

LiveSpeaking

13·14

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

pensArte



PRÓLOGO

LiveSpeaking, la gratuidad del amor al arte

7

En el otoño de 2013, mediante correos electrónicos, teléfono y un agradable almuerzo en Madrid en el que, por fin, pude conocerlas personalmente, Loreto Spá y Ana M^a Romero me dieron a conocer la idea de *LiveSpeaking*. Lo hicieron tan bien que, a la vez que me contaban de qué iba, me ganaron para tan bella causa. Al verme tan proclive, con la mayor discreción y gentileza me hicieron saber que, desde el punto de vista económico, participar en los *LiveSpeaking* solamente genera gastos... Pero, naturalmente, el entusiasmo que me producía la posibilidad de participar en un acto cultural en el que la escultura, la poesía y la música se iban a fundir en el espacio mágico del Chillida–Leku, convertía la gratuidad de la prestación en un argumento más para considerar aquel viaje a Donosti del 24 de enero de 2014 no como una salida profesional, sino como un recién contraído compromiso personal, casi como un acto de amor. O sin casi: “*Mi compromiso es hacer en mi vida aquello que amo*”, dice Miriam Cózar en la primera línea del Manifiesto con el que concluye su sabrosísimo capítulo en este libro. ¡Pues eso!

Al menos dos horas antes del comienzo del *LiveSpeaking*, Luis Chillida tuvo la gentileza de pasar con su coche a recogerme en la puerta del hotel. Llegó puntual, y con Carlos Aurtenetxe como copiloto. Éramos tres de los cuatro intervinientes, pues Iagoba Fanlo, el músico, había acudido antes a Chillida–Leku con su coche y su violonchelo. En lo que al tiempo se refiere, aquel día no pintaba bien, pero tampoco era previsible que los cielos se abrieran y se pusiera a diluviar con semejante saña. Un viento huracanado completaba la escena. Con casi cualquier conductor (y no digamos conduciendo yo mismo) el trayecto hasta Hernani me hubiera dado miedo, pero enseguida sentí que al volante iba un auténtico Fernando Alonso y, en efecto, en el curso de aquella tarde-noche Luis Chillida me contó con pelos y señales su notable faceta de automovilista expertísimo. Ciertamente, aquellas no eran las condiciones meteorológicas que hubiéramos elegido, pero debo decir que, a la llegada a Chillida–Leku, el lugar ofrecía un plus de atractivo con la cortina de agua que caía dando un toque fantasmal a aquellas esculturas que, firmes entre riachuelos bravos, veíamos a través de las ventanillas chorreantes. Y luego, en el gran espacio arquitectónico del caserío, presidido por una de las geniales obras de Chillida —una escultura que acoge, ordena y abraza—, los preparativos para que todo estuviera a punto, que incluían a Iagoba Fanlo “haciendo dedos” con su formidable cello, nos permitieron disfrutar largamente, a través de los ventanales, del sobreenvido espectáculo de la tormenta. Allí se estaba especialmente bien: la sensación era similar a la de esos cuadros holandeses de interiores que respiran un indecible confort, sensación que se nutre tanto de la chimenea encendida como de la contemplación, a través de la ventana, del exterior desapacible... Pero ¿y desplazarse hasta allí? El interrogante se fue despejando conforme se acercó la hora de comienzo: lleno absoluto, que diría un cronista.

Luis Chillida habló de aita con amenidad y cariño hondo, Carlos Aurtenetxe se emocionó y nos emocionó con versos nacidos de su encuentro con el arte y la persona del genial Chillida, Iagoba Fanlo hizo sonar a Bach —referencia musical principalísima para el escultor homenajeado—, a György Ligeti —artista muy de su tierra y universal a la vez, como Eduardo Chillida— y estrenó la obra que Benet Casablancas acababa de componer con destino a aquella sesión de *LiveSpeaking* en Chillida–Leku, una pieza que ponía en juego sonoro los nombres de Bach y Chillida. Yo procuré engastar aquellas piedras preciosas..., pero lo que con seguridad hice fue disfrutar. A Ana y a Loreto se lo dije aquella noche y ahora se lo escribo: ¿cómo que *LiveSpeaking* no paga?... Y hubo colofón

