo los efectos de las mordeduras venenosas de dos serpientes, que les atenazan enroscadas en sus cuerpos. Existen varias versiones sobre el motivo del castigo impuesto a Laocoonte y sus descendientes; para unos fue el no haber compartido con los troyanos el entusiasmo ante el célebre caballo de madera, mientras que para otros fue el haber violado los preceptos de Apolo. Se dice que en el grupo se exageran los efectos teatrales del dolor, del dolor físico de la estrangulación, además del inmenso sufrimiento moral de presenciar la muerte de sus propios hijos.*

J.D.F.- Recuerda a Marangoni. E intenta adivinar los pecados de Chillida, mordido por serpientes americanas. Tampoco estaba claro el perdón de Aedalus.

M.T.M.- *Lessing parte del Laocoonte, del que ya antes se había ocupado su gran rival de la estética y la teoría del arte alemán J.J. Winckelmann, para estructurar su famoso tratado, que en realidad fue pensado como primera parte de una obra más amplia. Es curioso, por una parte, que Lessing elija una obra escultórica para argumentar las diferencias entre la pintura y la literatura. Una obra*

escultórica, por otra parte, aparentemente muy narrativa, muy temática, muy teatral y muy expresiva.

J.D.F.- Demasiado teatral. Eduardo es mucho más reticente. O distante, si se quiere.

M.T.M.- *Bien. Vamos a recoger, aunque sea desordenadamente, algunos de los temas que presenta Lessing en el Laocoonte que muy bien pudieran relacionarse, a pesar de la distancia, con nuestros comentarios en torno a la figura de Eduardo Chillida.*

(Un paréntesis, ¿tendría sentido, ahora, elegir una obra de Chillida para ilustrar un argumento o un enfoque crítico sobre la pintura?, ¿y sobre las artes plásticas en general?. Con las obvias reservas, podría no encontrarse muy lejos de los caracteres más distintivos del Laocoonte).

Lessing comienza reconociendo, en el Laocoonte, la voluntad del artista de representar (!) el más alto grado de belleza con la condición accidental del dolor físico. Desde el momento en que ambas cosas, en sus máximos, no podían armonizar, es necesario atenuar el dolor... en definitiva, someterse a los límites impuestos por el arte mismo de la escultura. (La boca entreabierta de Laocoonte es una exigencia de esta belleza del rostro, que no soportaría la cavidad de una boca gritando, como no soporta una pintura la violencia de una mancha).

Tal vez, en Chillida pueda también adivinarse esto. La expresión nunca es llevada hasta el grado de paroxismo; se detiene antes. Tú has hablado de reticencia.

Como cuando Laocoonte suspira, pero no grita, dejando a su imagen elevarse por encima de lo que realmente representa. La contención, la limitación, impuestas por la misma condición de las artes plásticas.

Lessing dice que, por el contrario, Virgilio, el poeta, sí hace gritar a su "Laocoonte".

J.D.F.- Discrepo un tanto de tí. En ese terreno me acerco más a Marangoni. Estoy pensando en el relieve de Fidias.

M.T.M.- *Los historiadores son muy aficionados a las polémicas y, sobre todo, a las polémicas que tienen que ver con la atribución de una obra a determinado autor y a una u otra época.*

Con una obra de origen desconocido como el Laocoonte, y calificada como "obra de arte muy superior a todas las producciones de la pintura y la escultura", la controversia estuvo servida entre Lessing y Winckelmann.

Pero no son sólo las fechas, es sobre todo, la cuestión de si este Laocoonte escultórico imita o es imitado por el otro Laocoonte, poético, literario, de Virgilio. Y, en consecuencia, si las artes plásticas son de algún modo un medio con capacidad de expresión menor que la literatura o una fuente de inspiración de esta misma literatura.

J.D.F.- ¿Cuál sería el Virgilio de Chillida? Barañano piensa que Heidegger, pero...

M.T.M.- *Resulta curioso cómo, cuando se entra en el terreno interpretativo del arte antiguo, los valores que rigen el arte contemporáneo dan un vuelco radical. Quiero decir que, por ejemplo, en el caso de la polémica de Lessing con Winckelmann, no se polemiza sobre el valor artístico de la obra en cuestión, sino únicamente sobre la época a que pertenece y las consecuencias que esto acarrea.*

Lessing acusa a Winckelmann de guardar silencio sobre esta cuestión específica en su "Historia del arte de la Antigüedad", pero indaga a través de otras observaciones y concluye afirmando que la suposición de Winckelmann de que el Laocoonte pertenece a la época en que el arte entre los griegos alcanzó el pináculo de su perfección -la época de Alejandro Magno- implica que no estaría en desacuerdo con aquellos que defienden que Virgilio imitó el grupo escultórico. Exactamente lo contrario de lo defendido por el propio Lessing para quien, o bien fue el escultor quien imitó al poeta o fueron ambos quienes se inspiraron en una fuente común.

Pero, ¿qué pasa cuando, en el arte, en un artista contemporáneo está clara toda la cronología, explícitas las intenciones, reconocidas las influencias, cantadas las admiraciones, etc.?

Tal vez, como en Chillida, no es que la historia de la escultura esté escrita y haya que hacerle ocupar su lugar; sino que habría que escribir la historia descifrando el papel de Chillida en la escultura, y tal vez en las artes plásticas en general, del siglo XX.

J.D.F.- *Contrariamente, pienso que en Chillida las cosas no son tan claras. En absoluto. El enigma de Chillida permanece.*

M.T.M.- *De todas formas, con lo que sabemos, pienso que, podría así, componerse un cierto retrato, parcial, del artista Eduardo Chillida confrontándolo él, su obra, con las líneas argumentales del o los "Laocoontes", de la historia del arte y la crítica contemporánea y no contemporánea.*

Puede haber otros, los de las relaciones, semejanzas o diferencias con otros artistas; de las cualidades más específicas de su obra (se ha hablado casi siempre del "espacio", podemos verlo después); de su biografía personal, etc.

Lo que, este recorrido por los Laocoontes puede tener de especial es, por una parte, el adentrarse en un camino muy poco frecuentado por los intérpretes de Chillida, que le consideran al margen de todo estilo, escuela o tendencia; demasiado singular e inmune a las teorías. Por otra, la posibilidad de hablar de un modo inteligible de la escultura y la personalidad de Eduardo Chillida, refiriéndolo a aspectos y cuestiones debatidas hoy en el mundo del arte contemporáneo, de las artes plásticas, y no sólo de la filosofía (heideggeriana) o la poesía.

J.D.F.- *Naturalmente. Lo que estás proponiendo es una nueva brecha, en esa oscura fronda chillídica. El escándalo está servido.*

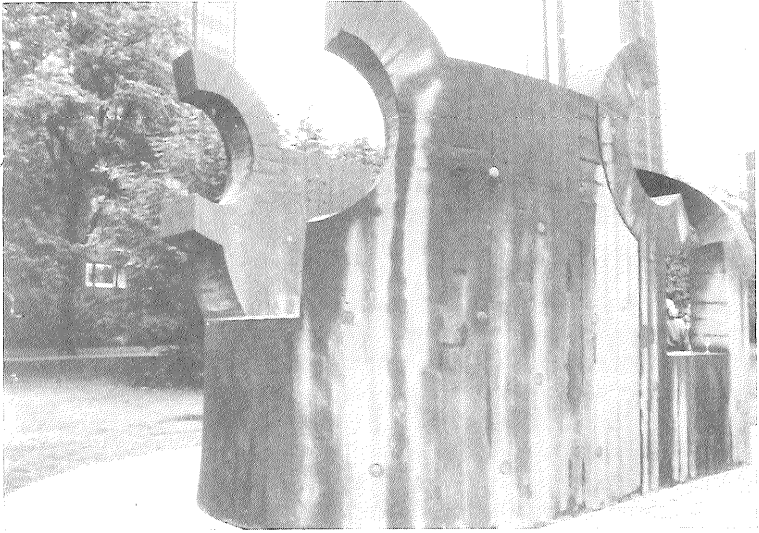
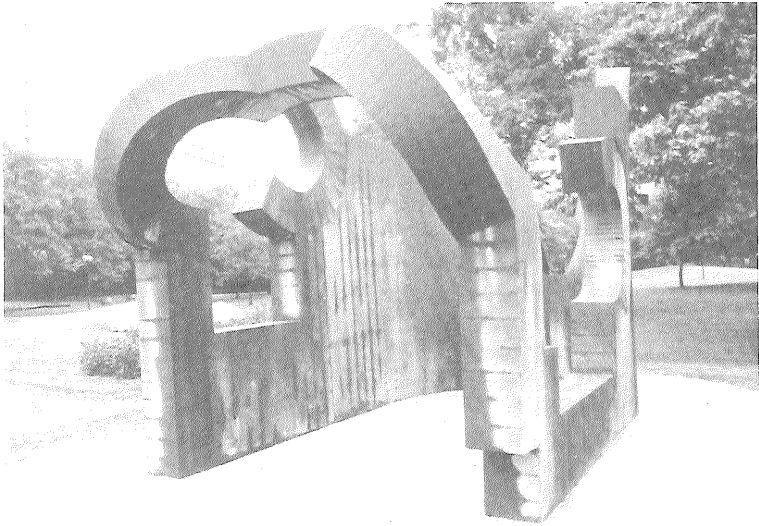
M.T.M.- *Hoy, seguramente, la escultura no es el arte dominante en nuestro tiempo, si es que hay alguno que lo sea, pero tampoco es tan subsidiario de la pintura*

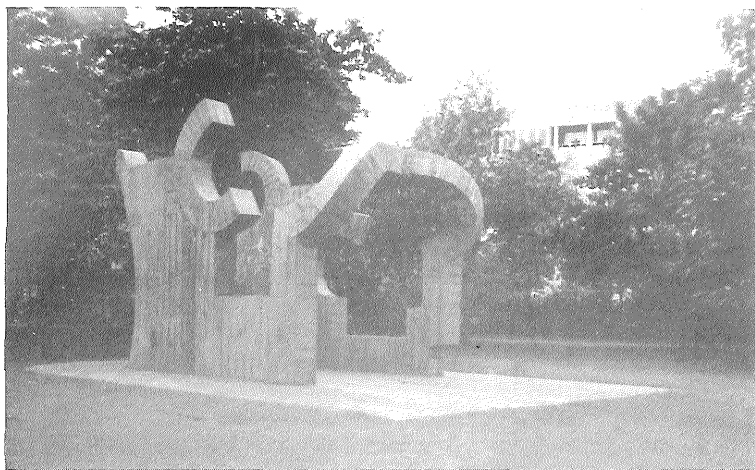
como lo ha sido antes, incluso en los momentos a que corresponden los Laocoontes de Lessing y Greenberg. Hay multitud de exposiciones de escultura en las galerías de arte -Pistoletto, Donald Judd, etc. acaban de exponer en Madrid- y las obras escultóricas no son de menor importancia que las pinturas en las grandes colecciones de arte contemporáneo. Veáse las del Guggenheim o el Whitney Museum, por ejemplo.

Pero, también es cierto que los límites de la escultura, que es lo que aquí nos interesa en relación con Eduardo Chillida, son mucho más amplios que los que tratan de dibujar tanto Lessing como Greenberg en sus ensayos. Desde los montajes realizados expresamente para la ocasión, hasta las reproducciones fotográficas de algo existente en otro lugar, por ejemplo.

En este panorama, Chillida aparece como una especie de "artista de siempre", sobrevolando las cada día nuevas redefiniciones de los límites de cada arte, empeñado en su inexorable camino. Y, significativamente, las cuestiones debatidas en los "Laocoontes", en el viejo y en el nuevo, encajan perfectamente en una obra, por otra parte, plenamente contemporánea. ¿Será Chillida un artista en cierto modo intemporal?. ¿E integrado en la corriente dominante del arte moderno?. ¿Es él un artista que lucha por hacer una escultura más escultura?. ¿Cuáles son sus relaciones con el medio, material, que utiliza?. ¿Y cuáles con la pintura, el dibujo, en definitiva, el plano?. ¿Es Chillida un escultor que persigue la expresión, hasta expresionista?. ¿Está marcado por sus temas?. ¿Es un escultor puro o un artista contaminado?...

J.D.F.- Bueno. Se acabó el Laocoonte-Chillida. Ahora, mucha gente pondrá el grito en el cielo.





23. CROCE, VENTURI. HACIA EL MANIERISMO.

M.T.M.- *Quizás todo lo que se ha dicho hasta ahora vuelva a complicar nuevamente las cosas.*

J.D.F.- Posiblemente. Los Laocoontes acaso exijan de nuevo, una cierta recapitulación. Lo que sí parece claro con todas estas consideraciones, es el que el enigma Chillida no puede ser desvelado con fórmulas demasiado sencillas.

M.T.M.- *Eso parece. Y se han probado unas cuantas.*

J.D.F.- Estamos en lo de Riley, el escocés. Las cosas terminan por escaparse de las manos. Acaso los "poéticos" y "anecdóticos" que mencionabas al principio, eran algo más sagaces de lo que parece. Chillida no se explica totalmente a través de los "espacios heideggerianos", ni de Greenberg, o Lessing... A todos nos gustarían las soluciones simples, de un solo trazo, pero las cosas resultan más complicadas.

M.T.M.- *De lo dicho hasta ahora ¿qué es lo que más te convence?*

J.D.F.- Volvemos sobre lo mismo. Todo ilumina una parte de la verdad, pero me inclino por las asociaciones de Bachelard y sobre todo por la compleja enunciación de Oteiza.

M.T.M.- *¿Compleja?*

J.D.F.- Sí. Quizás sea la mejor de todas. Vuelvo a insistir. Oteiza, con esa inteligencia que le caracteriza, toca cuatro terrenos a la vez. "Puente", "un tanto romántico", "expresionismo", y si se quiere, "racionalismo o geometrismo". Es una frase muy complicada de interpretar. Parece que no dice nada y prácticamente lo dice todo.

M.T.M.- *También tiene gracia que sea Oteiza el que más se aproxime a la verdad chillídica.*

J.D.F.- Es lógico. Es un profesional de extraordinario talento, lo ha visto todo desde primera línea. A su lado, muchos de los demás parecen aficionados.

M.T.M.- *Y hemos visto unos cuantos, Bachelard, Esteban, Valboudt, Barañano, Camón Aznar, Heidegger, Sartre, Greenberg, los demás americanos, Lessing...*

J.D.F.- No todos son aficionados ni resultan idénticos los niveles de penetración. Ocurre, repito, que son difíciles las fórmulas homeopáticas. Ya sabes que lo intenté en un libro, con lo del Sabio y el Artífice. La cosa, aunque podía tener algún interés, resultaba demasiado elemental. Chillida es muy difícilmente afrontable desde un solo ángulo. Hay que multiplicar las perspectivas. Ocurre lo mismo que con sus obras.

M.T.M.- *Esto es lo que estamos procurando hacer.*

J.D.F.- Así es. Casi todas las aproximaciones aludidas tienen algo de verdad. Ocurre que no es toda la verdad, y varían, naturalmente, los niveles de penetración. La mejor fórmula homeopática, con todos los riesgos que esa concisión conlleva es, en mi entender, la de Oteiza.

M.T.M.- *La del tan reiterado puente "un tanto romántico".*

J.D.F.- Exactamente. Hay también, curiosamente, otro libro de Jorge, el de la Estatuaria Megalítica Americana, con su análisis del proceso del hombre pre-andino que, curiosamente, escrito en 1949, cuando Chillida aun cursaba el ingreso en Arquitectura, parece, sorprendentemente, ponosticar, desde una perspectiva hegeliana, la evolución de Chillida.

M.T.M.- *En 1946... Naturalmente, no se conocían.*

J.D.F.- Claro que no. Oteiza estaba en Colombia entonces. O en Argentina. Darío Gazapo de Aguilera está haciendo una tesis doctoral relacionando eso con el Land-Art.

M.T.M.- *Antes mencionabas el Peine del Viento.*

J.D.F.- Exactamente. Darío considera esa obra como la más brillante de todo el fatigoso repertorio de consabidos testimonios Land. Y lo curioso es que no conozco que hay sido examinada desde esa perspectiva.

M.T.M.- *En el proceso que describe Oteiza, ¿cómo aparecería Chillida?*

J.D.F.- Hay una "niñez", un hombre "mágico", del asombro y la contemplación, de la noche, hijo lunar y de la muerte. Ahí tendríamos el Chillida inicial, que sale al mundo, con sus Torsos, Formas y Metamorfosis. Después vendría la adolescencia, el "romanticismo arcaico", un hombre de transición. Quizás lo veríamos en Aránzazu o en el Primer Peine. El siguiente estadio, sería el que denomina Jorge, el Hombre-Jaguar, el descubridor de la fé, el del gran sentimiento trágico.

M.T.M.- *¿Qué obra lo encarnaría?*

J.D.F.- Serían varias. Quizás Ikaraundi.

MTM.- *¿Y luego?*

J.D.F.- Luego la madurez, el clasicismo, la seguridad, la escultura megalítica y monumental, la culminación espiritual y estética...

M.T.M.- *Con el Peine del Viento de San Sebastian.*

J.D.F.- Por ejemplo, aunque también participara de la fase anterior, de ese sentimiento trágico, expresado con un esplendor inigualable. Quizás su fase más clásica se oriente, en ocasiones, algo más tarde...

M.T.M.- *Oteiza hablaba en ese libro de una quinta fase de decadencia...*

J.D.F.- Sí. Con lo barroco y epigonal. Pero no vamos a hablar aquí de eso.

M.T.M.- *Hemos añadido una nueva lectura a ese repertorio ya muy denso, la de Chillida, como Hombre-Jaguar, triunfante estéticamente, el Hijo del Sol...*

J.D.F.- Sí. Esto tampoco tiene mucho que ver con Greenberg. Ni con Heidegger. Yo lo contemplo, por un lado, desde Hegel, y por otro desde Sartre...

M.T.M.- *Y ¿en relación con Lessing?*

J.D.F.- Creo que es otra cosa. Después de tu amplia exposición, estuve releendo a Croce y a Lionello Venturi. Este, como sabes, además de puro-visibilista, fue uno de los maestros de Zevi. Curiosamente, ambos colocan a Lessing en una posición algo lateral.

M.T.M.- *Quizás fuera oportuno conocer sus puntos de vista.*

J.D.F.- Resulta un poco cansado. También se trata de aproximaciones distintas. D'Ors distinguía los diversos campos de análisis en Estética, Historia del Arte y Crítica de Arte. Quizás aquí las estemos mezclando un poco.

M.T.M.- *Te referirás a la Estética de Croce.*

J.D.F.- Sí. Sobre todo a su Historia de la Estética. Venturi intitula su libro Historia de la Crítica de Arte. Otra cuarta categoría.

M.T.M.- *Veamos lo de Croce.*

J.D.F.- Si te parece. Veámoslo:

“Un eco algo atenuado o de resonancia algo menos metafísica que las ideas de Winckelmann son las de Lessing, el gran renovador de la literatura y del espíritu social en la Alemania de su tiempo. Según Lessing, el “fin del arte” es la “delectación”, y como ésta es “cosa superflua”, parece justo que el legislador no deje al arte aquella libertad de que no puede prescindir la ciencia, la cual busca la verdad, necesaria al alma. La pintura era para los griegos, y debe ser, según su esencia, “la imitación de los cuerpos bellos”. “Su cultivador (helénico) no representaba sino la belleza; la belleza común de orden inferior era un asunto accidental, su ejercicio, su pasatiempo. La perfección del asunto, por sí mismo, debía vibrar en su obra; era demasiado grande para querer que sus espectadores se contentasen con el placer árido que nace de la semejanza obtenida y del examen de la valentía del artífice; nada le era más querido en su arte, nada le parecía más noble que el fin de éste”. Hay que excluir de la pintura todo cuanto sea desagradable o deforme. “La pintura, en cuanto imitación, puede expresar la deformidad; la pintura, como arte bella, no quiere. Con aquel título le pertenecen todos los objetos visibles; con éste, se limita sólo a los objetos visibles que despiertan gratas sensaciones”. Si, por el contrario, la deformidad puede ser reproducida por el poeta, sucede así porque en la descripción poética “adquiere una apariencia menos desagradable de defectos corporales, y en su efecto cesa, por decirlo así, de ser tal”; el poeta, “no pudiendo emplearla por sí misma, la usa como medio para producir en nosotros ciertos sentimientos mixtos (lo ridículo, lo terrible) y hacernos fijar en ellos, en la carencia de sentimientos puramente agradables”. En la Dramaturgia (1767), Lessing está en el terreno de la Poética aristotélica, y es sabido que, no sólo creía en las reglas en general, sino que disputaba las de Aristóteles, tan indudables como los teoremas de Euclides. Su polémica contra los escritores y críticos franceses la hizo en nombre de la verosimilitud, que no debe confundirse con la exactitud histórica.

Entendía lo universal como una media de lo que aparece en los individuos, y la catarsis, como un cambio de las pasiones en disposiciones virtuosas, admitiendo por indudable que el objeto de toda poesía consiste en inspirar amor a la virtud. El ejemplo de Winckelmann le hizo introducir en la doctrina de las artes figurativas el concepto de la belleza ideal; "la expresión de la belleza corpórea es el fin de la pintura. La suprema belleza corpórea es, pues, el fin supremo de la pintura. Pero la suprema belleza corpórea existe sólo en el hombre, y en éste no existe más que por el ideal. Este ideal se encuentra en un grado inferior en los brutos, y apenas se encuentra en la naturaleza vegetal e inanimada". Pintores de flores y paisajistas no pertenecen al arte verdadero, porque imitan bellezas desprovistas de todo ideal; por ende, no trabajan más que con los ojos y las manos, y el genio interviene poco o nada en sus obras. Lessing prefería, con todo, el paisajista "al pintor de historia que, sin ocuparse para nada de la belleza, pinta sólo una multitud de personas para mostrar su habilidad en la simple expresión, no en la expresión subordinada a la belleza". El ideal de la belleza corporal consiste "principalmente en el ideal de la forma, mas también en el ideal de la encarnación y en el de la expresión permanente. El simple colorido y la expresión transitoria no tienen ideal porque la naturaleza misma no ha impuesto a ello nada determinado". Y cuando nos abre todo su pensamiento, Lessing se manifiesta enemigo del colorido, y encontrando en los esbozos a pluma de los pintores "una vida, una libertad, una morbidez que sus cuadros dejan de desear", se pregunta "si el colorido más maravilloso puede dispensarnos de tanta pérdida", y si no sería deseable "que el arte de pintar al óleo no se hubiera inventado nunca".

M.T.M.- *Efectivamente, parece que reencontramos, por lo menos en el tono, ciertos acentos de Greenberg.*

J.D.F.- Quizás por eso, no me siento demasiado cómodo con esas líneas.

M.T.M.- *¿Y Venturi?*

J.D.F.- Aquí esta:

"Un motivo interesante de crítica de arte fue tratado por Lessing (1729-1781) en su célebre libro titulado *Laocoonte* (1766). La abundancia de los letrados que se habían interesado en el arte figurativo por el tema representado, y la tradición de la idea como cualidad central de la obra de arte, habían empujado a los críticos a una interpretación cada vez más genérica de las obras, en que los motivos psicológicos perdían todo contacto con su realización en forma y en color. Spence y Caylus habían hecho la teoría de ese género de crítica, a propósito del arte antiguo. Y Caylus había llegado al extremo de tomar como parangón de los poetas el número de cuadros

que ofrecían al artista. El resultado era alabar dos géneros de los menos estimables: el género descriptivo en poesía y el género alegórico en pintura. Una reacción era necesaria: ya se había esbozado gracias a Shaftesbury, a Richardson, a Dubos, a Diderot. Lessing no inventó nada pero supo dar una forma más neta y más absoluta a la distinción, aun cuando cometió el error de elevar al rango de ley artística universal, una distinción que era razonable y encontraba su sitio natural solamente en la psicología empírica. En efecto, esa distinción era apropiada para hacer comprender el gusto de tal o cual artista, pero no para ser la medida de un juicio de valor sobre una obra de arte.

