

# LiveSpeaking

12·13

reflexiones y diálogos  
en torno a la creatividad y el arte

pensArte





Croquis y apuntes realizados por Miguel Martínez Monedero durante la presentación del libro LiveSpeaking 11.12 en el Carmen del Cobertizo de Santa Inés.

08.02.2013



• Estética

delite de que se disfruta  
o lo sea.  
Propiedad de las cosas que  
se ven buenas, abundando en  
los otros delite espiritual

# LiveSpeaking

reflexiones y diálogos  
en torno a la creatividad y el arte

• Arte

• Gusto

delite

→ subjetivo. Generador de modo

una serie de conceptos que se cree y que se

que es arte y que no → mercante, se levanta,  
comerciales, creadores, ... lo ven objetivo

Gusto → que tendencia por elige - calidad

de arte como arte

la destreza de la actividad se le considera

la parte de arte de la

arte

pensArte  
thinking creativity  
anaromero-loretospa

LiveSpeaking 12·13. Reflexiones y diálogos en torno a la creación artística

edita

pensarte

Puerta Real de España 1,3º derecha

18009 Granada

[www.loretospa.es](http://www.loretospa.es)

coordinan

Loreto Spá Vázquez y Ana María Romero Iribas

fotomecánica e impresión

Aeroprint S.L. Granada 2013

©De los textos e imágenes: Sus autores

©De la obra: Eduardo Chillida, Zabalaga-Leku.

ISBN: 978-84-695-8901-4

Depósito legal: GR-2366-2013

Impreso en Granada. España. 2013

## ÍNDICE

	PRÓLOGO. Inquietudes granadinas Diego Martínez	7
1	Eduardo Chillida, la densidad personal de un escultor Una conversación con Luis Chillida Belzunce Loreto Spá y Ana M <sup>a</sup> Romero Iribas	13
2	DEBATE: ¿qué es arte? Lucía Pérez, José Vallejo, Patricia Díez, Pilar Chauca, Juan Cruz-Guevara y Laura Cano	39
3	El proceso creador: de la partitura en blanco a la obra musical Juan Cruz-Guevara	57
4	La configuración de la identidad del artista en la pintura del Siglo XIX Esperanza Guillén	67
5	ENTREVISTA al filósofo Jaime Nubiola	93
6	El Hermitage, una mirada personal Lucía Pérez	101
	Galería fotográfica	112



## PRÓLOGO

# Inquietudes granadinas

La ciudad de Granada ha contraído en los dos últimos siglos una deuda impagable con el flamenco. Nos ha dado grandes figuras como *El Polinario* o Manuel Cano, pilares de la guitarra flamenca, pero indudablemente, el Concurso de Cante Jondo, celebrado en nuestra ciudad los días 13 y 14 de junio de 1922, constituyó un importante acontecimiento cultural que aún sigue formando parte de la memoria patrimonial y artística de nuestra Andalucía.

En esos años, la sociedad intelectual española debatía sobre los valores culturales del flamenco, como disciplina artística de calidad universal. Mientras una figura destacada de la vida cultural granadina y andaluza, Francisco de Paula Valladar, primer cronista de la ciudad y fundador de la revista *La Alhambra*, mostraba su preocupación sobre una imagen tópica del flamenco que se exportaba a las exposiciones universales de París calificándola de “españolada” o de la “Andalucía de la pandereta”, otros intelectuales de la época mostraban su enérgica postura de defensa del flamenco como expresión del alma musical del pueblo andaluz.

Es Manuel de Falla, cuando llega a Granada en el verano de 1919 y se incorpora a la vida intelectual y cultural de esta capital, quien comparte su preocupación por el flamenco con un grupo de amigos e intelectuales que se reunían en torno a una tertulia cultural. Este grupo comenzó a vislumbrar el proyecto de convocar un Concurso de Cante Jondo en Granada con el fin de reivindicar los valores esenciales del flamenco como hecho cultural. Inquietudes de la sociedad granadina.

Desde el Centro Artístico de Granada se expresa esta propuesta con absoluta vehemencia, pues el flamenco quedaba olvidado ante el éxito de otros géneros populares: “Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España”.

La iniciativa recoge el apoyo de músicos liderados por Manuel de Falla, como Ángel Barrios, Joaquín Turina, Federico Mompou, Oscar Esplá, Felipe Pedrell, Andrés Segovia, y hasta Stravinsky y Ravel; de literatos encabezados por García Lorca, como Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala o los hermanos Machado. También hay pintores en el proyecto: Zuloaga hace los decorados, y se implican Santiago Rusiñol, Manuel Ángeles Ortiz y Vázquez Díaz, e innumerables personalidades de la intelectualidad, la política y la sociedad española de la época, que avalan la solicitud del Presidente del Centro Artístico para la realización del Concurso de Cante Jondo durante las fiestas del Corpus Christi de ese año.



Algunos miembros de la Generación del 27 en La Alhambra

Durante la primavera del 22, el Carmen de la Antequeruela, residencia definitiva de Falla en Granada, se convierte en el lugar de peregrinación de amigos y colaboradores en la organización de este Concurso, primer proyecto cultural del flamenco que se celebra en Andalucía con la finalidad de dignificar este arte centenario.

En Granada se enciende la cultura en defensa del cante jondo, Falla publica un estudio nunca suficientemente reivindicado: “El canto primitivo andaluz”. Lorca dicta en febrero su conferencia en el Centro Artístico: “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”... Y, por fin, los días 13 y 14 de junio del año de 1922, en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra se celebraba para honra y orgullo de la ciudad de Granada el I Concurso de Cante Jondo de Granada... que sería primero y último. Quedó desierto el galardón de honor, pero el ganador del primer premio fue un niño gitano de 13 años, Manuel Ortega Juárez, de familia de cantaores y toreros, que conocido como Manolo Caracol se convirtió en uno de los más grandes cantaores del siglo. *Ex aequo* con Diego Bermúdez Calas, *El Tenazas de Morón*, un cantaor de 72 años que se había retirado años atrás por no cantar lo que el público pedía, y de quien Falla dijo que era “un arsenal de cante”.

9

La ideología europeísta de los intelectuales que proyectaron el concurso se vio truncada por la “nunca bastante maldecida Gran Guerra” que acabó en 1919, y en los años posteriores volvieron sus ojos hacia lo nacional y lo propio. Pedrell publica su *Cancionero musical popular español*, Menéndez Pidal reivindica lo popular en la poesía, Antonio Machado escribe sus *Nuevas canciones* “con el alma que canta y piensa en el pueblo”, Lorca esboza el *Romancero Gitano* y Falla, desde *La vida breve* y las *Siete canciones populares* quiere reivindicar un conocimiento serio y profundo de la música del pueblo. Todos estos anhelos cristalizan en el Concurso de Cante Jondo, que elevaría el elemento popular a símbolo distintivo de nuestras vanguardias artísticas.

Fue Granada, efectivamente, nuestra tierra, quien puso la primera piedra del monumento del flamenco que ahora puede presumir de ser Patrimonio de la Humanidad. Ya en esos años de inicio del siglo XX, fue esta bendita tierra quien supo ver con inquietud intelectual el valor extraordinario del flamenco. Como publicaba en ABC, recordándolo, Antonio Gallego Morell, “el Concurso del año 1922 es uno de los grandes momentos de ilusiones granadinas del siglo XX”.

Ese concurso de Cante Jondo fue también una de las iniciativas que, con los años y junto a los conciertos sinfónicos que se organizaban con motivo de las fiestas del Corpus en el Palacio de Carlos V, reavivaron el ambiente cultural de la ciudad para que, tras los tiempos convulsos de los años 30 y 40 en España y en Europa, naciera con fortaleza lo que es ahora el primer Festival de Música y Danza de nuestro país, el Festival de Granada.

Curiosamente, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, se inauguró un día 15 de junio de 1952, 30 años más tarde de ese primer y único Concurso de Cante Jondo, con una velada flamenca en la Plaza de los Aljibes, en la que se interpretaron aires gitanos y flamencos andaluces, cantos y bailes gitanos típicos granadinos, y en el que intervinieron Gracita, la Pillina, Paquito, Farina, Lola Medina, Lucía, Curro Amaya y Barea, que harían escribir a Federico Sopena: “Porque si diese ganas de pegar el oído a la tierra para saber de dónde viene esa música y su tristeza, no bastaría; (...) Hay que llegar a esa Andalucía que busca su verdad, extraña, pero real: la que Falla juntó de amor dolido y campanas de amanecer sobre iglesias chiquitas y blancas”.

Inquietudes.

Inquietudes culturales.

Inquietudes como las de LiveSpeaking, que en estos tiempos de crisis económica, de crisis de valores y de alma, está trabajando por la cultura, por el conocimiento, por la información y por el buen hacer.

LiveSpeaking es un oasis en este desierto del conocimiento del arte, de las ideas, de la creatividad y de la vida. Es una fuente de inquietud y compromiso cultural. Un ejemplo de la posición ante el arte de unas personas decididas, valientes y generosas. Como así hicieron, casi un siglo atrás, otros intelectuales en Granada en defensa de valores culturales y artísticos.

Disfruten de este nuevo número de LiveSpeaking. Pero disfruten, no solo de su interesante contenido, sino del placer que supone un buen trabajo hecho en un tiempo trepidante como el nuestro, en el que vamos tan rápidos, tan deprisa, que no vivimos ni dejamos lugar al silencio.

LiveSpeaking se debe beber despacio, a pequeños sorbos, se debe soñar. Su lectura tiene que embellecer nuestra alma y armar nuestro espíritu como lo hace la música, como lo hace el arte que quiere mostrar.

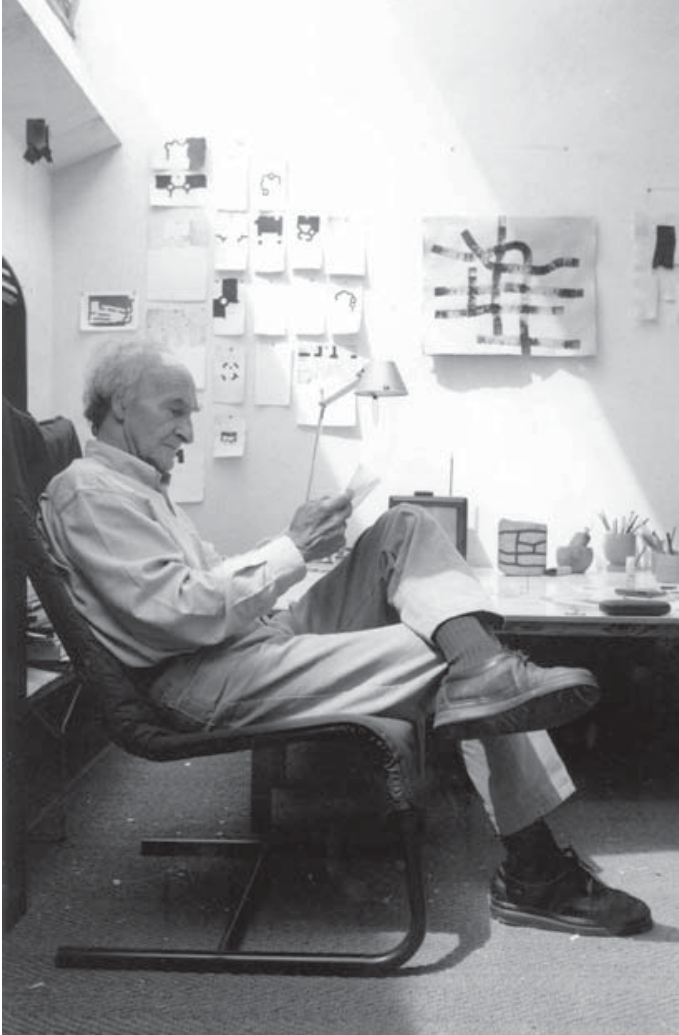
Disfruten de estas inquietudes de Granada.

Disfruten de LiveSpeaking.

Diego Martínez

Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada

Diciembre de 2013



Eduardo Chillida en su estudio.  
Foto de Jesús Uriarte

## Eduardo Chillida Juantegui

Eduardo Chillida nace el 10 de enero de 1924 en San Sebastián. En 1943 se traslada a Madrid para cursar estudios de Arquitectura, sin embargo en 1947 decide abandonar la carrera para entrar a dibujar en el Círculo de Bellas Artes. Al año siguiente, marcha a París dónde se inicia en la escultura, exponiendo una obra en el Salón de Mayo. En 1951, tras su boda un año antes con Pilar Belzunce, se instala en Hernani donde descubre el hierro, y realiza su primera obra en ese material, *Ilarik*. Tres años más tarde, tiene lugar su primera exposición individual en Madrid en la Galería Clan y se inicia en la obra pública con las puertas de la Basílica de Aránzazu. En 1958 recibe el Gran Premio Internacional de Escultura de la 29 Bienal de Venecia, que fue puerta para recibir casi todos los premios que llegaron a lo largo de su vida: de la Bienal al Kandinsky en 1960, del Wilhelm Lehmbruck en 1966 al Kaissering alemán en 1985, del Príncipe de Asturias en 1987 al Premio Imperial de Japón en 1991. Su obra está presente en más de 20 museos de todo el mundo, y se han celebrado exposiciones en diversas ciudades como Berlín, Londres o Nueva York.

13

La obra pública tuvo una gran importancia en su trayectoria artística, tiene más de 40 esculturas repartidas por diferentes lugares del mundo. En 1972 realiza *Lugar de Encuentros III*, hoy en el Paseo de la Castellana en Madrid, *Campo Espacio de Paz* para Lund (Suecia), o *Elogio de la Arquitectura II* en Palma de Mallorca. En 1973 se coloca en Teherán la *Estela* para Pablo Neruda. 1976 es el año de la instalación del *Peine del Viento XV* en San Sebastián. Durante la década de los 30 se suceden las obras, *Gure Aitaren Etxea* en Gernika (1984), *La Casa de Goethe* en Frankfurt (1986), el *Elogio del Agua* en Barcelona (1987), *De Música* en Dallas (1989), etc. En 1990 realiza *Elogio del Horizonte* en Gijón mirando al mar, a lo desconocido. Dos años más tarde la escultura *Monumento a la Tolerancia* se inaugura en el Muelle de la Sal en Sevilla.

En el año 2000 se inaugura el Museo Chillida-Leku, lugar donde actualmente descansa gran parte de su obra en diálogo continuo con la naturaleza.

Eduardo Chillida fallece el 19 de agosto en San Sebastián sin ver concluido su gran sueño, el proyecto Tindaya, una obra pública en el corazón de la montaña.

Septiembre del 2013. Por el parecido físico que guarda con su padre, reconocemos rápidamente a Luis Chillida cuando aparece puntualmente en el hall del Hotel Wellington en Madrid. En el restaurante de la terraza comienza una simpática e interesante conversación que se prolongará hasta media tarde. Luis es cordial, sencillo y está deseoso de hablar de la obra de su padre y del tándem que hizo con su madre. Lo hace con la generosidad y cercanía de un hijo que habla de padres a los que quiere y admira.

14

Luis Chillida es el séptimo hijo de Eduardo Chillida y Pilar Belzunce. Nació en San Sebastián el 29 de septiembre de 1962. Fue piloto de motos y coches desde 1988 hasta 1997. Es técnico de empresas y actividades turísticas. En 1992 comienza a trabajar en el despacho de Eduardo Chillida gestionando, entre otras cosas, las distintas exposiciones de Chillida tanto a nivel nacional como internacional. Desde septiembre de 2000 hasta 2004 fue director del Museo Chillida-Leku y, hasta su cierre, en enero de 2011, Director del Departamento de Comunicación, Marketing y Amigos del Museo. Actualmente dirige el Área de Comunicación de la Fundación Eduardo Chillida - Pilar Belzunce, que promueve y difunde la obra del escultor y mantiene su centro, Chillida-Leku.



Luis Chillida y Ana Mª Romero durante la entrevista en el Hotel Wellington de Madrid

## Eduardo Chillida. La densidad de un escultor

### Una conversación con Luis Chillida Belzunce

Loreto Spá y Ana M<sup>a</sup> Romero Iribas

Septiembre de 2013

15

**A Cuando estamos frente a un artista, nos gusta preguntar siempre si en el proceso creativo tiene más peso la razón o la intuición. ¿Cómo fue eso en Chillida, en tu padre?**

Para mi padre lo primero que le mostraba la razón es que era limitada y no creo que haya sido nunca su fuente de inspiración. En cuanto a la intuición, más bien la llamaría percepción, mi padre era una persona que se dejaba llevar más por la percepción que por la intuición. Percepción e intuición pueden tener matices parecidos, pero para Chillida su trabajo era ir llegando a las cosas, ir trabajando lo desconocido, lo que no sabía, buscar a través de los materiales y de los momentos. Desde luego la razón no era.

Él siempre decía que le gustaba trabajar escuchando el presente y creo que eso explica muchas cosas. Aita, le preguntábamos, “¿y qué es el presente?” El presente es algo que no tiene dimensión, lo que siempre está en movimiento, y sin embargo todo ocurre en el presente. Por eso yo creo que era una persona a la que le gustaba apoyarse en los procesos intuitivos más que en la razón.

**L Nos llama mucho la atención que tu padre creara la obra en directo, que forjara sin una idea preconcebida, sin hilo conductor.**

Él mismo lo explicaba cuando decía que “al alba conocí la obra. Puede ser de mil maneras pero solo de una”. Siempre creyó que lo que estaba hecho de antemano ya no tenía sentido. Tenía que ser algo que surgiera en ese momento, en el momento de enfrentarte a un material. Le gustaba estar totalmente abierto y libre a lo que surgiese. Tenía esos “aromas”, como los llamaba él, que le llevaban hacia el camino, hacia donde quería ir, pero no le gustaba saber dónde iba a llegar.

**A Para poder enfrentarte a la obra con tanta franqueza, sin preámbulo alguno, tienes que tener una interioridad rica, y querer comunicar algo aunque no sepas qué es.**

El algo que quería comunicar no lo veía como cerrado y con una forma determinada sino como algo abierto que tenía que ir surgiendo en un proceso. Para aita el proceso era claramente más importante que el final; en el proceso de trabajar, de hacer las cosas, era donde él disfrutaba. Una obra era enteramente suya mientras la hacía y cuando la acababa ya pasaba a ser de los demás. Al terminarla se acababa la vida del proceso, desgraciadamente para el artista, para mi padre.

**A Chillida tiene la capacidad de decir mucho con muy poco y con precisión. ¿Dónde buscaba sus fuentes? ¿Dónde alimentaba su riqueza interior?**

16

Aita siempre quería aprender de todo: le encantaba leer, ver diferentes cosas... No le gustaba que se le pasase nada y eso le llevaba a estar muy atento siempre. Él decía que si algo se te había pasado quizá nunca más volvería. Y esa actitud le llevaba a estar metido en las cosas que iban surgiendo en ámbitos muy diferentes de la vida, desde el deporte hasta la política. Vivía ávido de conocer, de saber, de información. Al mismo tiempo, distinguía muy claramente entre conocer y conocimiento: el conocimiento es algo que adquieres, son datos; conocer algo es más amplio y profundo. Conocer, es conocer de otra forma sabiendo que dentro de lo conocido está lo desconocido, que es precisamente lo que te llama. En el conocer hay siempre algo que se está escapando, y por eso no hay nada que puedas conocer de verdad. Conocer está abierto y el conocimiento está cerrado.



Eduardo Chillida en el taller de Villa Paz, 1965. Foto de Sydney Wainrob, Budd Studio NY

**L Has comentado que cuando tu padre creaba tenía “aromas”, sutilezas que podía seguir.**

Ese concepto significaba que había algo que le iba llevando, un camino que iba transcurriendo, donde una idea se iba realizando e iba llegando a ser lo que era. El mismo concepto “aroma” no es tangible sino algo variable que te va llevando de una manera muy sutil: vas viendo sin ver, llegando sin llegar, te vas acercando sin saber exactamente cómo va a ser. Mi padre era tan abierto en el momento de hacer la obra como cuando los demás la interpretaban, no quería cerrarla.

**L En otras entrevistas a artistas hemos detectado distintos tipos de procesos creadores: unos parten de ver algo y su obra consiste en reproducir lo visto, y para otros el arte es una manera de explorar el mundo, de experimentar, descubrir, desvelar la verdad. No sabemos cuál de esos procesos se aproxima más al de Eduardo Chillida.**

Sin duda alguna, el de experimentar, el buscar y el preguntar. Nunca aceptaba que nada fuera así porque sí, sino que se preguntaba el por qué. Es de alguna manera tener alma de niño y preguntarse.

**A O sea que tu padre tenía alma de filósofo.**

Sí, las últimas preguntas le llevaban a descubrir que nunca podía conocer nada enteramente. Yo recuerdo que la geometría le traía de cabeza, y estudió Exactas para entrar en Arquitectura. En un momento dado se cuestionó: ¿cómo es posible que Euclides describiese el punto como un lugar sin dimensión? ¿Qué es eso? La geometría se desmorona si el punto no tiene dimensión, incluso dibujando con el lápiz más fino un punto tiene dimensión. Y si esto lo trasladamos al material éste aún tiene mayor dimensión. Igualmente entre dos puntos no existe una única sino infinitas líneas. Porque lo ideal solo existe en la mente por eso él nunca usó una escuadra ni un cartabón y odiaba el ángulo recto porque decía que era intolerante, que solo se relacionaba con otros ángulos rectos. Con el tiempo se hizo amigo de René Thom, el matemático que propuso la teoría de las catástrofes con la que afirmaba que no había en el mundo dos ángulos iguales. La de mi padre y la de René Thom fueron dos formas de llegar a conclusiones parecidas mediante dos procesos distintos, el de la percepción y el de la razón.