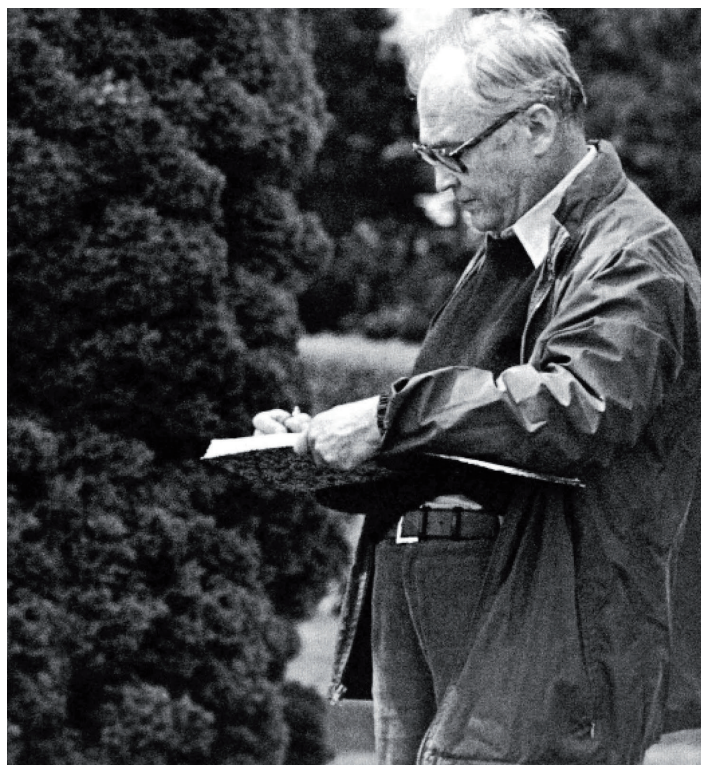
de charlas amigables y abundante y rica sidra en otra dependencia del caserío donde, al paso, pudimos admirar obras de Eduardo Chillida hijo, comentadas por él mismo.

Bien, esto ha sido un escueto recordatorio de mi *LiveSpeaking*. Cada uno de los otros encuentros de los que tengo noticia es profundamente diferente, esencialmente único, pero tan estimulante, tan rico, tan atractivo. La variedad es uno de los alicientes, una de las singularidades de esta propuesta. Es una variedad nacida de su concepción amplia, libre, sin barreras, como requieren ser tratadas las múltiples manifestaciones de la cultura. Iniciativas como *LiveSpeaking* fecundan el ambiente y hacen que nos sintamos mejor. Son un oasis de reflexión y gozo en medio de la barahúnda que habitamos.

9

José Luis García del Busto, Miembro numerario de la R.A. de BB.AA. de San Fernando

Septiembre 2014



Fernando Zóbel en la
orilla del río Júcar
Foto cortesía de la
Fundación Juan March

Fernando Zóbel de Ayala (Manila, 1924-Roma, 1984) estudió Medicina en su país natal y se trasladó a Estados Unidos donde se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Harvard (1946-1949), institución en la que trabajó posteriormente como investigador bibliográfico. Durante su estancia allí, Zóbel comenzó a interesarse por la pintura e inició su carrera artística, exponiendo por primera vez en la Swetsoff Gallery de Boston (1951). En los años cincuenta regresó a Manila donde ocupó la cátedra de Bellas Artes del Ateneo y realizó numerosos viajes por Estados Unidos y Europa. En un viaje a España, en 1955, Zóbel entró en contacto con el grupo de artistas abstractos de la generación de los cincuenta y sesenta, hecho que marcó de forma decisiva su trayectoria.