Lessing fijó su teoría en un término: según él, pintura, escultura y arquitectura fueron "die bildenden Künste", las artes figurativas o artes plásticas, mientras que antes las llamaban solamente bellas artes, *Beaux-arts* o *fine arts*. Afirmó que si Homero puede tratar lo visible y también lo invisible, el pintor sólo puede tratar lo visible. Ahora bien, es éste un error que fácilmente se refuta. La simultaneidad en el espacio propio de la pintura, y la sucesión en el tiempo propio de la poesía son dos fenómenos físicos, y en los límites físicos, la distinción es justa. Pero cuando se habla de lo invisible, se habla de lo espiritual, y por lo tanto negarle lo invisible a la pintura significa negarle lo espiritual. En efecto, Lessing afirma que la pintura obedece a la ley de la belleza y no a la de la poesía. Pero ¿qué belleza?. La belleza de las proporciones corpóreas. Y como la belleza de las ropas es inferior a la belleza del cuerpo humano desnudo, Virgilio ha podido hablar de las ropas de Laocoonte, pero el escultor lo ha representado desnudo. Si no ha acentuado la expresión del dolor, no es, como lo dijera Winckelmann, en virtud de un ideal de noble sencillez y de tranquila grandeza, sino en razón de la ley de la belleza que hubiera sido destruída por la expresión total del dolor. Vale decir que Lessing admite el arte figurativo solamente como representación de una belleza física. Por eso desaprueba el arte moderno que se ha ocupado de toda la naturaleza y no sólo de la naturaleza bella. Así, se ocupa de la pintura -el arte de moda en su época- para ponerle como modelo el grupo escultórico del Laocoonte, que realiza mejor, en sus tres dimensiones, la materialidad física.

Está claro, pues, que la crítica de Winckelmann -que tendía a explicar una obra griega por un ideal moral- era más elevada que la crítica de Lessing que rebajaba esa explicación hasta un nivel puramente físico.

Se encontrará una contraprueba de lo que acabo de decir si se examina lo que Lessing expresó acerca de lo feo en pintura. Sobre este tema, Aristóteles había escrito una frase genial: una figura, aun fea, puede gustar, reproducida en pintura. Lessing quiere oponerse a esa opinión: establece una distinción. La pintura, como imitación hábil, puede expresar la fealdad. La pintura como arte bello no quiere expresarla. Pero la pintura como arte ¿puede o no puede expresar lo feo? Y Lessing admite que tenemos la facultad de hacer abstracción de la

fealdad del objeto representado y gozar únicamente con el arte del pintor. "Pero ese goce mismo es interrumpido a cada instante por la reflexión del mal uso que se ha hecho del arte, y es raro que esa reflexión no entrañe la falta de estimación hacia el artista". En suma, Lessing se encuentra llevado a contradicciones inextricables, precisamente porque no ha comprendido el valor espiritual del arte, que puede existir en una figura fea; porque no ha tenido ojos para la belleza moral, de un Rembrandt, por ejemplo; y porque ha interpretado de una manera física la belleza de una escultura griega".

M.T.M.- *Croce menciona otra obra que yo no conocía, la Drammaturgia de 1767...*

J.D.F.- Lo que me pregunto, en el fondo, es si estos textos aclaran algo, no sólo de Chillida, sino del propio Laocoonte, Laokoon, en la traducción italiana... Encuentro, como en Greenberg (y en otros citados), una cierta sensación de extravío, de navegar a la deriva en la búsqueda de substratos filosóficos, como creando nieblas mentales... Borges señaló en cierta ocasión algo de esto. Marangoni u Oteiza son mucho más precisos, la verdad...

M.T.M.- *Quizás también, además de manejar diversos conceptos de aproximación, en la bibliografía de Chillida, como apuntabas con la observación de d'Ors, se mezclen disciplinas no totalmente coincidentes.*

J.D.F.- Ese es otro de los temas que viene a complicar la cuestión. Evidentemente, hay zonas comunes, pero no es lo mismo Metafísica que Estética, ni ésta que la visión histórica (Spengler, por ejemplo), ni Teoría del Arte que Crítica. Están también las aproximaciones poéticas, las declaraciones de los propios artistas... Y los ejercicios de redacción subvencionados, naturalmente. Conocemos el poder filosófico de Heidegger, pero de alguna forma, comparto, en parte, el juicio de Camón Aznar sobre alguna de sus asociaciones estéticas. Greenberg, como d'Ors, creo que se mueve, o intenta moverse en un terreno mixto de Crítica y Teoría del Arte. En un mismo autor se dan desigualdades. Por ejemplo, en la Estatuaría Megalítica de Oteiza, lo que él llama, con astucia, Estética Objetiva, me parece mucho menos convincente que el análisis histórico concreto, muy spengleriano, del proceso pre-andino. (También esta Worringer, naturalmente). El lo considera una interpretación "estética", pero participa de otros terrenos. James Joyce, en el puro terreno del análisis, fue mucho más riguroso en el Artista Adolescente, con sus aproximaciones a la Estética de Santo Tomás. Basta leer los comentarios de Umberto Eco en la Opera Aperta.

M.T.M.- *¿Y las visiones de los propios artistas?*

J.D.F.- Hay de todo. Chillida se mueve en terrenos débilmente teóricos, pero salpicados de intuiciones puntuales, muy sensibles, resonancias

poéticas; Frank Stella es un desastre como ser pensante; Oteiza, participando de casi todos los campos, da un resultado teóricamente más híbrido, pero muy inteligente, extraordinariamente inteligente. Es muy diverso de la gran mayoría de los artistas que, en general, se limitan a hacer frases más o menos líricas, o dictar sentencias o apotegmas. La verdad es que tampoco se les pide eso... Vuelvo a recordar la frase de Goethe sobre Byron que mencioné en mi libro sobre Sáenz de Oiza: "Cuando escribe es un gigante, cuando razona es un niño". Eso ocurre mucho.

M.T.M.- *También ha surgido con frecuencia otro tema en estas conversaciones. La dicotomía chillídica entre el primitivismo y, alternativamente, el carácter historicista helenístico, que vimos en el Laocoonte.*

J.D.F.- Es otra de las cuestiones fundamentales. Personalmente me inclino, como te dije, por la segunda opinión. Alejandrinismo, helenístico... Pero hay muchas imágenes que apoyan la tesis primitivista, la de un artista poderosamente arcaico. Es una cuestión envenenada. Diría que Chillida es un artista alejandrino, el más brillante de todos, que con una maestría incomparable, se reviste, a veces, de "primitivismo", de un arcaísmo aparente. Como un disfraz, una máscara, existencial, si se quiere. No creo que hay lugar en estos tiempos para un verdadero sentimiento arcaico. Pero en Chillida, la imagen se hace poderosamente ambigua en ese sentido. Y más si pensamos en Sartre...

M.T.M.- *Lo del séismo, la grieta del En-sí...*

J.D.F.- Exactamente. ¿O es que Chillida vacila entre esas dos atracciones contrapuestas, la helénica del Laocoonte o Miguel Angel, y la ontológica de Sartre? Es difícil responder.

M.T.M.- *Esa sugerencia sobre la vacilación existencial de Chillida atraída simultáneamente por dos polos, tan extremos, pudiera ser desarrollada...*

J.D.F.- Pero no ahora, por favor... Se trata de cuestiones graves...

M.T.M.- *¿Restan otras aproximaciones posibles?*

J.D.F.- Ciertamente, aunque recaigamos en esa extraña situación que denunciaba Zevi sobre nuestro "alejandrinismo cultural"... Cabrían conexiones historiográficas no solamente helenísticas sino incluso romanas.

M.T.M.- *¿En qué sentido?*

J.D.F.- Tú debes conocerlo bien, el centrado en dos teóricos vieneses, Frank Wickhoff y Alois Riegl, como individuación del "modo de narrar

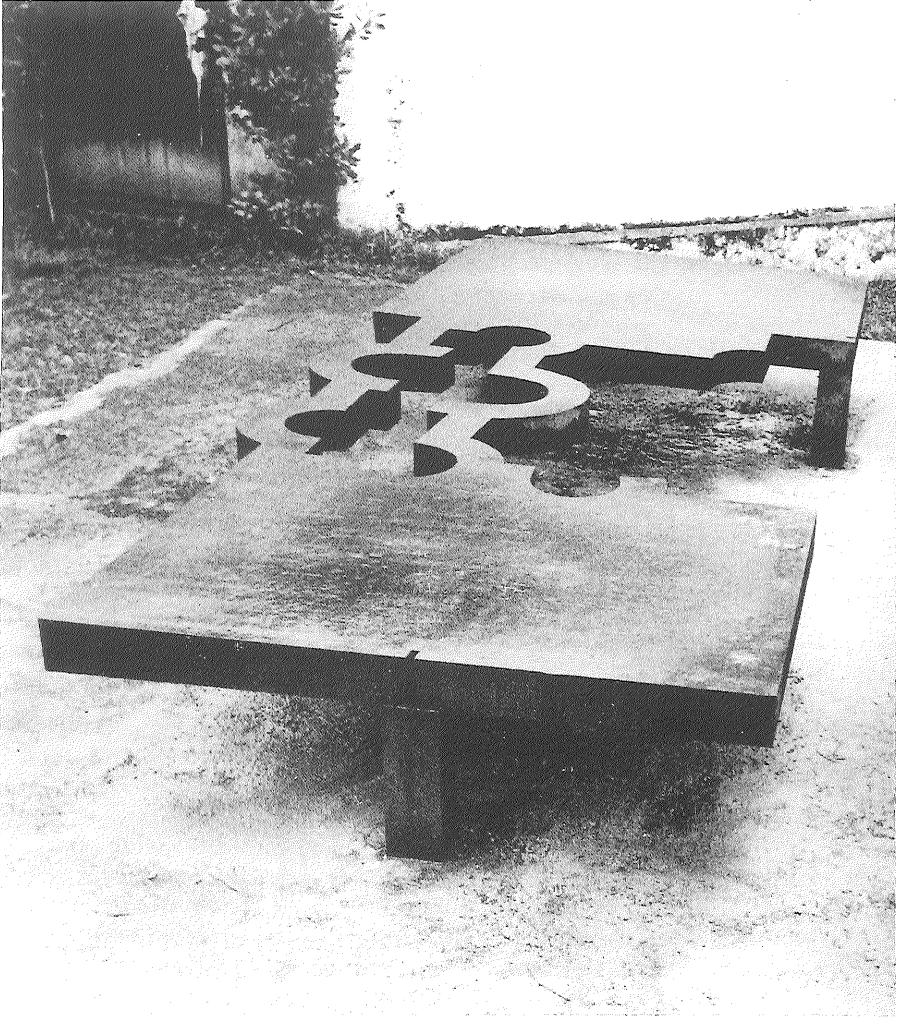
continuo" (quizás en ese terreno fuera plausible una aproximación a la tesis barrojana de Oteiza)... Pero también esto desborda los límites de esta conversación. Yo estaba pensando eminentemente en otras cosas, quizás más asequibles.

M.T.M.- *¿El Manierismo?*

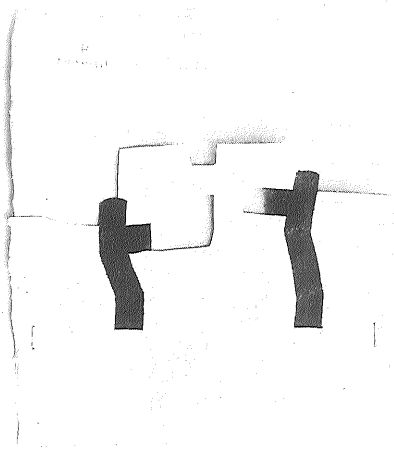
J.D.F.- Eso es. Comprendo que incurrimos de nuevo en fórmulas excesivamente homeopáticas, pero teníamos inevitablemente que llegar a ello. El escultor más grande de una época, signada fatalmente por el manierismo cultural, debe tener alguna fuerte relación con ello. También aquí tenemos una categoría de difícil lectura e interpretación, surgida muy tardíamente, como en un parto muy laborioso. Durante siglos la gente se inquietaba ante Miguel Angel. ¿Qué era Miguel Angel? ¿Renacentista, barroco, pre-barroco...? Esta aparición de un tercer vector, sacralizando la crisis del humanismo y los valores que se acostumbra a emblematizar en el Saqueo de Roma, ha acelerado muchas cosas, si lo consideramos como categoría metahistórica (como insinúa Eco). Chillida, incluso en su enigmático y larvado pesimismo, podría situarse dentro de ese encuadre.

M.T.M.- *La misma enunciación de Oteiza sobre el "puente romántico", entre informalismo y racionalismo, podría expresar, con otras palabras, esa situación. Si te parece, hablemos de ello mañana. Parece que ha quedado abierto otro frente.*

J.D.F.- Posiblemente.



• • OCTAVA PARTE MANIERISMO



24. EL MANIERISMO

M.T.M.- *Vamos entonces a hablar sobre el hipotético encuadre de Chillida dentro del Manierismo.*

J.D.F.- Vamos a intentarlo por lo menos. Aquí se suman dos dificultades: las propias de la obra de Chillida, como estamos viendo y las de la propia categoría manierista, la más oscura de las capitulaciones historiográficas. Insisto en el carácter relativamente reciente de su homologación. Todavía poseo libros, editados este siglo, que hablan del estilo Moderno, refiriéndose a todo lo surgido tras Brunelleschi. Por lo menos en arquitectura. Luego la cosa se dividía en dos, Renacimiento y Estilo Moderno, desde Morris, Gaudí, Eiffel, etc. Más tarde, ya surgen los capítulos del Barroco y del Neoclásico. El Manierismo, como en un plano menor, el Iluminismo, etc., aparecen después. Estos procesos de capilarización progresiva, como ocurrió con el tardo-antiguo de Riegl y Wickhoff, contribuyen a esclarecer el panorama. Pero en lo que respecta al Manierismo, pienso que su desvelamiento aun no es total.

M.T.M.- *¿Por qué?*

J.D.F.- Piensa en el caso de Palladio. Pero sobre esto quizás hablemos luego. Mejor que, una vez más, comiences tú y luego intervendré yo más activamente, como se dice.

M.T.M.- *Bueno, la verdad es que hemos hablado de muchas cosas. Pero, simplificando un poco, hemos contrapuesto la crítica americana -la visión de Greenberg, principalmente, que considera el arte moderno como un proceso de progresiva especialización y purificación, incluso de cada uno de los campos del arte, pintura, escultura, música, etc.- a otra más europea, en que el arte es interpretado a la luz de otros conceptos, filosóficos o poéticos, que es la que más puede haber sido aplicada a la obra de Eduardo Chillida.*

No es, desde luego, tan claro como eso. El Laocoonte de Lessing, del que hemos hablado mucho, es una obra típica de la estética alemana; y defiende la pureza, la incontaminación, de las artes plásticas, como claro precedente de las teorías del arte moderno de Greenberg... ese segundo, o quizá tercer Laocoonte...

Pero, a la hora de buscar un encuadre crítico, interpretativo, a Eduardo Chillida, surge, sugieres tú, la interpretación manierista.

Arnold Hauser ha sido su principal representante; su obra titulada precisamente así "Der Manierismus" reivindica un nuevo estilo en la Historia del Arte, como Wölfflin y Riegl habían reivindicado el Barroco, o Panofsky el Gótico. Todo frente a la hegemonía de los valores del clasicismo, del Renacimiento.

J.D.F.- *Como antes decía, creo que se produce un proceso de capilarización, diferenciando cosas que, inicialmente, se veían, como más homogéneas. La gente se va enterando poco a poco. Como nos ocurre a nosotros con Chillida.*

M.T.M.- *Al margen de lo que señalas, hay una cosa que me parece interesante, sin embargo, en esta incursión del "manierismo" en la crítica de arte, con respecto a las otras categorías. Hauser habla del Manierismo, desde el principio, reconociendo en el momento presente una afinidad con esa situación (del "post-renacimiento") y con sus valores. El Manierismo, para Hauser, es la característica de nuestra propia época, como lo fue de esa época anterior. El Manierismo tratado como valor de contemporaneidad.*

Y, algo más. La verdad es que nosotros siempre andamos con referencias de arquitectos. La obra de Hauser es de los años cincuenta, como sus otras dos "Historia Social de la Literatura y el Arte" e "Introducción a la Historia del Arte". Estas dos son de 1953 y 1958; "El Manierismo" es de 1957.

Pues bien, Colin Rowe escribe antes -exactamente el 1950- su famoso artículo "Manierismo y arquitectura moderna" en la revista inglesa "Architectural Review". Aquí, por primera vez, creo, se relaciona la arquitectura moderna con el estilo manierista -que sólo años después definirá exhaustivamente Hauser- y que después, ya en los sesenta, será el punto de mira de Venturi para plantear su alternativa figurativa a la modernidad en "Complexity and Contradiction in Architecture".

J.D.F.- *Quizás estemos hablando demasiado, "desde la arquitectura". Ahora te diría, de nuevo: ¿qué tiene todo esto que ver con Eduardo Chillida?.*

M.T.M.- *Bueno, al menos cronológicamente, la actividad de Chillida se inicia*

coincidiendo exactamente con esta especie de apoteosis manierista en la interpretación del arte y la arquitectura. Es cierto que las relaciones entre la práctica artística y la teoría son muy variadas y que un artista no tiene por qué ser necesariamente influido por las interpretaciones o la crítica contemporánea; pero ahí está el hecho.

Y, además, una interpretación "manierista" del arte moderno supone, por una parte, una actitud estilística ante el arte mismo y, por otra, un dejar paso a la ambigüedad, la coexistencia de los contrarios, la imitación, etc... anatemas del arte clásico. Es decir, con la interpretación manierista se reconoce al estilo como "concepto fundamental y central de la historia del arte", son palabras de Hauser, y se da paso a un arte en que tiene cabida la contradicción, el doble sentido, la unidad de lo real y lo imaginado, lo subjetivo, etc. (yo misma, en mi Tesis doctoral, utilicé el estilo como concepto central para estudiar la arquitectura moderna y lo que ha venido después, yo decía entonces que el llamado "estilo internacional" en arquitectura ha sido el último estilo verdaderamente universal y generalizado; antes, Hauser, había dicho lo mismo de Manierismo "el primer estilo internacional tras el gótico").

J.D.F.- Bueno, sobre esto de los "Últimos" y los "Primeros", se han dicho muchas cosas. Chueca, creo que en su discurso de entrada a la Academia, otorgaba ese carácter de "último estilo internacional", al Neoclásico. Pero es igual. Sigue con Chillida.

M.T.M.- Veamos, entonces, qué pasa con Chillida.

Entre las características que señala Arnold Hauser propias del Manierismo estarían: un intelectualismo extremado, que es consciente de la realidad y la deforma; y una madurez pasada, de un refinamiento preciosista...

Junto a ello, el Manierismo sería un arte "derivado", algo que tiene su origen en la cultura, en el arte, y no en la vida. No hay duda de que, en gran medida, estas observaciones cuadran perfectamente a la escultura de Chillida; intelectualista hasta el extremo, a pesar de su postura de artista espontáneo e inmediato, y madura al mismo tiempo que derivando hasta la saciedad sus propios temas.

Pinter, otro estudioso de Manierismo, decía que éste era un estilo privado de ingenuidad. También lo es Chillida y su escultura. Y Hauser añade que la actitud manierista en el arte desemboca en nuevas convenciones, algunas de ellas las más artificiosas que se hayan dado nunca... ¿No hay también algo de esto en el propio lenguaje escultórico, en las formas cada vez más elaboradas de Chillida?.

J.D.F.- De acuerdo en bastantes cosas. Discrepo en una, totalmente. No veo "intelectualismo extremado" en Chillida por ninguna parte. Sí lo veía en Oteiza. Quizás tendríamos así dos vertientes diversas del manierismo.

M.T.M.- Es posible. De todas formas, haría aquí un paréntesis, antes de continuar. También habla Hauser, un poco marginalmente, de la condición de Lessing

como crítico platónico, para quien la obra de arte está contenida en la idea, en contraposición a Fiedler, para quien lo predominante es la naturaleza sensible y material de la obra de arte, así como su individualidad histórica. En el camino de Fiedler, se habrían situado Bergson, y hasta T.S. Eliot, mientras que podríamos ver en el más moderno Greenberg una reaparición de las tesis platónicas de Lessing.

En cuanto a Chillida, ¿sería más apropiada una concepción de su obra sobre las ideas individualistas y materiales de Fiedler, o las más idealistas de Lessing?. ¿Está un obra de Chillida ya contenida en su idea?. ¿O es esencial su concreción material y su individualidad en el tiempo?

J.D.F.- Veo poca relación entre Eliot y Chillida. Aunque ahora que lo dices, se podría pensar en acompañar estas conversaciones con citas suyas. Pero no veo gran relación, la verdad.

M.T.M.- Sigamos. Dice también Hauser: "Sólo una época que ha vivido como propio el problema vital de la tensión entre forma y contenido, entre belleza y expresión, podía hacer justificar el Manierismo y precisar sus peculiaridades".

"...las dos corrientes contrapuestas del Manierismo: el espiritualismo místico del Greco y el naturalismo panteista de Bruegel, a veces aparecen separadas y a veces imbricadas entre sí, en un mismo artista, de manera indisoluble".

Seguramente, en Chillida, se da precisamente esta misma situación de un espiritualismo y un naturalismo imbricados, como lo están el geometrismo y la expresión, el concepto y la materia, formando una unidad compleja que oscila entre el extremo formalismo y la falta de forma, entre la concreción y la abstracción. Fijémoslos, como síntoma, en la gran cantidad de esculturas de Chillida que aluden, que tienen como motivo, conceptos morales -como libertad, tolerancia, ...- equilibrando el peso que en ellas tiene su propia materialidad.

Ayer mismo, había una noticia de prensa sobre la ejecución en Sevilla de una gigantesca obra de Chillida como monumento a la "tolerancia", junto a lo que había sido la sede de un Tribunal de la Inquisición...

J.D.F.- La verdad, nunca he entendido como Eduardo se deja llevar por esas situaciones. Lo del rábano y las hojas... Muchas veces se han asociado sus obras con instrumentos medievales de tortura, cinturones de castidad, etc. pero eso es otra cosa. Vamos a ver cuando los sucesores de Greenberg le piden una obra conmemorativa de las Brujas de Salem, o Claude Esteban sobre la Noche de San Bartolomé... Si, por lo menos, lo hicieran con el Sacco de Roma, la cosa tendría más sentido... Por otro lado, enésimamente, de nuevo, replanteas la fórmula de Oteiza como "puente romántico" entre cosas muy diversas... En último extremo, si se quiere, entre la "Tolerancia" y la "Inquisición", o entre Heidegger y los buhos muertos... Puestos a ello...

M.T.M.- Un tema también escabroso podría ser buscar en la imitación manierista, de los modelos anteriores, una justificación para ciertas formas de Chillida,

que pudieran estar antes en otros artistas (Oteiza lo lee de otra manera, más directa, más polémica, pero mejor no entrar en ello).