Igual que en eso había un proceso racional cuando mi padre oía “esto es así porque sí” no se conformaba pues sabía que siempre hay algo que desconocemos. Sería muy triste que conociéramos todo. Por eso él estaba mucho más centrado en las preguntas, en los interrogantes, en buscar. No era un visionario sino un indagador. Interrogaba al espacio,

dónde llegaba con cada obra. La relación con los materiales también era así: cada material le daba una respuesta distinta. Él solía hablar de la velocidad de los materiales, los había rápidos o lentos; por ejemplo, el espacio es más rápido, se escapa. Cuanto más denso es un material, más lento es. Y esas son el tipo de relaciones que él iba estableciendo con los materiales. Estoy seguro de que hablaba muchas veces con ellos viendo dónde podían llegar o no, hacia dónde se encaminaban, o qué es lo que buscaban.

A mí la palabra densidad me maravilla. Para Aita la densidad era algo muy “denso” que al final hace que también su obra lo sea. Entiendo que la obra de Aita es más densa que otras. Tiene una densidad que no es solamente el peso, el que sus obras sean más o menos pesadas. La consistencia de los materiales era algo relevante para él pero la densidad no se refiere solo al peso de los materiales, sino que es densidad en el esfuerzo, en el compromiso, en la meditación. Es peso y produce una densidad en la obra específica de Chillida. Sus esculturas la traducen; es algo que le era intrínseco. Hay quien dice que eso tiene que ver con las raíces de la gente del País Vasco, y es posible, lo que sí creo es que en su caso existía.

18

- L Tu padre se hizo amigo de Gaston Bachelard, que habla mucho de los materiales y de su dimensión onírica en “El agua y los sueños”. Allí establece la distinción entre la imaginación formal y la imaginación material. ¿Trataron estos temas entre ellos?

Aita era un gran admirador de Bachelard y lo había leído mucho. Se conocieron en su primera exposición en París en el año 56 en la galería Maeght. El galerista preguntó a mi padre: Eduardo, ¿quién quieres que haga el prólogo de tu catálogo? Y él dijo que le



*Elogio del horizonte. Foto de Asier Camacho*

encantaría que fuera Bachelard, a quien había leído y le había encantado. Maeght se rió porque mi padre era un chaval y Bachelard un pensador que estaba en la cumbre de su carrera en París. Sin embargo, como él insistió le conseguí una cita, estuvieron hablando uno o dos días y de ahí surgió el texto del primer catálogo. En ese momento aita vivía sumergido en el cosmos del hierro. Fue la vuelta de París, la llegada al País Vasco; era entonces el forjador, la lucha ciclópea con los hierros, el trabajo con el fuego y la luz negra. Por eso el momento en el que coincidió con Bachelard fue muy inspirador en cuanto a ese material y disfrutaron dialogando.

- A Tu padre mantuvo grandes diálogos con gente con la que tenía puntos en común. Bachelard fue uno de ellos como lo fueron Cioran o Heidegger, este último uno de los de los referentes de la filosofía del siglo XX.**

Esas conversaciones eran más íntimas; con frecuencia decía que disfrutaba porque cuando conversaba con filósofos hablaban mucho sin llegar a nada en concreto. El diálogo se convertía en un seguir avanzando, en un aproximarse aún sin llegar a encontrar el final. Y ese tipo de conversación le gustaba mucho.

- A Volviendo al tema de la densidad, la describías como esfuerzo, compromiso, meditación. Me llama la atención el tema del compromiso, ¿podrías detenerte en eso un poco más?**

El compromiso era lo que iba a quedar. Lo que iba a quedar debía ser verdadero y que aportara algo. No podía ser algo meramente superfluo sino que debía ser profundo, serio, diferente. Eso era lo que él buscaba y al final esa actitud conllevaba muchas otras cosas relacionadas con su proceso de trabajo y con el modo de enfrentarse a las situaciones, a la vida y a los problemas. Al final el trabajo y la vida en una persona es algo que está muy unido: tu trabajo es tu vida y tu vida es tu trabajo.

- A Cuando entregaron a tu madre el premio Montblanc, destacaron que “Eduardo y Pilar eran un matrimonio que vivió para el arte y la vida con idéntica moral y ética”. Esas palabras expresan la honradez personal y artística de Eduardo Chillida y puesto que este tema tiene en el mundo artístico importancia especial, ¿podrías explicarnos cómo has visto esa integridad de tu padre?**

Mi padre fue una persona íntegra en todos los aspectos, en cualquier cosa que hacía. Tenía esa forma de ser que no tiene fisuras, era como era y no trataba de aparentar. Intentaba ser como se tiene que ser. Recuerdo que a mi regreso de una reunión con escultores en Salamanca, sabiendo que mi padre acababa de morir, me pasé todo

el viaje hasta San Sebastián tratando de pensar algún momento en el que no hubiera actuado como debía. No lo encontré, en esas 4 o 5 horas no se me ocurrió nada, y eso me dio mucho que pensar. Me encantaría que mis hijos también pudiesen decir lo mismo de mí. Creo que aita tuvo siempre ese compromiso con lo que debía hacer.

**A Eso dice mucho de tu padre porque los artistas se apoyan a veces en su propia genialidad, para permitirse ciertas licencias personales o artísticas que producen fisuras. Es llamativo que en Chillida eso no exista. ¿Tiene que ver eso con la educación recibida en casa?**

20 Yo creo que en parte es así. Su padre era militar de carrera, pero por compromiso porque mi padre decía que al abuelo le hubiera encantado ser pintor, y su madre también había sido mezzosoprano aunque luego lo tuvo que dejar. Así que su educación en casa fue artística y culta. Uno de los juegos que hacían con mi abuelo consistía en cambiar algunos objetos de una habitación para descubrir su nueva ubicación. Esos juegos les enseñaban a saber mirar.

**A ¿Pudo tener la integridad de Chillida algún coste personal o artístico?**

Yo la verdad es que le vi siempre muy tranquilo y aceptando muy bien el ser como era, íntegro. No me puedo imaginar a mi padre en muchas situaciones como yéndose de copas, no me entra en la cabeza porque no era su manera de ser.



Pilar Belzunce y Eduardo Chillida dentro de *Homenaje a la tolerancia*

- L Nos preguntábamos cómo era la rutina de un día de trabajo en su estudio. Cuáles eran sus fuentes de inspiración, qué libros tenía habitualmente en la biblioteca, si escuchaba música...**

Se levantaba todos los días a las 9, desayunaba en la cama y a las 9.30 o 10.00 iba al estudio. Allí había un interruptor general que cuando se encendía conectaba luces y música, habitualmente música clásica, con frecuencia Bach. Normalmente pasaba un rato arriba, luego bajaba al taller otro rato y de nuevo subía. Era el concepto de la cabeza arriba y las manos abajo. El sitio de pensar era arriba. Allí leía a todas horas, libros que iba retomando y libros de muy diferente índole, filosofía, poesía... Desde los "Tratados de tiro con arco" y la filosofía Zen que le encantaban por el tema de liberarse del deseo, hasta los periódicos. Intentaba enterarse de todo lo que podía. Incluso de mayor intentó aprender el euskera para lo que leía libros tratando de entender la estructura de la lengua, pues aunque no lo hablaba, lo entendía.

21

- L Era un hombre muy inquieto, porque muchas veces para los artistas el mundo de la noticia es ajeno.**

Estaba siempre muy interesado en lo que pasaba y también estuvo muy comprometido con la situación en esos momentos en nuestro País Vasco. Le afectaba mucho y estuvo metido de corazón en muchas cosas. Desde el principio con la amnistía y, después de llegar esta, en luchas contra otras cosas que le parecían injustas, que seguían pasando y no entendía por qué. No era un activista 100%, pero sufría mucho y trataba de ver cómo se podían solucionar las cosas.

- A Tu padre se veía a sí mismo como un escultor realista, y sin embargo la crítica lo ha calificado innumerables veces como un escultor abstracto. Decía que la abstracción es la reducción al concepto. ¿Podrías explicarnos más detalladamente esta afirmación?**

Al final, cuando trabajaba en una obra trabajaba en algo que era un concepto abstracto, lo que era abstracto era el concepto. ¿Qué forma tienen un *Peine de Viento* o un *Rumor de Límites*? No tienen una forma concreta, pero sí que estas intentando presentar un concepto, una idea, algo que es muy variable con relación a un material. No estás creando una abstracción sino tratando de ir hacia algo, aunque es un algo que no tienes concebido como una forma exacta. Cuando lo calificaban de abstracto él no se identificaba con la abstracción pero las formas de las que se servía tampoco eran tan figurativas. Al final es muy difícil ver de qué movimiento es: cada uno es uno mismo, y eso es en lo que más individualista era.

Él creía que cada artista es uno y que se puede aprender de muchas cosas, pero que en cambio no se puede enseñar, no creyó nunca en la relación maestro-discípulo. No tenía necesidad de seguir un canon o una escuela pues consideraba que se puede aprender de muchos pero no necesariamente escultores sino pintores, filósofos, músicos... y por eso fue siempre muy individualista. Pero desde luego, trabajar con otros artistas, no era su modo de crear.

**A ¿Y no ha habido gente que haya tenido el deseo de seguirle?**

22 Sí, pero nunca quiso tener en casa aprendices. Solamente una vez fue profesor en EEUU donde conoció a Jorge Guillén. Estuvimos un semestre en la Universidad de Harvard donde fue *visiting professor*. Cuando yo era pequeño estuvo allí en el *Carpenter Center* porque hacía años que lo estaban llamando. Él no quería ir porque no creía en la enseñanza del arte pero precisamente por eso tenía que ir. Tenía que presentar un proyecto de lo que iba a hacer en esos seis meses, y su proyecto era precisamente que no tenía proyecto. Se le apuntaron un montón de alumnos. Tampoco les ponía nota, debían ponérsela ellos porque consideraba que eran los que realmente sabían si habían aprovechado o no el tiempo, y se quedó muy sorprendido porque algunos de ellos se suspendieron.

La relación del maestro-discípulo no era la suya. El discípulo de Velázquez lo que trataba de pintar era un Velázquez, y por eso estaba limitado. Pero no hay que estar limitado sino que se trata de hacer lo que cada uno tiene que hacer. Por eso él decía que cada uno fuera por su cuenta.

**L Ahora que has hecho alusión a Velázquez, ¿qué otras referencias tuvo tu padre aparte del arte griego y ciertos autores contemporáneos?**

El hablaba de los pliegues, decía que sin ellos no hubiese existido nunca la pintura. Yo creo que le habrán deslumbrado muchas cosas, pero no es algo que recuerde que me contara aunque hubo seguro momentos que le influenciaron.

**A Me llamó la atención cómo descubre que su luz es una luz negra y que por ello es capaz de aplicarse una gran disciplina interior para no volver a mirar el arte griego, aunque le atraía mucho, porque su luz era otra.**

La luz griega fue en su momento como el canto de las sirenas de Ulises, algo que te atrae pero que no debes seguir. Él siempre luchó contra la facilidad porque creía que lo que le resultaba fácil no podía ser serio, que la facilidad no era el camino, las

cosas tenían que costar y no podías ir por el camino corto. La propia densidad de la que hablábamos antes tiene que ver con esto. Cuando ves una obra de aita y la ves maciza, si él hubiera sido una persona con otro código ético, la hubiera hecha hueca y por fuera la hubiéramos visto igual; sin embargo, no lo es. ¿Qué suponía esto? Era meterse en problemas porque técnicamente era mucho más complejo y caro trabajar con materiales macizos, pero se metía encantado porque esos mismos problemas eran los que le llevaban a hacer las cosas que hacía. Siempre por el camino complicado, nunca por el atajo.

**A ¿Tuvo que ver esa necesidad de buscar lo difícil con su decisión de ser escultor? El tenía una enorme facilidad para el dibujo, y sin embargo quiso ser escultor.**

Yo creo que tiene que ver con esa necesidad de la pelea, de la lucha, pero también tenía que ver con su formación como arquitecto. Al final fue arquitecto honorario, el único que hay en España. Fue a la arquitectura con mucha ilusión porque creyó que ahí podía encontrar lo que buscaba pero en esos años en la escuela vio que estaba todo demasiado estructurado y que no le dejaban hacer. Así, llegó un momento en el que vio que lo que realmente quería era ser escultor, que era un campo más libre y con el que él se identificaba más. Pero por supuesto la arquitectura fue una gran influencia y su obra tiene un gran componente arquitectónico.

23

**A “¿No será el paso decisivo para un artista estar con frecuencia desorientado?”. Esta reflexión de Chillida nos trae a la cabeza que el hombre es un ser en permanente crecimiento y al mismo tiempo con necesidad de cierto equilibrio. Pilar Belzunce es un anclaje en la vida de Eduardo, ¿fue eso importante para que tu padre pudiera vivir la radicalidad del arte desde esa inestabilidad y como búsqueda continua?**

Indudablemente. A los dos les veo como un tándem en el que para que funcione cada quien tiene un cometido. En el caso de mis padres cada uno hacía sus cosas estupendamente y de las otras ni se preocupaba porque no le tocaba. Muchos asuntos de la vida cotidiana para mi padre podían convertirse en un problema terrible tales como comprar una barra de pan, hacer un viaje solo... Eso le resultaba mucho más complejo que hacer una escultura. Mis padres se acostumbraron a vivir así: cada uno hacía una serie de cosas y no las otras. Aita era una persona muy interesada en lo que estaba interesado, pero en lo que no acudía a mi madre. Como fue siempre así, a mí me parecía normal. El apoyo de ama fue imprescindible, siempre decía que sin Pili hubiera vivido debajo de un puente, y encontrarse en esos años a una persona con la apertura de mente que tenía ella para apoyarle como lo hizo, era muy difícil.

Mi padre empezó a trabajar en el 48 y su primera escultura la vendió en el año 54. Para entonces estaba casado, habían nacido tres de mis hermanos, y la fe que seguía teniendo ama en él era impresionante. Mi abuelo dijo a mi padre: "Eduardo ya está bien, te tienes que ganar la vida". Y mi padre le respondía "la vida claro que me la gano, solo que no me la pagan". En esos seis años en los que no había vendido prácticamente nada le ayudaba mi bisabuela para sobrevivir. Pasaban frío, no tenían calefacción en casa, etcétera; pero la vida no es un camino de rosas. En cambio, sí había una obsesión por seguir y ama era la primera que le decía "¿cómo que estás acabado si todavía no has empezado?". Tenía en él una fe ciega porque además su escultura suponía una ruptura tremenda con la época. Ellos se preguntaban, "¿esto nos lo cogerá Maeght?". Pero todos los grandes artistas han pasado por duros momentos de dudas aunque al final hayan llegado a triunfar, desarrollarse y hacer un trabajo.

24



Diversas obras en el estudio de E. Chillida. Foto de Jesús Uriarte

- L Tu padre reconocía en la escultura la dimensión cualitativa, y de hecho él estaba muy influenciado por la poesía y la filosofía. ¿Qué relación tenía la escultura con la poesía y con la filosofía?**

En el fondo eran tres las relacionadas: filosofía, poesía y música. La poesía en cuanto a la forma y la composición; le gustaba porque era la manera de construir con palabras cosas que tienen un significado y a la vez están muy abiertas, vuelan más. La filosofía, en cuanto al fondo por toda esa misma densidad de la que hemos hablado. Al final, las manos son instrumento para el escultor porque él trabaja con la cabeza y eso requiere un trasfondo, un porqué. La escultura es una forma de transmitir a través de un material. La relación con la filosofía está en el mensaje, en lo que él quiere transmitir.

- L Y en cuanto a la música también le llamaba la atención la composición, como ocurría con la música de Bach, que tiene un modo de componer basado en la repetición y las variaciones.**

Eran precisamente esas pequeñas variaciones las que lo hacen siempre nunca diferente pero nunca siempre igual, moderno como las olas, antiguo como la mar. Mi padre tenía un universo que no era muy grande en el que trabajaba y vivía, y durante años su trabajo fue como una espiral: él volvía a pasar por sitios en los que ya había estado. Volvía a ellos pero a una altura diferente de formación, de profundidad, de compromiso. Iba variando, pero no en un mundo muy grande y por eso mismo al final su obra es tan reconocible y se descubre rápidamente cuándo no es suya porque algo le falla. La parte reconocible responde a que su universo no era tan grande: es el mismo hecho pero no repetitivo, no reitera las cosas pero sí están dentro de un marco que es reconocible.

- A Eduardo Chillida fue un gran interrogador y, siendo contemporáneo, se desmarcó del pensamiento de su tiempo que renuncia voluntariamente a las respuestas, pues tu padre confiaba en que existían. “Buscar nos sugiere que hay un motivo real de búsqueda, que hay respuestas, sino no tiene sentido buscar con esa insistencia, con la constancia de una vida”. ¿Podrías ahondar un poco en esto, Luis?**

Él siempre decía que cuando quieres aprender algo te preguntas. Pensaba que el mundo y el ser humano cambian tanto que decir solo con una respuesta que algo es así y por qué es así, es muy difícil. Hay esperanza de respuesta pero es difícil encontrar una única respuesta porque muchas pueden ser válidas. Sería como una espiral sin fin porque dentro de lo conocido esta lo desconocido, por eso le encantaba

hablar con filósofos aunque no llegaran a nada concreto. Él tenía la esperanza de que te pudieras aproximar pero sabía que siempre iba a surgir otra pregunta. Y ese era el motor de su búsqueda, la aproximación.

- L Decía tu madre, “Eduardo, ¿cómo puedes decir que eres un hombre solitario si estas todo el día conmigo?”. Y él respondía, “ah bueno, sí contigo sí, pero eso no lo cuento, porque tú y yo somos uno”. ¿Cómo fue la soledad que acompañó a tu padre? ¿Se sintió alguna vez incomprendido incluso por su propia familia?

En aquel momento yo todavía no había nacido. El tema ese de la soledad era muy gracioso y comenzó cuando escribió el libro de entrevistas con Martín De Ugalde en donde refería que era un hombre solitario. Era entonces cuando mi madre saltaba y él decía que ellos eran una sola persona. Cuando se decía solitario se refería a que no estaba con otros grupos de pensadores o de artistas. Él no buscaba eso sino que trabajaba a su manera, haciendo las cosas sin esa relación exterior, fuera de casa. Pero en el interior de la casa estaban mi madre, mis hermanos, estábamos todos. Estaba asimilado que formábamos parte de su vida y no nos consideraba exterior.

- L ¿Le importaba que no le comprendieran en sus tiempos?

No, hacía las cosas para sí mismo y afirmaba que él era su mayor crítico, que era él quien se criticaba todos los días. De hecho tenía un cementerio de esculturas, las rompía. Iba haciendo su trabajo como le surgía, pero hacerlo para tratar de satisfacer a alguien que no fuera él no era su estilo. Pensaba que cuando conseguía hacer las



*Peine del Viento*. San Sebastián 1976. Foto de Català Roca

cosas bien para sí mismo, eso tenía repercusión en los demás, aunque de una forma muy abierta porque quería que cada uno interpretase sus obras a su manera. De todas las tendencias y modas que ha habido durante los 50 años que trabajó, ninguna le influenció lo más mínimo; él siempre fue por su camino sin dispersarse.

**L En la entrevista que le hicieron en torno a la exposición que hubo en San Sebastián en el Palacio de Miramar decía que la gente le miraba mucho por la calle, y que a él eso le hacía sentir vergüenza.**

Esa exposición fue algo muy curioso, porque toda nuestra colección se fue a Miramar, que no era un museo ni era nada, sino un lugar donde la gente entraba, paseaba, veía y era una muestra gratuita. Esa fue la forma de que la gente de su ciudad conociese su trabajo. Conocían el *Peine*, le conocían a él de pasearse por ahí, de saludarle, pero no conocían tanto su trabajo. Fue una exposición muy especial porque fueron en un verano unas 350.000 personas mientras que el año que más habíamos tenido en Chillida Leku fueron 95.000. Surgieron entonces relaciones con algunos poetas y fue como un vínculo con su entorno más próximo, con su ciudad.

27

Mi padre era un hombre un poco vergonzoso, figurar no iba con él. Al *Peine del Viento* iba de madrugada, porque decía que si no la gente le abordaba y al final San Sebastián habría ganado el *Peine del Viento*, pero él hubiera perdido su lugar preferido. Iba alba, se hizo amigo de un pescador que solía estar allí abajo y se quedaba viendo los amaneceres.

**L Las referencias iniciales de la escultura de Chillida fueron algunos como Matisse o Brancusi, y más adelante se hacen más espirituales: poéticas como la de Guillén, filosóficas como la de Heidegger y religiosas como la de San Juan de la Cruz. ¿Está presente la espiritualidad en la obra de Chillida? ¿Desde el principio o es fruto de una evolución en el tiempo?**

Yo creo que estuvo desde siempre pero sí hubo además una evolución en el tiempo. Al principio, en la época de París, fue a conocer, a acceder a muchas lecturas que aquí no estaban permitidas, pero luego se fue dirigiendo más hacia esa espiritualidad y las lecturas de los místicos le entusiasmaban. Pero más que religioso era el pensar el por qué de la religión, cuya existencia la propia razón explicaba. Para él la muerte era una certeza, lo único que sabemos que nos va a pasar, así que, ¿por qué temerle miedo? Debería ser algo que tuviéramos totalmente asimilado. Pero a él le resultaba muy duro pensar que luego no había nada y todo ello le llevaba a cuestiones de este tipo que

se volvían preguntas. Una parte de esas preguntas puede tener respuesta dentro del mundo de la razón, pero la otra solo puede llegar de algo en lo que crees, porque si no, no puedes ni acercarte a la respuesta. Es entonces cuando empieza a entrar en esos procesos en los que lee a los místicos y a darse cuenta de que ahí hay algo que empieza a expresar en su obra. En ella, tenía peleas contra Newton con el peso y la levitación porque veía que había otra fuerza que empujaba hacia arriba. Siempre mantuvo una cierta pelea entre la razón y la mística o la parte religiosa, la de las creencias. Las tuvo y creía que algo tenía que haber. Decía de la muerte: “de ella, la razón me dice, definitiva; y de la razón, la razón me dice, limitada”.