11

En lo que respecta a su obra madura, el pintor utilizaba un sistema estrictamente académico: apunte-dibujo-boceto-cuadro. Este método le sirvió para desarrollar una pintura lírica que entronca con el informalismo español. En ella, el paisaje, motivo central de su producción, se traslada al lienzo convertido en una exquisita síntesis en la que el pintor utilizaba únicamente aquellos elementos que le resultaban imprescindibles para la evocación de la naturaleza.

Tras su establecimiento en España, Zóbel comenzó la que sería su colección de arte abstracto, que acabó conformando el Museo de Arte Abstracto Español, fundado en colaboración con Gustavo Torner y Gerardo Rueda en las Casas Colgadas de Cuenca en 1966. A lo largo de su vida, el pintor expuso en importantes instituciones, entre las que destacan el Guggenheim Museum de Nueva York y el Grand Palais de París, y trabajó con marchantes como Juana Mordó, con la que mantuvo una estrecha amistad. En 1980 el artista pasó por una depresión que tuvo consecuencias en su pintura y comenzó a mostrar un creciente interés por la fotografía. Ese mismo año, su preocupación por mantener la continuidad del Museo de Arte Abstracto Español le llevó a donar su colección a la Fundación Juan March. Falleció repentinamente en 1984 durante un viaje a Roma y fue enterrado en el Cementerio de San Isidro de Cuenca. Su labor artística y cultural fue reconocida con la concesión, a título póstumo, de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Cuenca.

Manuel Fontán del Junco nos recibe sonriente a la salida del ascensor de la segunda planta de la sede de la Fundación Juan March en Madrid, a primera hora de una tarde de septiembre. Nos conduce hacia una sala amplia, llena de libros en estanterías y mesas y con vistas a la calle Castelló. Preparamos la iluminación y las cámaras para recoger una conversación trabajada desde hace meses, cuando Manuel aceptó nuestra propuesta de entrevistarle sobre Fernando Zóbel, figura de referencia en el arte abstracto Español de mediados del siglo XX, que fundó el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y posteriormente donó su obra a la Fundación en la que Manuel trabaja como Director de Exposiciones y de los dos museos que pertenecen a la Fundación, el propio Museo de Arte Abstracto de Cuenca y el Museu Fundación Juan March en Palma. El momento es prometedor: todo apunta a que esta tarde disfrutaremos y pasaremos un buen rato aprendiendo y sumergidas en Zóbel, arte y estética.



Manuel Fontán del Junco (Jerez de la Frontera, 1963) Doctor en Filosofía. Desde 2006, es Director de Exposiciones de la Fundación Juan March y Director de sus dos museos: el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca y el Museu Fundación Juan March en Palma. Ha organizado, dirigido y, en algunos casos, comisariado, numerosas exposiciones. Ha sido Director de tres sedes europeas del Instituto Cervantes (Bremen, Lisboa y Nápoles). Es además autor de numerosas publicaciones y ha traducido al español textos, entre otros, de Martin Heidegger, Boris Groys, Franz Marc, Paul Klee o Peter Sloterdijk.

Fernando Zóbel: un pintor abstracto español

Una conversación con Manuel Fontán del Junco

Ana Romero Iribas y Loreto Spá

13

Buenas tardes, Manuel. Nos han llamado la atención muchas cosas de la personalidad artística de Zóbel y su manera de enfocar o entender el arte. Fue un pintor con numerosas facetas: coleccionista, promotor de artistas, fundador del museo, intelectual, profesor, etcétera. ¿Fue realmente más pintor o emprendedor?

Fernando Zóbel fue, sobre todo, un pintor. Él, que era tan norteamericano de formación, podría haberse definido como un *cultural impresario*, un “emprendedor cultural”, y desde luego fue todo un mecenas (de proporciones renacentistas, en mi opinión) en relación al arte español contemporáneo; pero en su tumba pone, sucintamente, Fernando Zóbel, pintor. Eso es lo que él quiso ser de una manera directa, determinada, vocacional: ser pintor y, en concreto, pintor abstracto español.