Pero, en todo caso, la imitación manierista, que implica la simultánea distorsión de los modelos -clásicos- anteriores, supone una problemática relación con los antepasados y, al mismo tiempo, una acentuación del subjetivismo en el arte como único camino de huida ante el caos y el temor de que la forma por sí misma pueda fallar ante la vida.

Chillida, indudablemente, tiene mucho de todo esto.

Hauser habla también de la "ambigüedad" como un medio estilístico decisivo del Manierismo; y de su, de algún modo, "supradeterminación artística". Hay también, cierta carga de ambigüedad en las obras de Chillida, como de supradeterminación...

J.D.F.- Hablar de los "modelos" de Chillida es más difícil de lo que parece. Por lo menos para mí...

M.T.M.- "El Manierismo disuelve la estructura renacentista del espacio, descompone la escena... hace valer diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades del movimiento..." continúa Arnold Hauser. La disolución de la unidad espacial, la alteriación de las jerarquías, es sin duda una característica de las esculturas de Chillida. En algunas, de la primera época, hay también la expresión de diferentes posibilidades de movimiento; en otras, aparentemente más equilibradas y estáticas, también hay desplazamientos de lo que podría considerarse como tema o forma principal en favor de otros secundarios que asumen un mayor protagonismo espacial. Hasta hay una cierta teatralidad -manierista- en las obras de Chillida, en ocasiones concebidas como telones de fondo. Y un, también manierista, clasicismo latente.

Otras características del Manierismo, señaladas por Hauser, como su carácter "surrealista", de "libre asociación", "de montaje", podrían también perfectamente ser aplicadas a su escultura. ¿No sería, en este sentido, por ejemplo, más manierista el "Homenaje a Kandinsky" de Chillida que el "Homenaje a Paul Klee" de Oteiza?

J.D.F.- Son dos obras que no tienen nada que ver, como no sea el material común... el alabastro. Creo que Oteiza pensaba en un gato, un gato surreal... A mí, paradójicamente, el homenaje a Kandinsky me recuerda a la "Pared-luz"...

M.T.M.- Esta última observación requeriría, seguramente, un análisis más profundo que no es este el lugar de hacer.

Y, a propósito, volviendo al contencioso Oteiza-Chillida en el asunto de la imitación. Me enseñabas, y corregías mi error, dos fotografías del Altar de Pérgamo, que se encuentra en el Museo de Berlín, y del Laocoonte, que se encuentra en el Museo Vaticano; siendo este grupo escultórico un claro derivado de la figura central de aquel altar. Pero ¿significa eso que tiene menor valor?... De hecho, el Laocoonte es mucho más famoso que su supuesto

modelo, hasta el punto de haber borrado casi su existencia. Sin embargo, este parangón no debería ser llevado demasiado lejos en el caso que nos ocupa... hay una considerable distancia entre los procedimientos empleados por la escultura de la Antigüedad y la escultura moderna, para la que un tema puede llegar a ser lo esencial.

Antes hemos hablado de algunas obras de Eduardo Chillida, muchas, sobre todo las realizadas en hierro, imbuidas de posibilidades de movimiento. "Las formas se retuercen y se doblan, se tienden y se torsionan... recordando en su movimiento el éxtasis gótico...", son palabras de Hauser aplicadas al arte manierista que, muy bien, podrían ser aplicadas a Chillida.

Quizá también su escultura podría estar emparentada, en este sentido -y esto explicaría tal vez más que la ligadura con Heidegger su éxito en Alemania y los países centroeuropeos- con el gótico. Otro arte espacialmente complejo y rupturista de las convenciones del clasicismo, extremadamente elaborado.

J.D.F.- Quiero recordar, no estoy seguro, que en algunos de los primeros intentos de aproximación, yo mismo hablaba sobre un cierto neogoticismo en Chillida, la línea-fuerza, como un Art Nouveau revisited... Cosas de esas que, afortunadamente, se olvidan.

M.T.M.- *A propósito. También Worringer ha hablado del gótico como resultado de una animación de la geometría, como una vitalización del arte geométrico más primitivo, como Hauser habla del Manierismo como animación de la figura humana, del cuerpo por el espíritu.*

¿Otra clave para entender a Chillida, como escultor que persigue en todo momento la animación de la materia, la activación de la geometría por el espíritu?

Hay la constante referencia de Chillida a Heidegger.

Pero, podría haber otra, más en esta vía que estamos recorriendo de su actitud manierista.

La de Kierkegaard, arranque de la filosofía existencial, contra-punto al pensamiento abstracto y sistemático de Hegel. (Una de las obras principales de Kierkegaard se titula "Sobre la voluntad en la naturaleza", hay mucha voluntad en Chillida...).

Y, al final, la paradoja, dice Hauser, es la fórmula fundamental del arte manierista.

Y, a pesar de esa imagen tan monolítica, hay tanta paradoja en Chillida...

J.D.F.- Demasiadas. También está Unamuno...

M.T.M.- *Se comprueba la extraordinaria dificultad de la lectura de Chillida. Antes has hablado de dos manierismo diversos...*

J.D.F.- Era una forma de expresarse. Mira, María Teresa, una de las formas más eficaces para comunicar es el método de los parangones. Ya conoces mi intento Bernini-Borromini (como arquitectos). Ahora en este caso, podríamos recurrir a una situación más difícil, la de Palladio



y Miguel Angel. Pero vamos a hablar claro, por una vez. Esta es una situación verdaderamente escabrosa. Desde muchos puntos de vista, habitualmente manejados, no hay simetría en la bipolaridad Chillida-Oteiza. Me estoy refiriendo al reconocimiento internacional, los galardones de que está salpicado el mundo artístico, los amigos, escritores, intérpretes, etc. Chillida, incluso con todas las salvedades apuntadas en el mundo americano, es justamente el escultor estéticamente triunfante, arrollador, el más grande, el artífice del siglo. Y podría, con toda lógica, serlo aun en mayor medida. Ese no es el caso de Oteiza, una figura mucho más intelectualizada, complicada, en el fondo un hombre de minorías, voluntariamente alejado de esa dimensión de escultor tradicional que encarna soberanamente Chillida. Oteiza es "otra cosa". Sus relaciones son antimétricas.

Ocurre que, con la astucia diabólica que le caracteriza, ha conseguido sublimar sus fracasos, en gran parte generados por la inmensa recua de Asnos Campeones, en parte por su vocación apocalíptica, en una fantástica, estremecedora Poética de la Derrota, ya en el invierno de los años. Yo, personalmente, opino, frente a tantos y tantos, que se trata de dos figuras absolutamente equiparables, pero también absolutamente distintas. Pero ocurre también que, con los métodos de homologación habituales, esto suena a locura. Bueno, ya veremos quien tiene finalmente razón. Y también por eso surgen los dos manierismos, el de la acción, la mano poderosa del escultor de una época, y el del intelectual, el sacerdote profundo de las Derrotas, del fracaso personal y de toda una época. El hombre que duda, como el matemático Kronecker...

M.T.M- *Zevi menciona el Sacco de Roma, como factor desencadenante del manierismo histórico.*

J.D.F.- Zevi y otros. El se refiere al caso romano y al sitio de Florencia "como los acontecimientos emergentes de una crisis religiosa, humana, civil, que se extiende por decenios, implicando a los artistas, aprisionándolos en una soledad diversa más por circunstancias extremas que por íntimo impulso". También aquí tenemos soledades diversas.

M.T.M- *Y estamos viviendo nuestros Saccos de Roma.*

J.D.F.- Se ha repetido constantemente la imposibilidad de hacer algo después de Auschwitz. Pero hay muchos Auschwitz, Guerras Mundiales, Katyin, Hiroshimas, ahora hemos vivido nuevas cosas... ¿Cómo no va a ser el manierismo el lenguaje de esta época desgarrada? Por otro lado, es curiosa tu observación en torno a la simultaneidad con que emerge el manierismo de Chillida alrededor, cronológicamente, de su emergencia interpretativa. También es curioso, por otro lado, el poco acento que se ha dado a una lectura semiótica de su obra, ¿por qué?.

M.T.M.- *Resultaría muy complicado, en verdad.*

J.D.F.- Pero cabe alguna aproximación. Por ejemplo, y de nuevo en parangón con Oteiza, en cuanto que Chillida encarna, en términos de Barthes, el Anti-grado Cero.

M.T.M.- *Se está haciendo tarde. Ya es de noche. ¿Lo dejamos por hoy?*

J.D.F.- No sé si es mejor continuar y acabar rematando esta larga faena. ¡Qué difícil es Chillida!. En este intento de localizar sus invariantes, no sé si estamos cayendo en esa actitud, denunciada por Sartre, de Paul Bourget en relación con Flaubert, de reducir una personalidad compleja a unos cuantos deseos primeros, como el químico reduce todo "a una combinación de cuerpos simples".

M.T.M. - *No tan simples, en este caso.*

J.D.F.- Es cierto. Debe ser cosa del cansancio.

M.T.M.- *Por lo menos hemos llegado a una conclusión. En el fondo, todos los grandes, Chillida el primero, son manieristas de alguna manera.*

J.D.F.- A través de largos rodeos. Estoy pensando en el rodeo de Croce. No sé por qué recuerdo algo que leí, recientemente, en Ellmann, sobre el conocimiento temprano que Joyce tenía de su Estética. Como nuestro Unamuno, Minotauro ciego. Evidentemente, su interés se centraba en el capítulo de Vico. Y Joyce era otro gran manierista.

M.T.M. - *También hemos hablado del manierismo como invariante histórico.*

J.D.F.- Eco tiene algunas palabras al respecto. Lo que ocurre es que lo identifica con la post-modernidad y nadie menos post-moderno, por lo menos en el sentido arquitectónico habitual, que Chillida. Creo que el fenómeno es más amplio.

M.T.M.- *¿Establecemos para terminar, esa parangón Miguel Angel-Palladio?*

J.D.F.- Vamos a intentarlo. El tema es difícil. En principio uno tendería a identificar a Chillida con la "terribilitá" de Buonarroti y la relativa serenidad de Palladio, con el último Oteiza. Pero surgen problemas. Por ejemplo, la edad. En la fecha del mencionado Sacco de Roma, el 1527, Miguel Angel tenía 52 años y Palladio, 19. Chillida, como estamos viendo, parece irreducible a hipótesis sencillas, incluso, como se ha señalado en el caso Palladio, en su conjunto. ¿Vive Chillida la incertidumbre y los conflictos manieristas?

M.T.M.- *Parece actuar siempre con mucha seguridad. Más que Oteiza, por lo menos antes de las fases finales de éste.*

J.D.F.- Por otro lado, Palladio es una figura más difícil de leer que Miguel Angel. Zevi ha señalado que es la única gran figura del siglo, dedicada únicamente a la arquitectura. Podría registrarse en ese sentido una afinidad con Eduardo, como escultor puro, en contraposición a la polivalencia y derivaciones constantes de Oteiza.

M.T.M.- *Por otro lado, generalmente se habla heroicamente de Miguel Angel, como genio titánico. Eso es más chillídico...*

J.D.F.- Palladio es más evasivo, como más metafórico. Has mencionado mucho a Hauser. Pero fíjate que este autor escasamente se refiere a él. Ahí encontraríamos un eco del desencuentro americano con Chillida o el generalizado con Oteiza. Y, sin embargo, pervive la incomunicabilidad aparente de ellos. El mismo Zevi se ha referido al carácter más profundamente impregnado de claroscuros en Miguel Angel, y eso, por el contrario, encaja más en Chillida. Como ves, vamos de uno a otro, sin encontrar correspondencias exactas. También se ha dicho que la sensibilidad ambiental de Palladio no es demasiado acusada en el período juvenil. Despierta más tarde. Y esto vale también para Chillida, especialmente en esa apoteosis del Peine del Viento, su verdadero Laocoonte...

MTM.- *En conclusión, no podemos tampoco ahora establecer correspondencias historiográficas esclarecedoras, en este caso, con un artista tan elusivo interpretativamente como Palladio.*

J.D.F.- Pues creo que no.

M.T.M.- *El caso de la arquitectura moderna ¿puede ilustrar algo de lo que estamos diciendo?*

J.D.F.- Difícilmente. El mismo intérprete dice que todos los edificios valiosos edificados en los últimos 30 ó 40 años pueden ser calificados como manieristas. Esto es cierto. Pero cuando dice que el Manierismo incluye Neo-expresionismo, brutalismo, contextualismo, metabolismo, de-arquitecturización, arquitectura pop, do-it yourself, e incluso arquitectura conceptual, me parece que crea un pot-pourri que no resuelve nada. Por lo menos para entender a Chillida. Chillida es lo más opuesto a este vademecum de orientaciones... Quizás Chillida sea originalmente más miguel-angelesco y, con los años, se aproxima a las raras instancias palladianas, pero hay un hilo conductor, su mano eterna de escultor.

M.T.M.- *¿Entonces?*

J.D.F.- Entonces vamos ya a terminar a estas horas de la madrugada. Zevi acierta, creo, en dos cosas. Una al decir que el Manierismo moderno,

quizás el de siempre, tiene dos rostros, el conceptual, introvertido, y el dinámico, extrovertido. Probablemente Oteiza encarna el primero y Chillida el segundo, el propio del hombre de acción.

M.T.M.- *A propósito, una divergencia lateral ¿Palazuelo también estaría incluido en esta categoría? ¿Cual sería su paralelo histórico?*

J.D.F.- No se... Así, a bote pronto... Creo que sí se trata de un creador manierista... Más que en Julio Romano, pienso en Parmigianino, por ejemplo, pero hablo con mucha rapidez, sin meditar demasiado la pregunta...

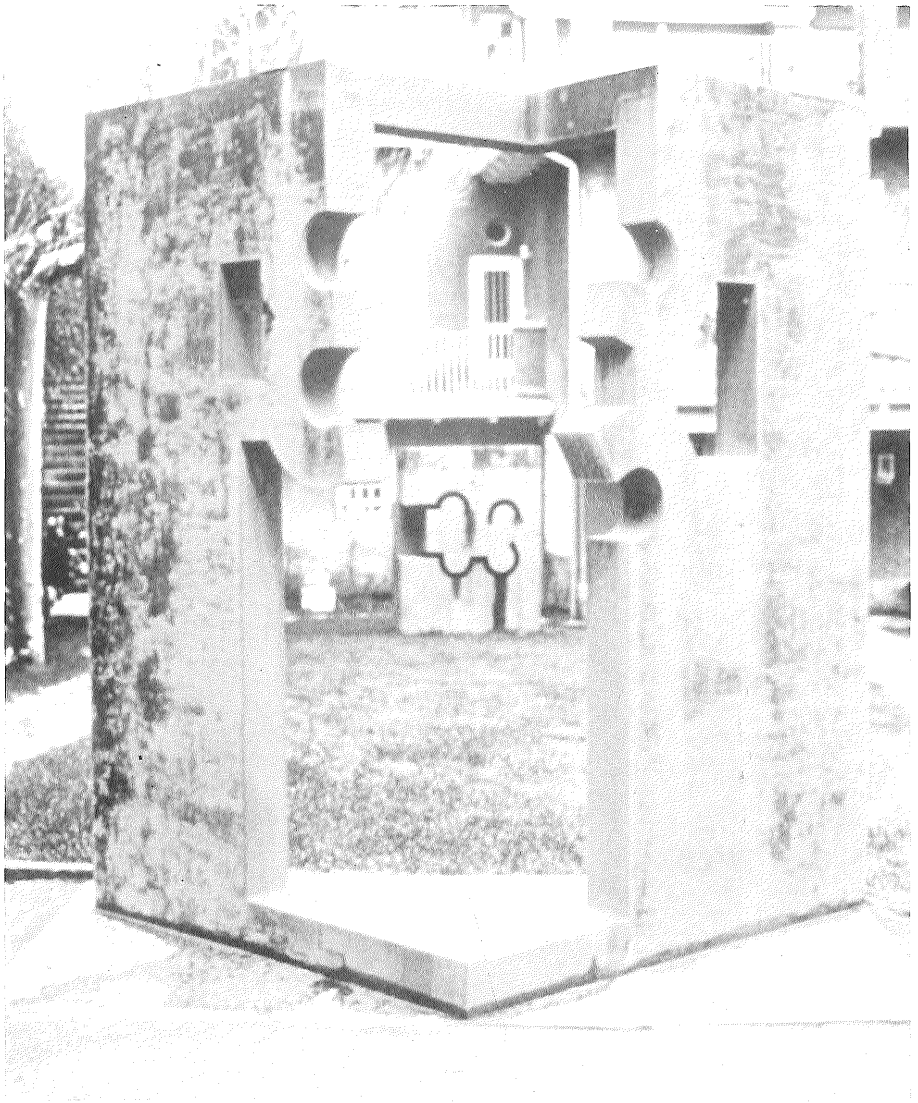
M.T.M.- *¿Y el segundo acierto de Zevi?*

J.D.F.- Al identificar, en otra de sus obras, el manierismo histórico con ciertos momentos del expresionismo contemporáneo. Y podríamos extender el campo aludido al existencialismo, ampliamente entendido. Conocemos la tesis barojiana sobre el montaje de sus primeras obras, pero quizás la tensión esté más en Unamuno, "nuestro minotauro ciego", repito, que decía Jorge (por cierto, también hablaba de Miguel Angel como un gigante "ciego"). Siempre que pueda relacionarse realmente el existencialismo con Unamuno... También están Kierkegaard, Jaspers...

Este tema expresionista, como derivación manierista me parece vital, por lo menos para muchos de los capítulos de su obra. Si te parece lo dejamos aquí y hablaremos de ello, en la futura conversación.

M.T.M.- *Muy bien. Ya no puedo más.*





• • NOVENA PARTE

EXPRESIONISMO Y SPENGLER

25. AEGOSPOTAMOS Y LA BAHIA DE LA CONCHA

M.T.M.- *Vamos entonces a terminar hablando del expresionismo, como manifestación manierista. Ahora bien, has dado dos versiones zevianas del manierismo moderno, que no son totalmente coincidentes. La primera, como vademecum, casi como enciclopedia de los últimos años. Otra, en relación con el expresionismo. Las aproximaciones son distintas.*

J.D.F.- Sí. Corresponden a dos momentos del intérprete. El vademecum es mucho más reciente. La del expresionismo, aparecía en un texto mucho más antiguo, *Arquitectura e Historiografía*, que creo, era una especie de reelaboración de su memoria de cátedra.

M.T.M.- *Te interesa más ésta, la primera en el tiempo.*

J.D.F.- Naturalmente.

M.T.M.- *Hablar sobre el expresionismo y relacionarlo con Chillida, puede ser tan vasto como el mar.*

J.D.F.- Sí. Sólo voy a dar una angulación parcial. Doy por sabidas muchas cosas. Sólo voy a referirme a un aspecto que, creo, no ha sido muy tratado. Lo de Zevi constituye meramente un momento de arranque. Tenemos que seleccionar los temas de conversación. Podríamos estar hablando sobre Eduardo (y sobre los más grandes) toda la vida. A mí me gustaría escribir una especie de Saper Vedere Chillida, o un Saper

Vedere Oteiza, más o menos puro visibilista, pero eso ya es otra cosa... hay que saber renunciar y limitarse a testimonios razonables.

M.T.M.- *O unas conversaciones sobre Palazuelo.*

J.D.F.- También. Pero hace tanto tiempo que no le veo... Creo que nos resultaría muy difícil hacerlo...

M.T.M.- *Volviendo al manierismo expresionista...*

J.D.F.- Las cosas se enlazan unas con otras. Hace unos años, me fijé, luego lo encontré registrado en alguna parte, en esa obsesión de Chillida por el dibujo de manos. Tiene un trazo muy curioso Eduardo, como constantemente quebrado, cuando hace esas cosas... De alguna de ellas parecían, incluso, derivarse otros dibujos aparentemente abstractos... El hecho abría diversos senderos. Por esas fechas, estaba leyendo un libro de Peyrefitte sobre los judíos, donde relaciona muy estrechamente la mano con el mundo sexual... Esa era una de las vías. Quizás, el poder contemplar esa tensión del primer Chillida, desde esa óptica crispada del acto sexual. (En otro libro he registrado las analogías también sexuales, en otro sentido muy diverso, de la Ley de los Cambios de Jorge). Pero no es eso lo que quiero desarrollar ahora, aunque se podría contraponer esa angulación a la tan citada del montaje barrojano.

M.T.M.- *¿En qué pensabas entonces?*

J.D.F.- En un casi desconocido ensayo de Spengler, del comienzo de los años 30, espléndidamente traducido por García Morente, "El Hombre y la Técnica".

M.T.M.- *Spengler, como pensador expresionista.*

J.D.F.- Así es. Un historiador inscrito en el llamado Vacío de Viena y, cronológicamente contemporáneo de los expresionistas históricos. Ahí también la mano juega un papel básico.

M.T.M.- *¿En qué sentido?*

J.D.F.- Es un razonamiento bastante denso. Probablemente no sería del gusto de Greenberg, al que Spengler también vincularía, desde el principio, al materialismo sajón, "la gran moda de los semicultos". Habla de las innumerables técnicas sin herramienta alguna, que en toda lucha por un problema hay una técnica lógica, de una actividad que tiene un fin. Chillida aparece ya de entrada caracterizado como un gran técnico, mucho más lógico y consciente de lo que parece y un creador latentemente agresivo...

M.T.M.- *¿Y el expresionismo?*

J.D.F.- El enlace surge después. Aquí podríamos hacer referencia a ese larvado pesimismo de Chillida. Se delata en las meditaciones proyectadas hacia el pretérito y el futuro, el hombre "que conoce la muerte de antemano". Efectivamente esa obra parece combatir, resistir el hecho de la "transitoriedad que caracteriza a todo ser vivo" percibiendo la historia y el abismo "cada gota de agua en un campo de batalla".

M.T.M.- *No es muy lejano a ciertas intuiciones de Camón sobre Heidegger.*

J.D.F.- Efectivamente, pero está expresado con mayor elocuencia. Probablemente Camón conocía este estudio. Curiosamente, Chillida suele dibujar manos y hablar mucho de la vista, distinguiendo entre el mirar y el ver. (Como el oír y escuchar. Por cierto que a veces, cuando dibuja manos, como me indicaba hace muchos años Juan Huarte, frecuentemente traza solamente cuatro dedos. Es significativo que lo mismo hacía Walt Disney en muchos dibujos animados). Pues bien, Spengler también, se detiene en la vista. Distingue en la astucia y la prudencia el estilo del fuerte y del débil. "Prudentes, en el sentido humano, sólo son los animales de rapiña. Los herbívoros, comparados con ellos, son tontos". Los rapaces dominan por la mirada, fascinando a la presa. "El alma está sellada con tanta mayor energía cuanto más solitario es el ser, cuanto más resueltamente constituye un mundo para sí, mundo opuesto a todo el mundo en torno". ¿Lo opuesto al alma de un león, de un águila? El alma de una vaca, responde... He ahí un complicado retrato de un Chillida expresionista...

M.T.M.- *¿Y la mano, la mano de Chillida?*

J.D.F.- El historiador lo aclara a continuación, al señalar que el hombre se ha hecho hombre por la mano, elemento sin igual en "el mundo de la vida movediza". Y las herramientas que él elige y prepara en función de su personal reflexión.