28

El aceptaba la muerte y creo que no ha habido un enfermo tan bueno como él. Estoy convencido que él sabía antes que nosotros lo que le venía encima. Fue dejando todo preparado, primero un día iba con su coche con el que tuvo un pequeño choque, y dijo que ya no volvería a conducir. Luego nos dijeron que había empezado con el Alzheimer, y decidió que no seguiría trabajando, que no iría más al estudio; desde entonces se quedó en casa. Enseguida decayó, quizá no nos dimos cuenta antes porque era una persona muy en su mundo; su actividad era tan interior que no nos dábamos cuenta de lo que estaba pasando, nos enteramos más tarde, cuando el proceso ya estaba más avanzado. Y luego fue todo muy rápido, cada mes parecía un año.

- A Zabalaga fue proyectado para dar a conocer la obra y la persona de Chillida. Desde tu punto de vista, ¿cuál fue el legado personal de tu padre? ¿Qué aportó como artista y como persona?**



Trasera del caserío de Zabalaga. Foto de Iñigo Santiago

Ambas facetas están muy unidas y lo que aportó fueron comportamientos, una forma de ser: la honestidad, la dignidad, el compromiso, la manera de hacer las cosas, la responsabilidad con su tierra, el compromiso con su paisaje y con la naturaleza. Respecto a esto último recuerdo la entrega de un premio académico en Alemania en el que cada galardonado tenía que elegir a alguien que lo hubiera recibido previamente para que le explicase algo que a uno le interesase. Aita le pidió a un biólogo que le enseñara el porqué de la forma que tenían algunas hojas de los árboles; si esa forma tenía algún sentido, si aportaba algo a la hoja. El pobre biólogo no supo cómo contestarle, pero era curioso que pudiendo hacer tantas preguntas se centrara en la naturaleza. Esta le llamó muchísimo la atención siempre y la relación de su obra con la naturaleza le parecía muy importante. Consideraba que en ella su obra cobraba una viveza y un sentido que no tenía en ningún otro espacio.

29

**L A Gaudí le inspiraba la naturaleza de forma figurativa. Con tu padre la relación con ella fue diferente, un diálogo entre la obra y el espacio natural donde se expone.**

Sí, cada obra con su entorno, el entorno natural de la obra. Aita muchas veces te decía: “¡mira qué maravilla!, esta nube que ha pasado no la vamos a ver nunca más, es algo único”. Y eso le parecía una maravilla. Si ahora vas al *Peine del Viento* en San Sebastián nunca lo vas a ver igual, el mar nunca va a estar igual, el color nunca va a ser el mismo. Podrás verlo similar, parecido, pero no solo tendrá sus propios matices, sino los matices que te acompañan a ti ese día, el cómo percibes las cosas en ese momento. Yo creo que a él esas percepciones lo cautivaban y le parecían importantísimas para una obra. La parte de la naturaleza era al final un poco ese mundo suyo; la parte del País Vasco, de las campas, los bosques, los árboles, el caserío, todo ello tenía una relación con lo que había sido su trabajo y su obra. Ahora enseñamos a extranjeros el caserío de Zabalaga y dicen: “ya sabemos de dónde venía la obra de Chillida, con qué tenía relación, porque ven ese entorno, ese color, esa luz. Todo eso es lo que él buscó en ese lugar: no quería un museo, sino un sitio donde de alguna manera la gente pudiera entender mejor ese mundo suyo en el que había trabajado siempre, y cómo todo tenía una relación.

**L Cuando dices que a él la naturaleza le parecía importantísima sabemos que también tenía sus preferencias en ella como por ejemplo con el mar o el horizonte.**

Sí, definía el horizonte como la patria de todos los hombres calificándolo de inexistente e inalcanzable pero necesario. Yo he estado buscando con aita un sitio donde hacer un *Elogio al Horizonte* en los Monegros. Íbamos allí a buscar alabastros y mientras

viajábamos, en una zona plana nos hizo parar y exclamó: “¡aquí también sería posible! Porque mirad cómo hace el horizonte”. Estuvimos con mi madre viendo durante un rato cómo hacía el horizonte muy claro en una zona de desierto. Fue el único paisaje que vimos para el elogio donde no había mar: había una visión del horizonte clara, pero era sin mar. Y al final acabó en Gijón.

**L Hemos hablado del legado de Chillida como persona, ¿qué piensas tú que ha aportado significativo y novedoso como artista?**

30

(Riéndose) El peso. Pues la verdad es que no lo sé, me parece que él no buscaba aportar nada más que su trabajo. Yo sí creo que lo que fue muy importante en él fue su contribución a la obra pública que pertenece a todos. Desde muy joven le llamó la atención democratizar la obra y poder convivir con ella de forma cotidiana. A finales de los años 50 no ocurría como hoy en día que encuentras esculturas en las rotondas, plazas y en todas partes. Antes la escultura era mucho más conmemorativa, para recordar una batalla, etcétera. Y mi padre da esos pasos en la obra pública. Él se negó a la reproducción de sus obras desde el principio y de ahí parte la idea de la obra pública. Hizo unas 1.500 obras en sus 50 años de trabajo, hizo incluso medallas pero solo para la familia. Lo que quería es que la obra fuese única, que no se pudiese reproducir, y fue de los primeros que trabajó en eso directamente.



Susana Chillida, Eduardo Chillida y Pilar Benzunce, 1988. Foto de Sydney Waintrib, Budd Studio NY

- L Para mí Chillida es un escultor que crea lugares interiores donde recoge el espacio y el aire. Eso parece tener relación con Oteiza aunque no sé si ellos tuvieron afinidad intelectual.**

Tuvieron bastantes líos entre ellos por la forma de ser de cada uno. A Oteiza le gustaba trabajar en equipo (recordemos el famoso grupo Gaur), y aita era un individualista. Solamente acudió una vez a una cena de ese grupo y a partir de ahí comenzaron los problemas con Oteiza. Yo no soy un experto en él pero mi apreciación es que es más un teórico de la escultura, no he visto tanta continuidad en el trabajo. En lo personal, Oteiza se metía mucho con aita y él no le contestaba. En una ocasión le acusó de plagio, pero con el tiempo le perdonó y se dieron un abrazo.

- A ¿Qué cualidades te parece que tiene Pilar Belzunce y cuáles de ellas te parecen más importantes en la forja y en el acompañamiento de Chillida como escultor?**

Mi madre es una fuerza de la naturaleza y una mujer muy avanzada para su tiempo. Para lo que era la sociedad de San Sebastián en los años 30 su educación fue muy avanzada. Ella fue, un pilar, nunca mejor dicho, para mi padre. Mi madre nos decía siempre que si algún día nos caíamos todos en un autobús al río y tenía que salvar a alguno, salvaba primero a nuestro padre, y nos reíamos todos mucho. Amor de mujer, él era su Eduardo, su caballito ganador. Decía que a él primero porque siempre le ha defendido, cuidado y ha estado con él; tenía una fe ciega en él y mantenían una relación muy especial. El trabajo de ama consistía en que la vida de mi padre fuera posible, que pudiese hacer todo lo que tenía que hacer, y realmente fue un apoyo importantísimo.

- L ¿Y qué cualidades tenía ella para que se complementaran?**

Ama es práctica, le gustaba que las cosas se pudiesen hacer. Ella era la que hablaba con las fábricas, los ingenieros, veía el cuándo, el cómo, etcétera. Todas esas cosas las hacía mi madre y mi padre siempre le decía: “¿La podemos hacer?” Porque era ella la que sabía si había dinero, la que tenía que ver cuánto costaba todo, porque para mi padre el valor de las cosas no era el dinero sino algo muy diferente. Por ello mi madre tenía que saberlo.

Los que trabajaban con mi padre decían a veces, ¿pero cómo te vamos a mandar un presupuesto si tu marido luego va a hacer lo que le dé la gana? Un detalle gracioso es que ella tenía tendencia a que las obras fueran siempre un poco más grandes y en el momento de cortar los brazos decía: “Eduardo, ¿por qué no lo dejas un poco más grande?”, a lo que mi padre respondía: “Pili, déjame tranquilo”, porque él tenía claro dónde quería cortar.

**L ¿Y tu madre qué aportaba en la relación con tu padre?**

Ama tiene más carácter y a los hijos nos exigía más que aita. Era muy cariñosa, por el estilo que mi padre, pero tenía el papel de educarnos y te decía cosas que con el tiempo te servían. Sin embargo, encontrarte con aita no te daba miedo, si te encontrabas con ama, sí te podía echar un poco de bronca.

**A La trayectoria de tu padre muestra que era una persona de espíritu libre. Abandona la carrera de arquitecto y se va a París a probar con la escultura, cambia la orientación de su arte precisamente cuando recibe el primer reconocimiento... ¿se ha reflejado esta libertad en vuestra educación?**

32

Nos dio una educación en la que cada uno se hacía responsable de lo que hacía. Si llegabas a casa con malas notas habiendo suspendido varias, te decía que era porque las materias no te interesaban nada. El día que te interesas por algo te irá bien. Otra cosa que tampoco le preocupaba nunca era el tiempo: aprobar ya a todo correr...



Eduardo Chillida y Pilar Belzunce en Grasse 1985. Foto de Hans Spinner

**A ¿Tu qué cosas dirías que has aprendido en casa?**

Yo he aprendido con el ejemplo de lo que he visto. Por ejemplo lo absolutamente tolerante que era con los fallos de los demás y de sus ayudantes, y lo estricto que era consigo mismo. Eso sí me parecía un rasgo curioso y se notaba mucho en los equipos de trabajo que tenía, pues notaban que tenían un apoyo, no presión y los sabía implicar en la obra para que supieran hacerlo bien y trabajaban todos a la vez. De hecho, muchas veces cuando vienen a Chillida Leku trabajadores por ejemplo de la forja de Reinoso, se acercan a las esculturas y las identifican como suyas también. Muchas veces no había un plan de trabajo fijo y solucionaban los problemas a medida que se planteaban. El trabajo con el hierro no tiene vuelta atrás y además exige decisiones rápidas porque hay que forjarlo durante un tiempo, esos suponía un trabajo de equipo. Aita decía que el trabajo interesante dentro del mundo del arte era el trabajo que había dentro del mundo de lo desconocido, lo que conoces ya está hecho. Explicarle eso a un ingeniero o a un trabajador de una fábrica que está acostumbrado a hacer lo que sabe hacer y que cada vez que lo hace lo hace mejor, es muy complejo. Al principio les daba miedo trabajar así pero con el tiempo se fueron habituando, y al mismo tiempo sabían que, si se habían equivocado, podían seguir adelante. Otro rasgo suyo era la capacidad de crear equipos.

33

**L Sabemos que Pilar es una persona culta. ¿Influyó en la obra de tu padre? ¿Compartían las experiencias de Eduardo como artista?**

Sí, ella ha sido siempre una peleona y tuvo influencia en su arte. Hablaban mucho de todo, del trabajo, de la vida, de las exposiciones, de dónde había que ir o no.

**L ¿Y qué gustos tenía, qué le gustaba leer, qué tipo de música escuchaba?**

A ama le gustaba su marido muchísimo y dedicó su vida a aita y su familia. Leía los libros de aita porque eran los que catalogaba, guardaba, etcétera.

**A Entiendo que los momentos de fuertes dudas de tu padre debieran ser algo muy desestabilizador también para ella, ¿cómo vivió ese tipo de incertidumbres?**

Yo creo que mucho mejor que aita y de hecho le ayudaba a salir, no solo al principio sino también a lo largo de los años. Le apoyaba al 100%, le ayudaba a tirar para adelante y sabía hacerlo, dejando que él tuviese esa burbuja donde podía sentirse a gusto y hacer las cosas.

Ella dedicó su vida por completo a él. Por eso creo que ahora tiene la cabeza como la tiene porque cuando murió aita ya había cumplido su misión, dejó de tener el objetivo que siempre había tenido en la vida y se fue yendo. No se veía estando en el museo y continuando con todo. Así que ella lo dejó en ese momento, se quedó tranquila y ahora está en casita.

**L Vosotros como hijos, ¿cómo percibíais el arte de tu padre? ¿le gustaba hablar de arte en casa?**

34

Como en el jardín de casa estaba el taller, nosotros íbamos al estudio y jugábamos entre esculturas, era algo muy cotidiano, nada que te resultara extraño. Lo que era extraño era que los padres de tus amigos eran médicos, ingenieros... pero en cambio tú no sabías explicar muy bien lo que era tu padre, un señor que hacía esculturas. Pero cuando eras niño todo te resultaba tan normal y cotidiano que no le dabas importancia.

**L ¿Os enseñó a mirar el arte?**

Sí, como el taller estaba en el jardín de casa ibas con él muchas veces al estudio cuando estaba trabajando. Te quedabas sentado escuchando música con él y te comentaba, te dibujaba. Pero sobre todo le veías, no hacía falta que te hablara. Yo he hablado mucho más con él después, en nuestros viajes.



Estudio Villa Paz 1964. Foto de Sydney Wainrob, Budd Studio NY

**L En el caso de tus hermanos que son artistas ¿ha sido porque tu padre les fomentó de una manera especial esa faceta?**

No. Pedro, el mayor estudió Filosofía y Letras, pero cuando acabó empezó a pintar y se dedicó a eso y a hacer esculturas. Edu el pequeño, en cambio, tuvo clarísimo desde los 4-5 años que quería ser artista. Pero a mi padre no le gustaba influirles y les dejaba ir a su aire porque cada uno tenía que ser como fuese, cada uno tenía su mundo diferente. Aunque pienso que siempre hay una influencia de lo que has visto en casa.

**A ¿Qué obras fueron más queridas por tu padre?**

Quando le preguntaban eso él decía que su obra favorita era la que estaba haciendo en ese momento, porque era donde tenía centrada toda su atención. Pero creo que sí hay algunas obra a las que tenía especial cariño. Se trataba de obras que habían marcado un cambio, un momento en el que había habido una inflexión. Una de ellas es el *Homenaje a Kandinsky*, un alabastro que ha estado siempre en casa; los torsos de París que aita nunca quiso vender ni mover. Y luego, de las otras obras estaba la de Bachelard, *Sueño articulado 57* y otras cuantas obras que siempre guardó como la de *El final de las escaleras*, otro alabastro que tiene mi hermana.

35

**L Tu padre dice que le gustaba mucho el *Elogio del horizonte*.**

Aita con esa obra disfrutó especialmente. Con el *Peine* él era más joven y el *Elogio del horizonte* fue una obra más de madurez y por la escala que tenía el lugar, el horizonte, era muy potente. Me acuerdo de cuando se metía dentro de la estructura; primero se hacía la estructura entera en policarbonato que llegaba hasta el techo de la nave de Oiartzun, luego se hacían todas las maderas, se enumeraban y se montaban allí en Gijón. Cuando se montó la estructura nos metimos dentro de las maderas, lo que ahora es el hormigón, y disfrutó mucho. Al acabarla el sitio le pareció “el sitio” y que la obra se adaptaba perfectamente al lugar, así que se quedó francamente contento con el resultado.

**L Tu padre ha trabajado los conceptos de peso e ingravidez con distintos materiales como la forja y el papel ¿quería conseguir lo mismo con ambos?**

El mundo que más ha trabajado mi padre es el mundo del papel y de las tijeras. Usó mucho el collage y luego trabajó los diferentes tipos de papeles. Al hacerle un regalo lo que más le importaba era lo que lo envolvía, el papel siempre le entusiasmó. El tiempo del estudio era el tiempo del papel. Cuando trabajaba estaba con el papel, los pinceles, la tinta...

Hasta que llegó a las gravitaciones trabajó el collage, que era la técnica que conocía. Pero luego le fue dando más rabia pegar los papeles, porque al hacerlo todo el espacio entre ellos desaparecía. Era un hombre muy limpio y trabajar con la cola como material no le hacía mucha ilusión. Hasta que llegó el día en que descubrió la primera gravitación; en vez de usar cola se le ocurrió coser dos papelitos y colgarlos y cuando llegó a comer a casa vino entusiasmado diciendo: “¡No sabéis lo que he hecho! He hecho un dibujo donde no he usado nada, ni tinta, ni cola, ni nada; totalmente en blanco”.

36

Fue como un paso más que dio en el papel. En un día podía desarrollar 30 o 40 ideas diferentes en papel sobre cosas que tenía en la cabeza. Después lo traspasaba a una escultura y podían transcurrir dos años hasta que esta escultura surgía, pero mientras tanto cada día hacía montones de dibujos, aproximaciones, ideas... A la hora de investigar, de ver un poco las líneas de trabajo de mi padre, eso es impresionante. Los dibujos y cosas que tenía por el estudio te van dando pie para ver los momentos de trabajo, del trabajo “arriba”.

\* \* \*

**L / A** Muchas gracias por estas horas tan interesantes, Luis. Aunque la obra de tu padre ha llenado y llenará innumerables páginas, las de nuestra entrevista tienen que cerrarse en algún momento, pues como ocurre con las obras de arte, una conversación sobre Chillida, nunca está realmente acabada, y solo puede dejarse.



Homenaje a kandisnky, 1965

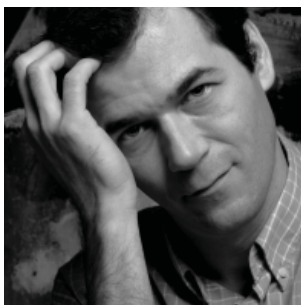


Loreto Spá, Luis Chillida y Ana M<sup>a</sup> Romero durante la entrevista en el Hotel Wellington de Madrid



Carmen del Cobertizo de Santa Inés, Albayzín de Granada

## Presentación del libro LiveSpeaking 2012·2013 y DEBATE ¿Qué es arte?



**Juan Carlos Friebe**

Es poeta y autor de varias obras entre las que destacan "*Las briznas: Poemas para consuelo de Hugo van der Goes*", "*Las Bacantes*" y "*Poemas a quemarropa*". Ha recibido distintos reconocimientos y premios literarios. Un aspecto destacado de su trabajo artístico son las numerosas colaboraciones con artistas de distintos ámbitos. Es miembro del grupo "Geometría del Desconcierto" junto a Jaime García y José Vallejo.

Aparece en *Materia y verdad*, una tesina sobre Mies Van Der Rohe, la cita siguiente: "existen referencias fundamentales de Mies a la arquitectura medieval y a Grecia, mundo de *cultura* y no de simple *civilización*, como lo fue Roma". La diferencia entre ambos términos la explicó el propio Mies en 1938 al decir que nuestros fines determinan el carácter de nuestra civilización, y nuestra escala de valores la altura de nuestra cultura.

39

También quisiera traer a colación una anécdota que relataba Josef Albers. Un día, dirigiéndose a sus alumnos, les dijo: "hemos de ser conscientes de que somos pobres, no ricos, y de que los materiales que tenemos son limitados". Dicho esto entregó a cada uno un periódico y les pidió que con él crearan algo distinto del periódico mismo, y a ser posible sin usar tijeras ni

pegamento. Finalizado el tiempo de trabajo, el profesor se detuvo ante la idea planteada por un arquitecto húngaro que había plegado en sentido longitudinal el periódico colocándolo sobre una mesa. Fijándose en él, dijo algo muy interesante para nosotros: que había conseguido volver un material blando en rígido, y que además, algo que solamente era visualmente activo por una de sus caras, al ponerse encima de una mesa podía verse ahora desde dos puntos de vista.

Creo que en muchos sentidos LiveSpeaking tiene bastante que ver con estas anécdotas que he contado: la diferenciación que hace Mies entre *civilización* y *cultura* en relación con el trabajo que se hace en lugares tales como un estudio de arquitectura o el departamento de una universidad, y la posibilidad de ver creativamente una realidad.

Me corresponde el honor de participar hoy en un acto en el que además de presentar un libro, lo cual ya es suficiente motivo de alegría, tendremos ocasión de oír a algunas de las personas que han participado en él, reflexionando en vivo y en directo sobre su concepción del arte. Claro honor que es motivo de doble dicha en estos años oscuros en los que se nos roba hasta la más mínima de las sonrisas.

Amor y profesión, he aquí unidos dos conceptos generalmente antagónicos para una gran parte de la humanidad aplastada por la necesidad. Sin embargo también existen personas que logran conciliar su trabajo -sea cual fuere- con su verdadero oficio, el arte. Pienso en un ejemplo cercano, Rafael Guillén, premio nacional de poesía y que trabajó gran parte de su vida en la banca.

40

Quisiera destacar que la gestación de la idea y de la obra creada es el fruto de una voluntad determinada de transformar el estado de las cosas. El creador no es un mediador entre lo humano y lo divino; facilita caminos o explora encrucijadas pero dentro de un sistema productivo que actúa sobre el progreso de las sociedades. Que una persona o un grupo de personas utilicen el espacio laboral y el tiempo de producción para propiciar encuentros con otras personas ajenas a su ámbito profesional; que se estimule desde el propio centro de trabajo la relación con otros grupos especializados en tareas extrañas a su negocio; que pretenda darse cauce a sensibilidades individuales que no tienen por qué ser rentables para la actividad motriz de un estudio de arquitectura como es el caso, es un estímulo en sí mismo o debiera serlo para todos. Humanismo y producción no significan necesariamente, y por fortuna, alienación y capitalismo.

LiveSpeaking se definió desde su inicio como una plataforma de ideas y hoy en este libro se presenta un resumen de las iniciativas que tuvieron lugar durante el periodo 2011-2012. Desde una entrevista a la artista Hortensia Núñez, al interesantísimo trabajo del estudio Mytaki sobre cómo la tecnología ha alterado la creación, la realidad; desde las profundas reflexiones del arquitecto José Vergara sobre la espiritualidad del jardín japonés, y el SHO-DO como arte de escribir, hasta las reflexiones, canciones y sueños de Irene Lombard, que integra música, palabra y pintura en su lenguaje artístico. El libro culmina con la intervención de varias personas ligadas al mundo del arte, sobre su propia concepción del mismo.

LiveSpeaking, en sus dos volúmenes hasta la fecha, es pues una obra -en mi humilde opinión- cargada de valores y de una profunda significación humana. Es el resultado del buen cálculo de estructura de una corazonada y del análisis de resistencia de un material tan volátil como lo es un sueño hecho realidad.