¿Y piensas que lo consiguió?

Desde luego.

¿Está suficientemente reconocido Zóbel como pintor?

Suficientemente reconocido... Bueno, el arte, como es sabido, es el dominio de lo relativo (lo relativo, por supuesto, no es lo mismo que lo arbitrario), de la proporcionalidad, del equilibrio. De lo no definitivo, en suma. Yo creo que el peso que las cosas adquieren en la cultura nunca es definitivo, salvo en el caso del peso de lo que llamamos “clásico”, así que es difícil responder a esa pregunta.

Digamos que el prestigio de un artista, lo que podríamos llamar la sociología de su

reputación o de su renombre es algo muy variable. Yo creo que, hoy, Zóbel está reconocido. Podría estarlo más si se diese una condición que la misma palabra “reconocimiento” indica –para reconocer tienes que conocer antes–, es decir, que si fuera más conocido probablemente obtendría más reconocimiento. Pero esta lógica del conocimiento y el reconocimiento es una especie de círculo que puede ser tanto vicioso como benéfico, y en ese sentido a mí, personalmente, si fuera artista, hay reconocimientos que preferiría no tener. Quiero decir que dar a conocer a alguien en exceso puede volverse en su contra, porque todo lo que se generaliza (esto es casi una ley universal) pierde valor. De un artista al que respetas, ¿prefieres que se tenga el reconocimiento del que goza Warhol o el conocimiento que se tiene de, digamos, un Philip Guston o un Mark Tansey? En fin: creo que Zóbel está reconocido como pintor, pero a veces pienso si la significación que han tenido su personalidad y las empresas culturales que creó casi a solas en la España de los años 50 a los 80 (fundamentalmente su creación del museo de Cuenca) no ha opacado en algo su indudable talento como pintor.

Él decía que se había encontrado a sí mismo en la época de Filipinas, a su regreso de Harvard. ¿Qué importancia tiene la búsqueda de la propia identidad en la vida artística de un pintor, y en concreto, en la de Zóbel?

La búsqueda de la propia identidad es estructural para un artista. El famoso “llega a ser lo que eres” es esencial para cualquier vida humana, pero es fundacional para la vida del artista, que es alguien cuya vida consiste esencialmente en estar siempre a la búsqueda. Un filósofo al que he tratado mucho y al que admiro escribió una vez un artículo cuyo título, de claro que era, casi eximía de la lectura del texto: “El hombre necesita saber lo que él es para serlo”. A mí siempre me ha parecido que, en el caso del arte, eso es así de una manera completamente decisiva, determinante. Quizá porque el arte es, hasta cierto punto, el nivel más alto de este juego que llamamos vida. Y esta idea de los niveles del juego es, por cierto, algo que gustaba a Zóbel...

En efecto, él hablaba del arte como el nivel más alto de juego, un tema especialmente interesante siendo él tan metódico y reflexivo.

Sí. Recuerdo algunas de las citas que recogió en su *Cuaderno de apuntes* (Aldeasa publicó la última edición en 2003) y que quizá podemos leer ahora. Aquí está. La primera cita es ésta:

“Las reglas del juego se definen a continuación:

Uno, investigarás lo desconocido hasta que se vuelva familiar.

Dos, le pondrás repetición rítmica.

Esto es por citarlo, obviamente.

Tres, buscarás todas las variantes posibles.

Cuatro, elegirás la más interesante de las variantes y la desarrollarás a costa de las otras.

Cinco, combinaras unas variantes con otras.

Seis, todo esto lo harás desinteresadamente, sin ninguna finalidad.

Estas bases son válidas a cualquier nivel; ya se trate de un niño jugando en la arena o de un compositor realizando una sinfonía”.