M.T.M.- *Dos elementos así, el ojo y la mano. Quizás dos técnicas no totalmente coincidentes. El águila tiene garras.*

J.D.F.- Permíteme la amplia cita:

"Así, pues, al pensar de los ojos, a la visión aguda e intelectual de los grandes animales rapaces, añádese el pensar de la mano. Del primero desenvuélvese desde entonces el pensamiento teórico, contemplativo, intuitivo, la "meditación", la "sabiduría". Del segundo nace el pensamiento práctico, activo, la astucia, la "inteligencia" propiamente dicha. El ojo inquiere la causa y el efecto; la mano trabaja según los

principios del medio y del fin. Que algo sea adecuado o inadecuado a un fin -juicio de valor de los activos- no tiene nada que ver con la verdad y la falsedad, que es la valoración de los contemplativos. El fin es un hecho; la conexión de causa y efecto es una verdad. Así surgieron los muy distintos modos de pensar, propios del hombre de la verdad -sacerdote, científico, filósofo- y del hombre de los hechos -político, general o comerciante-. Desde entonces, y aun hoy, la mano cerrada en puño es la expresión imperativa e indicativa de una voluntad. De aquí las inferencias que se sacan de los rasgos de la escritura y de las formas de la mano. De aquí también las metáforas que hablan de la mano dura del conquistador, de la mano feliz o la buena mano del hombre de negocios. De aquí los caracteres anímicos de la mano del criminal y de la mano del artista.

Con la mano, el arma y el pensamiento personal, el hombre ha llegado a ser creador. Todo lo que hacen los animales permanece reducido a la actividad de la especie y no enriquece su vida. Pero el hombre, animal creador, ha esparcido por el mundo una riqueza de pensamiento y de acción creadores, que justifica el hecho de que el hombre llame "historia universal" a su breve historia y considere su ambiente como la "Humanidad", teniendo el resto de la naturaleza por fondo, objeto y medio".

M.T.M.- *Los ojos y las manos de Chillida... Necesariamente estoy también pensando en los ojos de Oteiza, tan claros, pero también propios de un halcón...*

J.D.F.- Son dos formas de entender las cosas. Bastante después, Spengler precisa más la dicotomía.

"Al principio de toda cultura superior fórmanse las dos clases primordiales, la nobleza y el sacerdocio, como iniciaciones de la "sociedad", sobre la vida aldeana del campo llano. Encarnan ideas que se excluyen una a otra. El noble, guerrero, aventurero, vive en el mundo de los hechos. El sacerdote, sabio, filósofo, viven en su mundo de verdades. El uno sufre o es un destino. El otro piensa en causalidades. Aquél quiere poner el espíritu al servicio de su vida fuerte. Esta contraposición no ha asumido jamás forma más irreconciliable que en la cultura faústica, en la cual la orgullosa sangre de los animales rapaces se subleva por última vez contra la tiranía del pensamiento puro. Desde la lucha entre las ideas del imperio y del pontificado, en los Siglos XII y XIII, hasta la lucha entre las potencias de una tradición racial, distinguida -monarquía, nobleza, ejército-, y las teorías de un racionalismo, liberalismo y socialismo plebeyo -de la Revolución francesa a la Revolución alemana- siempre, una y otra vez se ha buscado la decisión".

M.T.M.- *Así vistas las cosas, en Chillida hablaremos del guerrero, del noble, viviendo el mundo de los hechos... Y en Jorge, del sacerdote, el sabio, el pontífice, si quieres.. Algo de esto apuntabas en tu viejo libro.*

J.D.F.- Sí. Pero lo decía mucho peor.

M.T.M.- *Y también estarían los silencios.*

J.D.F.- También en ese terreno divergen totalmente. Chillida es un hombre verbalmente mucho más silencioso.

M.T.M.- *Y a pesar de todo, las polémicas.*

J.D.F.- También ello tiene lugar en Spengler.

“El odio, que es propiamente el sentimiento racial del animal rapaz, presupone que al enemigo se le estima. Hay en él un cierto reconocimiento de la igualdad de rango anímico. Y los seres que están debajo son envidiosos. Todos los cuentos, todos los mitos divinos, todas las leyendas heroicas, están llenos de tales motivos. El águila no odia más que a sus iguales. No envidia a nadie y desprecia a muchos, a todos. El desprecio mira desde la altura. La envidia, atisba de abajo arriba. Estos son los sentimientos universales históricos de la humanidad organizada en Estados y en clases. Sus ejemplares pacíficos chocan impotentes con los alambres de la jaula que los encierra a todos juntos”.

Quizás si se entendieran bien estas líneas, resultarían ociosas, por obvias, muchas de las trifulcas banales de ahora. Estamos ante un tema delicado pero, aunque sólo sea por un momento, pienso en el desprecio existencial que, por diversas vías, tienen que experimentar tanto Chillida como Oteiza, vikingos del espíritu, por tanto mequetrefe...

M.T.M.- *Otro tema escabroso... ¿Y la naturaleza qué lugar ocupa?*

J.D.F.- El campo de batalla. También se habla allí del experimento, “la inquisición de la naturaleza con aparatos de tortura, con palancas y tornillos”. Construir un mundo sin Dios, como un botín...

M.T.M.- *Así podría entenderse quizás mejor el Monumento a la Tolerancia... la tortura de la naturaleza.*

J.D.F.- Chillida en alguna ocasión, como hemos visto, se ha interesado por los movimientos ecológicos. En los años cincuenta, d’Ors comenzaba a interesarse muy tempranamente por ellos, relacionándolos con la Ekistika de Candilis. Pero también Spengler se anticipó a ellos. Veamos:

“La mecanización del mundo ha entrado en un estadio de peligrosísima tensión. La imagen de la tierra, son sus plantas,

animales y hombres, se ha modificado. Dentro de pocos decenios habrán desaparecido las grandes selvas, convertidas en papel de periódicos, y se producirán cambios de clima que amenazan la agricultura de poblaciones enteras. Innumerables especies animales se extinguen casi por completo, como el búfalo, y razas humanas desaparecen, como los indios norteamericanos y los naturales de Australia...

Pero hace ya decenios que, con claridad creciente, está cambiando todo esto en los países de gran industria y antigua técnica. El pensamiento fáustico comienza a hartarse de la técnica. El cansancio se propaga, una especie de pacifismo en la lucha contra la naturaleza. Siéntese el atractivo de formas vitales más sencillas, más próximas a la naturaleza. Los jóvenes se dedican al deporte en vez de dedicarse a los ensayos técnicos. Cunde el odio a las grandes ciudades; se aspira a sacudir el yugo de las actividades sin alma, a eludir la esclavitud de la máquina, a disipar la clara y fría atmósfera de la organización técnica. En esta creciente dependencia mutua reside la muda y profunda venganza de la naturaleza sobre el ser que supo arrebatarse el privilegio de la creación. Ese pequeño creador contra natura, ese revolucionario en el mundo de la vida, conviértese en el esclavo de su propia creación. La cultura, el conjunto de las formas artificiales, personales, propias de la vida, desarróllase en jaula de estrechas rejas para aquella alma indomable. El animal de rapiña, que convirtió a los otros seres en animales domésticos, para explotarlos en su propio provecho, hase aprisionado a sí mismo. La casa del hombre es el símbolo magno de este hecho”.

M.T.M.- *Verdaderamente, ahí aparecen entrelazados ecología y expresionismo.*

J.D.F.- Y de nuevo, también, lo repito hasta la extenuación, el “puente romántico...”. No sé bien, pero tiendo a ver en ese pesimismo chillídico, manierista y expresionista, romántico, como la obscura percepción, también spengleriana, de que toda cultura es una verdadera tragedia. Porque Chillida, en el fondo, lo que se dice en el fondo, pese a sus voluntarismos ecológicos, es un hombre luciferino, en constante combate con el mundo que le rodea. Oteiza es aparentemente menos belicoso, pero, quizás, también sea consciente de esa derrota final. El non serviam, deviene catástrofe gloriosa. Hoy todo es Sacco de Roma. Darío Gazapo de Aguilera, en su tesis sobre el Land-Art, finalizaba con estas líneas, también de Spengler, a lo “soldado de Pompeya”:

“El hombre arrebató a la naturaleza el privilegio de la creación. La “voluntad libre” es ya un acto de rebeldía y nada más. El hombre creador se ha desprendido de los vínculos de la naturaleza, y a cada nueva creación aléjase más y es cada vez más hostil a la naturaleza. Esta es su “historia universal”, la historia de una disensión fatal que, incoercible, progresa entre el mundo humano y el Universo; es la

historia de un rebelde que, desprendido del claustro materno, alza la mano contra su propia madre.

La tragedia del hombre comienza, pues la naturaleza es más fuerte. El hombre sigue dependiendo de ella que, a pesar de todo, comprende en su seno al hombre, a la criatura. Todas las grandes culturas son otras tantas derrotas. Razas enteras, interiormente deshechas, quebradas, permanecen condenadas a la infecundidad, a la ruina espiritual, víctimas abandonadas en la arena. La lucha contra la naturaleza es una lucha sin esperanza; y, sin embargo, el hombre la lleva hasta el final”.

M.T.M.- *No cabe desenlace más expresionista.*

J.D.F.- Sí. Como la caballería del espíritu, que, según Joyce, se hundió en la bahía de Aegospotamos. Todos, y Chillida el primero, signando ese crepúsculo.

M.T.M.- *Bueno... Verdaderamente, no parece demasiado oportuno seguir hablando. ¿Alguna obra emblémica de ese ocaso de los Dioses?*

J.D.F.- Habría varias. Para mí, la más emocionante, resumiendo el trágico encuentro con el entorno, la visión, la mano, la garra, la victoria y la derrota aunadas en un relámpago, la agresividad, la muerte, el Sacco de Roma, el Laocoonte incluido, todo en fin, en el Peine del Viento, marcando la hora del final de una aventura, si no en la bahía de Aegospotamos, por lo menos en la bahía de la Concha. Sólo, quizás, una objeción, a lo Borges, en ese nombre suave, ondulante, de Peine, cuadra mal con ese marco de desesperación.

M.T.M.- *Bueno, pues se acabó. Todos ahogados.*

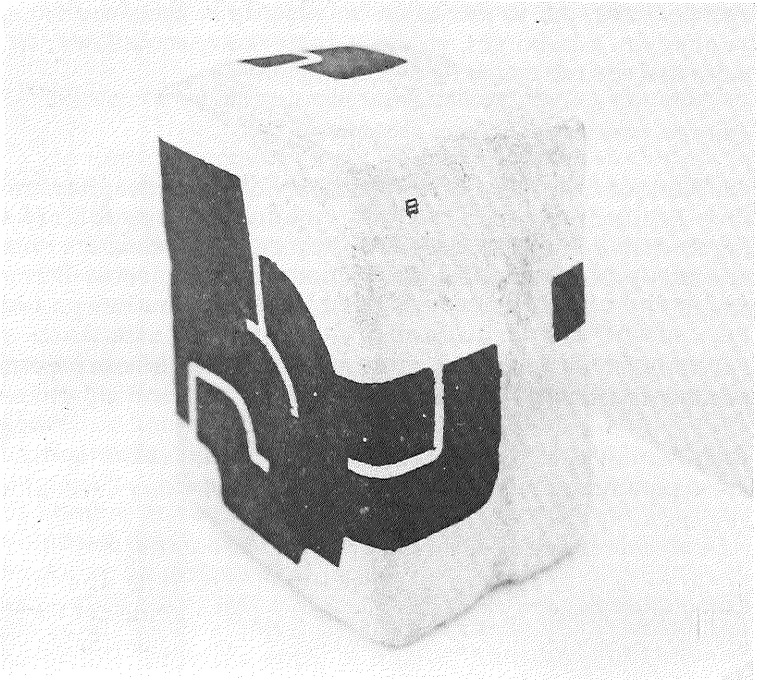
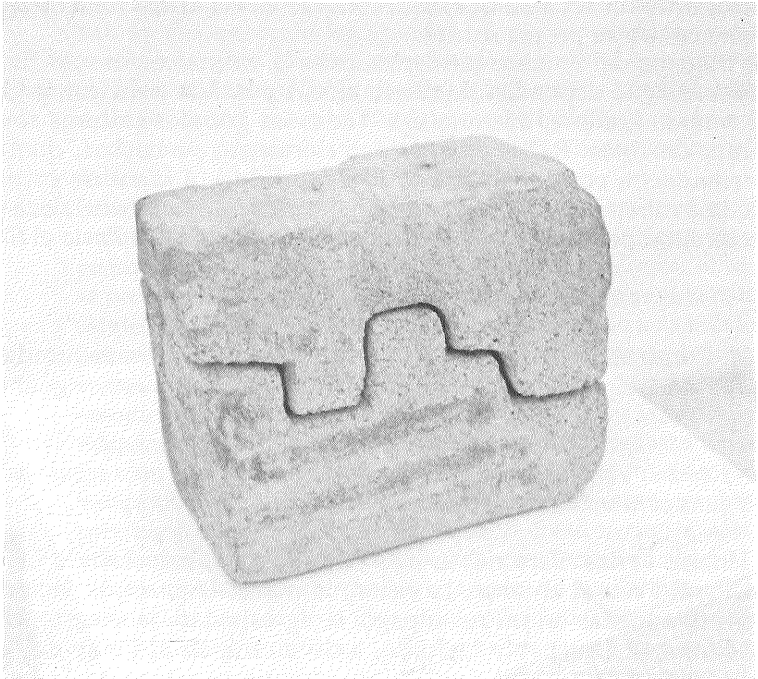
J.D.F.- Si. Aunque... quizás queda pendiente alguna cosa, hay un video sobre Eduardo que podríamos comentar, el problema de las vanguardias... Eduardo, ante lo más reciente, podría ser entendido como una especie de poeta de la Contrarreforma, como Bernini, por ejemplo.

M.T.M.- *Pero mejor tras unos días de descanso. Creo que lo más importante ha quedado reflejado ya.*

J.D.F.- Bien. Vamos a ver que pasa. A veces conviene volver la vista atrás, incluso para reexaminar lo que hemos contemplado.

M.T.M.- *De acuerdo en parte. Vamos a dejarlo todo un poco en el aire.*

J.D.F.- Como quieras.



• • DECIMA PARTE

VIDEO Y VANGUARDIAS

26. EL VIDEO

M.T.M.- *Practicamente, las conversaciones fundamentales, básicas, han terminado. Quizás sea el momento de volver un tanto la vista atrás.*

J.D.F.- Sí. El segundo tiempo. Hemos tenido ocasión, además, de contemplar entretanto, el video de Lawrence Boulting. Lo que añade nuevos datos.

M.T.M.- *De hecho, hemos podido ver tres cosas casi simultaneamente, el video de Boulting, el de Noguchi que nos trajo Ana María Torres y el corto de Martin Scorsese, Apuntes del natural, sobre esa figura de pintor, Leonard Dobey. ¿Cual es tu opinión sobre el de Eduardo?*

J.D.F.- Conviene precisar. Se pueden decir muchas cosas. El video es ambicioso, está muy cuidado, técnicamente bien realizado, la música de Luis de Pablo, pero, la verdad, tiene cosas que no me gustan demasiado. Encuentro que se centra mas en el "personaje" de Eduardo Chillida que en su obra...

M.T.M.- *A veces, la puesta en escena, con esa pequeña tonsura de la calva... Un ingles hablaría de "overwhelming".*

J.D.F.- Y, de repente, aparecen sus esculturas y todo se ilumina... Hay momentos curiosos. En general, me parece que el Peine del Viento, con el que empieza y termina la cinta, está mejor sin gente... Salvo cuando,

sorprendentemente, aparecen unas monjas, con las tocas al viento... En un plano muy interesante.

M.T.M.- *Ocurría algo parecido en la Casa Malaparte de Libera, en Capri. Parece que la gente distrae...*

J.D.F.- A Chillida, generalmente, le ayuda la soledad. Hay algo chiriquiano en esa actitud... Esas ciudades sin habitantes, sin vida...

M.T.M.- *Sin embargo, en Vitoria eso no ocurre.*

J.D.F.- No. Así es. Constituye otro problema. Encajan bien, por lo menos en un sector, esas competiciones de soka-tira, los bueyes, el fronton, Perurena, "el hombre más fuerte del mundo", nos indica Eduardo... Alguien hablaría de prosaísmo, acaso, pero un crítico de los de ahora, podría entenderlo como Actions, Happenings urbanos...

M.T.M.- *En Vitoria, el sector "metafísico", por seguir tu idea, se centraría más en el segmento excavado...*

J.D.F.- Esa sí que es otra idea curiosa, arriesgada. Frente al primer planteamiento de una elevada plataforma amurallada, hacer bajar el nivel de flotación... Aunqu no sé si está totalmente conseguido...

M.T.M.- *La referencia a Peña Ganchegui es algo confusa.*

J.D.F.- Sí. Yo tampoco lo entendí muy bien. Tampoco comprendo del todo sus referencias a lo "funcional". En un momento dado dice que "es muy raro que yo tenga una idea funcional". No sé... los arquitectos nos movemos con otros códigos, me parece.

M.T.M.- *De hecho, parece que son dos plazas distintas.*

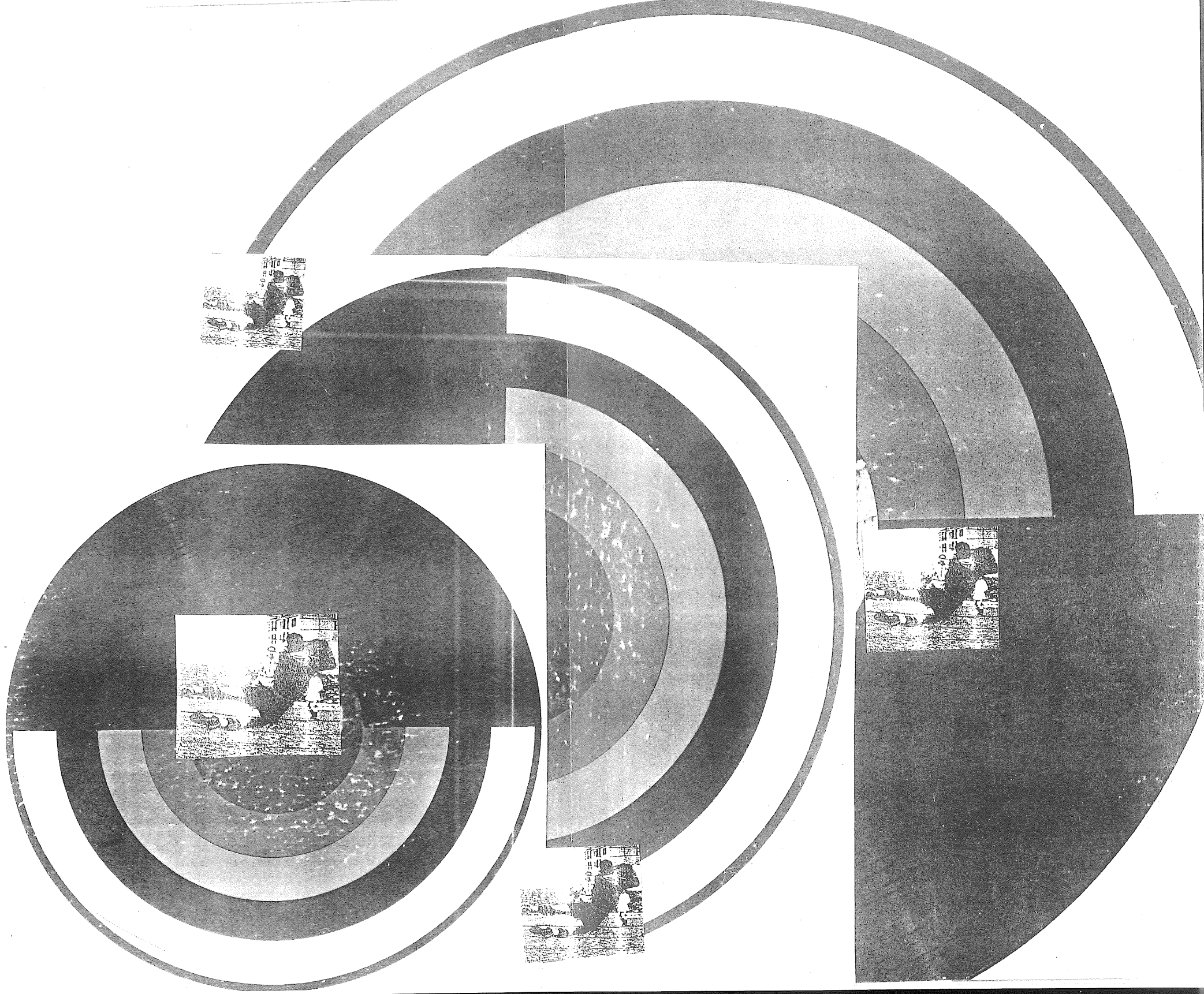
J.D.F.- ¿El Peine del Viento y lo de Vitoria? Desde luego.

M.T.M.- *No. Me refería a los dos sectores de la de Vitoria. El excavado y el del frontón, anfiteatro, probadero, etc... las Actions que decías. Beuys con el coyote, y Chillida con esos bueyes enjaezados...*

J.D.F.- De acuerdo. Hay un cierto hiato entre ellos. Personalmente, estoy siempre más cerca de la visión "metafísica". Ahí sí que creo que se unen existencialismo y expresionismo en Chillida.

M.T.M.- *La Ciudad metafísica de Chillida.*

J.D.F.- Exactamente.



M.T.M.- *Pero hay otras cosas. Por ejemplo, los aspectos industriales de sus obras, parecen más de Fritz Lang que de Boulting.*

J.D.F.- Metropolis...

M.T.M. *Eso es. Y también la insistencia en el Yo, mi obra, etc.*

J.D.F.- En ese sentido, se podría entender su discurso como antifuturista. Marinetti, en el Manifiesto de 1912, proponía la abolición del Yo. Pero se impone la terrible presencia de Chillida, el creador...

M.T.M.- *Está también el discurso teórico. Ahí Eduardo es muy poco concreto. Esa serie de formulaciones... Por ejemplo: "¿Por qué la escultura es posible?. Una cosa es interesante si no la conoces; tengo que hacer siempre lo que no sé hacer, el hierro está abierto en relación con el espacio; en el alabastro está dentro; el lugar me elige a mí; el espacio vacío no me interesa para ser usado, me interesa para ser mirado; los aromas como sensación no formal", etc. Y no menciono más que unas pocas notas que he tomado...*

J.D.F.- Bueno. Creo que conviene entender. Yo hablé bastante con Chillida en los tiempos en que nos veíamos y le encontré siempre certero en sus afirmaciones. Pero generalizaba menos. Quizás tengas razón cuando señalas un cierto extravío en sus generalizaciones, eso ocurre mucho. Piensa en las cosas de Kahn. Pero en lo que yo recuerdo, en terrenos más concretos, era de una precisión increíble. Había que oírle hablar de artistas determinados, de sus obras. Quizás alguien le haya desviado de ese terreno, en el que es increíblemente fuerte y sensible. El mismo lo dice, de otra manera, al señalar que no es un escultor "abstracto, sino realista, solo que rechaza las apariencias". Tampoco es un pensador abstracto. Pero, reitero, tendrías que haberle oído hablar sobre situaciones concretas, puntuales.

M.T.M.- *Desgraciadamente, no he podido hacerlo. Aunque efectivamente, entre su mirar y ver, hay momentos en que se aproxima a Le Corbusier con aquello de los "ojos que no ven". Pero es que hay enunciaciones...*

J.D.F.- ¿Por ejemplo?