Quiero ahora despedirme con uno de esos grandes arquitectos de ideas, una vez más:

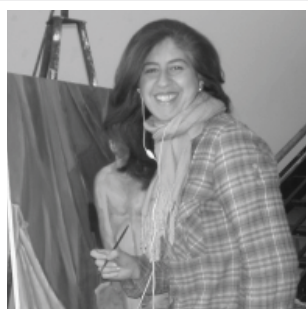
*“la enseñanza impartida por el Departamento de Arquitectura tiene por objetivo transmitir los conocimientos y las capacidades necesarias para formar arquitectos, pero educándolos al mismo tiempo como personas capaces de hacer un uso justo de los conocimientos y saberes adquiridos. Por lo tanto, la enseñanza apunta a fines concretos mientras la educación lo hace a valores espirituales. El sentido de la educación es formar y comprometer a falta del compromiso del saber tecnológico, ha de oponer el compromiso de la ideología y guiar a sus alumnos desde el campo de la casualidad y arbitrariedad hasta la clara regularidad de un orden espiritual. La arquitectura aún está arraigada con sus formas más sencillas en la funcionalidad, a pesar de alcanzar a través de todos los niveles de valores hasta el ámbito más elevado de la existencia espiritual: la esfera del arte. De esta visión ha de partir cualquier enseñanza de arquitectura, paso a paso ha de aclarar aquello que es posible, aquello que es necesario y aquello que tiene sentido. Por esto, las diferentes materias están tan ligadas entre sí a todos los niveles formando un orden orgánico que siempre permita a los estudiantes, conocer y trabajar simultáneamente en todos los campos de arquitectura y en todas sus interconexiones”.*

41

Creo que esto es lo que LiveSpeaking está tratando de hacer desde sus comienzos.

## ¿QUÉ ES ARTE?

*El debate tubo lugar el pasado en febrero de 2013, en el patio del Carmen del Cobertizo de Santa Inés.*



modera

Lucía Pérez

Licenciada en Bellas Artes, Máster en "Desarrollos sociales de la Cultura Artística" y coordinadora del Aula Universitaria del Excmo. Ayto. de Marbella.

*Lucía Pérez.*- Cuando se me propone colaborar para preparar una sección sobre arte en el libro que publica la plataforma cultural LiveSpeaking, y que consistía en entrevistar a personas del mundo del arte y de la cultura que ayuden a despertar inquietudes intelectuales, me surgen dos interrogantes: qué quiero y cómo llegar a ello.

En respuesta a la primera pregunta, *qué quiero*, pienso en un discurso narrativo global titulado *Qué es el arte contemporáneo*, que dé pie a comenzar por cuestiones fundamentales y poco a poco abrimos a otras más complejas. Por eso este debate se presenta con la pregunta "¿Qué es arte?" planteada de manera indirecta:

proponiendo un texto y pidiendo que se dialogue con él. El discurso narrativo específico de esta sección es la teoría postmoderna de la intertextualidad, que busca crear interrelaciones entre todos. El libro recoge las conferencias que se han llevado a cabo durante un año, de forma que la vida se convierte en *logos*, en palabra escrita, y en esta presentación damos un paso más: la sección "Arte, Crítica y Pensamiento" se convierte en generadora de debate.

Volviendo la mirada al momento histórico en que nos encontramos, cargado de una desconfianza que desemboca en la desesperanza, quisiera leer unas palabras que hace poco llegaron a mis manos: "*¿qué puede volver a dar entusiasmo y confianza? ¿qué puede alentar al espíritu humano a encontrar de nuevo el camino y levantar la mirada hacia el horizonte, a soñar con una vida nueva, propia de su vocación, sino la belleza?*". Platón decía que la función esencial de la verdadera belleza consiste en dar al hombre una saludable sacudida que lo hace salir de sí mismo, lo arranca de la resignación y el acomodamiento del día a día, e incluso lo hiere con una flecha que llama nostalgia. Pero precisamente de ese modo lo despierta y le mueve a abrir los ojos del corazón y la mente, dándole alas e impulsándolo hacia lo alto.

Quisiera introducir cuatro conceptos clave que pueden ayudar a iniciar el debate, a saber: Estética, Gusto, Belleza y Arte. Y con la frase de José Hierro citada en el libro que hoy se presenta, damos comienzo a las intervenciones de los ponentes: *“el arte es indefinible porque se topa con el misterio”*.

*Para comenzar, Lucía interviene en el debate en nombre de José Vallejo, gestor cultural y crítico de arte, dando lectura a un texto del que se destacan las siguientes ideas:*



**José Vallejo**

Gestor cultural y comisario de exposiciones desde hace veinte años. Su labor ha sido amplia y se ha extendido desde las artes plásticas, especialmente con artistas contemporáneos, hasta la música clásica y de cámara, pasando por las exposiciones documentales, siempre en un intento por unir lo sonoro con lo visual.

*José Vallejo.- Aunque a mi pesar, hoy no puedo estar presente por motivos familiares, he querido participar, aunque fuera con unas pequeñas reflexiones por escrito, sobre los temas con los que se pretende arrancar el debate: Estética, Gusto, Belleza y Arte; todos ellos términos integrados en el pomposamente denominado “*mundo del arte*”.*

En efecto el “mundo del arte” está plagado de conceptos que se atraen y repelen. Así, aunque todo tendría que estar volcado en un solo hecho que es el artístico, nos encontramos que este es apoyado, criticado, sujeto a revisión, incluso con intenciones mesiánicas, desde cualquiera de estas aproximaciones al mundo del arte.

Claro está que este policentrismo que se opera en torno al arte y que por tanto acaba obviando el centro generador que es el propio arte, es enormemente rentable: marchantes, intérpretes, críticos, coleccionistas, espectadores, divulgadores, museos, auditorios y un larguísimo etcétera, van a ser actores que con su opinión irán conformando una visión formal de qué es arte y qué no. En este mundo entra el gusto que se erige en crítico estético y de su base intelectual y su momento temporal devendrá generador de una u otra corriente artística. Será por tanto una herramienta con la que puedan jugar los galeristas, marchantes e incluso museos, para crear un gusto genérico vendible o para entronizar a tal o cual artista o corriente.

Con esta primera reflexión entramos de lleno en qué es arte y cómo se produce. Cuando cogemos con ilusión una obra literaria sobre el tema, lo primero que nos encontramos es con las definiciones de arte, artista o creador que parten desde la antigua Grecia. Está claro que el concepto, especialmente el del artista, no es lo mismo en el Renacimiento que en la Edad Media. Pero es aún más distinto durante el Barroco que, sin solución de continuidad va a desembocar en la Razón que a su vez se disolverá en los Nacionalismos y el Romanticismo, que es cuando se acuña uno de los conceptos más complejos de la apreciación del arte: LO SUBLIME.

44

Pero ¿qué pasaba antes de Grecia? Retomando la cuestión de ¿qué es Arte? está claro que no podemos acudir a fuentes pre-griegas desde el punto de vista de la Estética, y por tanto nos quedamos con palabras grecorromanas que a priori nos parecen casi equívocas, pues el arte en ese momento no es más que una destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, un mueble, o incluso, la que se requería para mandar un ejército. Teniendo en cuenta que la destreza se basa en un cúmulo de reglas que permiten el desarrollo de la actividad, el arte, por tanto, era una destreza que se basaba en el conocimiento de unas reglas profesionales y que se oponía a aquellas otras actividades que no tenían preceptos. Pero aún más difícil lo tenemos para con el creador pues ni siquiera existe el término grecorromano, les bastaba con la expresión "fabricar". ¡Qué lejos de nuestra visión del artista actual!

Los griegos, prácticos ellos, veían el arte y al artista como un proceso productivo y así no había demasiados problemas con las categorizaciones del uno y de los otros. Pero entonces entra en juego la Belleza y aunque esta era amplia y abarca espacios como las leyes o la belleza moral, pronto va a ir cubriendo espacios estéticos y sus diferentes categorías. La belleza es reflejo de lo divino, la belleza reside en la imitación de la naturaleza, etc. Así, entramos de lleno en que la belleza es aquello agradable de percibir y de aquí una obsesión habitual sobre lo agradable o lo amable. Estos conceptos están engarzados en la psicología de los sentidos y dependen del imaginario colectivo y personal del espectador.

No será hasta las vanguardias cuando se supere con claridad esta cuestión de lo agradable aunque ya aparece antes, pues la fealdad por oposición sirve de discurso moral y doctrinal, de ellos son ejemplos los canecillos románicos, las droleries de los libros corales, los grutescos o el género de la caricatura del siglo XVIII. Algo parecido

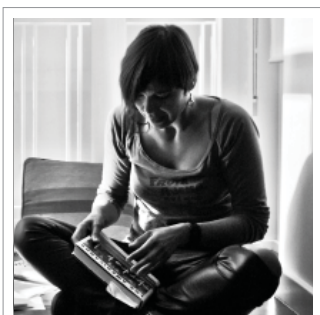
pasa con el arte conceptual que, lejos del minimalismo y otras corrientes, ya está presente en lo medieval y sobre todo en el Barroco, de donde se traslada al siglo XX, buscando hacer de esa especie de “anti-belleza” un discurso formal distintivo. El arte se hace definitivamente social. Pero ¿todo el arte es social?

Creo que he marcado suficientemente la duda que suscita cualquier intención de acotar el Arte y al Artista.

Esta sesión de debate tiene su origen en una frase de Duchamp propuesta por Lucía Pérez sobre la que todos hemos reflexionado en nuestra colaboración en LiveSpeaking, y por ello quiero acabar con otra reflexión que es la gran contribución al concepto artístico que Duchamp provoca, ejerciendo una censura casi irreversible en el arte actual. Duchamp consiguió convencer a todos, público, críticos, historiadores, y estetas, de que *el arte es el producto resultante no tanto del oficio, cuanto del pronunciamiento más o menos arbitrario de una figura privilegiada en tanto dadora de aura: el artista* (Jordi Claramonte: *Del arte del concepto al arte del contexto*). Con ello consiguió que la categorización del artista quedara fuera de toda discusión, se presentase lo que se presentase. Nada más lejos de un Matisse o un Picasso. Abrió las bases de un arte sin aura, porque se la traspasó al artista.

45

Por mi parte, respecto al arte no tengo explicación certera sino más bien ideas, pensamientos concéntricos sobre el ARTE que se acercan y se alejan dependiendo del punto que elija para mirar al centro. Por eso planteo una cuestión más a mis compañeros de mesa: ¿qué ocurre con los Estudios Visuales? ¿Son Arte? ¿Lo rozan? ¿Se valen del Arte para existir? ¿Serán una nueva disciplina?



Patri Díez

Fotoperiodista, artista de la foto-instalación, galerista y profesora de fotografía, arte que entiende como lenguaje definidor de identidad. Para ella la fotografía no es un mero instrumento que atrapa la realidad en el tiempo, sino que se llena de ramificaciones, de vida, de sangre. Expuso por primera vez en el Palacio de Congresos de Madrid con tan sólo 16 años y desde entonces sigue dedicada al arte del diafragma.

*Patri Díez.-* A mí me gustaría comenzar con dos acontecimientos que fueron para mí como un despertar e hicieron que me planteara la pregunta de qué es el arte: el primero, la muerte de Dalí y su afirmación de que “los genios no debían morir”. A esto se sumó, años más tarde, el regalo que recibí de mi hermana: un libro sobre ese artista genial.

Por mi parte creo que es más interesante que al interrogarnos sobre el arte dudemos y nos planteemos cosas, porque en realidad entre todos estamos continuamente formando el concepto. Si quisiéramos o nos empeñáramos en educar nuestra sensibilidad hacia la belleza, y el gusto o el criterio, todos haríamos arte, todos seríamos artistas. Para ello propongo un juego rápido con el fin de elaborar entre todos un mapa de opiniones con respuestas rápidas sobre esta pregunta ¿Qué es arte?

*Respuestas del público:* azul, belleza, emoción, limpio, mentira, expresión, conmoción, inspiración, contar algo, colores, lugar, llamada, luz, esencia, precisión, imaginación, frontera, fuego, vida, pintar, verdad, complicado, inefable, compartir, Dios, amor.

Como veis, todos acabáis de hacer arte con vuestra palabra.

Quisiera terminar esta breve intervención diciendo que “el arte debe de conmover, y si no lo hace, es decoración”. Así que os invito a mirar el arte como algo cercano, donde pensemos que todos somos creativos.





**Pilar Chauca**

Lcda. en Bellas Artes y Máster en Desarrollos sociales, diseñadora gráfica, ilustradora y docente. Interesada en el libro del artista, el gofrado y la ilustración como herramientas para transmitir un sentimiento catártico y autobiográfico, el tema que caracteriza su obra es la Nostalgia.

En la actualidad investiga sobre las prácticas escénicas originadas en Allan Krapow, como el Flashmob, por el panorama sociopolítico que refleja este tipo de acciones artísticas.

*Pilar Chauca.*- Definir Arte, y en tan sólo 10 minutos, me pareció una tarea imposible. Entonces recordé unas palabras de mi hermano cuando yo finalizaba el proyecto fin de máster: “son más importantes las reflexiones que se obtienen de la investigación, que las conclusiones que se saquen”. Y creo que esas palabras son también válidas para este momento: es más importante el debate que generemos que la definición que yo pueda aportar: las reflexiones que extraigamos, el juego que creamos y lo que después nos planteemos. Lo que yo quisiera aportar respecto a la definición de arte, es la que tengo hoy como artista centrada en el *flashmob*. Para este movimiento el arte es experiencia, una experiencia transformadora a la que acompaña un sentimiento de emoción. En este sentido, recuerdo a un profesor que afirmaba que “todo vale, menos cualquier cosa”.

Mi idea sobre el arte es fronteriza y en transición, quizá ahora más que nunca. En un mundo en constante transformación, aunque haya unos valores, la definición de arte va cambiando.



**Juan Cruz-Guevara**

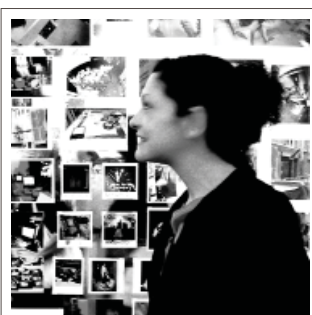
Titulado por el Conservatorio Superior de Música de Murcia en las disciplinas de Trombón, Piano y Composición y más tarde en la Robert Schuman Hochschule (Düsseldorf). En la actualidad es profesor del Conservatorio Superior de Música de Granada. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales y sus composiciones han sido programadas por orquestas nacionales de reconocido prestigio.

*Juan Cruz Guevara.*- En referencia a la pregunta ¿qué es el arte?, y viendo lo que se está hablando, plantearía algo diferente. Yo, que me defino como arquitecto o escultor de música, creo que el arte está ahí realmente y que nuestra tarea es sacarlo y verlo. Simplemente, tengo que construirlo (por eso me considero en parte arquitecto de música), y luego esculpirlo (porque por la música que compongo, trabajo más a través de volúmenes que a través del plano de pintura).

¿Qué es arte? Desde Stravinski, Picasso o Dalí sabemos que los artistas han sido personajes avanzados respecto a su tiempo, y eso me hace pensar que el arte tiene que ir por delante y eso es lo que hace que avancemos. Los grandes genios y artistas han estado siempre un paso por delante, así que el artista es aquel que está un minuto por delante de su tiempo; el resto de la gente, llega después.

Se ha hecho referencia en el debate a la crisis y también a la crisis de valores y su influencia en el arte, pero mi planteamiento es que el arte tiene que estar al margen de todo ello. Decía Oscar Wilde que si el artista viera el mundo como es, no sería artista. Los valores están ahí, pero yo creo que el artista tiene que estar buscándolos dentro de él y en el exterior. El momento del creador es cuando está sólo con lo que él cree que es su obra de arte y piensa e imagina cómo puede sonar eso; con ello tiene suficiente para ser feliz. Es como el poeta que escribe aunque trabaje en un banco o el arquitecto que proyecta un edificio y ya lo está viendo cuando todavía no ha empezado a dibujar ni un trazo. Ese es realmente el distrito del arte.

48



Laura Cano

Historiadora del Arte y Máster en Museología. Ha trabajado en diferentes museos y centros de arte contemporáneo entre los que se encuentran el Centro José Guerrero (Granada) o el MACRO (Roma). Posee publicaciones especializadas en arte contemporáneo y museología. Participa en proyectos colaborativos de comisariado como "La Exposición Expandida", "Arte Cotidiano" o editoriales como "ARCO bloggers". Es autora del blog "La Caja Revuelta" que ha sido reconocido como uno de los más influyentes en la blogosfera nacional.

*Laura Cano.- A mí se me va a notar que soy lo que quiero ser: historiadora del arte y museóloga, pues las dos cosas son mi pasión.*

Por mi parte no pretendo dar una respuesta a lo que es arte porque no la tengo. Más bien pretendo plantear más preguntas. Recorriendo lo que se ha dicho que es arte a lo largo de la historia aparecen una serie de puntos clave: que es una creación humana, que es original, que se produce en un momento histórico y social con el que se vincula, que es la materialización de una idea mediante procedimientos técnicos, que es subjetivo no sólo para quien lo hace sino para quien lo interpreta, y además, creo firmemente que el arte es comunicación y que como tal tiene unos códigos que hay que conocer para poder interpretarlo, y sin los cuales se está perdido: esto último es precisamente en mi opinión, el problema del arte contemporáneo.

Quisiera ahora poner un asunto sobre la mesa. Si pensamos en los teóricos o pensadores que han hablado sobre estética y han dado definiciones sobre arte nos daremos cuenta de que son hombres, occidentales y con un cierto privilegio social. ¿Qué quiere decir esto? Que se ha excluido a la mujer como creadora, como docente, como crítica, como compradora de arte. Pero no solo se ha excluido a la mujer, sino que también se han descartado etnias o razas para centrarse sobre todo en la visión de Europa que, según dicen, es la "cuna de la civilización". Hemos relegado también grupos sociales, porque el arte siempre ha estado vinculado a personas de cierto

estatus social, pues ¿quién podía comprar arte y quién decidía qué era arte o no a lo largo de la historia? Fueron la Iglesia, los reyes, los nobles y el Estado. En definitiva, entes de poder. Lo que ellos definían como arte, es lo que todos aceptaban como tal. Por tanto, para que el arte sea arte tiene que ser conocido y se tiene que apostar por él, porque si no, por mucha obra de arte que se haga nunca será arte ni reconocido como tal.

En el siglo XX el capitalismo hace que los coleccionistas, “gente que tiene dinero y puede pagar por el arte”, sean los que deciden su rumbo. Si entras en su juego “eres arte” y si no entras, estás fuera, nadie te conoce y no eres arte.

La posmodernidad es una época en la que todo se diluye porque cualquier acción puede ser arte, y de esta manera nos deshacemos de las concepciones de arte anteriores. ¿Qué nos queda entonces? Lo que el mercado establece como arte. Personalmente creo que es muy válido que cada uno tenga su definición sobre qué es arte, pues yo creo en la visión individual del arte, pero estas visiones particulares plantean el problema de que hay tantas como personas, y así, nos encontramos perdidos ante tantas definiciones. De esta forma nos quedamos en la indefinición, que es el punto en el que nos hallamos ahora.

Dicho esto y puestos a dar una definición, daría una banal: hoy por hoy, arte es lo que el mercado dice.

## INTERVENCIONES DEL PÚBLICO



*Miguel M. Monedero.*- Algo a lo que a mi juicio no se ha hecho referencia y que es importante cuando se está hablando de arte contemporáneo es el tema de la intencionalidad del creador. En este momento, la intencionalidad artística es lo que marca qué se entiende como arte y qué no. Consideramos que algo es arte cuando el artista tiene intención de hacer arte, cuando el creador hace un objeto y lo distingue del resto. Y en eso se diferencia de la época pasada. En los siglos XVI o XVII, cuando la porcelana se elaboraba, no había intención artística alguna, sino meramente estética o visual; sin embargo, ahora se considera arte simplemente porque un crítico lo ha definido así. Por tanto, la intencionalidad del artista y la lectura de la historia desde un punto de vista crítico es lo que en este momento define al arte.

*Juan Cruz Guevara.*- Sin embargo, yo pienso que la intencionalidad no garantiza el resultado. Y contestando a Laura, pienso que el mercado no decide el arte sino el momento económico del arte porque, si no, obras como el *Réquiem* de Mozart o *La Flauta Mágica* nunca hubiesen existido. Creo que el arte está por encima del mercado, de las galerías, de los museos e incluso de las personas que lo hacen, porque cuando el artista ve su obra acabada, den lo que den por ella, la obra siempre va seguir siendo la misma.

*Laura Cano.*- Yo creo firmemente que el arte tiene valores con independencia del mercado, pero sí es verdad que si Van Gogh es hoy quien es, es porque después se fijaron en él. Si el arte que alguien produce arde en un incendio y nadie lo ve jamás, es como si no existiera, por muy artístico que sea.

*Juan Cruz Guevara.*- Pero la obra de arte siempre acaba saliendo a la luz. La obra de Juan Sebastián Bach tardó ciento cincuenta años en encontrarse, pero salió.

*Laura Cano.*- No creo que el que acabe emergiendo sea algo casual, o creo que no lo es en muchos casos.

*Juan Cruz Guevara.*- No se descubre por casualidad sino por el gran arte que es.

*Patri Díez.*- La verdad es que yo puedo hacer una fotografía magnífica, pero sin olvidar que si quiero un reconocimiento debo tener habilidades sociales y preocuparme de que mi obra se difunda. Y eso no es una cuestión de mercado, ni siquiera económica o de dinero, sino una cuestión de que una obra sea conocida, llegue al mayor número de personas y se valore, se reconozca.

*Pepe Vergara.*- Pero, ¿y si no llegara? ¿Entonces no es arte?

*Patri Díez.*- Claro que es arte, lo que quiero decir es que el arte lo hacemos entre todos: si tú produces algo y te lo quedas en casa...

*Pepe Vergara.*- Pero los artistas, cuando hacéis algo, ¿lo hacéis para vosotros o lo hacéis pensando en que se vea?

*Juan Cruz Guevara.*- Es una satisfacción para ti.

*Pepe Vergara.*- Con lo cual el objeto último no es vender esa obra.