La cita es de un libro que en su día fue muy célebre: *El mono desnudo*, de Desmond Morris. Junto a esa cita, en la página de al lado del libro de Zóbel, hay otra, esta vez de un rabino, que la complementa, porque también habla del juego:

15

“Un niño y un ladrón pueden enseñarte las diez reglas de la acción. Del niño puedes aprender tres cosas:

Está alegre sin causa.

Nunca se está quieto

Cuando quiere algo lo pide con todas sus fuerzas.

El ladrón también enseña cosas útiles:

Trabaja de noche.

Si no termina la primera noche continua a la noche siguiente.

Él y todos sus cómplices se llaman los unos a los otros

Arriesga su vida por poca cosa,

Lo que roba tiene poco valor para él y lo cambia por calderilla.

Aguanta golpes y sin sabores; le importan poco.

Le gusta su oficio y no lo cambiaría por ningún otro”.

Creo que Zóbel se refería a todo esto cuando se hablaba del arte como el nivel más alto del juego. ¿Qué significa? Que el arte es el juego, o el nivel del juego, menos ligado a lo útil, el que más se hace por sí mismo, sin pretensiones ulteriores. Todo verdadero juego, en el fondo, se hace por sí mismo; hay quien juega porque tiene una adicción o por ganar dinero, pero, realmente, a un juego se juega porque se juega; el juego es absoluto. Creo que una de las escenas absolutas de la vida humana es la de un niño jugando. Por supuesto, hay otros niveles más altos del juego (como el amor, la espiritualidad, la reflexión y la meditación puras), pero entre los juegos que incluyen lo material –como el arte en todas sus manifestaciones– el arte es el superior, sin duda. Creo que Zóbel pensaba que el arte es el nivel más alto del juego en este sentido: significa la mayor pureza de juego, pero además deja un resultado material que te compromete: la obra de arte.

¿Qué importancia tiene en su obra el recuerdo y por qué?

Querría decir algo antes de seguir: que no tengo recuerdos de Zóbel porque yo no le conocí personalmente y todo lo que sé, lo sé, primero, por el testimonio directo de muchas de las personas que mejor le conocieron; además, por una especie de ósmosis porque la insistencia en la excelencia de la institución donde trabajo sería inexplicable sin Zóbel; y, por último, porque uno de los ámbitos en los que trabajo es el del arte y sus relaciones con el resto de la realidad cultural en la España de los años 50 y hasta hoy, una época que no podría explicarse sin Zóbel como pintor y sin el Zóbel iniciador de un museo que fue el primer lugar donde los españoles pudieron ver arte moderno y contemporáneo en condiciones museológicas respetables.

- 16 Dicho lo cual, creo que el recuerdo tiene mucha importancia en su obra. El mismo hecho de que un pintor diera a la fotografía la importancia que él le dio, o que nos haya dejado cientos de miles de páginas de diarios y cuadernos de apuntes (desde el año 1948 en Filipinas, pasando por su época en Harvard y hasta casi el día anterior a su muerte en Roma en 1984), habla de la gran importancia que daba al recuerdo o a la fijación del pasado, para su vida y para su pintura. Y creo que es fundamental saber esto, porque, si no, Zóbel, para algunas miradas, puede dar cierta impresión de simple instantaneidad, de fácil espontaneidad, cuando no es así. Era un pintor reflexivo, atento, que se apoyaba en el recuerdo y la fijación de este en una foto, en un dibujo o en un apunte de color; de la foto iba al boceto, del boceto al esquema, del esquema al papel –incluso pautado, en ocasiones– y a la prueba de color, y finalmente, al cuadro.

¿Qué vio Zóbel en los cuadros de Rothko que, según sus palabras, le abrió los caminos de la creatividad? ¿Fue un momento de ruptura? ¿Descubrió otro lenguaje?