M.T.M.- *Por ejemplo, aquello de que "todo lo que está relacionado con la materia está lleno de significados mágicos". Bien ¿y lo que está relacionado con el espíritu?...*

J.D.F.- Bueno. Habría que ver en lo que estaba pensando concretamente. Recuerdo un comentario de Fisher sobre un movimiento inesperado de Smyslow en una apertura. Se trataba de dos campeones del mundo. Fischer anota su desconcierto inicial, pero, añade, pensando en la categoría de su rival: "Supongo que estará bien". Creo en algo de eso

con Chillida. Lo que pasa es que quizás fallen las franjas de comunicación, que su código sea diferente del habitual. Como si estuviera pensando en otras cosas, a su manera. Cuando dice que la materia es lenta y el espacio es rapidísimo, o que hay que marchar de frente contra la noche, o "he tratado de mirar, no sé si he visto", me inclinaria humildemente, por la opinión de Fisher... Es muy fácil hablar de extravío o de oscuro enredo teórico ante esas cosas. Un hombre tan fuerte teóricamente como Manfredo Tafuri podría escribir páginas y páginas en contra de esas enunciaciones pero, al lado de la dimensión creadora de Chillida, ¿en que queda Tafuri? Lo importante, en este caso, es lo que se hace con las cosas. A mi me importa menos lo del Tigre de los Premios, confundir el angulo recto con el gnomon, o referirse a su predilección por el número 7. Eduardo puede resultar teóricamente un ser algo extraviado, pero no se extravía en absoluto en sus obras más significativas.

M.T.M.- *Quizás el director del video se haya confundido ahí.*

J.D.F.- Probablemente... Las obras aparecen siempre como en segundo plano. Lo que me parece un error. Hay demasiado sentido del espectáculo. Aunque hay momentos interesantes... Antes hemos hablado de las monjas, tocas al viento, pero también podríamos relacionar a Perurena con su propia imagen, transportando las hermosas "lurras" con su amigo Hans.

M.T.M.- *Me recordaban cosas de panadero. Ahí se improvisa, en otra clave, el recordatorio de Alberto Sanchez.*

J.D.F.- Sí. En otro registro, de nuevo. Volví a ver el video, un día después. Y al hablar sobre el espacio, recordaba la sensación de Borges en el Guggenheim, cuando hablaba de un "vertigo horizontal". Esa si que sería una sensación chillídica.

M.T.M.- *También estan las referencias egipcias.*

J.D.F.- Es un motivo muy recurrente. Por un lado, parece que aluden a los sillares de Vitoria o dei Peine del Viento, por otro a los alabastros... De todas formas, vuelvo a recordar esa, en mi opinión, latente hostilidad de Eduardo hacia la arquitectura, apenas disimulada...

M.T.M.- *También es interesante la estructura del video.*

J.D.F.- En mi opinión confundida.

M.T.M.- *Pero existe. O existen varias. Estan las referencias a los cuatro elementos. Luego, las diversas ambientaciones; la el thriller inicial, oscuro, tenebroso, un Laocoonte nocturno, las voces de Sirenas; el familiar, patriarcal; el fabril de*

Metropolis; el artesanal; el reflexivo; el deportivo; el folklórico; el autobiográfico...

J.D.F.- Muy sectorizado en ese sentido... Son muy escasas las referencias, falta Pablo Palazuelo, por ejemplo... No sé... Si es difícil, como lo estamos viendo, conversar sobre Eduardo, me imagino que hacer un video sobre él, debe constituir una auténtica proeza...

M.T.M.- *Demasiadas sugerencias.*

J.D.F.- Es curiosa en ese sentido su atención a lo deportivo, el sport como happening... Ya te decía que Chillida es un hombre muy fuerte. Y ese terreno lo impregna todo. Me contaba, hace muchos años, una especie de match automovilístico que mantuvo con un Mercedes, por las autopistas alemanas, él conducía un deportivo de color verde, creo... Eduardo solía respetar los límites de velocidad, cosa que no hacía el Mercedes, y, aun así, parece que llegó antes a la meta, digamos. Con las pruebas que se muestran allí, parece que se identifica con los deportistas. Me pregunto qué haría Perurena si se entrenara para el levantamiento de pesos en modalidad olímpica... Hace unos años lo intentó Ostolaza y lo dejó enseguida... Eduardo, en cambio, ha mantenido y mantiene ese pulso durante toda su vida.

M.T.M.- *¿Cual sería, cambiando de terreno, su relación con las vanguardias?*

J.D.F.- En el video, apenas se toca ese tema. Tema complicado, por otra parte. Es un término muy ambiguo. Ya lo hemos mencionado antes. Hace muchos años, Rafael Canogar me decía, repito, que Chillida no estaba en la verdadera vanguardia. Quiero recordar, por lo menos. La verdad es que estoy en total desacuerdo. ¿Qué se entiende por vanguardia? Evidentemente es muy distinta la actitud de Beuys encerrado con un coyote que el Ikaraundi, pero, en mi opinión, el Ikaraundi va a tener bastante más vigencia. Lo contrario sería como colocar la expulsión del colegio de los tres hermanos Chillida, también como Action vanguardista.

M.T.M.- *Quizás, como decías, el término vanguardia tenga diversos sentidos. Subirats señala algo en ese sentido.*

J.D.F.- Probablemente. Antes hemos mencionado el carácter fuertemente connotativo de las obras de Eduardo. Ahora quizás sea el momento, insuficientemente destacado en el video, de denunciar, enésimamente, el carácter equívoco del término "vanguardia". Leyendo a Tafuri, escuchando a Canogar, a Nieva, al propio Eduardo, etc. parece que hablamos de cosas distintas. Es como la famosa frase de Eco, tantas veces citada: "Luis hace el amor con su mujer dos veces a la semana. Ricardo también". ¿Qué quiere decir en realidad? O el título del bolero,

"Me olvidé que te olvidé". ¿Quiere decir que la recuerda de nuevo? ¿O que se ha olvidado completamente de ella? ¿O que ha desaparecido la sensación de desencuentro? Se trata de formulaciones muy resbaladizas, reverberantes. Lo mismo ocurre con la vanguardia en general, y de la instalación de Eduardo en ella.

M.T.M.- *Pero nada de esto es afrontado en el video.*

J.D.F.- Así es. Desgraciadamente. Vuelvo a pensar en el corto de Martin Scorsese. Este se limita a una breve peripecia sentimental (Creo que era Sócrates el que decía que si aciertas en la elección de esposa te convertirás en ser feliz, y en caso contrario, en un filósofo. Joyce recoge algo de esto al señalar que Sócrates aprendió la dialéctica de Xantipa), y a una ilustración de un determinado quehacer informalista y gestual. (Aunque quizás algunos lo conectarán con la transvanguardia). Pienso en lo que hubiera hecho Scorsese con Chillida y su obra. Creo que el resultado hubiera sido incomparablemente superior al de Boulting.

M.T.M.- *Me parece que estamos de acuerdo en que el video queda muy por debajo del personaje y su obra.*

J.D.F.- Pues sí, a Boulting, el tema de Chillida, pese a la corrección de su factura, se le escapa, creo. O le viene grande. Esta conversación, de todas formas, ha quedado un poco desorganizada. Quedan los temas de la Ciudad Metafísica chillídica, la vanguardia, tantas cosas... Y el interrogante de las posibilidades de Martin Scorsese, ante una obra y un artista realmente incomparable...

M.T.M.- *Así no vamos a terminar nunca...*

J.D.F.- Lo intentaremos otro día...



Harold Rosenberg

27. LA POLEMICA DE LA VANGUARDIA

M.T.M.- *Habíamos quedado, tras el análisis del video, con una serie de cuestiones pendientes, entre ellas, la de la situación de "vanguardia" de Chillida.*

J.D.F.- Sí. Esto requiere, un tratamiento aparte. Lo curioso es que las argumentaciones "anti-Chillida" son tan heterogéneas, que terminan por desacreditarse mutuamente entre ellas mismas. Canogar decía que Chillida quedaba excluido de esa clasificación, al no englobarse dentro de los movimientos derivados del minimal, conceptual, povera, Action, etc. Esto puede ser cierto, (aunque hemos señalado algunas posibilidades de lectura) pero no invalida en absoluto la calificación de avanzada espiritual que supone el caso Chillida. Hay vanguardias y vanguardias. Los jóvenes de 1968 decían otras cosas.

M.T.M.- *¿Cómo cuáles?*

J.D.F.- Estoy pensando en los italianos del 68. O quizás algo anteriores. Tafuri, que tenía, el 68, treinta y tres años, escribió, con Cacciari y DalCo, en Contrapiano y Quaderni Rossi, una serie de artículos, hoy vagamente cómicos, que se movían en otra órbita distinta. Por ejemplo, decían que "entre las vanguardias del capital y las vanguardias intelectuales existe una especie de tácita entente tal que el mero intento de sacarla a la luz, levanta un coro de indignadas protestas". Leer esto en estos días, induce a la sonrisa. Aunque conviene ser benevolentes.

DalCo, por ejemplo, tenía entonces 23 años, una edad más propia del servicio militar. Las tonterías que se dicen, a veces...

M.T.M.- *Pero la polémica continúa... Están las cosas recientes de Francisco Nieva que mencionas.*

J.D.F.- Sí. Por uno de esos artículos le han dado un Premio, no sé si el Luca de Tena o el Mariano de Cavia... A Nieva le conocí brevemente, en una ocasión, en el estudio de Higuera. Pero, últimamente, también enhebra ocurrencias. Es difícil hablar de cosas que se desconocen. Atacó a Schoenberg (creo que le dieron el Premio por ese trabajo, sorprendentemente), relacionó la Secesión Vienesa con Mondrian, lo que ya es relacionar, a ver quien identifica, como no sea el Bruno Zevi de sus mejores momentos, a Olbrich con Theo Van Doesburg, y ciertamente, se ha despachado a gusto con las vanguardias.

M.T.M.- *Te refieres al Premio.*

J.D.F.- Así es... Incluso ha hecho unas declaraciones al ABC. Permíteme que las reseñe literalmente:

“Las vanguardias ya no se pueden conservar tal como aparecieron porque eran muy lineales, muy dictatoriales. Al expresarse formalmente, las vanguardias han entrado a formar parte de las costumbres, se han vuelto clásicas. Ahora estamos viviendo de las vanguardias de hace veinticinco o treinta años”.

Y volviendo a la vanguardia, elemental clave para comprender su obra, considera que “debe ser heterodoxa, porque si no, no es vanguardia. Ahora se enuncia el fin de las vanguardias y ya puede ser hora de que terminen, porque mediatizaban mucho, porque había que seguir inevitablemente una posición unilateral. Es decir, ser surrealista es pensar siempre como un surrealista, y yo creo que lo realmente moderno es ser todo lo que venga, dejarnos impregnar por la actualidad y ser un poco lo que quiera esa actualidad y otro poco lo que queramos nosotros en el fondo de nuestra alma, sin meter esa alma en un corsé ideológico”.

Todas estas cosas, crean un enredo teórico extraordinario. El potpourri de Schoenberg, Mondrian, Olbrich, la heterodoxia, las vanguardias, los corsés. etc. deviene vagamente alarmante. Halffter hablaba de desconocimiento. Quizás sea eso... Aunque también Halffter cuando habla de la plástica es para no creer...

M.T.M.- *Además, esos tres testimonios que aduces, Canogar, Tafuri y sus jóvenes amigos, etc, parece que no tienen que ver entre sí. Como adelantabas, se contradicen mutuamente. Para unos Chillida no está en la vanguardia, para otros la vanguardia ya no existe...*

J.D.F.- Así es. El denominador común, tenue pero evidente, es la incompreensión de lo que supone la vanguardia. Hablar de la tácita entente de Chillida con las vanguardias del capital es tan necio como hablar de la no menos tácita entente entre Vinci y Francisco I. O de Miguel Angel y Julio II. Esta bien o es hablar por hablar...

M.T.M.- *Lo peor es que estas cosas, oportunamente mezcladas, significan puro reaccionarismo.*

J.D.F.- Ocurre con frecuencia. Rafael Canogar entiende la vanguardia como seguimiento incondicional al despliege masivo de las etiquetas, Nieva no se sabe bien lo que quiere, el joven Tafuri sigue un marxismo de libro... Chillida, afortunadamente, no ha escuchado estas voces subalternas. (Chillida, El Impasible). No sé bien por que contrapongo ahora su seguridad increíble a ese trágico momento de duda del último Dubuffet...

M.T.M.- *Pienso en esa escultura suya tan cercana al cromlech neoyorquino de Noguchi. Pero ¿qué dice Dubuffet?*

J.D.F.- Lo registraba en un artículo de periódico. Permiteme de nuevo una cita literal:

"No mucho antes de morir, el 12 de mayo de 1985, el mismo Dubuffet se preguntaba, por escrito, si no estaba "descarrilando" el tren de su obra toda, hasta el punto de haber desembocado allí donde no hay diferencia entre el "ser" y el "no ser", "donde la pintura no tiene nada de cuanto fue su vocación y ha perdido su columna vertebral"; preguntándose si, en ese momento, el artista, él mismo, no se verá forzado a poner fin a la farsa y "hacer las maletas"...

Tras las experiencias de los "Teatros de la Memoria" (homenaje a Frances Yates y su célebre libro), tras una vida consagrada a la "negación" del arte y la exploración del silencio del arte de los manicomios, la "calle" y la desesperación, Dubuffet, tras haber abandonado a su esposa, su familia, su carrera, su posición, se dispuso a poner fin, igualmente, a su obra artística, preguntándose si no había desembocado en un "fin" que sus detractores consideran como el fin del modernismo "contracultural" y sus adversarios respetan como un homenaje al proyecto titánico, cómo dudarle, de "poner fin" a la historia del arte.

Proyecto que recuerda, cómo olvidarlo, a Samuel Beckett, con una diferencia esencial. Los "seres" que vegetan en los textos de Beckett relatan la agonía de su imposibilidad de callar. Dubuffet explora, por el contrario, la tragedia del silencio hablante del pintor y el artista que sueñan con abolir el orbe de signos a través del cual el arte puebla, con sus misterios, el silencio de la creación".

M.T.M.- *Poco que ver con Chillida... Hay una cierta proximidad a un cierto Oteiza...*

J.D.F.- No hay descarrilamientos en Eduardo. Y sin embargo, es tan patética la confesión de Dubuffet... También hay un dolor en las vanguardias...

M.T.M.- *Probablemente, esa duda existencial de Dubuffet está más cerca de las perentorias afirmaciones de Chillida, que todas esas noticias de multicopista universitaria a lo Tafuri (de joven, aclaro).*

J.D.F.- Sin duda. Llegamos a lo de siempre. Quizás la respuesta a la tesis de Canogar es el carácter equívoco, polivalente, del término "vanguardia". Canogar piensa en los aggiornamientos sucesivos derivados, en parte, de Duchamp, uno tras otro. Chillida medita, por su parte, en la persistencia tenaz, heroica, de una línea, un poco a la Jacques Villon. ¿Quién es más vanguardista de los dos? ¿O es que la vanguardia se identifica con la extravagancia? Con ese tipo de ideas, estaríamos lindando, no las vanguardias, sino el concepto de "moda". O, desde otro punto de vista, en los años históricos ¿quien encarnaba mejor la vanguardia, Mondrian o el boxeador dadaísta Cravan? Apunto lateralmente, al paso, que siempre me ha interesado la relación Mondrian-Chillida. Como el correspondiente paralelo, antitético, Van Doesburg-Oteiza, su inmesa movilidad.

M.T.M.- *¿Mondrian-Chillida?*

J.D.F.- Exactamente, como el mantenimiento tenaz de una sola línea de investigación, la exactitud, la perfección...

M.T.M.- *Tafuri quizás lo viera de otra manera.*

J.D.F.- Por lo menos, aquel Tafuri. Luego ha sido algo más riguroso. Lo que yo me pregunto, sobre un hombre tan inteligente como él, si, en el fondo, es persona verdaderamente sensible o interesada en arte y arquitectura. A cuenta de desvelar secretos y rostros ocultos en claves económicas y políticas, siempre de un lado, naturalmente, el discurso deviene frecuentemente puro galimatías de manual. Evidentemente muchas de esas cosas son ciertas, por ejemplo, identificar, lo que no es frecuente, que el más famoso y difundido proyecto de Ambasz, es, precisamente, el de una casa para Leo Castelli. Mira que es casualidad. Pero hacer bascular todo el discurso, con el rostro adusto, tenebroso, hacia superestructuras, tomas de poder, consumos, ideologías, desmitificaciones, etc. deja escapar demasiadas cosas. En el caso de Chillida, por ejemplo, casi todas. Y siempre con los mismo tics, inevitables. A las dos páginas de la famosa denuncia de la "entente", Tafuri dedica ese, al parecer, obligado capítulo al Siglo de las Luces,

Laugier, Piranesi, Boullée, Ledoux, Milizia, Durand, Quatremere de Quincy y toda la tropa. Parece uno de los invariantes castizos de aquella lejana izquierda. Personalmente, en cuanto veo cosas de esas, lo que, afortunadamente, va siendo menos frecuente, me pongo el chaleco salvavidas.

M.T.M.- *Pero Tafuri está hablando de arquitectura. ¿Tienen aplicación esos tics en Chillida?*

J.D.F.- No habla sólo de arquitectura. Faltaría más. Una cita de nuevo, como muestra: "Es más, ahora el arte está llamado a dar una faz superestructural a la ciudad. Pop-Art, op-art, análisis sobre "imageability urban", estethique prospective, todas convergen en el objetivo de disimular, recicladas a imágenes polivalentes, las contradicciones de la ciudad contemporánea, exaltando figurativamente aquella complejidad formal que, leída con parámetros adecuados, no es más que la explosión de las desidias incurables que escapan a la planificación del capital avanzado". Y eso es sólo una muestra. Y el libro se titula nada menos que "Crítica radical a la arquitectura"... ¿Para qué pararse en barras? Por lo visto, el Peine del Viento, leído con parámetros adecuados, no es más que la explosión de desidias incurables que escapan a la planificación donostiarra del capital avanzado. Eso sí, hay que leerlo con parámetros adecuados. Quizás Chillida, como veíamos antes, se extravie un tanto en la Metafísica, pero el extravío de Tafuri, en este terreno, y en aquellos tiempos, también entra ya de lleno, en el mencionado y celebre terreno de un Mario Moreno, partisano, evidentemente. Imaginate a Cantinflas hablando de Chillida a los camaradas agraristas, como manifestación del ciclo producción-consumo.

M.T.M.- *Quizás no estés examinando la cuestión con los parámetros adecuados.*

J.D.F.- Sí. Debe ser eso. Voy a tener que renovar mis parámetros, pero, la verdad, me encuentro un poco mayor para eso. Me decía Ricardo Aroca que había un celebre profesor de arquitectura que subrayaba los libros antes de leerlos. No sé si el joven Tafuri no subrayaba también las cosas, sin mirarlas antes, cosa que habitualmente conviene. Fijate que pocas mamarrachadas de esas dice Oteiza. Pero, claro, Oteiza es un creador, con mucho talento.

M.T.M.- *Entonces, situamos a Chillida, pese a todo, en la vanguardia.*

J.D.F.- Afortunadamente para la vanguardia. ¿Dónde le vamos a situar? ¿En la retaguardia? Lo que falla son los intérpretes ante un problema difícil. En el fondo, Chillida es también un meta-constructivista. Lo que pasa es que Eduardo nos tiene un poco mal acostumbrados. Lleva

tantos años haciendo obras maestras. Y claro, hay que cogerle fuertemente por los parámetros, adecuados naturalmente, o irse a casa.

M.T.M.- *Me queda una curiosidad. Antes has mencionado a Cristobal Halffter en relación con la plástica ¿A qué te referías?*

J.D.F.- No tiene importancia. Se trataba de unas declaraciones que hizo en la revista Tribuna, hablando de sus cosas, el Preludio Madrid 92, y todo eso. Pero cuando sale de su terreno, cae en los mismo errores, agravados, incluso, que achacaba a Francisco Nieva. Y concretamente en relación con Chillida...

M.T.M.- *¿Qué es lo que decía?*

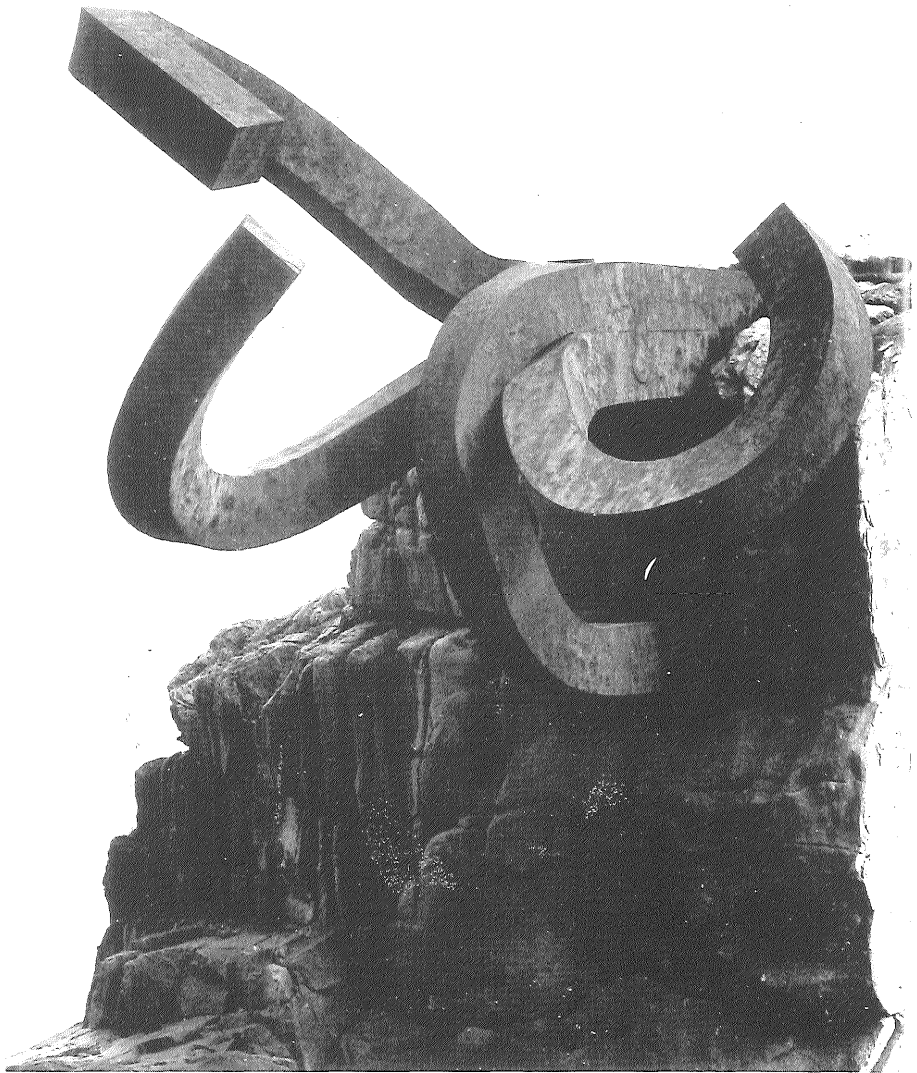
J.D.F.- Cito literalmente: "Para comprender toda la obra de Chillida o Torner, con pasarte por una exposición una tarde es suficiente. Para comprender una obra de un compositor contemporáneo, necesitas treinta o cuarenta horas".