*Pilar Chauca.*- Me gustaría volver sobre el tema de la intención, pues creo que no cuenta solo eso. A veces no tienes intención de hacer algo artístico y a la gente le encanta tu obra, porque cuando creas la obra queda luego en manos del público y también este le aporta significado.

*Loreto Spá.*- Entonces podemos decir que la obra tiene vida propia.

*Pilar Chauca.*- Yo creo que cuando haces una pieza, la dejas en manos del público, porque tú a veces le das un significado pero luego otra persona le ve otra cosa.

*Loreto Spá.*- ¿Luego también depende de la cultura del espectador?

*Mariló Díaz.*- Yo creo que la obra artística debe pasar por el tamiz del tiempo, que pone cada cosa en su lugar. Lo que realmente ha valido la pena como arte ahí está, y lo que no ha valido nada, acaba desapareciendo.

*Juan Cruz Guevara.*- La transmisión social puede llegar a ser importante pero no garantiza nada.

*Mariló Díaz.*- Pero la divulgación también es importante, porque se puede hacer una obra excelente y guardarse en un cajón. Si nadie la descubre, está dormida, y sin embargo si hay un vehículo de divulgación tiene vida y se reconoce como tal. El tamiz del tiempo es el que filtra y dice: "esto vale" y "esto no vale".

*Sara G. Mendoza.*- Por mi parte estoy más cercana a lo que dice Juan sobre el arte: que es una necesidad vital que nace con un afán de comunicación y que eso podrá llegar o no al resto de la humanidad, podrá o no estar en la historia del arte, pero si nace con la grandeza de un artista, aunque no esté en la lista de autores de la historia del arte,

si tiene capacidad creativa innata y la ha desarrollado con formación, eso será arte, aunque nunca se exponga al público ni salga de un cajón. Rubén Darío, poeta poco sospechoso como creyente, decía que los artistas, los poetas, eran antenas de Dios. Y con eso se refería a que tenían una capacidad especial para percibir sensaciones, emociones y verdades que no eran capaces de percibir el resto de los mortales y que la función del artista era transformar esas verdades en un mensaje que fuera entendible por cualquier persona a través de su obra.

*Alfredo Arrebola.-* La palabra arte es un término eminentemente polisémico y no se puede definir por una razón: porque definir es poner fin o límite y al arte no se le puede poner límite. Otra cosa son las connotaciones sociales, políticas, religiosas, etcétera, que tenga. Para mí el arte es una manifestación externa de la creatividad innata del ser humano impregnada de emotividad psicoantropológica.

*Pilar Chauca.-* Estamos confundiendo lo que se considera arte con lo que es arte como una necesidad que tiene el creador.

*Laura Cano.-* Yo creo que el arte es comunicación, que debe conmover. Y también creo en la necesidad vital de crear que tiene el artista; quizá no en el concepto de genio, pero sí en esa necesidad. Pero he querido poner los pies en el suelo, poner un punto realista en el debate.

*Juan Cruz Guevara.-* Poner los pies en el suelo es una de las peores cosas que le pueden ocurrir a un artista.

*Patri Díez.-* La realidad es darte un paseo por el Paseo de los Tristes en Granada, por las Ramblas de Barcelona y eso es real, pisas el suelo.



*Laura Cano.*- Retorno al tema planteado por José Vallejo: el del gusto. El gusto es subjetivo y al mismo tiempo no lo es, creo que hay un gusto personal y un gusto establecido.

*Juan Cruz Guevara.*- En realidad todo es siempre subjetivo porque objetivo solo puede serlo un objeto. Las personas somos sujetos y por lo tanto subjetivas. Por eso el arte siempre va a ser subjetivo. Cuando alguien dice "objetivamente", ya está perdiendo su opinión y deja de tener validez.

*Laura Cano.*- Pero si el arte siempre es subjetivo, tal como acabas de definirlo, no se puede dar una respuesta al tema del debate.

*Juan Cruz Guevara.*- Quizá la pregunta no quería respuesta sino otra pregunta.

*Laura Cano.*- Estoy de acuerdo contigo, pero creo que cierta objetividad también existe y habrá que ser conscientes de ello. Conozco mucha gente que estudia Bellas Artes, está muriéndose de hambre y sin embargo se empeña en ser artista.

*Pilar Chauca.*- Hay gente que tiene padrino y va haciéndose nombre, mientras que otros quizá no se saben vender. Sin embargo, pienso que cada uno tiene que actuar conforme es, y si no eres de una manera la obra no va a ser verdadera, no va a ser auténtica. Yo creo en las piezas auténticas pero es posible que puedas morirte de hambre.

*Juan Cruz Guevara.*- Pero la obra también puede ser buena y reconocida, no es contradictorio, no hay una regla fija. Pueden reconocerte y comprarte no solo porque tengas padrino sino porque eres bueno de verdad.

*Claudio Heilborn.*- Creo que lo que Pilar está diciendo es que el artista no está dispuesto a cambiar lo que él considera que es arte para poder venderlo.

*Isabel Fuster.*- Además, todos hacemos arte para mostrarlo porque si no tú, Juan, no compondrías. Yo pinto porque lo necesito, pero también quiero enseñarlo, quiero que alguien sienta la misma emoción que he sentido yo. Y yo que conozco un poco tu mercado como conozco el mío, veo que si no tienes patrocinador no hay nada que hacer.

*Juan Cruz Guevara.*- Por supuesto que coincido contigo en que lo que yo quiero es que mi obra se toque. Y no solo una vez, sino cientos. En lo que insisto es en que eso no es garantía de arte ni de éxito como arte. Que se toque no garantiza que mi obra

sea buena. Yo quisiera distinguir entre el mercado y la gestión de la obra artística -algo a lo que también me dedico-, y el momento de creación de la obra: ese momento único, casi de trance, en el que estás en tu mundo a solas con la obra y en el que sueñas.

*Isabel Fuster.*- Pues yo como pintora, lo que tengo -más que trance- es una pelea con el cuadro para ir llegando a la idea y contar una historia.

*Miguel M. Monedero.*- Perdonad mi insistencia pero creo que esta es la clave: la única manera de poder llegar a decir hoy en día que algo es arte o no, es a través de la intencionalidad. No a través de productos económicos ni políticos ni a través del futuro. Lo que cuenta es la intencionalidad.

54

*Claudio Heilborn.*- Yo creo que es a través del mensaje que quiso y que logró transmitir el artista, porque no basta con querer decir algo sino que es necesario que el otro lo vea. Para mí ahí está la diferencia entre lo que es arte y lo que no, y así lo decía también León Ferrari, un pintor argentino. Y si con la intencionalidad nos estamos refiriendo a Duchamp, ¿aportó algo este señor? Pues en mi opinión lo que él hizo sí que es arte.

*Miguel M. Monedero.*- Duchamp descontextualizó un urinario; lo puso en un museo y dijo: "esto es arte, señores". Y con esto universalizó el concepto de arte.

*Juan Cruz Guevara.*- Pero lo de Duchamp es también una provocación, una fealdad.

*Isabel Fuster.*- Sacar un objeto cotidiano y llevarlo a un museo se convierte en arte. En el servicio, es un inodoro; en un museo, es arte.

*Patri Díez.*- Hemos hablado todos desde nuestra posición, como creo que es lógico. Pero me parece que es una pena que eclipsemos tanto el tema inicial -el debate sobre qué es arte- con el éxito, el reconocimiento o el dinero, y quizá podamos retomarlo.



A lo que yo me dedico, que es la fotografía, es a un oficio a caballo entre los medios de comunicación y las Bellas Artes. La fotografía es muy engañosa de cara al tema artístico porque es accesible a casi todo el mundo. Para aprender a tocar cualquier instrumento de viento necesitas paciencia, pero para ser fotógrafo, no: con tantas facilidades técnicas enseguida sale una foto medianamente decente y... ya somos fotógrafos, ya somos artistas y lo que hacemos es arte. Sería interesante plantearse qué pasa ahí.

Respecto a Duchamp, que para mí es un referente a pesar de que soy fotógrafa, creo que Duchamp va un minuto por delante de nosotros o quizá una vida entera por delante de nosotros. Lo que él hizo fue dignificar el objeto y basándose en lo cotidiano le hizo cobrar vida. A la vez, le dio un valor conceptual, cambió su contenido nombrándolo de otra manera: llamó fuente al urinario y le dio la vuelta. Eso mismo está pasando con el tema del fotoperiodismo, por ejemplo: una foto que aparece en un periódico que vale un euro, en los museos y galerías se está pagando a 2.000 euros. ¿Cuál es la diferencia? El canal. Y es que el canal es importante, de ahí la difusión en museos y galerías.

Ahora os invito a los que no habéis intervenido, a hablar de la gran sensación que es levantarse un día y que necesites crear. Por mi parte, me parece que también es necesaria una educación porque de hecho hay países más creativos que el nuestro. ¿Por qué ocurre eso? Por supuesto, las personas deben tener cierta sensibilidad pero a lo mejor es que la educación creativa funciona y produce artistas.

*Isabel Fuster.*- La educación creativa no produce artistas sino cultura, algo que en España no hay. Esa es la diferencia.

*Patri Díez.*- Arte y cultura van de la mano. En definitiva es más gustoso recrearse en la capacidad de que podamos hacer arte. Pero lo que quiero decir es que el arte, como se ha dicho antes, no puede tener una definición, y precisamente por eso está abierto a que afloren otras disciplinas artísticas. Yo creo que eso es enriquecimiento.

*Isabel Fuster.*- Y que cada uno con su obra aporte lo que es el arte.

*Lucía Pérez.*- De alguna manera, esta noche todos hemos colaborado en el proceso creativo de definir el arte desde una perspectiva multidisciplinar y a través del diálogo. Pero el tiempo toca a su fin y, como ocurre con todas las verdaderas preguntas, nos encontramos con infinidad de nuevas cuestiones sobre la mesa. Por eso, espero que sean motivo para reunirnos de nuevo: en torno al arte y a las preguntas que lo acompañan.

+ TAPADILLO 4' y NASARDO 13/5 en II

10<sup>va</sup> cz.

The image shows a musical score for organ, divided into Manual and Pedal parts. The Manual part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a section marked '10<sup>va</sup> cz.' (10th register, cut). The Pedal part is written on a single bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled 'I' spans across the Manual part. Performance instructions include '+ SUBBAJO 16' en PED' and 'EXPRESIÓN ABIERTA'.

Manual

Pedal

+ SUBBAJO 16' en PED

EXPRESIÓN ABIERTA

Extracto del inicio de la obra para órgano *Neshamah*, de Juan Cruz Guevara, galardonada con el premio Cristóbal Halffter en el año 2010

# Los límites de las fronteras

Juan Cruz-Guevara

¿Qué son las fronteras? ¿Existen realmente?

57

Cuando evocamos una frontera o un límite, pensamos en lo que no se debe sobrepasar porque hacerlo nos llevaría a lo desconocido o a lo prohibido. Sin embargo, que algo sea desconocido o esté prohibido no implica que necesariamente sea malo; por el contrario, las fronteras pueden volverse ventanas abiertas a diferentes e interesantes caminos. Uno de ellos es precisamente el acercamiento al límite, a esa línea que separa mundos: el silencio del sonido, la tranquilidad de la intranquilidad, el ruido de la estabilidad musical, el equilibrio del desequilibrio.

Ahora bien, ¿dónde está el límite? ¿cómo distinguir el contorno del sonido que nunca llega a extinguirse y a convertirse en silencio? ¿y los límites de lo previsible y lo imprevisible? Para estas preguntas no tengo respuesta aunque tampoco la busco, pues mi interés va más allá. Si no encuentro el silencio es tal vez porque no lo busco, pero sé que -si quiero- puedo llegar a él en un momento: con solo un corte imprevisible de un sonido, que me acerca entonces al límite entre lo sonoro y el silencio, moviendo sus fronteras de manera abrupta. Cuando a una música le incorporamos sonoridades propias de la vida como el aliento, la respiración, la distorsión del sonido, el ruido del arco en la cuerda o el entrecuchar de las piedras de mármol, es como si realizásemos una inmersión dentro del átomo del sonido. Le hemos agregado sonoridades que hasta el momento no existían y de esta forma se han ampliado unas fronteras.



Juan Cruz-Guevara y el Trío Arbós durante el estreno de *Polaridad*, dentro del marco de la III edición del Festival Música Sur de Motril, en el Teatro Calderón de la Barca el 30 de Septiembre de 2010



Ensayo general, previo al estreno, de *La transmutación de la Sombra*, dentro de los premios ZeitKlang 2011, Viena (Austria)

Con ello, no las estamos saltando o simplemente transgrediendo límites, sino allanando el camino para un nuevo flujo de sonidos y formas musicales que intentan convertir lo que se consideraba anti-retórica musical en una retórica normalizada, el no-lenguaje en lenguaje, de forma tal que se abran otros caminos a una nueva anti-retórica. ¿Estamos entonces ante una disolución de las fronteras o más bien ante un movimiento o ampliación de las mismas?

En el mundo de la música, acceder a las fronteras nos permite volar por los sonidos de la imaginación provocando nuevas asociaciones sonoras. Es como habitar lo deshabitado, asentarse en tierras movedizas o poder crear nuevos instrumentos y sonoridades a partir del instrumental conocido o aun por inventar. Las barreras más difíciles de saltar para cualquier artista son las preestablecidas en su mente; aquellas que no queremos.

La necesidad que tiene el artista de ir más allá de los límites anida dentro de sí mismo y esa ruptura no debería convertirse en una manera de luchar contra lo establecido, porque esas luchas cansan, generan ganadores y perdedores y se acaban. La búsqueda interior, en cambio, es infinita y debe ser respuesta a la necesidad que tiene el artista de buscar constantemente la ampliación de las fronteras que acercan el arte a todos aquellos que pueden observarlo o apreciarlo.

Los pasos que encaminan hacia los límites no tienen por qué ser firmes, también pueden ser espacios móviles que rompen o flexibilizan su fijeza. Así por ejemplo, en la música la aleatoriedad controlada permite ser más libre al artista e imprimirle su carácter a la obra. Este carácter aleatorio se refleja de manera distinta en cada uno de los músicos: unos se mueven de una manera más rígida en la línea divisoria o frontera y otros se mueven de manera casual por la misma, lo cual confiere un carácter ambiguo y variable a su música. Como ya se ha dicho, no hay inconveniente alguno en continuar y componer alrededor de la línea divisoria; personalmente es algo que hago en muchas de mis composiciones. Y esta forma de actuar me permite mirar hacia atrás, siendo consciente de que el camino que queda y quiero andar es largo y bonito, pero al mismo tiempo, sin que esa mirada retrospectiva se convierta en una



Momentos del estreno de la Ópera de Cámara *La Mujer de la Sombrilla*, el 4 de Noviembre de 2011. Basada en el libreto del mismo nombre de Francisco Cortés, durante la XII edición del Certamen Internacional de Guitarra Clásica Julián Arcas.

atadura que me impida avanzar, y que mirar hacia adelante sea una devoción no una obligación y me permita ser en cada momento dueño de mis actos, de mi música y de mi estilo.

Otra de las variables para experimentar en torno al límite es trabajar con la intensidad, que es un valor preponderante en el arte. La intensidad admite gradación: puede ir desde el roce más leve, a una incisión profunda que abre a un mundo desconocido. Este trabajo con las gradaciones de intensidad junto al desarrollo de los objetos sonoros que manejo, me acerca al trabajo de un artesano, esa persona que de manera tranquila y pausada esculpe sus objetos al detalle. El modo de trabajar con estos elementos (intensidad, objetos sonoros, etc.) y su ubicación en la composición, nos permite abarcar perspectivas visuales más amplias que permitan ver la obra como un bloque de piedra en el que hemos ido esculpiendo su forma, su color o su textura, elementos que en muchos casos parecían estar ya allí. El trabajo del artista es quitar aquello que sobra para poder gozar de su composición. Se establece entonces una relación intrínseca e íntima entre el artista y su obra que le permite disfrutar de ese momento único que es el de la creación: el momento puro de alumbrar aquello que imaginas, que piensas o que sientes.

Los límites pueden moverse desde un punto de vista microscópico hasta lo macroscópico y solo tener conciencia de ello permite mover las barreras, cuando se quieren mover. Particularmente, me encuentro con frecuencia navegando entre el dominio de lo conocido y la amplitud de lo desconocido pero imaginado. En realidad, no existe el miedo a lo extraño sino la incertidumbre, la intriga y el soñar con descubrir los eventos sonoros imaginados. Muchos de esos sonidos nos acercan a la naturaleza pues incorporan la presencia de elementos como el aire o el aliento; eso permite desarrollar un espacio entre el artificio de los procedimientos compositivos y la abstracción de estos; o por otro lado, formentar una relación compleja en la que las fuentes de inspiración se insertan en la composición. En mi obra no hay ningún intento de realizar música descriptiva sino de moverme a tientas entre los límites de la percepción y de la saturación.



Entrega del premio de composición Joaquín Rodrigo, dentro de los Premios Villa de Madrid 2009



Vetáfono

La saturación del sonido es otro límite en la composición que nos abre nuevas posibilidades sonoras, como pudiera ser la distorsión de los instrumentos de cuerda, provocada por una gran presión del arco sobre las cuerdas, y que nos acerca a un sonido de guitarra distorsionado.

Así, las notas pueden ser consideradas intermediarias entre un fondo conceptual (la idea) y un primer plano físico (la partitura), en la que se intenta que cada nota sea un objeto de sonido, que tenga su propia esencia y pureza en la que poder adentrarse. En algún momento, este tipo de sonidos podrían resultar para alguien feos o grotescos, pero no son sino otra manera de expresarse, porque ¿quién está capacitado para dirimir entre la fealdad y la belleza? Sin embargo, sí existen personas preparadas para apreciar el equilibrio, la coherencia o la maestría en la realización de un trabajo.

63

En los límites antagónicos de la creación entre los que me muevo, no voy tras la nostalgia sino que soy seducido por un mundo sonoro donde elementos como la crueldad o la ironía estarían en contraposición con lo que denominaríamos inocencia sonora (lo más estable e inerte del sonido). Esta inocencia sonora es antagónica con la brusquedad primigenia del hombre. Un ejemplo de esa búsqueda y acercamiento al hombre primigenio es la invención del *Vetáfono*, un instrumento de percusión que consta de nueve piezas de mármol de diferentes tamaños y alturas<sup>1</sup>. Su sonido abre muchos caminos, siendo el mayor de ellos el acercamiento a culturas más primitivas que tienden puentes hacia nuestros ancestros. Con él no se pretende crear un instrumento para la comercialización o para que pueda ser contemplado como instrumento, sino que su fin es la búsqueda de un sonido primario: la percusión en la piedra de una manera ordenada con medidas diferentes y de afinación indeterminada pero diferenciada en su altura dependiendo del tamaño. El *Vetáfono* es pues un acercamiento a ese límite de nuestra historia que nos traslada a los orígenes primeros del hombre, al contacto con la piedra y el choque entre piedras. A pesar de la “brusquedad” del instrumento también se obtiene -por medio de las asociaciones sonoras sugeridas en cada momento- un sonido aterciopelado de las piezas que conforman *Vetáfono*.

<sup>1</sup> El instrumento *Vetáfono* tienen un antecedente en *Niké*, construido en diferentes materiales como son mármol, plástico, hierro y madera. Este instrumento tiene una obra con su mismo nombre, que fue estrenada por el percusionista Claudio Cascales en el Festival Internacional de Jóvenes Orquestas de Murcia en 1997 y grabado por RNE. Esta obra se recoge en el CD *La interpretación de un sueño... un sueño sonoro*, monográfico de música solista y de cámara de Juan Cruz-Guevara (2009)

**ALLEGRETTO** ♩ = 80

5

*mp*

*mp*

*p*

II c. (c)

*ppp*

col legno  
III C.

*pp*

*p*

m.i.

*f*

alla punta

Aunque en algunos casos pudiera parecerlo, en mi música no hay una ruptura con la tradición musical, pero tampoco considero que sea una lógica continuidad con ella. Así por ejemplo, en obras como *Taracea*, la ruptura y la atemporalidad parecen ser los puntos de referencia, mientras que en *Teponaztli* el trabajo de pequeños elementos engarzados en la tradición nos lleva a otra sonoridad diferente. En esta última obra, la saturación sonora y la búsqueda de ruptura total del sonido, son elementos antagónicos con algunos elementos que están al límite de la percepción musical y que comparecen en el segundo movimiento de *Taracea*. En ella, hay un trabajo de composición doble que se mueve en una plantilla orquestal casi idéntica y se traduce en una doble labor también por parte del oyente: de un lado, su esfuerzo para poder apreciar un sonido al límite de la percepción, y por otro, una comprensión que solo se alcanza al final de la obra, con la superposición de los elementos de la composición.

65

En ningún momento he pensado revisar mis obras para insertar nuevas ideas en piezas anteriores, ni tampoco considero que cada obra mejore la anterior, ya que casi nunca me baso en las previas porque responden a diferentes planteamientos. Es decir, son diferentes caminos y diferentes resultados puesto que responden a preguntas determinadas que me formulo en cada momento. En el arte en general deben de confluír muchas variables porque de nada serviría mover una barrera o quitarla si dentro de nuestro propio mundo conocido ponemos otras. En realidad, la obra está ahí sin ningún límite ni frontera, solo aquellas que cada uno como artista se imponga. Y para el artista existe el derecho de ir cambiando esos límites y de moverse entre ellos; algo que le impide ser esclavo de su propio estilo, respetando a un tiempo esa honestidad consigo mismo que es condición del verdadero arte. Si consideramos el arte como una expresión de libertad, de capacidad y también de cierta suerte, de poder expresar algo que sentimos como lo sentimos en cada ocasión, ¿podría un artista crear siempre en un único estilo y con muy pocas variantes?, ¿no se estará convirtiendo entonces en esclavo de su propio estilo?.



Esperanza Guillén es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada. Su labor docente e investigadora se ha centrado especialmente en la Historia de la Arquitectura, la Teoría del Arte y la Historia de las Ideas Estéticas de los siglos XVIII y XIX, fruto de la cual son monografías como *De la Ilustración al Historicismo. Arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada, Montefrío o Santa Fe*. De sus numerosos artículos pueden ser destacados los dedicados al estudio de las relaciones entre arte y literatura en escritores como Goethe, Bécquer, Loti o Huyssmans.