Creo que Zóbel conocía ya a Rothko antes de ver sus pinturas en aquella exposición en Providence, pero lo que vio allí, y seguramente esa impresión la remachó después su lectura de los textos de Rothko y el conocimiento de su dramática, de su finalmente trágica vida, fue la obra de un pintor total. En los diarios de Zóbel hay muchas referencias a pintores que despertaron su curiosidad o le resultaron curiosos y llamativos, pero Rothko fue más allá, le produjo un profundo impacto. Probablemente es el pintor que le arrebató, el que, en definitiva, le deslumbra, por aludir a su famoso “me gusta que me deslumbren”. (Se me ocurre ahora, de paso, que esa frase de Zóbel, el “me gusta que me deslumbren” o “me gustaría que me deslumbrasen”, es una forma “electrónica” de decir esto mismo: “me gustaría enamorarme”). Él, muy joven, escribe en sus diarios que le gustaría pasarse la vida pintando, leyendo, componiendo, tocando música... El problema

no era cómo ganarse la vida con eso, cosa que después hizo (e hizo bastante bien), sino, como él dice literalmente, el “a quién le ofrezco la otra mitad de mi vida”.

¿Podrías definir qué es un *pintor tota*?

Alguien que por encima de todo y casi con exclusividad sabe que quiere ser pintor. Alguien que se moriría si no pintara. Ese es el concepto de pintor de Zóbel, para quien la palabra “artista” no significaba lo mismo. Creo que Zóbel era un artista veinticuatro horas, pero en el sentido en que lo explicaba Ad Reinhardt, tal y como aparece copiado por Zóbel en su cuaderno de citas: “un artista es artista cuando pinta, y cuando no, es una persona normal”.

¿Qué quiso decir Zóbel al relacionar la Alhambra con el arte esencial de Rothko?

No lo sé con seguridad; pero probablemente tenga que ver con la luz. La pintura de Rothko se ha definido a veces como una pintura de campos de color (los célebres “Color fields”); Sean Scully se ha referido a ellos, a mi modo de ver con exactitud, como pinturas que son *Bodies of light*, “cuerpos de luz”. Con Rothko pasa que parece que sus cuadros son activos, que su luz te viene; no es tanto que hayan sido iluminados como que más bien la luz nace en ellos y desde ellos. Y la Alhambra es eso: un grandioso y delicado juego de la arquitectura (y del agua) con la luz. ¿No?

Vamos con su interés por la belleza. “Estoy buscando con verdadero interés los resortes de la belleza”. ¿Qué significa esa expresión de Zóbel, los encontró? A ver; espero que esto no suene a cínico, pero si la frase de Zóbel fuera “estoy buscando con interés los resortes de la *belleza verdadera*”, no me la hubiera creído; si leo, en cambio,



Jardín seco, 1969

“estoy buscando con *verdadero interés* los resortes de la belleza”, me la creo. Lo que es verdadero es el interés, la pasión que pone Zóbel en buscar la belleza. Yo creo que era bastante consciente de que, en el arte, que es el campo de una acción humana material, mudable y singular, no estamos en el campo de la metafísica –que es el terreno de lo abstracto y de lo general y universal– y en él hay que hablar no de “belleza”, sino de “bellezas”.

18 Estoy recordando ahora una frase de Borges, a quien Zóbel leía mucho; es de uno de sus prólogos, y dice algo así como “espero que el lector encuentre algo logrado en estas páginas. En este mundo la belleza es común”. Como diciendo: ya hay mucha belleza, y lo importante es la obra lograda. Zóbel buscó verdaderamente los resortes de la belleza y creo que en muchos casos los encontró, porque muchas de sus obras son obras logradas. Pero fijaos en que usa para ello una palabra, “resortes”, que parece un término mecánico; yo creo que su uso denota su amor por el trabajo manual: buscar “resortes”, me parece a mí, equivale aquí a estar buscando la praxis, el oficio, el método que haga producir la belleza.

Zóbel decía que la belleza no es algo que se busca directamente sino más bien un resultado. “Aparece sola cuando aparecen una serie de cosas, sin querer, yo diría que un cuadro es bello cuando cumple claramente su intención.” Nos pareció ver en esa afirmación una relación entre verdad y belleza, algo que parece tener poco que ver con el arte contemporáneo. ¿Existe esa relación? ¿Van realmente la belleza y la verdad de la mano?