También decía otras cosas que no tienen desperdicio: "Para ver un cuadro actual, a una persona con capacidad, dos minutos le bastan", etc. Halffter es un músico de prestigio, pero ante estas formulaciones me sentí tentado de realizar el experimento de Dashiell Hammett y detectar el número de errores que contienen. Como el escritor americano, hallé como una docena y posibilidades de otras tantas. Por ejemplo, Halffter está confundiendo, la estructura visual de unas artes con la temporal de otras. Evidentemente, oír la Tetralogía lleva más tiempo que vislumbrar un cuadro de Villon. Junto a ello, y de acuerdo con Chillida, también está confundiendo "mirar" con "ver" y con "entender". Vamos a ver si el Grand Verre de Duchamp le lleva dos minutos. Me pregunto también qué tienen que ver entre sí Chillida y Gustavo Torner. El acusaba a Nieva de desconocimiento de la técnica musical, pero todos los indicios tienden a demostrar que, en lo que se refiere a las artes plásticas, ese desconocimiento le puede ser atribuido incluso con los más grandes honores, también a él. De nuevo la ligereza, el hablar por hablar de lo que no se sabe. ¿Se puede comprender toda la obra de Chillida con pasarse una tarde por una exposición? ¿Así de sencillo? ¿Toda la obra, nada menos? Con ese sistema, tan acreditado, debería pasarse alguna mañana por otra de Oteiza y ya no tendríamos problemas. ¿Cómo se pueden decir cosas de este jaez?

M.T.M.- *Incluso, desarrollando ese método acelerado, en unas pocas semanas, todos los problemas del Arte Moderno quedarían resueltos. Con personas de capacidad, eso sí.*

J.D.F.- Y estas conversaciones devendrían totalmente inútiles. Ahora sólo

nos queda aguardar la inminente edición de las Iluminaciones de Cristobal Halffter sobre Eduardo Chillida. Quizás hemos estado perdiendo el tiempo. Nosotros, Bachelard, Barañano, Heidegger... Debe ser que no estamos capacitados.



• • UNDECIMA PARTE

CONTRARREFORMA Y CREPUSCULOS

28. BERNINI Y LAS VANGUARDIAS

J.D.F.- Hojeando el Bernini de Wittkower, volví a meditar en ese intrincado problema de Chillida en relación con las vanguardias.

M.T.M.- *¿Bernini y las vanguardias?*

J.D.F.- Sí. Me preguntaba si, en su momento, el Bernini sería considerado, desde determinados círculos intelectuales como un creador de vanguardia.

M.T.M.- *Zevi lo cuestiona mucho hoy en día.*

J.D.F.- Ese es uno de los puntos en que discrepo de él. Argan, como sabes, lo englobaba en la categoría de El Sabio, frente a Borromini. Sobre ese tema giraba mi libro. Zevi, en cambio, nunca he entendido bien por qué, se refiere solamente, en el mejor de los casos, a sus golpes de efecto. Pero no me refería a eso. Pensaba en el Bernini como culminación de la Contrarreforma.

M.T.M.- *¿Y qué relación tiene con las vanguardias?*

J.D.F.- Probablemente, para los pensadores luteranos, la vanguardia de su época estaría en esa despojada arquitectura de sus nuevos templos. Huxley, en Cielo e Infierno, quiero recordar, dice que, en sus iglesias,

se suprimieron las vidrieras, abriendo amplios ventanales que hicieran más fácil la lectura de la Biblia, que era lo fundamental. Alguien hablaría de un enfoque conceptual, si se quiere. Frente a esa actitud se erguía la postura de Bernini y Borromini, Pietro di Cortona y los demás. Aunque Zevi se empeñe en considerar a Borromini, por retorsión, como contra-Contrarreformista. La muerte de Borromini fue verdaderamente tremenda. Apoyó una espada en la pared y se dejó caer sobre ella. Tardó tres días en morir, se arrepintió, recibió los sacramentos... No sé si todo ello puede considerarse verdaderamente como contra-Contrarreforma. Zevi es un maestro de la paradoja.

M.T.M.- *¿Y Christopher Wren?, por ejemplo.*

J.D.F.- La Iglesia de Inglaterra ocupa un segmento distinto. Considera San Pablo de Londres... Podía perfectamente ser católica. La Contrarreforma operaba, a veces, fuera de sus fronteras naturales...

M.T.M.- *Pero ¿qué relación tiene eso con Chillida?*

J.D.F.- Pienso en la tan citada constelación de fenómenos surgida alrededor y después del minimalismo.

M.T.M.- *¿Como una suerte de Reforma?*

J.D.F.- Exactamente. Chillida, como Bernini, se mantiene fiel, frente a ellos, a las ideas anteriores, llevandolas a su apoteosis. Ocasionalmente, hasta el paroxismo. También Chillida tiene su Capilla Cornaro en el Peine del Viento, por ejemplo. Incluso en Vitoria. El espectáculo es total.

M.T.M.- *La lealtad al expresionismo...*

J.D.F.- Al "puente romántico" más bien. Sería interesante el fondo protestante, luterano, del minimalismo y derivados. O "puritano", si se quiere.

M.T.M.- *Evidentemente, las relaciones de Chillida con el minimal son complejas.*

J.D.F.- Es curioso en ese sentido el énfasis dado a los "pedestales". Ocurre en muchas obras, el Homenaje a los Fueros de Vitoria o la Estela a Salvador Allende. Gran parte de estas obras podrían entenderse, si uno atiende solamente al "pedestal", como escultura minimalista. Ocurre que a medida que asciende, esa masa vagamente para-minimalista, se desboca y estalla en un discurso distinto, berniniano, diríamos. Son obras como en dos tiempos. (La misma plaza de Vitoria, vista en planta, se podría entender de esa manera). Si se le "podara", por así decirlo, el tumultuoso remate laberíntico, no estaríamos lejos de David Smith, por ejemplo. Pero Chillida es mucho más complejo.

M.T.M.- *En ese terreno entraríamos en el famoso campo de la reciente polémica del "objeto" artístico.*

J.D.F.- Desde esa aproximación vuelvo a pensar en Tafuri, el joven. Para él todo resulta sencillo. El papel de las vanguardias del Novecientos, dice, entre otras cosas es "el de reducir a puro objeto-transparente metáfora del objeto-mercancia la estructura de la experiencia artística". Así de simple. Estamos en el mundo de las medias verdades. Se quiere explicar demasiado y se termina por no explicar nada. O la eterna cantinela de los Lucie-Smith, de la desviación de la atención desde el objeto (obra) de arte hacia la idea del arte. Chillida afortunadamente permanece impenetrable. Por cierto, el bueno de Lucie-Smith, en una de sus últimas obras, despacha a Eduardo con una pequeña mención sobre una obra de 1963, para finalizar diciendo que Paolozzi "presenta un caso más interesante". Hay que ser tonto de solemnidad, la verdad...

M.T.M.- *Sin embargo, hay otros fragmentos de sus tesis que parecen coincidir con Oteiza, al destacar la ley del montaje como fundamental.*

J.D.F.- Eso es cierto. Cierto en cuanto a Chillida y cierto en cuanto Bernini. Vuelvo a pensar en Vitoria y en la Capilla Cornaro. O Sant' Andrea, por ejemplo. En ambas, quizás tuviera vigencia el criterio de Tafuri en cuanto "conversión en un campo neutro donde se proyecta la experiencia de shock padecido por la ciudad", absorbiéndolo... Pese a todo, Tafuri, en sus mejores momentos, es muy penetrante, ocurre que, a veces, la asalta la cojera, el compromiso...

M.T.M.- *He escuchado algunas críticas hablando del carácter "egipcio" de esa plaza, mausoleo de Tutankhamon, etc.*

J.D.F.- Todo lo arriesgado es propicio a la ingeniosidad. Sin embargo, pese a esa voluntad wagneriana y simultáneamente berniniana, de obra totalizadora y sintética, hay mucha contención en Chillida. Por lo menos dentro de su propia capacidad de limitación. Hace muy poco hemos podido ver otra obra poderosa, también acusada de "faraonismo", como es el Auditorio de Sáenz de Oiza en Santander. Pues bien, si se ponen las imágenes respectivas de Santander y Vitoria unas junto a otras, se puede percibir la voluntad contenida en Chillida y Peña. Las espectaculares imágenes de Santander devienen un tanto aparatosas. Especialmente en parangón con la hermosa fotografía aérea de Vitoria en 1980, que publica Barañano, mucho más elocuente que las imágenes del video de Boulting. En ella se evidencia la absorción tafuriana del shock urbano, su asimilación "como condición inevitable de la existencia". Y de nuevo, frente a ese afán multiplicador, por elevación, de Santander, se evidencia la energía de ese peligrosísimo

ademán chillídico de hacer bajar el nivel de flotación. Esa sí que es la idea básica, decisiva del conjunto.

M.T.M.- *Aunque no termine de resolverse.*

J.D.F.- Ciertamente. La instalación del propio Homenaje a los Fueros también resultaría sujeta a controversias...

M.T.M.- *Y volviendo a la vanguardia...*

J.D.F.- Pues que es un conjunto muy poco luterano. Otra de las cosas que les debe poner fuera de sí a los ortodoxos de los sucesivos -ismos, tras el 68, es la heterodoxia con que Chillida maneja las cosas. En una escala menor, lo mismo le ocurría a Noguchi. También este creó un cromlech excavado en su famoso patio del Chase Manhattan Bank. Quizás Eduardo lo ha tenido in mente, sea de forma inconsciente... Curiosamente, Noguchi estudió, de adolescente, con los jesuitas en Japón, la orden contrarreformista por antonomasia. Este año es el Centenario de San Ignacio de Loyola. Al ver la imagen escindida de este conjunto, pensaba en su celebre meditación sobre "las dos Banderas"...

M.T.M.- *Así vistas las cosas, podría decirse que Eduardo significaría una reacción contrarreformista frente al puritanismo de los minimal y compañía, la crisis del objeto, la "idea del arte", etc.*

J.D.F.- Algo así. Pocas veces el objeto ha adquirido mayor concentración que en la obra de Eduardo. Y, paralelamente, la totalidad de la experiencia berniniana. Habría muchas otras consideraciones posibles. Por ejemplo, Piazza Navona, la propia Fontana di Trevi, atribuida a Salvi, pero basada, al parecer, en diseños del Bernini. También ahí se proyecta la experiencia del shock urbano. Desde ese punto de vista, es curiosa la ausencia de agua en ese conjunto...

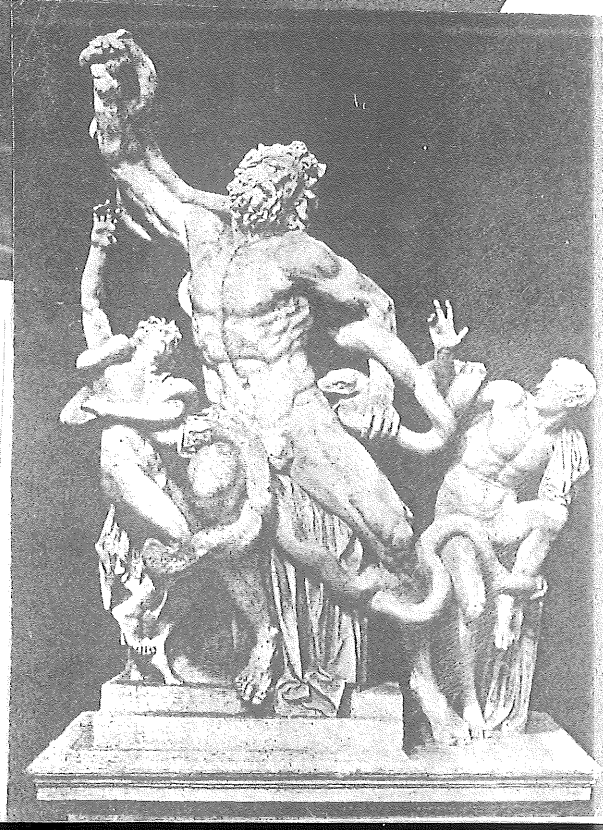
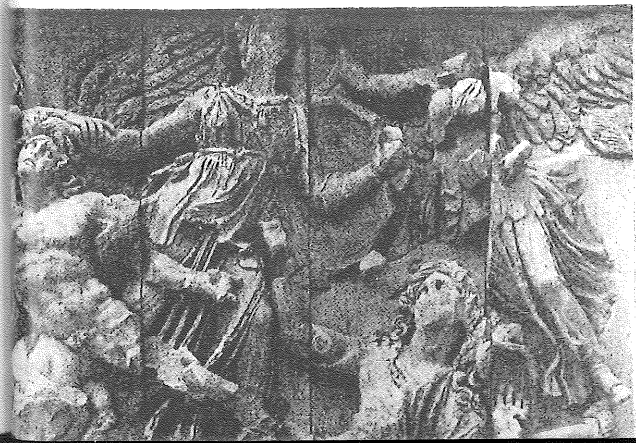
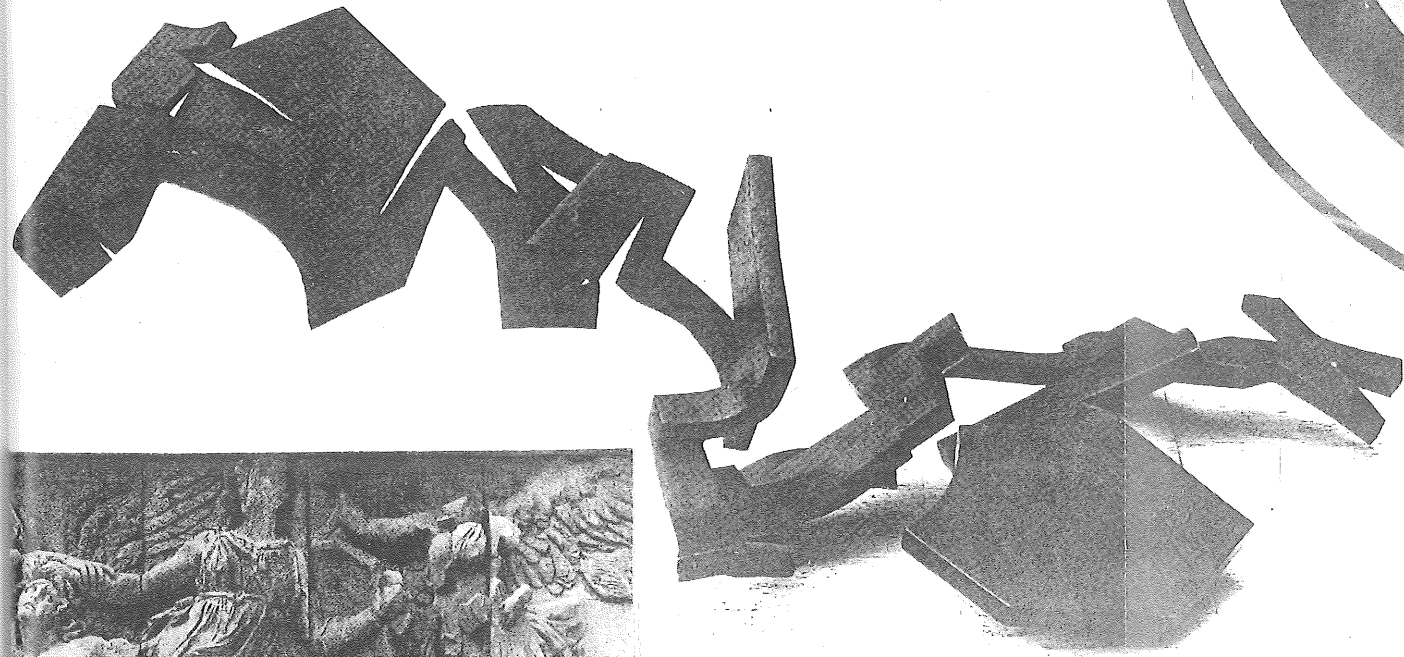
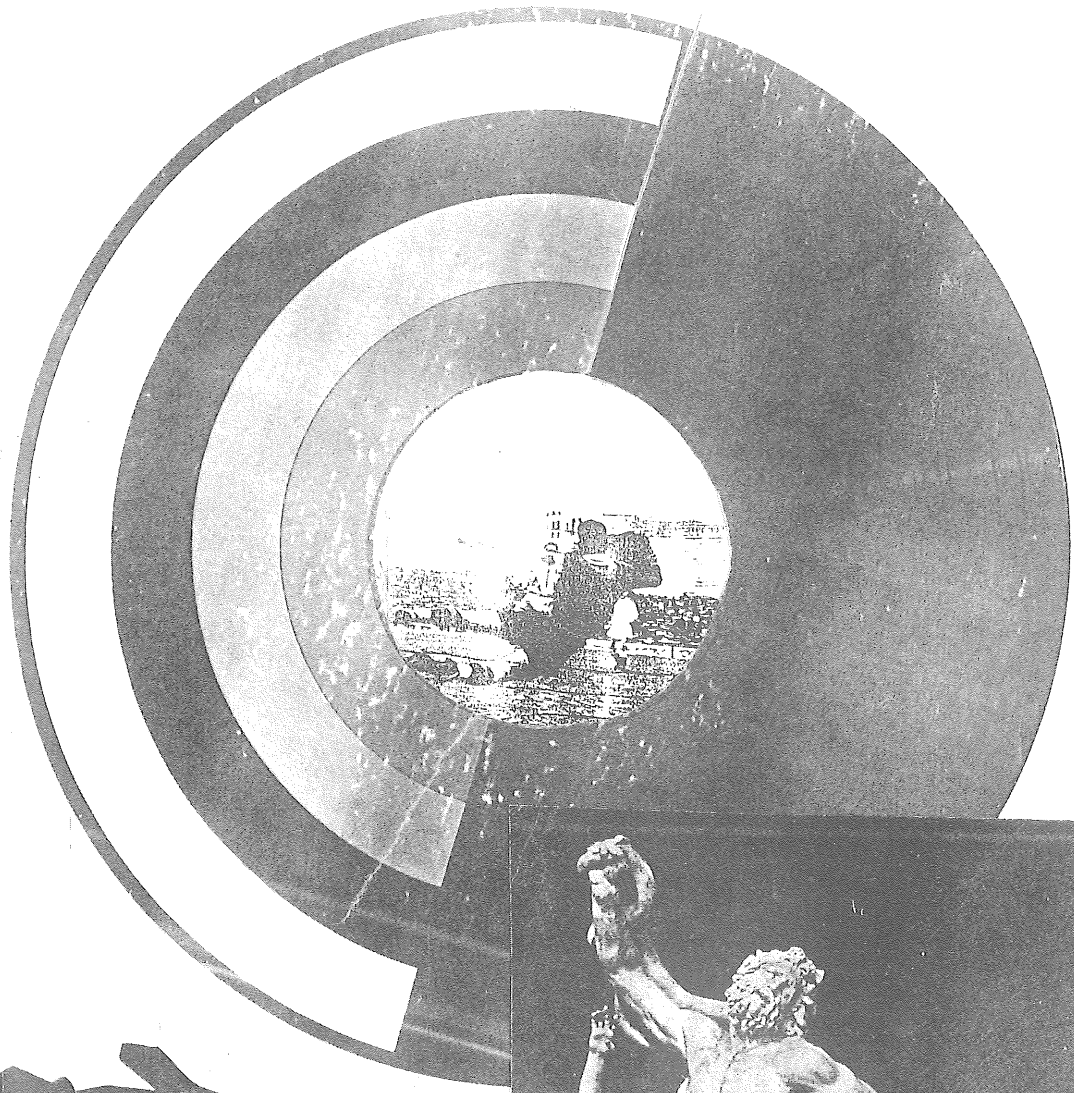
M.T.M.- *Quizás por antítesis al Peine del Viento...*

J.D.F. O pensando en la lluvia... Prácticamente no hay nada, los árboles se limitan al perímetro... Como si tuviera, in mente, el "jardín llano" japonés, del ritual Zen...

M.T.M.- *De Chirico también...*

J.D.F.- Bien, pero ese es otro problema. Es difícil, carente de referencias directas, seguir las secretas pautas creadoras de Eduardo Chillida. Hay mucha técnica mental en él, que desconocemos.

M.T.M.- *Pero permanece esa visión de Contrarreforma contemporánea.*



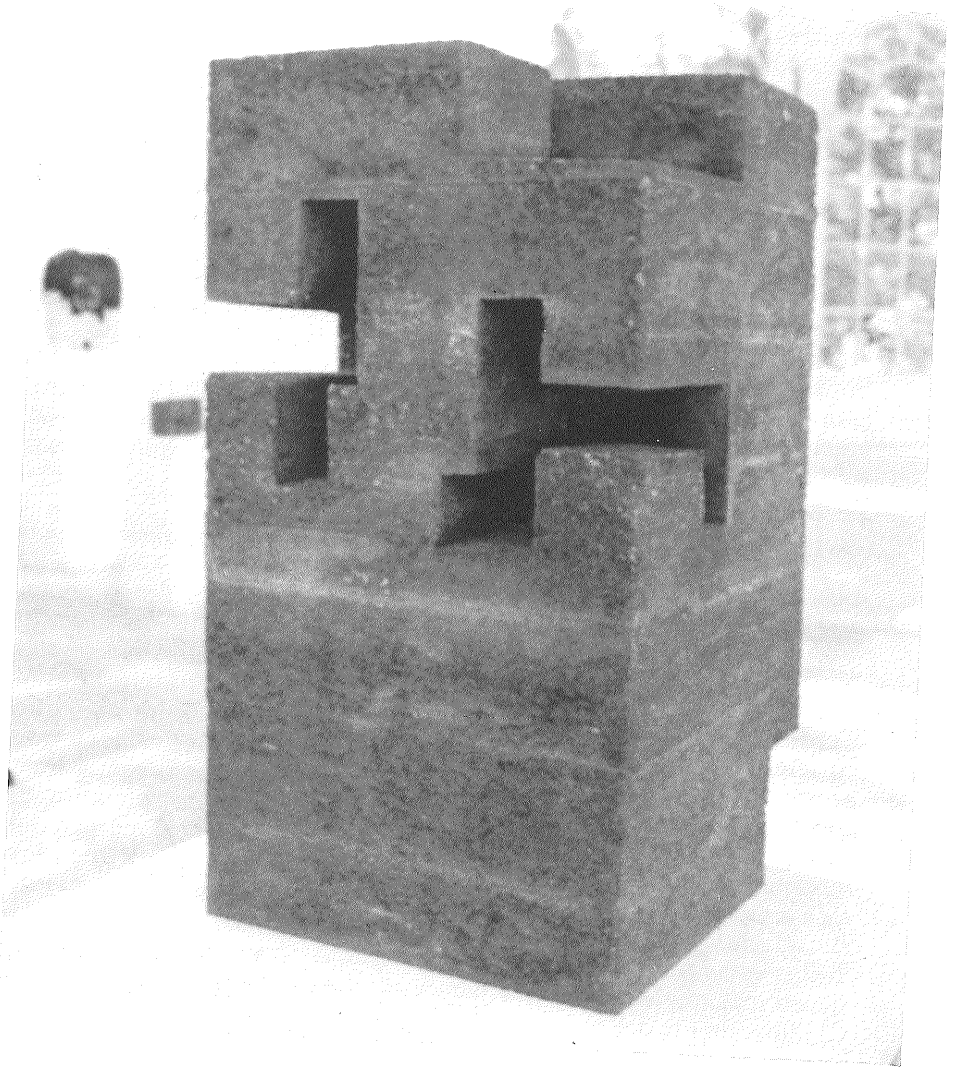
J.D.F.- Creo que sí. Esa sería otra forma de iluminar los dos semblantes ofrecidos por Oteiza y él mismo. Jorge se nos aparecería así como más protestante, luterano, desconozco los arquitectos que disfrutaban del beneplacito de Martín Lutero, pero, en fin, él como uno de ellos, frente al Chillida-Bernini, el artista de Urbano VIII, maestro en el golpe de genio escenográfico en el panorama urbano...