Entre sus últimos libros se encuentran: *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, y *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, y *Dependencia y orgullo*. Actualmente dirige el proyecto de investigación *El artista y el dolor. El sufrimiento como límite de la representación en la cultura artística contemporánea*.

# La configuración de la identidad del artista en la pintura del Siglo XIX<sup>1</sup>

Esperanza Guillén

El sistema contemporáneo de las artes, del que forman parte críticos, galeristas o marchantes, jurados de exposiciones, coleccionistas o público se fue definiendo a lo largo del siglo XIX. Los artistas debieron hacer frente entonces a un sustancial cambio en las reglas de juego que afectaba tanto a la producción de sus obras como a su difusión; y lo harían mediante estrategias formales y conceptuales entre las que destaca la representación de sí mismos y la de artistas eminentes del pasado.

67

Aunque el culto al artista como un ser casi legendario se inició en el Renacimiento, fue en los inicios de la edad contemporánea cuando se definió y adquirió mayor relevancia el concepto de genio asociado de forma casi exclusiva a la creación artística. Por eso, intentaré poner de relieve cómo a partir de la Ilustración se fue construyendo la imagen del artista como genio y constatar la necesidad que experimentaron los creadores del ochocientos de afirmar la singularidad de su trabajo ante los cambios profundos que se estaban produciendo en las relaciones sociales e ideológicas, económicas y culturales. Pondré de manifiesto el esfuerzo desarrollado por quienes pretenden afirmar la importancia del arte y destacar el papel que estaba destinado a desempeñar el artista en la sociedad contemporánea; una sociedad con la que mantiene una conflictiva relación. Aunque el paso que llevó al artista a separarse del artesano ya se había dado a lo largo de la Edad Moderna, los vínculos de mecenazgo habían persistido durante varios siglos.

<sup>1</sup> Este texto está parcialmente extraído del libro *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2007



Honore Daumier (1808-1879) *Público de un Salón*, hacia 1859. Litografía

En el XIX, sin embargo, los creadores se enfrentan a nuevos tipos de exigencias y vínculos con el poder pero, sobre todo, a un mercado abierto cuya demanda es muy difícil de adivinar.

Los orígenes de este cambio hay que buscarlos algo antes, durante la Ilustración, un proceso de efervescencia del espíritu, - en palabras de D'Alembert -, que con diferentes ritmos e intensidades se extendió por Occidente y que pretendía, entre otras muchas cosas, la elevación del nivel cultural del pueblo. La apertura al público del Salón parisino señaló el inicio de la democratización de la recepción artística, y la subsiguiente creación de museos y bibliotecas indica la existencia de un cada vez más amplio grupo social cuyas demandas es preciso atender. Los salones, - cuyo modelo fue adoptado posteriormente por muchos países europeos que comenzarían a realizar regularmente exposiciones nacionales -, harían posible que personas de cualquier extracción social acudieran a estos certámenes con la sola intención de contemplar las obras seleccionadas y presentadas a su exhibición pública. Asociada a los salones nació la crítica de arte, destinada a desempeñar un papel mediador entre el público y lo expuesto. Hay que tener en cuenta que su desarrollo fue posible por el incremento notabilísimo de una clase burguesa que sabe leer y que pide ser informada y, lógicamente, por el desarrollo de la prensa periódica. Por otra parte, la burguesía emula ciertas costumbres y hábitos de la aristocracia y, así, la idea de confort se liga a la creación de espacios domésticos en los que la presencia del arte es cada vez más importante, aunque lo que se reclame sean producciones de formatos más reducidos, en consonancia con las dimensiones menores de sus viviendas. Estos nuevos compradores de cuadros y esculturas propiciarán asimismo un cambio en la preeminencia de los géneros, lo que hará que el retrato, la pintura de paisaje o las escenas de costumbres tengan cada vez más relevancia en relación a la pintura religiosa --destinada preferente y secularmente a la iglesia--, y la pintura de historia, que vivirá su momento de oro en el XIX con destino a las instituciones del poder civil. El público se interesará por el arte y, por derivación, por la actividad artística, lo que hace que las novelas sobre las vidas de creadores reales o ficticios tengan una gran aceptación.

No podemos olvidar que durante la Ilustración comenzó a competir con la nobleza de sangre una nueva nobleza, la del mérito, auspiciada por una clase burguesa que quería hacer valer su posición en la trama social. Se propuso entonces una nueva jerarquía, que no deja de ser estamentaria, pero en la que no era la clase la que determinaba la valía o la que hacía superiores a unos hombres con respecto a otros, sino aquello que los hiciera dignos de reconocimiento. Todos los individuos que aspiraban a ser seres iguales ante la ley, podían a priori elevarse a través del mérito. La nobleza del mérito, que había sustituido a la de sangre, irá reduciéndose de alguna manera al ensalzarse una "nobleza del espíritu", que es la que poseen los grandes artistas.

70

El genio artístico, por encima de las normas, no necesita limitarse a la imitación de la realidad exterior. Sustituye la imitación por la inspiración y sondea en las ricas profundidades de su propio yo; y así, con la exaltación de las potencialidades del instinto y el poder del inconsciente y, sobre todo, gracias a una afirmación de la subjetividad tanto en los procesos de creación como en los de percepción, el objetivo del arte deja de ser prioritariamente la expresión de la belleza.

El modelo académico de enseñanza de las artes había traído consigo durante el siglo XVIII, además del desmantelamiento de la estructura gremial de aprendizaje, la clara separación entre las actividades artísticas y las artesanales. El artista, amparado por el aparato institucional del Estado, comenzó a sentirse un intelectual y a confiar en sus capacidades como creador. El camino que aquí se inicia conducirá en el Romanticismo a la afirmación de su independencia y llevará a muchos artistas a adoptar posturas de claro enfrentamiento con respecto a las servidumbres del encargo y, posteriormente, contra el mismo sistema académico que los había integrado en una categoría socialmente reconocida e intelectualmente superior. De este modo, algunos artistas se permiten rechazar el mecenazgo (un tipo de vínculo que, por otra parte, estaba irreversiblemente destinado a desaparecer o a transformarse) como relación que implica un excesivo sometimiento y aceptan como irremediable, orgullosos de su independencia y superioridad espiritual, al menos durante algún tiempo y si no se poseen bienes de familia, llevar una vida de privaciones.

Se genera así la imagen del artista rebelde que, con infinidad de matices, encontrará su expresión en la vida real de no pocos jóvenes a lo largo del siglo y se perpetuará con la bohemia de finales de la centuria.

La llegada de la era romántica supuso una gran variedad de expresiones artísticas que reflejaban el voluntario distanciamiento de la noción de “escuela” e indicaban el triunfo de la individualidad y de la libertad frente a la uniformidad estilística pretendida por las instituciones académicas. Cada artista aspiraba a dejar en la obra la impronta más fuerte de su personalidad. Otra cosa es que la mayoría de ellos lo logaran, pero se trata, sin duda, de una característica que se extiende a lo largo del siglo XIX. La búsqueda ansiosa de la novedad condujo a un interés por lo sobrenatural, por lo desconocido y por el rico universo psicológico que se esconde tras la conducta humana. Puesto que el artista era un ser humano excepcional, su único y perturbador mundo psicológico, así como su vida, debían ser explorados.

71

La oposición a las reglas como algo consustancial a la verdadera creatividad es una idea que recorre todo el siglo y se expresa en teóricos como Balsa de la Vega, quien en 1892, en la dedicatoria al ministro de Fomento de su libro *Los Bucólicos* manifiesta:

*No transijo con las limitaciones impuestas al arte por dogma o escuela alguna. Detesto las leyes en general, y en particular aquellas que tienden a la indicación de un camino, sea el que fuere, a la libre y espontánea manifestación del sentimiento por medio del arte (...) Por eso ataco rotundamente al artista que servilmente sigue los pasos de otro; por eso ataco toda escuela, que desde el momento de ser escuela, pretende sojuzgar con metafísicas y argucias, basadas en autoritarismos, al fin personales siempre, ideas, aspiraciones, temperamentos. Nada más libre que el sentir y el pensar. Nada más absoluto que la inspiración<sup>2</sup>.*

<sup>2</sup> Balsa de la Vega, *Los bucólicos (pintura de costumbres rurales en España)*. Barcelona, Tipolitografía de Espasa y Compañía, 1892, pp.VI-VIII.



Tommaso Minardi (1787-1871), *Autorretrato*.  
1807, Galleria degli Uffizi, Florencia



Carl Spitzweg (1808-1885), *El poeta pobre*. 1839, Neue Pinakothek, Munich

A lo largo del XIX los artistas adoptan modos de vida poco convencionales y se representan en actitudes que en otras épocas habrían resultado carentes de decoro. Tommaso Minardi se autorretrata en 1808 en un colchón dispuesto en el suelo de una habitación desordenada que hace las veces de lugar de trabajo y de residencia. La inclinación del techo de madera indica que vive en el último piso, bajo el tejado del inmueble; es decir, en un cuarto barato en el que las condiciones de habitabilidad resultan difíciles por el efecto más intenso de la climatología: en verano no hay duda de que padecerá el calor más insufrible y en invierno frío, como demuestra el hecho de llevar a los hombros un abrigo y cruzar los brazos sobre el pecho. Todo en esta habitación habla de unas condiciones económicas precarias pero también de un retiro o de una distancia voluntaria de los confortables ambientes de la sociedad burguesa.

73

La superioridad del artista es moral, por el uso que hace de la libertad, e intelectual, no económica. La bohemia se convierte así en una opción de vida<sup>3</sup>. E. Murger publica en 1849 *Escenas de la vida de bohemia*, Flaubert *La Educación sentimental* veinte años después y en 1896 Puccini estrenará la ópera que lleva por título *La Bohème*. Basten estos tres ejemplos para confirmar cómo, a partir de su legitimación en el Romanticismo, a lo largo de todo el siglo algunos intelectuales contribuyen a consolidar su propia identidad idealizando formas de vida desordenadas y míseras que manifestaban la autonomía alcanzada por la creación.

Carl Spitzweg realiza una interpretación satírica de la vida bohemia en *El poeta pobre* que, acostado en un colchón en el suelo y rodeado de libros escribe con el abrigo puesto. Un paraguas sobre su cabeza le protege de las goteras que, sin duda, traspasarán el techo de su buhardilla los días de lluvia. Pero al margen de la sátira, el artista, como escribe Argullol: “en su denodado esfuerzo por invertir utópicamente el curso de las cosas –esfuerzo que, a menudo, culmina en la autoaniquilación-- se siente tan discriminado como acorralado por el medio humano que le rodea.

<sup>3</sup> En 1986 tuvo lugar en el Museo de Orsay una exposición que llevaba por título *La vie de Bohème*, comisariada por Luce Abèles y Guy Cogeval.



Octave Tassaert (1800-1874), *Estudio de un pintor*, 1845.  
París, Musée du Louvre



Santiago Rusiñol (1861-1931), *Un bohemio*, 1891,  
Archivo Joan Maragall, Generalitat de Catalunya

A medida que aumenta la violencia de su voluntad - y la violencia de su imaginación, que es su voluntad poética- y emprende una 'fuga sin fin' hacia la esfera de los anhelos, tanto más tenazmente siente la animadversión que la 'realidad' le dispensa. Percibe que él y su época se alzan la mano amenazadoramente, y de los mutuos embates hace nacer una poesía que, buscando ser ajena a aquella hostil realidad, es, sin embargo, un amargo diagnóstico de la condición del hombre moderno" <sup>4</sup>.

Charles Rosen y Henri Zerner, han analizado magistralmente la difícil y contradictoria relación mantenida entre el arte romántico y el discurso académico, el orgullo de quienes se encontraban al margen del sistema pero en realidad luchaban por formar parte de él o cómo conforme avanza el tiempo, la inspiración, la emoción o la subjetividad se convierten en principios aceptados por la enseñanza oficial por encima del peso de la tradición, las reglas o la técnica. En 1845, Octave Tassaert, lejos de la dignificación de los autorretratos del XVIII, quiere ofrecer la imagen de las penalidades que atraviesa el "héroe" romántico. "En la crítica del siglo XIX llegó a ser lugar común el que la primera aparición de una obra de arte levantara el desprecio y la incomprensión general. Todo artista con pretensiones de originalidad esperaba, e incluso deseaba, encontrar cierta resistencia inicial; un éxito inmediato era motivo suficiente de sospecha; sólo un vencido podía alcanzar los laureles del éxito" <sup>5</sup>.

75

Lo cierto es que entra en crisis el estatuto del artista. La inestabilidad creciente de sus relaciones con el poder y con un público en plena mutación van acompañados por una reivindicación de la singularidad y la originalidad. "Cuando la gente está de acuerdo conmigo, siempre pienso que estoy equivocado", nos decía Oscar Wilde avanzado el siglo<sup>6</sup>. Aislado y considerándose a veces incomprendido, aunque en muchas ocasiones se trate de una incomprensión buscada, el artista va refugiándose poco a poco en la retórica del genio, que hace de este un faro, un profeta e incluso la víctima de un tiempo demasiado volcado en los valores materiales.

<sup>4</sup> ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Madrid, Taurus, 1984, p.225.

<sup>5</sup> ROSEN, Charles y ZERNER, Henri. "El Romanticismo. Una revolución permanente" en *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988, p. 25.

<sup>6</sup> WILDE, Oscar. *Paradoja y genio* 319. Barcelona, Edhasa 2002 p.90.

Así, como bien ha señalado Jean Clay, se observa un paso en la situación del artista que de pintor, escultor, músico o literato profesional se transforma en genio melancólico y prometeico<sup>7</sup>.

La bohemia se liga a la modernidad, al tiempo del artista, y de ella da cuenta la literatura como también lo hace en la pintura. En 1891, Santiago Rusiñol personificará, en la figura del compositor Eric Satie, la vida bohemia que eligen o a la que se ven abocados muchos artistas instalados en Montmartre a finales del siglo XIX. Su lienzo, expuesto en el Salón de Independientes de ese año, muestra al músico sentado junto a una chimenea, en el rincón de una angosta habitación que el propio Satie llamaba “el armario”.

76

A lo largo del XIX, con todos los matices que queramos introducir derivados de las diferentes propuestas estilísticas y sus correspondientes justificaciones teóricas, se mantendrá de alguna manera la idea de la excepcionalidad creativa, y de la incompreensión general que ocasiona esa excepcionalidad; lo que servirá a las aspiraciones de los propios artistas por consolidar su situación en un entramado social, económico y cultural en plena mutación y absolutamente novedoso con respecto al de épocas anteriores. El pintor, el literato, el músico, con diferentes filiaciones ideológicas y comportamientos públicos que van desde el dandi hasta el activista político, dejan poco a poco de trabajar por encargo y realizan una obra que se ofrece al público. La aceptación o el rechazo de esta es algo que compete, no al artista sino a ese público. Los salones y certámenes oficiales se convierten en termómetros que marcan la temperatura de esa aceptación, como los escándalos suscitados por ciertas obras aceptadas por los jurados indican que las innovaciones resultan difíciles de digerir. Por ello, cada vez más artistas se arriesgan a una incompreensión que es la consecuencia inevitable de la libertad artística alcanzada porque, como afirmara Oscar Wilde, “una obra de arte es el resultado único de un temperamento único. No tiene nada que ver con los deseos de los demás”.

<sup>7</sup> CLAY, Jean. *Le Romantisme*. París, Hachette, 1980, pp.20-23.

<sup>8</sup> WILDE, Oscar. *Paradoja y genio*. 488, p.131.

La idea del artista consciente de sus capacidades pero abocado a la incomprensión y a la miseria atraviesa todo el siglo y se hace presente, radicalizada si cabe, en la postura de quienes buscan como Gauguin espacios reales incontaminados por la mediocridad cultural y las costumbres morales dominantes en Europa. No obstante, precisa, pese a esa evasión, del soporte material que le proporcionaría su reconocimiento por un público que necesita pero del que recela. En una carta a Mette desde Tahití, en marzo de 1892, le comenta:

*Soy un artista y tú tienes razón, no estás loca, soy un gran artista y lo sé. Por esa razón he soportado tantos sufrimientos, para seguir mi camino; si no, me consideraría un farsante. Aunque esto es lo que me considera mucha gente. Pero ¡qué importa! Lo que más me entristece no es la miseria, sino los obstáculos continuos a mi arte, que no puedo realizar como yo siento y que no puedo llevar a cabo sin la miseria que me ata los brazos. Me dices que me equivoco al estar alejado del centro artístico. No, yo tengo razón, desde hace mucho tiempo sé qué hago y por qué lo hago. Mi centro artístico está en mi cerebro y no en otra parte, y soy fuerte porque nunca me dejo llevar por los demás y porque hago lo que siento<sup>9</sup>.*

77

El artista vive la permanente contradicción entre sus ansias por desarrollar libremente su genialidad y la estimación de su obra. El rechazo, poses aparte, genera dolor. El siempre provocador Oscar Wilde nos dice: “como no fue genial no tuvo enemigos” cosa que él, que se consideraba dotado de las cualidades del genio no pudo evitar tener. Por otra parte, nadie puede negar a Nietzsche su condición de creador. En la singular autobiografía que constituye *Ecce homo*, el título de algunos de sus capítulos habla ya, sobradamente, del orgullo que siente hacia el trabajo intelectual que desarrolla: “Por qué soy tan sabio”, “Por qué soy tan inteligente” o “Por qué escribo tan buenos libros”. En “Por qué soy un destino” puede leerse:

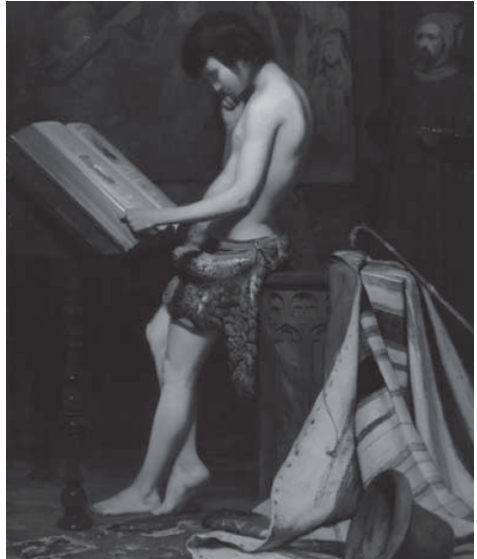
<sup>9</sup> GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid, Debate, 1989, p. 59.



James Ensor (1860-1949), *Autorretrato con máscaras*, 1899, Menard Art Museum, Aichi (Japón)



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Autorretrato*, 1810, Staatliche Museen, Berlín



Jules Ziegler (1804-1856), *Giotto en el taller de Cimabue*, 1847, Musée des Beaux Arts, Bordeaux

*Conozco mi suerte. Alguna vez irá unido a mi nombre el recuerdo de algo gigantesco, --de una crisis como jamás la había habido en la tierra, de la más profunda colisión de conciencia, de una decisión tomada, mediante un conjuro, contra todo lo que hasta ese momento se había creído, exigido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita—.*

El artista circula a contracorriente. Ninguna imagen más explícita que el cuadro en el que James Ensor se autorretrata rodeado por una multitud, por una masa embobecida con rostros-máscara, mientras él, que sobresale simbólicamente, se vuelve para mirar al espectador. El artista, como un peculiar Narciso, necesita reconocerse a través de su obra y en un autorretrato no sólo es su aspecto lo que se encuentra reflejado sino sus conocimientos técnicos, el movimiento de sus manos que nos transmite la pincelada o el trazo de lápiz y, en definitiva, su experiencia como persona y como pintor y el modo en el que se sitúa en el mundo.

79

Es prácticamente imposible encontrar a un pintor del XIX cuyo rostro no conozcamos. Un autorretrato es siempre un acto esquizofrénico, un desdoblamiento del pintor que se mira como un "otro" en un espejo opaco, hecho de tela y pintura o de lápiz y papel; que se mira en una imagen sincera que es al mismo tiempo la prueba suprema del artificio.

Para la definición de su nuevo estatus, los pintores del siglo XIX dedicaron buena parte de su obra a dejar constancia de sí mismos, pero también de eminentes creadores del pasado con los que aspiraban a parangonarse. La seguridad de que saldrá airoso de cualquier comparación hace que Turner condicione su legado a la National Gallery de Londres a que se exhiban dos de sus obras entre las de Claude Lorrain<sup>10</sup>. Por otra parte, representar a los más insignes creadores sirve para destacar la importancia de la actividad artística. Las vidas de los pintores, utilizadas como argumento plástico o literario, se convertirán en eficaces instrumentos para conducir la curiosidad del

<sup>10</sup> RINCÓN DE ARELLANO, M<sup>a</sup> de los Desamparados. "Turner visto por sus contemporáneos" en *Goya. Revista de arte*, N<sup>o</sup> 156. Madrid, 1997, pp. 235-240.



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *La muerte de Leonardo*, 1818, Petit Palais, París



Henri Fantin Latour (1836-1904), *Un estudio en Batignoles*, 1870, Musée d'Orsay, París



Pierre Nolasque Bergeret (1782-1863), *Carlos V devolviendo el pincel a Tiziano*, 1808, Musée des Beaux Arts, Bordeaux

público hacia la especial condición de los artistas célebres y, por derivación, de los artistas modernos<sup>11</sup>. De esta manera, Giotto, Rafael o Leonardo pasarán a competir en plano de igualdad con los más notables políticos o con los santos, que, por otra parte, están siendo desterrados de la pintura para disgusto de los sectores más conservadores de la crítica. La infancia del genio, su vida o su muerte se convertirá en asunto pictórico o escultórico, así como las relaciones que establezca el artista con intelectuales afines se llevarán frecuentemente al lienzo. Del mismo modo y para confirmar la importancia de su actividad, se representarán las relaciones de familiaridad entre los artistas y los poderosos a lo largo de la historia. Y es que, conquistada su libertad, los artistas modernos consideran que su trabajo, en general, no es suficientemente estimado; se han visto privados con frecuencia de los medios de subsistencia imprescindibles pero no están dispuestos --y aunque lo estuvieran muchas veces no podrían porque las relaciones económicas y laborales se han visto alteradas sustancialmente— a someterse a los dictados de un tercero si ello implica renunciar a su libertad.

81

Sin embargo, es raro que un artista no aspire a que su obra sea seleccionada por el jurado de las Exposiciones Nacionales, de las Universales o de los Salones. De hecho, los impresionistas dejaron de exponer juntos cuando algunos de ellos fueron admitidos en los certámenes oficiales. También son escasas las ocasiones en las que renuncian a recibir distinciones oficiales como la Legión de Honor. No obstante, Courbet, comprometido con el ideario socialista por su relación con Proud'hon, rechazaría la más alta distinción concedida por el Estado a la que un artista podía aspirar y que era por lo general recibida con orgullo hasta el punto de que en algunos autorretratos como en el de Ingres, los pintores lucen orgullosos su insignia en la solapa. Courbet, por el contrario, estará en contra de la intromisión del poder en los asuntos artísticos y así se lo hace saber al Ministro de Bellas Artes en una carta en la que, en 1869, renunciaba a la legión de Honor:

<sup>11</sup> Sobre este tema: GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, "Ricos y famosos. Los artistas del pasado en la pintura del siglo XIX" en *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid entre el 7 de septiembre y el 21 de noviembre de 1999, pp. 117-129.



Gustave Courbet (1819-1877), *El desesperado*, 1843, colección particular

*Mi sentimiento de artista se opone a que acepte yo una recompensa otorgada por el Estado. El Estado es incompetente en materia de arte. Cuando se pone a recompensar usurpa el gusto del público. Su intervención no hace sino desmoralizar al artista al que engaña sobre su propio valor, de manera funesta para el arte, al que encierra en las conveniencias oficiales y condena a la más estéril mediocridad. El día en que nos deje libres habrá cumplido sus deberes con nosotros. Procede entonces, Señor Ministro, que decline yo el honor que Usted creyó hacerme. Tengo cincuenta años y he vivido libre siempre. Déjeme terminar libre mi existencia. Cuando haya muerto, tendrán que decir de mí: aquel nunca perteneció a ninguna escuela, a ninguna institución, y más que todo, a ningún régimen, con la sola excepción del régimen de la libertad.*

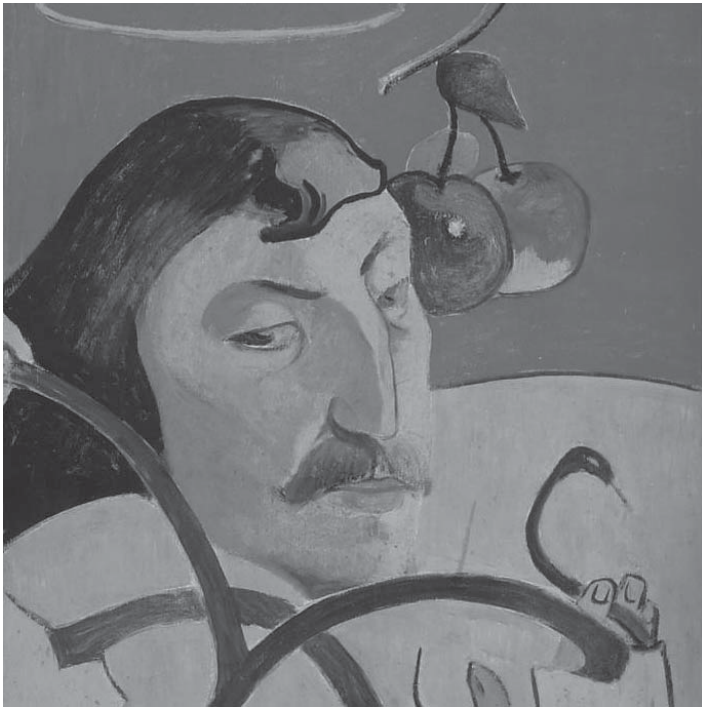
83

Para muchos románticos, y para buena parte de los intelectuales del siglo XIX, la particular constitución del artista genera padecimientos que a veces parecen superar su capacidad de resistencia, pero que el genio creador acepta con un notable estoicismo, hasta el punto de invertir la lógica del dolor y hacer de este algo positivo, capaz de potenciar su creatividad. El siglo XIX desarrolló, pues, lo que podríamos calificar de “poética del sufrimiento” sabiamente analizada por Mario Praz<sup>12</sup>. La locura y el dolor se convirtieron en argumentos literarios, al tiempo que los propios artistas utilizaron el arte para canalizar sus propios padecimientos y tensiones psicológicas. El dolor, el sufrimiento, permite alcanzar un nuevo conocimiento de la realidad, por ello hace sabios a los hombres aunque los sitúe en el umbral de lo aceptado por la sociedad o por quienes se consideran cuerdos. Como escribió el poeta Keats: “Hasta que sufrimos no podemos comprender, o como dice hermosamente Byron: ‘El conocimiento es dolor’ ”<sup>13</sup>.

El victimismo se convierte en una señal de diferenciación, de afirmación de la individualidad. El dolor se transforma para el artista en una búsqueda, masoquista si se quiere, de sí mismo.

<sup>12</sup> PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, University Press, 1978.

<sup>13</sup> cita recogida por ARGULLOL. *El Héroe y el Único*. Madrid, Taurus, 1984, p.91.



Paul Gauguin (1848-1903), *Autorretrato con aureola*, 1889,  
National Gallery of Art, Washington

La autodestrucción que entraña la forma de vida elegida confirma la superioridad del artista; aunque precise probar su superioridad a través de un público y una sociedad a la que acusa de ser, por su insensibilidad, la causante de sus males. A finales de siglo, Gauguin perpetúa ese sentimiento romántico aunque de un modo bastante más pragmático:

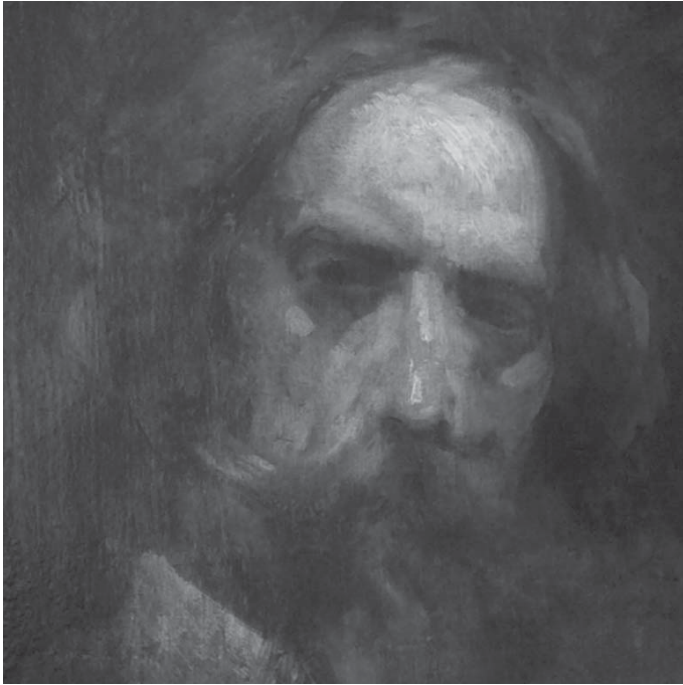
*A fuerza de no comer, tengo el estómago muy mal y adelgazo continuamente. Pero es necesario que siga la lucha siempre, siempre. Y la culpa recae sobre la sociedad. Tú no tienes confianza en el futuro, pero yo la tengo porque quiero tenerla. Sin esto hace tiempo que me habría saltado la tapa de los sesos. Esperar es casi vivir. Tengo que vivir para cumplir mi deber hasta el final, y sólo puedo hacerlo forzando mis ilusiones, forjándome esperanzas con mis sueños. Cuando cada día como pan seco con un vaso de agua, consigo creermelo, con voluntad, que se trata de un bistec<sup>14</sup>.*

85

El origen de la exaltación del dolor puede ser buscado en el pensamiento cristiano. Cristo, genio supremo, sufrió y se sacrificó al tiempo que se opuso a la moral y a las costumbres establecidas. Sus seguidores trataron de emular al maestro y ello les deparó sufrimiento. Quizá por esto Gauguin se autorretrató nimbado como Cristo o como un santo en 1889.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrollaron estudios que ponían en relación la creatividad con la enfermedad mental. El más destacado y el que puede ser considerado pionero, por las repercusiones que tuvo, se debió al médico positivista Cesare Lombroso, quien con *Genio y locura*, analizando la anormalidad psíquica del genio asociada a su atípica conducta, estimaba que, al igual que la criminalidad, la creatividad del genio era innata y se encontraba condicionada biológicamente. De esta manera, el desarrollo de la creatividad tenía lugar con independencia de la voluntad. Sería una especie de atrofia de parte del cerebro, determinada no por causas ambientales sino por la herencia, la causante de la insólita y poderosa expresión del

<sup>14</sup> GAUGUIN, Paul. Carta a Mette desde Tahití el 5 de noviembre de 1892. *Escritos de un salvaje*. Barcelona, Debate, 1989, pp. 68-69.



Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Autorretrato*, 1874, Musée du Louvre, París



Henry Wallis (1830-1916), *La muerte de Chatterton*, 1856, Tate Gallery, London

genio. Una psicosis degenerativa estaría, pues, en el origen de las grandes obras artísticas. En un acto supremo de sublimación, pintarse a sí mismos les permitía conjurar la adversidad, porque la creación aleja la demencia del quien como Van Gogh se autorrepresenta tras la crisis que le llevó a cortarse una oreja o de quien, como Jean-Baptiste Carpeaux, dominado por la paranoia y posiblemente enfermo de cáncer, se autorretrató en diversas ocasiones en una especie de vano intento por dejar en el lienzo las señales de su infelicidad y su enfermedad; como si, al igual que en el *Retrato de Dorian Grey*, pudiera transferir a su imagen pintada los males que lo aquejaban y que finalmente lo llevarían a la muerte en 1875.

87

Muchos artistas del XIX sienten un especial interés por la representación de la muerte de artistas célebres a los que admiran y con los que de alguna manera quieren identificarse, conscientes de que, por lo general, el reconocimiento les llegó tras este crítico momento. Alfred de Vigny dejaría escrito en su diario que “la gloria no se conquista, probablemente, sino después de la muerte”<sup>16</sup>.

El suicidio es otra forma de muerte anhelada con frecuencia en el Romanticismo. Argullol, en *El Héroe y el Único*, dedica un capítulo especial al suicida como héroe trágico que busca la autodestrucción, aunque se trate de una autodestrucción gozosa, que no es la escapatoria a la desesperación existencial sino que, por el contrario, supone el acto supremo del dominio sobre la propia vida: “La muerte es concebida, dionisiácamente, como un acto supremo de creación. Belleza, sensualidad, arte..., florecen entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo de morir-para-ser”<sup>17</sup>. La muerte de Chatterton que Henry Wallis pintó en 1856 es un cuadro que manifiesta explícitamente la salida que adoptó en escritor ante la incomprensión de

<sup>15</sup> VIGNY, Alfred de. *Diario de un poeta*. Versión castellana de César A. Comet, Madrid, Imprenta Helénica, 1918, p. 85.

<sup>16</sup> ARGULLOL, Rafael. *El Héroe...* p.420.



Arnold Böcklin (1827-1901), *Autorretrato*, 1872, Staatliche Museen, Berlín

su obra. Los intelectuales del siglo XIX viven intensamente la experiencia del tiempo y consideran la muerte como el acceso a la eternidad y al reconocimiento de los tiempos futuros.

Arnold Böcklin, en un inquietante autorretrato se representa como pintor, con la paleta en una mano y el pincel en la otra. Muy cerca, tras él, un esqueleto toca en el violín una inaudible melodía que vaticina su final y que el artista, por su expresión, cree estar escuchando. Böcklin parece tomar conciencia de su existencia paradójica. Se deja llevar por la morbosa sensación que le proporciona la asunción de que su vida está penetrada por la muerte. Quizá, más allá de lo terrorífico de la representación, más allá de sus posibles referencias a la *vanitas*, con esta imagen de una muerte risueña y aficionada a la música, quiera manifestar que su identidad como pintor trascenderá su final como ser vivo y seguirá presente en el recuerdo que hace posible su obra.

89

El proceso de reconocimiento de los artistas condujo a su apreciación desde una nueva perspectiva: la de quienes mediante su obra alcanzaban la libertad. Como espíritus independientes de cualquier tipo de sometimiento doctrinal, desde el Romanticismo los artistas hubieron de hacer frente a una situación inédita: alcanzada esa libertad, los cambios en las relaciones de mecenazgo y la apertura cada vez mayor de un mercado imprevisible los condujeron a elaborar una estrategia encaminada a forjar una particular imagen de sí mismos como individuos diferentes del conjunto social y merecedores, por su superioridad creativa, del reconocimiento presente y futuro de su trabajo. A este empeño de construcción de su identidad se sumaron historiadores, críticos, filósofos y literatos, y a esa estrategia obedece el culto a la personalidad artística, cuyas consecuencias aún hoy vivimos. El arte del siglo XIX debe ser entendido como el final de una larga historia de la representación al mismo tiempo que como el largo momento inaugural de la modernidad.

Pese a que sea en parte cierto que a partir de las vanguardias es mucho lo que cambia, desde una perspectiva puramente temática será mucho lo que persista. Los autorretratos y los retratos que unos artistas hacen de otros siguen siendo habituales así como los retratos colectivos que muestran a un grupo intelectualmente afín, por



Salvador Dalí fotografiado por Phillippe Halsman en 1954

no hablar de las fotografías que perpetúan momentos de reunión entre “comunidades artísticas”. Lo cierto es que ya no es posible pensar en artistas, y menos tras el imparable desarrollo de la cultura visual, sin acudir a la imagen que conservamos de su apariencia física. Los artistas del siglo XX, de alguna manera, han perpetuado y, si cabe, intensificado gracias al apoyo de los medios de comunicación, la presentación pública de su propia imagen, y el culto a la personalidad artística que a través de ella se hace posible ha ido asociado al reconocimiento de sus creaciones. Convertida la obra de arte en mercancía, la vida de los artistas a lo largo del siglo XIX fue convirtiéndose en tema para el arte, y este proceso, que se intensificó a partir del esteticismo de finales de la centuria, condujo en la siguiente a la transformación en mercancía de la propia vida de los creadores.

91



Esperanza Guillén durante la conferencia *La configuración de la identidad del artista en la pintura del Siglo XIX*. Granada, 6 de Junio 2013



Jaime Nubiola es Profesor de Filosofía en la Universidad de Navarra, España. Ha sido visiting scholar en las Universidades de Harvard, Glasgow y Stanford.

Es autor de los libros *El compromiso esencialista de la lógica modal*, *La renovación pragmatista de la filosofía analítica*, *El taller de la filosofía, Peirce y el mundo hispánico* (con Fernando Zalamea), *Pensar en libertad*, *Invitación a pensar* y *Charles S. Peirce: Un pensador para el siglo XXI* (con Sara Barrena), así como de numerosos artículos sobre filosofía del lenguaje e historia de la filosofía analítica, metodología filosófica, filosofía americana y pragmatismo. Actualmente dirige la revista *Anuario Filosófico*.

Desde 1994 ha promovido en Navarra un Grupo de Estudios Peirceanos para impulsar la traducción y el estudio de la obra de Charles S. Peirce. En la actualidad desarrolla con su Grupo un amplio proyecto sobre la correspondencia europea de C. S. Peirce. Ha sido Presidente de la Charles S. Peirce Society y es el chairman del Charles S. Peirce Centennial Congress que se celebrará en Lowell, MA, en julio del 2014.

## ENTREVISTA AL FILÓSOFO

## Jaime Nubiola

Septiembre de 2013

**En tu libro *El taller de la filosofía* comparas al artista del Renacimiento con el filósofo contemporáneo. Llama la atención que un filósofo acuda al arte (a los artistas) para explicarse a sí mismo y nos parece muy interesante acercar y contrastar disciplinas tan diversas en apariencia. Quizá porque ambas van tras los misterios del ser humano y del mundo desde caminos diferentes, parece que se atraen irresistiblemente. ¿Podrías hablar sobre la relación entre la filosofía y el arte desde tu punto de vista?**

93

El origen de ese libro mío —y en particular de su título— se encuentra probablemente en la lectura de Ernst Gombrich. En sus estudios sobre el trabajo de los artistas en las encrucijadas de la historia del arte, me pareció descubrir algunas claves decisivas para entender mejor el trabajo de los filósofos. El abigarrado taller de un artista del Renacimiento, con sus maestros, aprendices y demás, me resultaba una representación más acertada del trabajo de un profesional de la filosofía que la sombría figura convencional de *El pensador* de Rodin o la de Descartes solitario junto a la estufa. La permanente insatisfacción del artista ante su obra, su constante empeño por aprender más y por mejorar sus técnicas, o incluso la dificultad que suele encontrar en su comunicación con los demás, tienen su réplica en la vida del filósofo. La imagen del taller destaca además el carácter gremial propio de los saberes artesanales que ambas profesiones —a mi juicio— comparten. En mayo de 1995 tuve ocasión de acompañar a mi colega Joaquín Lorda en una visita en Londres con motivo del ochenta cumpleaños de Ernst Gombrich. Estuvimos dos noches seguidas cenando en su casa y hablando de arte y filosofía: a los tres nos parecía que no eran tareas muy distintas cuando se hacían *bien*, esto es, con un buen conocimiento de la tradición y con una suficiente dosis de pasión y creatividad.

El arte aventaja a la filosofía en muchos aspectos: cuando unos seres humanos admiran la belleza de la naturaleza o se regalan cosas hermosas es siempre un triunfo del espíritu. Viene a mi cabeza el recuerdo de Victor Frankl en el campo de concentración de Sachsenhausen: “Una tarde, ya de regreso en los barracones, derrengados sobre el suelo, muertos de cansancio, con el cuenco de sopa entre las manos, entró de repente uno de los internos para urgirnos a salir al patio y contemplar una maravillosa puesta de sol. Allí, de pie, vimos hacia el oeste unos densos nubarrones y el cielo entero lleno de nubes que continuamente variaban de forma y de color, desde el azul acero al rojo bermellón. Esa luminosidad menguante contrastaba de forma hiriente con el gris desolador de los barracones, especialmente cuando los charcos del suelo fangoso reflejaban el resplandor de aquel cielo tan bello. Luego, tras unos minutos de silencio y emoción, un prisionero le dijo a otro: ‘¡Qué hermoso *podría* ser el mundo...!’”.

A su vez, la filosofía aventaja al arte como discurso racional. Aspira a formular de manera comprensible las mejores respuestas a los porqués más acuciantes de la humanidad. La filosofía aspira a hacer más razonables nuestras vidas.

**En nuestras conversaciones, comparece con frecuencia el tema de la autonomía de la obra artística, pues parece que la obra de arte tiene vida y entidad propia con independencia de que el receptor pueda captar su esencia o llegar a entender el lenguaje del que el artista se ha servido. ¿Es para ti vinculante que la obra de arte llegue a ser captada para el receptor para que exista como tal?**

Hay obras de arte que han de esperar muchos años —a veces siglos— para ser debidamente valoradas. A mí me gusta poner como ejemplo dos excelentes pintores, nacidos ambos en Holanda, que vivieron simultáneamente: Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) y Vincent Van Gogh (1853-1890). Todo el mundo aprecia hoy a Van Gogh, que vivió siempre entre la miseria y la enfermedad mental; en cambio, prácticamente nadie ha oído hablar de Alma-Tadema —un artista de primera categoría— que fue el pintor más reputado en Inglaterra en el siglo XIX (¡y amasó una fortuna con su arte!).

La esencia de la obra de arte —al menos para Charles S. Peirce y para mí— es el *efecto que causa en quienes la contemplan*. La esencia de la obra de arte —como la de todos los artefactos— no es algo que esté dentro de ella, sino fuera: es su finalidad.

Si escribo un texto maravilloso y lo borro sin que nadie lo haya leído y ni siquiera yo mismo lo recuerdo, no hay obra de arte. Si escribo un texto poniendo ahí mi alma y lo guardo tan cuidadosamente que incluso llego a olvidarme de él, y cien mil años después llega alguien que lo encuentra casualmente y se emociona al leerlo, entonces ahí hay una obra de arte. La había desde el principio y estaba esperando –en el ángulo oscuro como el arpa de Bécquer— que llegara el lector elegido para traer mi espíritu de nuevo a la vida. Yo escribo para que me lean, para que se emocione mi lector al sentirse querido y comprendido hasta el fondo del alma y así llegue a desear ser mejor persona. Es difícil explicarlo, pero yo lo veo así.

**Desde el pragmatismo pluralista que defiendes y que distingues del relativismo escéptico, tan generalizado en nuestros días, ¿piensas que la belleza es objetiva o que es relativa? Y en este sentido, ¿puede decirse que el arte es objetivo?**

El arte es social, es comunitario, es comunicativo. No hay belleza en el amanecer que nadie contempla; tampoco en lo más recóndito del planeta Tierra si ningún ser humano pudiera llegar a admirarlo. Vienen a mi memoria aquellas tristes palabras finales de Roy Batty en *Blade Runner*: “Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. (...) Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia”. La belleza que los seres humanos no compartimos viene a ser como lágrimas en la lluvia. La belleza es relativa a nosotros, pero, por supuesto, es objetiva y por eso regalamos cosas bellas a quienes queremos.

En las modas, en cambio, inciden muchos otros factores subjetivos o de la mentalidad de la época. Por poner un ejemplo, hoy estaba estudiando la primera visita de Charles S. Peirce al Museo del Louvre en noviembre de 1875. Me ha sorprendido comprobar a través del cuadro “*Le Salon Carré du Louvre*” que pintó K. Lucjan Przepiorski en aquel año, cómo *La Gioconda* estaba entonces en un lugar más bien secundario mientras que hoy en día ocupa un lugar central y las muchedumbres se arremolinan ante ella.