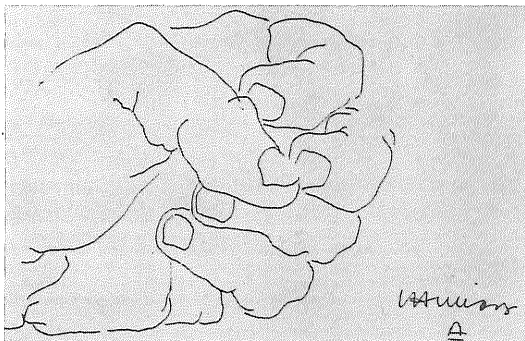
M.T.M.- *Todo esto surge, un poco insólitamente, con motivo de las relaciones con las vanguardias de ahora... Aunque Oteiza, pienso, ocuparía un lugar intermedio, como Erasmo, por ejemplo...*

J.D.F.- Puede ser. En el fondo, las cosas siguen siendo muy parecidas. A la eterna pregunta, verdaderamente sin sentido, de si Chillida, el Impasible, está en la vanguardia, reitero lo que decía al principio de esta charla. ¿Lo estaba Bernini en 1671, por ejemplo? La Reforma entendió las cosas de una manera y la Contrarreforma de otra, acaso más elocuente. Personalmente me quedo más con Bernini que con esas imágenes cuáqueras de la Casa de Pradera...

M.T.M.- *Me vuelve a asombrar esa visión "protestante" de los minimalismos...*

J.D.F.- Estados Unidos es una nación extraña en ese sentido. Tengo ahora, ante mis ojos, un extraño comunicado oficial del llamado Consejo Nacional de las Iglesias, que integra a cuáqueros, presbiterianos y luteranos, inevitablemente dirigido contra la conmemoración del V Centenario. No tiene pérdida. Nos dice que "es tiempo más que suficiente de que el mundo sepa la verdad sobre Colón. Hay que desmontar el mito de este hombre que envenenó nuestro país y trajo con él el racismo". De nuevo el tema de los tontos de solemnidad. Sitting Bull aparte, uno se inclinaría a pensar que Colón, al margen del racismo, con sus secuelas de Cabot y el Mayflower, llevó alguna cosa más a ese país, incluido naturalmente el propio Consejo Nacional de las Iglesias. Y si se quiere apurar mucho las cosas, el minimalismo. Todas estas mamarrachadas de predicador ebrio, brindando al sol, tienen más que ver de lo que parece con las reticencias sobre Eduardo Chillida. En fin, dejémoslo por hoy.





29. CONTRARREFORMA Y BERTOLD BRECHT

M.T.M.- *Quisiera añadir algo a lo que señalabas en relación con la Contrarreforma.*

J.D.F.- *Hoy tenemos muy poco tiempo... Podemos hacer una miniconversación.*

M.T.M.- *Son cuatro ideas. Me quedé pensando en lo que decías de Noguchi y su educación jesuítica.*

J.D.F.- *Noguchi y muchos otros. Joyce es el más emblemático de todos. No sé con quien estudió Chillida.*

M.T.M.- *Yo tampoco. Pero fíjate: Dice Paul Johnson que "quienes quieren influir sobre la mente de los hombres, saben desde hace tiempo que el teatro es el medio más poderoso de que pueden valerse para intentarlo..."*

Y, añade, "para la Contrarreforma, dirigida por los Jesuitas, las representaciones dramáticas estaban en el centro de la Propaganda Fidei..."

Desde este punto de vista, de la Contrarreforma como drama, como escena, y enlazando con tus comentarios anteriores, ¿no estará también Chillida en resonancia con este drama contrarreformista, tanto como lo estaban los barrocos, Bernini...? y ¿no son sus obras escultóricas también fondos, escenarios para un drama humano o de la propia naturaleza?.

El Peine del Viento, escenario para el juego de las fuerzas naturales, y tantas y tantas otras obras situadas como fondos o como encuadres de acciones reales o imaginarias.

J.D.F.- Bernini colocaba telones de mármol como fondo de sus Santa Teresa y Constantinos. En el Peine del Viento, coloca el mar, la espuma, el cielo, algunas rocas... Pero supongo que tu pensamiento quiere derivar hacia el concepto de teatro.

M.T.M.- *Así es. ¿Es Eduardo Chillida un artista que induce o trata de inducir actitudes, que promueve conductas, casi una conciencia... frente a tanta neutralidad intelectualizada de otros movimientos contemporáneos?. Hemos hablado, en algún sitio ya, de algo así como una dimensión ética en el arte de Chillida.*

La acción, el ritual contrarreformista contra la palabra desnuda protestante. La interpretación frente a la no interpretación.

J.D.F.- Chillida como un predicador espacial, un San Ignacio del Espacio y de la Materia... O como inductor...

M.T.M.- *Así las cosas, pensaba también en Bertold Brecht.*

J.D.F.- Eso sí que no se me había ocurrido. Aunque ciertamente era un maestro de la propaganda. Un maestro laico.

M.T.M.- *No solo eso. Curiosamente Brecht, además, es descrito por C. Zuckmayer como "el cruce de un camionero y un seminarista jesuita".*

J.D.F.- Ese cruce daría resultados, más bien híbridos, que sorprenderían al propio Mendel. Pero es interesante lo que señalas. Yo podía ver alguna relación entre Brecht y Oteiza. Esta que tu planteas con Chillida me resulta, repito, sorprendente.

M.T.M.- *Pero hay más cosas. El mismo Paul Johnson, hablando de Brecht, dice curiosamente algunas cosas que podrían aplicarse a Chillida. Me ha llamado la atención, sobre todo, ésta: "Era áspero y duro... y entusiasta deportista. Quería llevar al teatro el ambiente estridente, sudoroso y violento del campo del deporte..."*

Cuando le pidieron que fuera jurado de un Concurso de poesía, dejó de lado las cuatrocientas presentaciones de poetas y dió el premio a una tosca contribución en verso que encontró en una revista de ciclismo...

La tramoya le fascinaba, como los hombres que la armaban y la manejaban." Me recuerda a Chillida, en el video de Boulting, observando a Hans mientras prepara la tramoya; la puesta en escena familiar... todo acción, puesta en escena...

J.D.F.- Johnson es un intérprete hostil...

M.T.M.- *Pero quizás convenga escucharles a todos.*

J.D.F.- Fíjate bien el rodeo que estamos dando. Chillida-Bernini-

Contrarreforma-Bertold Brecht... El Peine del Viento o Vitoria como grandiosa puesta en escena, psicagógica, que diría Umberto Eco... ¿Estamos o no estamos en la vanguardia?

M.T.M.- *A lo mejor yo también estoy enhebrando ocurrencias...*

J.D.F.-La observación de Zuckmayer es increíble. Sin embargo si nos atenemos al famoso distanciamiento, Chillida sería bien poco brechtiano.

M.T.M.- *Brecht no se limita solo a ese concepto que repiten todos.*

J.D.F.- No sé... Me hacer pensar... recordar... En los primeros años que estuve de profesor en la Escuela de Arquitectura, Brecht estaba muy de moda. (Es un decir). Las cosas estaban bastante revueltas, París, Berkeley, Vietnam...

Una vez apareció multicopiado un escrito, soi-disant "progresista" y, faltaría más, anónimo, atacándonos a todos nosotros, como "camarilla estético-huartina". El apelativo realmente les salió terrible, ¿Cuáles eran los miembros de esa "camarilla" en torno a Juan Huarte? Fijate bien. Estaba yo, naturalmente, y Sáenz de Oiza, Moneo, Molezún, Corrales, Oteiza, Chillida, Palazuelo.. Había otros que no recuerdo bien... La verdad es que no estaba mal como camarilla. Sería cosa de conocer la suya. Cosa fina. Me pregunto que habrá sido de los anónimos redactores, pobres hombres de tercera, de esa penetrante perla, ese "comité de resistance", supongo que brechtiano, Dios mío, que tonta es la gente, es que no se entera de nada... Y ahora vienes tú, casi treinta años espúes, a reconciliar las aguas, Chillida y Brecht...

M.T.M.- *Resulta bastante patético leer las cosas de aquellos años. Tú has recordado algo de Tafuri.*

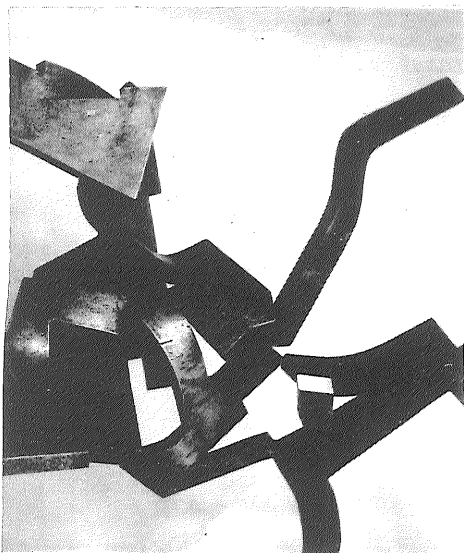
J.D.F.- Pero Tafuri, por lo menos, estaba en Venecia. Las larvas tafurianas de cabeza de partido de la futura Comunidad de Madrid, eran de otro pelaje. Como más asilvestrados. Insisto, sería curioso verles ahora, en Ayuntamientos, o con BMW y puesto de amarre en Pollensa... Entonces estaban todos sombríos, afectando pesadumbres infinitas, desmitifica que desmitifica... De alguna forma son sus herederos reales o espirituales, los que ahora, con el ceño igualmente adusto, fetos de Brecht, seguirán intentando "desmitificar" a Chillida, desproveerle del aura...

Hemos vivido unos años de interés, pero tan propicios al desaliento... Recuerdo cómo Zevi, una vez más, dió un paso adelante, con su famoso artículo, "Como desmitificar la desmitificación".

M.T.M.- *De alguna manera, eso es lo que estamos haciendo con estas charlas.*

J.D.F.- Ya verás la que se arma. Eso de Brecht y la Contrarreforma, aunque el dramaturgo, curiosamente, no parece estar muy de moda ahora entre los nuevos "comités", les pondría vagamente fuera de sí. Personalmente, a mí, esa asociación entre Eduardo y el famoso Bertold, me ha descolocado totalmente.

Esta es una mala situación para los porteros de fútbol, como lo sabe muy bien Chillida. Quizás también la Contrarreforma actuó como goal-keeper del Catolicismo frente al avance de la Reforma. Acaso Chillida, durante estos años, ha defendido eficazmente algunas cosas del Arte Contemporáneo, haciendo honor a sus orígenes...



30. EL CREPUSCULO

M.T.M.- *Entramos en el último capítulo.*

J.D.F.- Con Chillida nunca se sabe. Constantemente surgen asociaciones, planos de referencia. Por ejemplo, pensaba en esa obsesión por la mano, en sus dibujos, en sus obras... Inevitablemente, el recuerdo derivaba hacia las primeras manifestaciones artísticas, protohistóricas las de la Cueva del Castillo, por ejemplo. Oteiza lo explica muy bien en el Quousque Tandem... ¿Qué relación hay entre esa obsesión chillídica por la mano y la del cazador prehistórico?

M.T.M.- *Spengler también habla de eso... Ahí quizás tendríamos una valencia realmente primitiva en Chillida...*

J.D.F.- Sí. O la de la Metropolis, apenas insinuada de Eduardo, su Ciudad Metafísica... Ya hablamos de ello...

M.T.M.- *Aunque solo haya dejado dos referencias en ese sentido, muy desiguales, el Peine del Viento y Vitoria.*

J.D.F.- Ya te decía que yo veía más a Chillida, en ese enorme hueco de Vitoria, tan polémico... También podría entenderse como la huella de una mano gigantesca... O, de nuevo, el seísmo de Sartre, la falla ontológica en el En-Sí...

M.T.M.- *Eso es más que una Ciudad Metafísica. Además, surge, de nuevo, el expresionismo.*

J.D.F.- *Vuelvo a pensar, en ese mismo sentido, en la actual moda de los ataques a Schoenberg y en su Moises y Aaron... Chillida siempre es propicio a encabritar el pensamiento. En estos momentos, un poco a la deriva, pienso en Hemingway...*

M.T.M.- *¿Hemingway?*

J.D.F.- *Ha sido con motivo de una tesis doctoral de un joven arquitecto, Hernandez Correa. Este ha planteado una relación, bastante insolita, entre Wright, Hemingway y Unamuno. Habla luego de Oteiza, en otro sentido, pero también podría haber hablado de Chillida. De diferente manera, claro está.*

M.T.M.- *En ese terreno, creo que sí te refieres al pensamiento americano.*

J.D.F.- *Una cosa es Greenberg y tus amigos o Edward Lucie-Smith, y otra, bien diversa, Wright o Hemingway.*

M.T.M.- *Pero con los primeros, la conversación se ha crispado en algunos momentos. Estuve viendo las notas que he tomado. Y el texto, visto ahora, tiene un tono airado... iracundo... Sobre todo en la primera parte. (Algo así como cuando uno dice: pero, ¿hasta cuándo vamos a tener que soportar estas tonterías... estas estupideces... esta soberana ignorancia...?)*

J.D.F.- *No se trata de eso.*

M.T.M.- *Otra cosa: el texto es una mezcla, casi al cincuenta por ciento, de contemporaneidad, de actualidad (la Bienal de Whitney, etc.) y de un discurso de siempre.*

La figura de Chillida se desliza entre ambos. Está ahí, en la prensa de cada día, todavía joven y con mucho por hacer; pero, también está como algo que ha existido siempre y que ya es imposible de cambiar.

Es significativo que, contrariamente a lo que sucede cuando se habla de un artista vivo, falta un pronóstico o vaticinio de lo que vendrá después. ¿Es que es, realmente, tan obvio?

J.D.F.- *Es cierto. Pronosticar el desarrollo de Eduardo no resulta sencillo. Insisto en el fallo de los intérpretes.*

M.T.M.- *Pese a todo, me interesa el tono a estas conversaciones.*

Comienza siendo una verdadera lucha a mano armada. Como repeliendo una agresión (¿de esa auto-invitada crítica americana?). La primera mitad del diálogo me recuerda ese famoso y tan mencionado encierro de Beuys con el

coyote en un edificio de Manhattan. Beuys con un palo, a la defensiva, con razón desde luego, sin dejarse comer el terreno por el animal.

La tensión, el dominio del territorio, siempre alerta. Ambos encerrados.

Más tarde la aparición de Heidegger parece suavizar algo la situación.

Es cierto que, en algún momento, hay que llegar a un cierto pacto, siquiera tácito, con el adversario, con el coyote, y tranquilizarse, descansar y hasta compartir la comida.

A lo mejor, Heidegger actúa ahí como enemigo común.

Porque, hasta ese momento, la primera parte es un choque frontal. Es también un discurso duro, en blancos y negros. Y ahora surge Hemingway...

J.D.F.- Ocurren estas cosas extrañas... Hay alguna relación oculta, yo por lo menos lo percibo así, entre Chillida y Wright, ese poderío, esa arrogancia, su seguridad y también con el mejor Hemingway... Curiosamente, Hernández Correa destaca que Hemingway nace el 98 en Oak Park, en Chicago, donde Wright residía desde hacía unos años. Esto evidentemente es un puro azar, pero probablemente, las relaciones pueden extenderse en planos más profundos, "heróicos", o "místicos" si se quiere. Piensa en las Islands in the Stream.

M.T.M.- *Hubo una versión cinematográfica, con George Scott, bastante regular. Pero ¿cómo relacionas a Wright con Hemingway?*

J.D.F.- De muchas maneras. Pero no quiero anticipar las conclusiones de Hernández Correa. Solo estoy insinuando cosas. Estableciendo una atmósfera que en algunos momentos puede ser común también a Chillida.

M.T.M.- *Y también hablaba de Unamuno.*

J.D.F.- Eso sí que es curioso. Hernández Correa se ha detenido en el Testamento de Wright, y al hablar de "filosofía", el único nombre no americano de su atención, era precisamente Unamuno. Eso le lleva a considerar el temperamento wrightiano como una suerte de Sentimiento Trágico de la vida. Y de nuevo, la referencia a Chillida es obligada, como en el caso de Hemingway, con el trabajo como medio (fracasado, se nos dice) para salvar el alma. (No interviene afortunadamente, el Consejo General de Las Iglesias).

M.T.M.- *Oteiza se refiere constantemente a Unamuno.*

J.D.F.- Pero sobre todo en el terreno mental, interpretativo. En sus últimas obras actúa de otra manera. De todas formas, pienso que Oteiza percibe esa oculta dimensión unamuniana de la obra, cierta obra por lo menos, de Eduardo. El "montaje" será barojiano, quizás, pero, la respiración interna está más del lado de Unamuno. Interpre-

tativamente, lo de Heidegger, es una especie de pantalla, camuflaje... Las referencias están mucho más cerca...

M.T.M.- *Chillida quedaría así como un poeta trágico...*

J.D.F.- Antes te decía que la interpretación del artista andino en la Estatuaria Megalítica Americana, encaja muy bien en Chillida. Y las cosas vienen de lejos. El mismo Hernández Correa, recuerda la fórmula de Estacio "Primus in orbe Deos facit timor", relacionándolo con la propia tesis de Worringer. "A su juicio las fuentes más profundas de la creación artística eran la ansiedad y el miedo del hombre: su angustia cósmica". Herbert Read coloca también esta ansiedad, como denominador común tanto del arte prehistórico como del contemporáneo.

M.T.M.- *¿Y Wright?*

J.D.F.- En el estudio se indica que en su "soberbio cromlech neoyorquino", Wright llega a la conclusión que "todo Occidente perseguía", pero de una forma muy heterodoxa. Y se subraya la coincidencia entre ese cierre artístico con el de su propia vida... Pensando en el pozo del Guggenheim, no puedo menos de recordar ese ademán de Chillida al hundir un sector de la plaza de Vitoria...

M.T.M.- *Sin embargo, hay algo de truncado en esa obra.*

J.D.F.- Así es. Pero quizás por ello mismo, las relaciones se hacen más transparentes. El Peine del Viento es una unidad panorámica magistralmente resuelta, cosa que no ocurre aquí, con lo que se evidencia más el efecto de montaje heterogéneo. Al lado del sector más urbano, fruable, soka-tira, frontón, Actions, etc., como más convencional si se quiere, surge el otro mundo, el lado oscuro y genial de Chillida, su bajada ¿inútil? a los Infiernos. El montaje, de nuevo quizás Baroja, siempre está a punto de desmoronarse. Chillida maneja aquí una técnica como la de los Pasarelli en Roma, yuxtaponiendo dos respiraciones diversas, esquizofrénicas culturalmente, si se quiere, o con procedimientos de shock espacial.

M.T.M.- *Al principio de estas charlas no lo veías así.*

J.D.F.- Se dice que quien termina un proyecto, un libro, es maestro del que lo empieza. Quizás he aprendido a ver cosas sobre esta plaza, insisto que truncada, que antes no alcanzaba a entender.

M.T.M.- *Schizo y shock, entonces.*

J.D.F.- Y más también, como verificando, a escala microurbana, ese

distorsionado damero universal de perforaciones panorámicas que suelen proponer los dibujos de SuperStudio.

M.T.M.- *Y en vez de los seres humanos primitivos, la propia escultura bajo la línea de flotación.*

J.D.F.- Algo así. Otro Minotauro, Orfeo en los Infiernos... Resulta tremenda, realmente, esa irresoluta yuxtaposición de deportes vascos con ese oscuro mundo...

M.T.M.- *Estoy empezando a entenderte y quizás yo también cambie de opinión sobre esta obra. A Oteiza no le gusta demasiado, sin embargo...*

J.D.F.- Bueno, por ahora, después de tantas vueltas y revueltas, discrepo de Jorge. No es una obra totalmente conseguida, el problema quizás se le haya ido un tanto de las manos, pero, quizás, precisamente por ello, el hermetismo larvado, la técnica del shock, etc. resulta más intenso. Hay fracasos más elocuentes que los éxitos.

M.T.M.- *Aegospotamos, otra vez.*

J.D.F.- Sí. También se puede decir (y se ha dicho) que el Guggenheim es un fracaso como museo. (Yo no lo creo así).

M.T.M.- *Esa relación que estableces es verdaderamente insólita. Aunque quizás Wright resuelva mejor las cosas.*

J.D.F.- Así es. Hay más serenidad final en el maestro americano. El pozo de Chillida pertenece más claramente a un expresionismo trágico, la figura de Sartre. Algo, en el fondo, sin resolver, como dices. O un Bernini irresoluto...

M.T.M.- *Con este último giro, quedan, enésimamente de manifiesto, los riesgos de la interpretación de Chillida. De nuestra propia conversación. Vuelvo a pensar en ello, ya como final. Estas dificultades de articulación del texto, hasta de encontrar una coherencia en la línea argumental, ¿no son también un reflejo de las dificultades de encaje de la propia figura de Eduardo Chillida en su propio campo artístico, su propia época, los críticos contemporáneos, hasta los hit-parades oficiales?.*

J.D.F.- Hay mucha crítica impresentable. Te vuelvo a recordar que, mira que es casualidad, los mejores textos sobre Eduardo, sean algunas intuiciones de Oteiza, su aparente contrafigura.

M.T.M.- *Estás pensando en Greenberg de nuevo, lo advierto. Por eso alguien preguntará. ¿Por qué hacer entrar en un retrato -un poco especial, desde luego*

- de Chillida algo que a priori le cuadra tan mal? (Como la crítica o mejor el periodismo artístico americano).

Normalmente, uno busca las categorías más adecuadas a un artista. A veces, incluso, la fabrica específicamente por él.

Pero, ¿son los artistas, realmente, tan universales?. ¿Es, concretamente Chillida un artista universal? ¿Es inmune a cierta crítica?. ¿O incomprendido por ella?

J.D.F.- La misma respuesta de antes. Tampoco Joyce hizo demasiado caso de las críticas de Pound. Afortunadamente.

M.T.M.- Curiosamente, en el texto, Oteiza aparte, parece que un salto atrás permite pisar terreno algo más firme. ¡El poder de la historia!. Todo parece allí tan indiscutible, sin las peleas y los celos, las envidias, los odios de los contemporáneos.

Del Laocoonte, por ejemplo, se dicen multitud de cosas. Desde el mayor de los elogios hasta la mayor de las descalificaciones (como obra de arte, como escultura, piensa en Marangoni...) todo con la mayor naturalidad... hay sitio para todos. Pero si uno no dice lo justo, lo que hay que decir, de una obra contemporánea, la situación se complica.

J.D.F.- Me parece que sobreestimas el papel de la crítica.

M.T.M.- Estoy pensando en los textos históricos, Lessing, Winkelmann, etc. Porque con el Laocoonte, con los Laocoontes, comienza el texto a adquirir más matices, mas claroscuros. Ese claroscuro, las luces y las sombras, permiten mejor encararse con la figura de Chillida.

J.D.F.- ¿Estas segura? ¿Hace falta un Lessing para confrontarlo a Greenberg?. Lo dudo.

M.T.M.- Curiosamente, apenas hemos hablado, salvo en algunas notas laterales y en la referencia de Canogar, de la situación de Eduardo, en relación con los nuevos movimientos post-minimalistas. Podríamos, para finalizar, recordar brevemente esas situaciones. "Protestantes", como insinuabas.