Popper afirmaba que el empeño por alcanzar la verdad era uno de los elementos decisivos para construir un mundo mejor. Muchos siglos antes, Agustín de Hipona relacionó verdad con belleza y escribió que *la belleza es el esplendor de la verdad*. ¿Existe una relación entre verdad y belleza?

Me cautiva la expresión de san Agustín. De mi maestro Alejandro Llano he aprendido el contraste entre brillo y resplandor. Quizá sea un lugar común. Los objetos que brillan deben su luz a otros; en cambio, a las cosas que resplandecen les sale la luz de dentro. En este sentido puede darse la vuelta a la frase de san Agustín y decir que la verdad si es bella resulta espléndida, resplandece, y por eso nos atrae. Sin embargo, es cierto también que hay verdades aburridas, o mejor, hay campos en los que descubrir la verdad requiere un trabajo metódico y riguroso porque lo que se busca está quizá muy al fondo o escondido. “Para ser profundo es necesario ser aburrido”, escribió Charles S. Peirce, y con eso quería decir, sobre todo, que la verdad no es nunca fruto del azar o de la improvisación.

96

**Es una pregunta ambiciosa y sin respuesta única, pero imposible resistirse a hacerla a un filósofo. Para ti, ¿qué es el arte?**

Primero, una aclaración: no soy experto en arte, ni un artista, pero amo la belleza y me gusta reconocerla. Más bien me veo a mí mismo como un artesano que pone amor en la obra que está haciendo con sus dedos; de tarde en tarde, —soy yo el primero en asombrarme de que suceda el milagro— el texto se llena de espíritu hasta echarse a volar con vida propia. La obra de arte es siempre un triunfo del espíritu sobre la materia, en mi caso, las palabras. Para mí, que ando siempre a vueltas con las palabras, el arte es “decir con la máxima simplicidad las cosas esenciales” (Mercè Rodoreda).

Cuando voy a los museos me gusta fijar mi atención también en el público para impregnarme de sus reacciones. Me impresionó ver en un museo de Londres a un grupo de japonesas con impermeables amarillos —parecían una bandada de pajaritos correteando de cuadro en cuadro— pasmadas ante los cuadros de la vida de Cristo, del todo incomprensibles para ellas. En contraste, me quedo siempre pasmado yo ante las colas de japoneses en la Sagrada Familia de Barcelona que parecen descubrir la hondura de lo religioso en las piedras labradas y en las audaces torres de Gaudí.

El poeta norteamericano Christian Wiman llamó no hace mucho mi atención sobre aquel pasaje de Simone Weil de los dos prisioneros confinados en una cárcel. Entre ellos hay una gruesa pared de piedra y con el paso de los años aprenden a comunicarse

mediante golpes en la piedra. La pared es lo que les separa, pero también es el único medio que tienen para comunicarse. “Es lo mismo entre nosotros y Dios”, dice ella. “Lo que separa es lo que une”. Para mí, la piedra es el arte. Al otro lado está Dios.

**Como especialista en filosofía del lenguaje, y puesto que el arte se sirve también de lenguajes, nos gustaría que explicaras qué piensas sobre este como configurador del modo de conocer, pensar y ser de las personas, de su modo de mirar el mundo y a sí mismos. ¿Podrías desarrollar un poco más esta idea?**

No pienso que el lenguaje configure nuestra manera de pensar. Como escribió Aristóteles en las primeras líneas del *Peri Hermeneias*, “los sonidos vocales son símbolos de las afecciones del alma, y las letras lo son de los sonidos vocales. Y así como la escritura no es la misma para todos, tampoco los sonidos vocales son los mismos. Pero aquello de lo que estos son primariamente signos, las afecciones del alma, son las mismas para todos, y aquello de las que estas son imágenes, las cosas reales, son también las mismas”. Aunque el texto parezca a primera vista difícil de entender, resulta muy luminoso. Aristóteles está considerando la diversidad de lenguas que le rodea y afirma que las palabras orales y escritas, tan diversas de unas lenguas a otras, representan las cosas reales, que son las mismas para todos y además son signos de las afecciones del alma [παθήματα τῆς ψυχῆς], que también son las mismas para todos. La uniformidad básica de la percepción humana, de la categorización del mundo, que debería ser obvia, llama a muchos la atención tras largas décadas de relativismo lingüístico. Pero el relativismo lingüístico —que cada lengua incorpore una manera de ver el mundo— es sencillamente falso: ni los esquimales tienen veinte palabras para la nieve, ni los que somos bilingües o trilingües pensamos de dos o tres maneras diferentes.

Lo que sí es cierto es que cada lengua lleva consigo un tesoro cultural diferente. De la misma manera que para valorar una ópera de Wagner es necesaria una preparación, se precisa una educación análoga para poder disfrutar de la poesía de Shakespeare o de la cerámica china tradicional. No es un problema de lenguaje, sino de familiarización con una cultura; pero los seres humanos podemos trascender nuestra cultura.

**La educación artística y cultural se ha perfilado como un punto necesario para el desarrollo humano. ¿Cómo se ve eso desde el punto de vista de un filósofo, y por tanto de un conocedor de quién es el hombre?**

Resulta del todo indispensable en el siglo XXI favorecer la educación artística en todos los niveles desde la primera infancia hasta la enseñanza para adultos. Estoy persuadido de que los seres humanos serían muchísimo más felices si, por ejemplo, les ahorráramos muchos tediosos cursos de matemáticas reemplazándolos por disciplinas artísticas. Como me decía el matemático y filósofo Hilary Putnam, la matemática ha ocupado un lugar demasiado central en la enseñanza del siglo XX. De mi antigua alumna Sara Barrena he aprendido que la imaginación es el corazón de la razón: por eso la educación artística es la mejor manera de cultivar la razón creativa.

98

El problema se encuentra probablemente en que la actual cultura de la imagen atrofia nuestra vitalidad intelectual, nuestra capacidad de pensar. Ayer mismo me deslumbró la afirmación de Christian Wimán, “vivimos en un mundo que parece casi *diseñado* para erradicar la vida interior”. La vida íntima del espíritu es la fuente de la libertad; de ahí brota toda la actividad creativa humana. Cuando se embota el espíritu se ciega también la sensibilidad.

**¿Qué parte tienen entonces el arte y la cultura, en la consecución de una vida humana lograda? ¿Qué importancia tienen?**

Me emociona la pregunta. Todos los días, al comprobar con pena el declive del discurso racional en nuestro mundo supuestamente civilizado, intento consolarme repitiendo con *El Idiota*: “La belleza salvará al mundo”. Estoy persuadido de que es sobre todo a través del arte como el espíritu humano podrá alzar su vuelo en el siglo XXI para superar el materialismo naturalista dominante que reduce los seres humanos a simple biología.

Cuántas veces habré citado las palabras finales de la famosa conferencia de Husserl en Viena el 10 de mayo de 1935, “la crisis de la existencia europea solo tiene dos salidas: la decadencia de Europa, alienada de su propio sentido racional de la vida, [con la consiguiente] caída en el odio del espíritu y la barbarie, o el renacimiento de Europa desde el espíritu de la filosofía mediante *un heroísmo de la razón que supere definitivamente el naturalismo*”.

Han pasado ochenta años pero, tal como veo yo las cosas, la barbarie y la sinrazón siguen acechándonos. Hay bastantes elementos que llevan a pensar que nuestra avanzada sociedad occidental sigue hoy en aquella peligrosa situación, caracterizada por una radical desconfianza hacia la razón libre, el pensamiento independiente y, por supuesto, el desprecio hacia el arte y las humanidades en general. Esto se traduce en multitud de elementos que afectan a la educación en todos sus niveles: desde la eliminación en los sistemas educativos de aquello que John Henry Newman llamó la *liberal education* hasta el predominio de las “habilidades” y “competencias” utilitaristas y prácticas en lugar de la lectura, el estudio y la reflexión que siempre caracterizaron a los verdaderamente sabios. Muchas veces pienso que quienes hoy en día cultivamos las humanidades nos asemejamos cada vez más a los monjes del medievo rodeados de una barbarie agresiva que ignora casi por completo la cultura, tal como preconizan tantas novelas de ciencia-ficción.

99

Pues bien, pienso que para los seres humanos el arte y la cultura son tan importantes como el respirar. Sin ellos, desaparecería el pensamiento libre y —como diría Hannah Arendt— nuestras vidas singulares se tornarían superfluas.

**LiveSpeaking nace como una plataforma para la comunicación y difusión de ideas, procesos y creaciones intelectuales y artísticas, como un *lugar* de pensamiento y enriquecimiento a través del diálogo. Nos impulsa una idea humanizadora del arte y la cultura y la convicción de que “la humanización verdadera requiere la conversación” (H. Arendt). Como filósofo, ¿qué opinas de foros como LiveSpeaking?**

Me parece maravilloso: espacios en los que nos escuchemos unos a otros, en los que sea posible que quienes saben más compartan con sencillez aquello que con tan gran esfuerzo han llegado a aprender en su corazón. Jean Guilton cuenta en *El trabajo intelectual* su experiencia del campo de prisioneros. Había un buen grupo de profesores y aprovechaban las largas horas de inactividad para darse clases unos a otros. Qué poco sabían los profesores sin sus libros —recuerda Guilton—, pero cuando hablaban de lo que llevaban en su corazón, entonces lo hacían bien. Lo mismo pienso de LiveSpeaking.



Lucía Pérez en el Hermitage

## Museo estatal Hermitage: Una mirada personal

Lucía Pérez

101

Una experiencia estética sublime. Visita al Museo Hermitage.

Mi estancia en Canadá, donde cursé cuarto de Bellas Artes, ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida. Allí tuve la suerte de tener como profesor a James Carl, reconocido escultor a nivel nacional e internacional, que cuenta con obra en los Museos más importantes de Canadá y con el que aprendí muchas cosas. Y como soy artista, hay ciertos lujos que me puedo permitir a la hora de escribir un artículo, y este es uno de ellos, abrir el corazón y recuperar algunos recuerdos para que dialoguen con el presente y dar rienda suelta al “proceso creativo”. Y me vienen a la memoria dos momentos:

El primero fue cuando intentó explicarme que la “poesía visual” de nada sirve si no va acompañada de un trabajo serio y bien fundamentado. Para que se me grabara bien me llevó a la pizarra donde había escrito la siguiente cita:

“Luchía, el telescopio no se descubrió contemplando las estrellas, sino con el trabajo del hombre”.

"It was not reason but a man-made instrument, the telescope, which actually changed the physical world view; it was not contemplation, observation, and speculation which led to the new knowledge, but the active stepping in of homo faber, of making and fabricating" Hannah Arendt

El segundo, un consejo: “Hay dos cosas que una persona que se dedique profesionalmente al mundo del arte no puede dejar de hacer, hablar más de un idioma y visitar los museos más importantes del mundo”.

Palabras que al oírlas con tal convicción y coherencia, se me clavaron en el intelecto de tal forma que pusieron en marcha una voluntad decidida de no marcharme de America sin visitar la Art Gallery de Ontario, la National Gallery de Ottawa, El Metropolitan, Guggenheim, MOMA de NY, Smithonians de Washintong, Art Gallery de Chicago y la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo.

En cada uno ellos, se ha producido en mí ese encuentro con la obra de arte con la que he podido entablar un diálogo, momento mágico como el que nos indicaba Manuel Fontán en esta misma sección en el número anterior, al intentar definir el arte, con ayuda de Borges: “Un giro genial, como la inminencia de una revelación que no acaba de producirse. Una especie de paso suspendido entre el presente y el futuro. Y yo, al menos, sí percibo esa inminencia en cada obra que me interpela, y no la percibo en cada obra que no me gusta.”<sup>1</sup>

103

Junto al proceso creativo, sentirse interpelado por una obra de arte es otra de las bellísimas experiencias que toda persona puede experimentar.

Y como este verano le oí a Álvaro García, Premio Loewe de poesía 2011, en un curso de verano de la UMA en el Aula Universitaria Hospital Real de la Misericordia, lugar donde trabajo: “El azar pinta, hay que confiar en el azar porque la voluntad excesiva bloquea”.

Y así, conjugando “recuerdos” y dejando que “el azar pinte”, es como este verano llegué al Museo Hermitage de San Petersburgo. Todo surgió por un viaje inesperado a Lituania, que me situó a tan sólo 731 km de distancia, teniendo en cuenta que desde Marbella hay 4600 km, desde Vilnius uno de los imposibles de mi vida se tornaba factible. Y así es como lo preparé todo para poder dar vida al presente artículo.

<sup>1</sup> FONTÁN, Manuel: “¿Qué es arte?. Texto para el libro LiveSpeaking 11.12. Reflexiones y diálogos en torno a la creatividad y el arte. Granada, 2013



El Museo Hermitage visto desde el el puente Pévchesky

El Museo Hermitage lo compone un complejo de cinco edificios situados en el corazón de San Petersburgo, entre el malecón del río Neva y la Plaza del Palacio. Además de ser uno de los Museos más importantes del mundo tanto por su colección como por su dimensión, está considerado como uno de los más antiguos y prestigiosos.

Cuenta con una historia de superación de las situaciones más difíciles que un Museo puede atravesar, un incendio en 1837, dos guerras mundiales, una guerra civil y el final de la Perestroika, con todo lo que conlleva la adaptación a la economía de mercado y el paso por un duro sistema de economía de planificación central socialista.

Mucho se puede dialogar sobre el Museo Hermitage y las grandes obras que posee, pero me quedo con una sala, la sala Rembrandt, y con una obra cuyo diálogo me cautivó, con la que me sentí interpelada de lleno, “El regreso del hijo pródigo”.

105

El emocionante momento quedó inmortalizado en la imagen que muestro a continuación, cuando al salir de una de las salas dedicada a la pintura italiana, llegué a un hall con unas escaleras majestuosas y que detrás de dos grandes puertas bajo un reloj, se comunicaba con la sala de Rembrandt. El regreso del hijo pródigo es el primer cuadro que te sale al encuentro. En ese instante en el que la retina lo localiza, no puedes dejar de andar hacia él.

Toda la obra está dominada por la idea de la victoria del amor, la bondad y la caridad. Representación de un amor sublime en el que la misericordia y la compasión se erigen como elementos fundamentales. Desprende una profunda emoción. El hecho es tratado como el acto más elevado de la sabiduría humana y la nobleza espiritual y tiene lugar en absoluto silencio y quietud.

Pero en esta ocasión no voy a hablar sobre la obra y su interpelación sino que me quiero detener en algunas consideraciones sobre la historia y la gestión del museo, que pensándolo bien puede mantener un cierto paralelismo con la obra comentada en el sentido de “la victoria del amor”, porque en definitiva eso es lo que ha hecho que este Museo sobreviva a situaciones tan dolorosas y difíciles, y no sólo que sobreviva, sino que crezca y esté en continuo desarrollo.



Rellano superior de la escalera del consejo

Muchas instituciones rusas colapsaron en el proceso de adaptación a la economía de Mercado. El Hermitage no sólo sobrevive, sino que de los 2 millones de dolores de presupuesto con los que se queda al final de la Perestroika, en el año 2004 pasa a tener un presupuesto de 40 millones de dolares.

El personal del museo en el año 2007 ascendía a 2.200 empleados, 400 comisarios, 100 conservadores, 450 personas en el departamento de educación, 100 administrativos... bajo el liderazgo de Mikhaïl Piotrovsky desde 1992, licenciado en estudios árabes, realiza trabajos de arqueología en Caúcaso, Asia Central y Yemen, y él mismo concluye que la preparación arqueológica es buena porque te capacita para planificar y desarrollar estrategias, en alguna ocasión ha dicho que los arqueólogos son buenos gestores porque en ellos se da la combinación de hombre de negocio, científico y político.

107

Cuando habla de cómo salió delante de la crisis, explica que “todo estaba allí”, el personal y las colecciones. Su enfoque de gobierno consiste en no perder de vista la misión central del museo, una fuerte ética de trabajo, abrirse a las oportunidades y defender las tradiciones (aprender sí, pero sin rupturas).

Pero, ¿qué procesos de gestión se trabajaron para salir de la crisis? Cuatro fueron las áreas prioritarias a trabajar:

La primera, la recaudación de fondos, para ello se creó un nuevo Departamento de Desarrollo con dos objetivos, uno aprender como operar dentro del Museo y otro aplicar un concepto nuevo para ellos que es “la filantropía” que por la escasez del momento en Rusia, les lleva a focalizar en empresas extranjeras con presencia en Rusia.

La segunda, la gestión financiera, se enfrentan a la adaptación de las prácticas soviéticas a las reglas para cumplir los requerimientos de donantes extranjeros de acuerdo con los estándares establecidos por la Unión Europea. Cuenta con la ayuda de la UNESCO y de la DPMG Internacional.



Ordenadores con información sobre el museo instalados en un hall cerca de la entrada, la cafetería (que también cuenta con zona wifi y ordenadores) y las tiendas (incluye dos tiendas y una boutique con artículos de diseño de lujo)



Masha Oganesyants y Lucía Pérez

La tercera, la comercialización y el merchandising. Se han hecho acuerdos con distintas organizaciones, incluido el Museo Metropolitan de Nueva York. Cuentan con un Comité Internacional de Merchandising formado por miembros del Museo y expertos internacionales.

La cuarta, la información tecnológica. Esta última tiene un papel central en los cambios que ha transformado el proceso de negocio y para ello han contado con la inestimable ayuda de IBM, cuatro grandes proyectos implantados: un estudio de creación de imagen, un sistema de información del museo y un centro de estudios. Por decir un ejemplo, cuenta con una página web que recibe más de 7.000 visitas diarias. Los comisarios trabajan con este departamento y las colecciones son accesibles al mundo entero. Además, ha facilitado la misión de investigación del Museo a través de la digitalización de la colección. Personalmente, la app del móvil del Museo me resultó francamente útil para realizar la visita, es de fácil manejo, muy intuitiva y rica en contenido.<sup>2</sup>

109

En mi opinión, el Museo Hermitage, por las circunstancias históricas ya comentadas, al no poder contar con recursos propios, muy acertadamente se ha abierto al mundo. Tiene una red de "Amigos del Museo" por todo el mundo, y cuenta con cuatro organizaciones activas, en Alemania, América, Canadá e Inglaterra.

En la misma línea de "apertura mundial" se embarcó en la misión de expandirse abriendo sucursales en el extranjero. La calidad de sus colecciones es la llave del éxito. Actualmente cuenta con centros en Amsterdam, Londres, Las Vegas, Kazan y en Ferrara. Y la última noticia es su intención de venir a Barcelona<sup>3</sup>. Sin olvidar que ha sido elegido sede de Manifesta 10, la bienal europea de arte contemporáneo.

<sup>2</sup> Datos obtenidos de la revista de la revista científica: Cameron y L. Lapierre, "Mikhail Piotrovsky and the State Hermitage Museum", *International Journal of Arts Management*, Fall 2007

<sup>3</sup> Ignacio Orovio. "La Vanguardia". El Morabanc de Andorra invertirá en el Hermitage de Barcelona <http://www.lavanguardia.com/cultura/20131016/54391170573/morabanc-andorra-hermitage-barcelona.html> 16 de octubre 2013 (27 de octubre de 2013)



En la entrevista que mantuve en el Museo con Masha Oganesyants (МарияОганесьянц) de la oficina de prensa y relaciones públicas del Museo, sobre temas generales, hablamos sobre algo que me llamó poderosamente la atención una vez allí, la motivación del personal. Ella me dijo: “sí este es un caso interesantísimo porque hay innumerables leyendas de cómo ante los peores momentos históricos, el personal del museo ha reaccionado defendiéndolo con una entrega total, a veces incluso jugándose la vida”.

Hace poco llegaba a mis manos un documento que hablaba sobre la hibridación y una de las conclusiones a las que llegue después de leerlo fue que la unión de las personas de una misma disciplina suma, pero la unión de las personas de distintas disciplinas que buscan un punto de intersección, multiplican. Pues esto es lo que he pretendido con este artículo, mostrar el Museo, como si de una obra cubista analítica se tratara.

111

Para terminar mostrando alguna fotografía de lo que para mi ha sido “poesía visual”, dejando que el azar pinte...







Inquietudes.

Cuando Manuel de Falla llega a Granada en el verano de 1919 y se incorpora a la vida cultural de esta capital, comparte su preocupación por el flamenco con un grupo de amigos e intelectuales que se reunían en torno a una tertulia cultural. Este grupo comenzó a vislumbrar el proyecto de convocar un Concurso de Cante Jondo en la ciudad con el fin de reivindicar los valores esenciales del flamenco como hecho cultural (...) y en junio de 1922 se celebraba el I Concurso de Cante Jondo de Granada.

Inquietudes de la sociedad granadina.

(...) Ese concurso, con los años y junto a los conciertos sinfónicos que se organizaban en el Palacio de Carlos V de La Alhambra, reavivaron el ambiente cultural de la ciudad para que, tiempo más tarde, naciera lo que es ahora el Festival de Música y Danza de nuestro país, el Festival de Granada.

Inquietudes culturales.

Inquietudes como las de LiveSpeaking, que en tiempos de crisis económica, de crisis de valores y de alma, trabaja por la cultura, por el conocimiento, por la información y por el buen hacer.

Porque LiveSpeaking es fuente de inquietud y compromiso cultural. Un ejemplo de la posición ante el arte de unas personas decididas, valientes y generosas. Como así hicieron, casi un siglo atrás, otros intelectuales en Granada en defensa de valores culturales y artísticos.

Así pues, vale la pena disfrutar de este nuevo número de LiveSpeaking: no solo por su interesante contenido, sino por el placer que supone un trabajo bien hecho en tiempos trepidantes como los nuestros que no dejan lugar al silencio. Este libro se ha de beber despacio, a pequeños sorbos, se debe soñar. Su lectura tiene que embellecer nuestra alma y armar nuestro espíritu como lo hace la música, como lo hace el arte que quiere mostrar.

Disfruten de estas inquietudes (...)

Disfruten de LiveSpeaking.

Diego Martínez, Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada  
Fragmentos del Prólogo