J.D.F.- Esas serían otras conversaciones. Pero, por abreviar, diría que uno de sus rasgos característicos, ha sido el mantenerse bastante al margen de esos segmentos. Tenemos que terminar de una vez y no podemos detenernos en el tema, pero, para que entiendas mejor lo que quiero decir, mira este texto, interesante, por otro lado, de Filiberto Menna, que jalonó una exposición de Arte Conceptual. Fíjate en que orden de ideas se mueve:

"De la centralización y de la vaporización del yo. Baudelaire nos da ya una buena clave interpretativa de los datos de la existencia y de este trozo de la vida que es el arte. En los últimos años, la experiencia

artística ha estado situada bajo el signo de estas dos constantes estructurales de comportamiento. Por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflejando sobre los propios procedimientos y sobre las funciones mentales que realiza; por otra parte, se lanza sobre el mundo, penetra en el espacio. Y lo modifica de alguna forma. El "arte conceptual y el arte como comportamiento" actúan en el interior de esta estructura bi-polar de la centralidad y de la dispersión, o de la "contemplación" y de la "penetración" de las que habla Musil en términos de una antítesis recurrente de la experiencia humana y lingüística. En el momento de la expansión, el arte ofrece modelos alternativos de comportamiento, se transforma a sí mismo en acción estética y en acontecimiento vital. La liberación es la técnica preferida por el artista, el vehículo privilegiado y el gesto es el cuerpo, en su totalidad. En el momento de la concentración, el arte se da como "sensación cóncava" (de nuevo Musil), como experiencia del vacío y de la ausencia (la ausencia del ruido del mundo), donde se hace posible el difícil ejercicio de la mente que se refleja sobre sí misma. La polaridad del vital y del mental han ido logrando, cada vez más, el papel de protagonista: si, desde hace pocos años, la expansión, el lanzarse y el penetrar en el mundo ha ejercido una mayor fuerza de atracción en la forma del arte definido como "art povera", "land-art", "ecologic art" y similares, hoy la aguja parece dirigirse hacia el polo de la concentración. El arte "conceptual" sigue esta oscilación, sustituyendo a la extroversión vitalista una actitud más fría, que parece partida, ascéticamente, por el análisis y la autorreflexión. En consecuencia, el arte conceptual no es el proyecto de una obra que deba ser realizada y, por tanto, es una cosa distinta de la noción del proyecto arquitectónico o, más en general, del diseño. Y no es, tampoco, el trazado mental de un acontecimiento o acción estética que hay que cumplir en el espacio real. En definitiva, el arte conceptual es un reflejo sobre la idea misma del arte, es el "art as idea as idea", de acuerdo con la definición de Joseph Kosuth, uno de los más significativos exponentes de esta tendencia. Cuando, por ejemplo, este artista presenta, en su trabajo de 1966, una silla al lado de la fotografía de la silla (la más neutra posible) y a una proposición que defina el término, tiende a una "designación" pura del objeto, renunciando a cualquier tipo de "connotación" en el sentido subjetivo de la misma. La entrega visual se presenta, ahora, como un modo simple de transcribir y de comunicar un procedimiento mental y no asume, por tanto, ningún valor autónomo de forma. Lo que cuenta no es el objeto o su representación (la fotografía, en este caso), ni tampoco la frase dispuesta en el espacio (cosa que acaece, por el contrario, en la poesía visiva), sino solamente el procedimiento mental que define el objeto como una proposición convencional y tautológica más cercana al discurso lógico-metamático".

M.T.M.- *Sí... los Lessing contemporáneos hablan de otra forma. Y se interesan por otras cosas... La concavidad de Musil podría también recordar a Oteiza...*

J.D.F.- Con ese tipo de códigos, por otro lado, también antitético de Greenberg, Chillida es efectivamente un Outsider contrarreformista.

M.T.M.- *Naturalmente. Por eso, me gusta como Chillida resuena en el diálogo a los registros helenísticos, manieristas, hasta góticos...*

Las cosas reaparecen en el arte, bajo otras formas.

¿Quizá críticos más, digamos, históricos, como L. Venturi, A. Hauser, Marangoni, Panofsky, etc. permiten mejor que los más contemporáneos acercarse al modo de hacer de Eduardo Chillida?

J.D.F.- Eso sí que es lo más extraño de todo. Un Marangoni o un Worringer, por ejemplo, puesto al día, permitiría un acceso a su obra, mucho más transparente, inteligible... Como el que hizo Zevi con Wright... por ejemplo. Y Zevi partía, como sabes, de Venturi y Marangoni. Pero hay actualmente como un cierto rubor para hablar en ese tono. Cada vez me inunda con mayor intensidad, de nuevo, la sensación, ya mencionada anteriormente, de estar asistiendo a un final, en medio de ruidos distintos, foros menores, desparramados a los cuatro vientos. Así entendida, reitero que la aventura de Chillida, su caballería del espíritu, Contrarreforma, Bernini, cruzando como un relampago estas horas nocturnas, señala quizás una de las últimas tentativas de lealtad a una causa gloriosamente perdida. Oteiza duda, como Erasmo. Chillida es más ignaciano.

M.T.M.- *Casi con las mismas palabras, repites la sensación trágica del capítulo spengleriano.*

J.D.F.- Así es. La verdad es que me interesa más Spengler que Filiberto Menna. Nos decía, recuerda, que todas las culturas son otras tantas derrotas. Y que, sin embargo, el hombre de temple lleva la empresa hasta el fin. Como lo hace Eduardo Chillida, en su trágica dimensión crepuscular. La Última Carga.

INDICE ONOMASTICO

A

Adorno, T; 10.
 Aegospotamos; 10, 163, 169, 203.
 Aizpurua, José Manuel; 34.
 Albini, F; 55.
 Alejandro Magno; 134.
 Alhondiga, Proyecto de la; 11, 45.
 Ambasz, Emilio; 182.
 Ametazagaña, Cementerio de; 45.
 Amón, Santiago; 41, 106, 107.
 Amstrong, Robert; 45.
 Androcanto y Sigo; 35.
 Anglada Camarasa; 40.
 Apolo; 132.
 Aranzazu, Basilica de; 34, 141.
 Argan, G. Carlo; 23, 189.
 Aristoteles; 58.
 Aroca, Ricardo; 183.
 Arp Hans; 129.
 Arquitectura, Escuela T. S. Madrid;
 35, 36, 42, 78, 197.
 Auschwitz; 157.

B

Babbit, Irving; 132.
 Bach, Juan Sebastián; 34.
 Bachelard, Gaston; 8, 15, 17, 18, 22,
 52, 81, 111, 115, 139, 185.
 Bañón; 36.
 Barr, Alfred; 76.
 Barañano, Cosme; 9, 23, 51, 104,
 109, 111, 133, 140, 185, 191.
 Baroja, Pío; 23, 28, 202.
 Barthes, Roland; 158.

Baufert, Jean; 90.
 Beaudelaire; 204.
 Bedmar; 36.
 Beneicke, Biblioteca; 40.
 Belzunce, Pili; 15, 36, 49, 51, 75, 89.
 Benjamín, Walter; 110.
 Bense, Max; 105, 106.
 Bergson, Henri; 110, 154.
 Berlín, Museo; 119, 155.
 Bernini; 9, 23, 49, 63, 64, 156, 169,
 189, 190, 192, 193, 195, 196, 203,
 206.
 Berrocal; 36, 116.
 Beuys, Joseph; 37, 174, 201.
 Bicicleta Aproximativa; 10.
 Bilbao; 44.
 Bill, Max; 105.
 Bloom, Harold; 54.
 Bohigas Oriol; 51.
 Borges, Jorge Luis; 11, 66, 99, 104,
 106, 169, 176.
 Borromini; 23, 49, 156, 189, 190.
 Boullée; 183.
 Boulting, Lawrence; 173, 175, 178,
 191, 195.
 Bourget, Paul; 158.
 Brancusi, C; 73.
 Brecht, Bertold; 195, 196, 197, 198.
 Brekker, Arnold; 28.
 Brown; Guillermo; 89, 90.
 Bruegl, J; 154.
 Brunelleschi, F; 151.
 Buchanan; 77.
 Butor, M; 23, 29.
 Byron, Lord; 146.

C

Cabot; 193.
 Cacciari; 179.
 Calder; 18, 72, 101.

Calvo Serraller, Francisco; 40.
 Camón Aznar, José; 98, 109, 110, 111, 140, 145, 165.
 Canogar, Rafael; 177, 179, 180, 181, 182, 204.
 Candilis; 167.
 Cantinflas (Mario Moreno); 183.
 Caro, Anthony; 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76.
 Castellí, Leo; 79, 182.
 Castro, Germán; 36.
 Caylus; 143.
 Celand, Germano; 116.
 Cezanne, P.; 73.
 Chagall, Marc; 110, 111.
 Charney, Mel; 73.
 Chartres; 35.
 Chase Manhattan Bank; 193.
 Chicago; 22.
 Chigi, Capilla; 9.
 Chirico, G. de; 9, 192.
 Chirino, Martín; 50.
 Chueca, Fernando; 153.
 Cisneros, Colegio Mayor; 35.
 Clark, T. J.; 64, 65, 67.
 Colbert; 49.
 Colón, Cristóbal; 193.
 Composición de lugar; 76.
 Comte, Auguste; 77.
 Concha, Bahía de la; 163, 169.
 Consejo Nacional de las Iglesias; 193, 201.
 Cornaro, Capilla; 190, 191.
 Cornell; 89.
 Corrales, José Antonio; 197.
 Cortona, Pietro di; 190.
 Cravan; 182.
 Croce, Benedetto; 77, 139, 141, 142, 145, 158.
 Cruz Iturbe, José; 41.
 Curzio, Marco; 40.

D

Dalí, Salvador; 17, 18.
 DalCo, F.; 129, 180.
 Descartes, René; 105, 115.
 Derriere le Miroir; 116.
 Dewey, J.; 76, 77.
 Disney, Walt; 165.
 Dobey, Leonard; 173.
 Dos Passos, John; 115.
 Doesburg, Theo van; 7, 69, 180, 182.
 Dubuffet, Jean; 181, 182.
 Duchamp, Marcel; 59, 64, 80, 182, 184.
 Durand; 183.
 Durango; 43, 44, 45.
 Durrio, Francisco; 18, 19.

E

Eco, Umberto; 76, 145, 147, 177, 197.
 Echevarria, Arturo; 11.
 Echevarria, Federico; 11.
 Eiffel, G.; 151.
 Eisenman, Peter; 73, 101.
 Ejercicios Espirituales; 22, 25, 26.
 Eliot, T. S.; 54, 154.
 Ellmann, Richard; 158.
 Epifanías; 78.
 Escuela Vasca; 42.
 Erasmo; 193.
 Estatuaria Megalítica Americana; 140, 145, 202.
 Esteban, Claude; 18, 22, 140, 154.
 Evans, Gil; 60.
 Eyck, Aldo van; 73.
 Ezkurdi, Plaza de; 44.

F

Faraldo, Ramón; 28.
 Faulkner, William; 22, 115.

Fedice, François; 90.
 Fernández Ordóñez, J. A.: 41.
 Fidiás; 58, 133.
 Fiedler; 154.
 Fisher, Eddie; 175, 176.
 Flash, Art; 116.
 Flaubert, G.; 158.
 Frampton, K.; 77.
 Francisco I; 81.
 Fraukenthaler, Helen; 67, 71, 73.
 Fried, Michael; 64, 67, 68, 69, 77.
 Frye, Northrop; 16, 17, 54, 73.

G

Gaos, José; 104.
 García Morente; 164.
 Gardella; 55.
 Gaudí, Antonio; 151.
 Gazapo de Aguilera, Darío; 10, 25,
 140, 141, 168.
 Goethe; 104, 110, 146.
 Gershwyn, G.; 41.
 Ghyka, Matila; 57.
 Giacometti, A.; 103.
 González, Julio; 18, 39, 40, 57, 71.
 Gottlieb, Adolf; 71.
 Goya, Francisco; 110.
 Greenberg, Clement; 41, 53, 55, 63,
 64, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 77,
 78, 83, 84, 90, 95, 100, 101, 107,
 115, 118, 123, 124, 127, 128, 129,
 131, 132, 135, 139, 140, 141, 143,
 145, 152, 154, 164, 200, 203, 204,
 206.
 Grumbach, Antoine; 73.
 Grunewald, M.; 17.
 Guernica; 63.
 Guggenheim, Museo; 41, 51, 79, 135,
 176, 202, 203.

H

Halffter, Cristobal; 180, 184, 185.
 Hans; 196.
 Hauser, Arnold; 152, 153, 154, 155,
 156, 206.
 Hegel, G. W. F.; 50, 141, 156.
 Heidegger, Martín; 10, 51, 54, 69, 74,
 81, 89, 90, 91, 95, 97, 98, 99, 100,
 103, 105, 106, 107, 109, 110, 133,
 140, 141, 145, 154, 165, 185, 201,
 202.
 Heidelberg; 23.
 Hemingway, Ernest; 200, 201.
 Hernández Correa, José Ramón;
 200, 201, 202.
 Herzberger, Herman; 73.
 Higuera, Fernando; 34, 41, 180.
 Hiroshima; 157.
 Hitchcock, R.; 79, 83.
 Horia, Vintila; 76.
 Huarte, Juan; 33, 165, 197.
 Hume, David; 115.
 Hurtado de Saracho, Francisco; 43,
 44.
 Husserl, E; 115.
 Huston, John; 33.
 Huxley, Aldous; 189.

I

Inquisición, Tribunal de la; 154.

J

Jacobs, Jane; 83.
 Jaspers, K.; 160.
 Jauss, Hans R.; 54, 55, 56, 57, 58,
 59.
 Johns, Jasper; 53, 55, 59, 76, 83,
 84.
 Johnson, Paul; 196.

Johnson, Philip; 83.
 Joyce, James; 10, 15, 16, 18, 19, 34,
 42, 66, 69, 78, 145, 158, 169.
 Juan Bravo, Puente de; 37.
 Judd, Donald; 41, 78, 135.
 Julio II; 181.

K

Kahn, Louis; 7, 33, 125.
 Kandinsky, Premio; 76.
 Kant, Emanuel; 101.
 Kelly, Ellsworth; 83, 84, 85.
 Kepes, Giorgy; 73.
 Kirkegaard; 156, 160.
 Klee, Paul; 131.
 Klimt, Gustavo; 40.
 Kokoschka, O; 110.
 Kooning, William de; 78.
 Kosuth, Joseph; 205.
 Kostner, Kevin; 52.
 Kronecker; 157.

L

Lamarr, Hedy; 116.
 Laocoonte, 9, 10, 50, 99, 10, 116, 117,
 118, 119, 121, 125, 127, 131, 132,
 133, 134, 135, 139, 141, 143, 145,
 146, 152, 155, 159, 169, 204.
 Lang, Fritz; 175.
 Lardera; 35.
 Lasterra, Crisanto; 19.
 Laurenciana, Biblioteca; 50.
 Laugier; 183.
 Le Corbusier, 79, 175.
 Le Witt Sol; 19, 41.
 Ledoux; 183.
 Leibnitz, G. W.; 105.

Lennon, John; 7.
 Lessing, G. E.; 9, 50, 84, 99, 117, 118,
 124, 125, 127, 132, 135, 139, 140,
 143, 144, 152, 154, 204, 205.
 Libera, A.; 174.
 Lichtenstein, Roy; 83, 84, 85.
 Louvre, Museo; 22.
 Lucie-Smith, Edward; 16, 190, 200.
 Luis XIV, Rey; 49.
 Lutero Martín; 193.

M

Maclhuan, Marshall; 16, 73.
 Maeght, Galeria; 22, 36, 40, 75, 80.
 Malaparte, Casa; 174.
 Mallarmé, S; 64.
 Manzú; 35.
 Marangoni, Mateo; 9, 17, 18, 115,
 118, 121, 124, 125, 132, 133,
 145, 204, 206.
 Marcuse, Herbert; 76.
 Marinetti, F.; 175.
 Marquet; 110.
 Marshall, Richard; 55.
 Matisse, Henry; 73.
 McQueen, Steve; 60.
 Meier, Richard; 56.
 Mendel, G.; 196.
 Mendini, Alessandro; 116.
 Menna, Filiberto; 204, 206.
 Metropolis; 145, 177, 199.
 Metropolitan, Museo; 51, 82.
 Mickey Mouse; 7.
 Miguel Angel; 50, 146, 147, 154,
 158, 159, 181.
 Milán; 22.
 Milizia; 183.
 Miracruz, Alto de; 34.
 MoMa, Museo; 51, 71, 82.
 Mondrian, Piet; 180, 182.

Monegros, Los; 51.
 Moneo, Rafael; 56, 197.
 Monet, Claude; 64, 73.
 Moore, Henry; 35, 40, 63, 73.
 Morris, Robert; 151.
 Motherwell, Robert; 71.
 Musil, Robert; 205.

N

Nauman, Bruce; 84, 85.
 Navarro Baldeweg, Juan; 56.
 Nicholson, Ben; 35.
 Nietzsche, Federico; 106.
 Nieva, Francisco; 177, 180, 181, 184.
 Noguchi, Isamu; 10, 40, 41, 66, 77,
 78, 192, 195.
 Noland, Kenneth; 67, 71, 73.
 Nueva Forma; 19, 33, 36.
 Nueva York; 41.

O

Olabarria, Fernando; 43, 44, 45.
 Olbrich; 180.
 Olitzki; 73.
 Ors, Eugenio d'; 125, 142, 145, 167.
 Ortega y Gasset, José; 104.
 Oteiza, Jorge; 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17,
 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 36,
 40, 41, 42, 45, 51, 56, 57, 63, 65,
 67, 69, 78, 79, 84, 89, 90, 101, 104,
 105, 107, 111, 112, 115, 124, 128,
 139, 140, 141, 145, 146, 147, 153,
 154, 155, 157, 158, 159, 160, 164,
 166, 167, 182, 183, 184, 191, 193,
 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204,
 205, 206.

P

Pablo, Luis de; 173.
 Paccioli, Luca; 57.
 Paisiello, G; 90.
 Palazuelo, Pablo; 18, 19, 22, 24, 33,
 36, 40, 76, 79, 160, 164, 177, 197.
 Palladio, Andrea; 151, 156, 158, 159.
 Panofsky, Erwin; 152, 206.
 Paolozzi; 191.
 Parent Claude; 34, 51.
 París; 36.
 Parmelin Helene; 99.
 Parmigianino; 160.
 Pasarelli, Hermanos; 60, 202.
 Paz, Octavio; 40.
 Pedro de Asúa, Premio; 44.
 Peine del Viento; 9, 35, 44, 45, 53, 54,
 79, 101, 140, 141, 159, 163, 173,
 174, 176, 190, 192, 195, 196, 197,
 199, 202.
 Peña Ganchegui, Luis; 34, 41, 44, 45,
 174, 191.
 Perez Parilla, Sergio; 90.
 Pèrgamo, Altar de; 50, 119, 120, 121,
 155.
 Perurena; 177.
 Pevsner, A.; 25.
 Peyrefitte, Roger; 28, 164.
 Phillips, Lisa; 55.
 Picasso, Pablo; 17, 39, 40, 60, 65, 82,
 131.
 Pinter; 153.
 Piranesi; 9, 183.
 Pistoletto; 135.
 Platón; 115.
 Poelzig, Hans; 50.
 Policletto; 58.
 Politti, C.; 116.
 Pollock, Jackson; 67.
 Popper, Karl; 124.

Pound, Ezra; 204.
 Price, Cedric; 73.
 Propósito Experimental; 106, 107.
 Puerto de Bilbao, Proyecto de; 34,
 43, 45.

Q

Quatremere de Quincy; 183.
 Quijote, El; 115.
 Quousque Tandem; 22, 25, 199.

R

Rauschenberg, Robert; 81, 83, 84.
 Read, Herbert; 202.
 Real Madrid; 36.
 Real Sociedad; 21, 36.
 Rembrandt; 17.
 Retrato Doble; 10.
 Rezola, Pepa; 43.
 Riegl, Alois; 146, 151, 152.
 Rimbaud, J.; 64.
 Robbe Grillet, Alain; 23, 29.
 Rodas, Alessandro; 117, 125, 132.
 Rodin, A.; 64.
 Rohe, Mies van der; 8, 73.
 Rosenberg, Harold; 41.
 Ross, David; 55.
 Rosso, Madardo; 18, 39.
 Rowe, Colin; 16, 50, 82, 152.

S

Saénz de Oiza, Francisco Javier; 7,
 10, 111, 191, 197.
 Salem, Brujas de; 154.
 Salvi; 192.

San Bartolomé, Noche de; 154.
 San Ignacio de Loyola; 192.
 San Pablo de Londres; 190.
 San Pedro de Roma; 35.
 San Sebastian; 33, 44.
 Sánchez, Alberto; 176.
 Sanders, George; 41.
 Sant Andrea; 191.
 Santa María del Popolo; 9.
 Santuario; 77, 115.
 Sartre, Jean Paul; 16, 54, 103, 110,
 111, 112, 115, 140, 141, 146, 158,
 199, 203.
 Scarpa, Carlo; 33.
 Schwitters, Kurt; 128.
 Schoenberg, Arnold; 64, 180, 200.
 Scorsese, Martin; 173, 178.
 Scott, George; 201.
 Scully, I.; 79, 83.
 Seguí, Javier; 104.
 Serra, Richard; 101.
 Simmel; 10.
 Sitting Bull; 193.
 Smith, David; 67, 68, 71, 72, 74, 76,
 101, 190.
 Smyslow; 175.
 Spence; 123, 124, 143.
 Spengler, Oswald; 9, 10, 17, 37, 42,
 60, 89, 145, 164, 165, 166, 167,
 168, 199, 206.
 Spielberg, Steven; 54.
 Socrates; 178.
 Steinberg, Leo; 53, 77.
 Steiner, George; 100.
 Starker, J.; 34.
 Stella, Frank; 53, 55, 56, 57, 60, 65,
 80, 83, 84, 85, 146.
 Superstudio; 203.
 Sweney, J. J.; 75.
 Swift, J.; 66.

T

Tafuri, Manfredo; 8, 9, 176, 177, 179,
180, 181, 182, 183, 191, 197.
Torner, G.; 184.
Torres, Ana María; 10, 173.
Torres Blancas; 41.
Twombly, Cy; 83, 84, 85.

U

Unamuno, Miguel de; 23, 156, 158,
160, 200, 201.

V

Valboudt, Pierre; 18, 21, 140.
Vacio de Viena; 9, 164.
Valery, Paul; 57, 59.
Van Gogh, Vincent; 131.
Vantongerloo; 105.
Vaticano, Museo; 119, 155.
Vázquez Molezun, Ramón; 197,
Velázquez, Diego; 17, 74.
Venecia, Bienal; 25.
Venturi, Lionello; 9, 17, 139, 141,
142, 143, 206.
Venturi, Robert; 79, 152.
Vico; 158.
Vidler, Tony; 73.
Villon, Jacques; 182, 184.
Vinci, Leonardo; 59, 181.
Virgilio; 133, 134.
Virilio, Paul; 160.
Vitoria, Plaza de; 9, 34, 44, 45, 54,
174, 176, 191, 197, 199, 202.
Vizcaya, Golfo de; 51.

W

Webern, Anton; 64.
Welles, Orson; 74.
Whitney, Bienal; 55, 57, 81, 83, 84,
97, 200.
Whitney, Museo; 135.
Wickhoff, Frank; 146, 151.
Winkelmann, J. J.; 50, 117, 132, 133,
134, 144, 204.
Wittgenstein; 104.
Wittkower, R.; 9, 49, 63, 64, 126, 189.
Wolfe, Tom; 50, 51, 53, 55.
Wolfflin, H.; 7, 152.
Wolheim, Richard; 44.
Worringer; 9, 17, 145, 156, 202.
Wren, Christopher; 190.
Wright, Frank Lloyd; 19, 82, 200,
201, 203, 206.

Z

Zuckmayer, C.; 196, 197.
Zevi, Bruno; 16, 23, 33, 55, 60, 79, 98,
101, 104, 105, 141, 146, 157, 159,
160, 163, 180, 189, 190, 197, 206.