Efectivamente, estoy de acuerdo con vosotras: en esa frase aparece una relación entre la belleza y la verdad. Cuando Zóbel afirma que “un cuadro es bello cuando cumple claramente su intención”, está diciendo que, en un cuadro, la belleza es consecuencia, es algo que aparece *después*. Es algo, por tanto, que no sabes si ha ocurrido hasta que has acabado la obra, y eso es lo misterioso del arte. La verdad del arte es una verdad que no es resultado de una adecuación entre dos elementos externos, sino de la de un resultado con una intención, la de su creador, solo que ésta solo aparece *post factum*: es, por tanto, una verdad “hecha”, “creada”, “encarnada”. Yo creo que Zóbel se refiere a una verdad como esa, que desde luego no es una verdad en sentido hegeliano, ni tampoco una verdad en el sentido del realismo prosaico, la que sería propia de una obra que se pareciera a su modelo en la realidad...

El arte contemporáneo no siempre vincula las manifestaciones artísticas con la belleza, y con frecuencia, hace lo contrario. ¿Está el arte relacionado con la belleza? ¿O la belleza es hoy un mero resto arqueológico en el mundo artístico?

Yo no creo que la belleza falte en el arte contemporáneo; pero ocurre que no es nuestra única categoría estética. Es obvio que hay otras: la presencia de la idea o el concepto, lo feo, lo interesante, lo absurdo, lo que tiene que ser objeto de una pura sensación, etcétera. Y cada una de ellas ha sido determinante para corrientes o artistas y movimientos de vanguardia desde 1900 hasta hoy. Y este fenómeno de ampliación de categorías de juicio estético es paralelo al de la multiplicación de prácticas artísticas: hoy el arte no es solo la pintura y la escultura. Es otras cosas y lo es justamente. Simplemente las cosas cambiaron cuando alguien decidió que el arte no era solo la pintura y no quiso seguir pintando.

19

No es que no haya belleza en el arte contemporáneo; es que el arte y el juicio sobre él y sobre la realidad se han ampliado enormemente. Para nuestra conciencia estética, que es la moderna y que es el tipo de conciencia con la que seguimos hoy juzgando las obras de arte, una obra de arte está hecha por sí misma, tiene valor en sí misma y no remite a nada más; ese es un punto de partida dependiente de una ficción: la de que es bello aquello que place porque place, aquello que es objeto de lo que Kant, por ejemplo, llamaba un “puro juicio de gusto”. Si la aceptamos, ¿qué me impide a mí hacer ese tipo de juicios sobre cualquier objeto? Nada: así que podría convertir *eo ipso* cada aspecto de la realidad en el objeto de un juicio de gusto puro y, por tanto, en algo bello. Mucha gente pensará y piensa que esto ha significado históricamente una degradación del concepto de belleza; yo creo que ha consistido más bien en ampliarlo, en dignificar estéticamente más aspectos de lo real; eso mismo hizo la pintura holandesa del XIX, que dignificó el ámbito de lo secular, o la Edad Media europea, que dignificó con el monoteísmo el campo de la pintura del paganismo. Todo se va ampliando.

Si os parece, pongo un ejemplo de la “verdad” de una de esas categorías estéticas “hermanas” de la belleza. La de lo feo, por ejemplo. Un par de artistas británicos bastante gamberros, los hermanos Chapman, plantearon hace unos años una escultura que era una representación tridimensional de uno de los grabados de los *Desastres* de Goya (aquel famosamente atroz de unos árboles con cuerpos colgados y despedazados) hecha en silicona, pintada de colores. Y uno puede pensar: ¡pero qué chocantemente feo y qué desagradable! Claro. Lo es. Pero, ojo: como fue feista y chocante el grabado de Goya para la sensibilidad de su tiempo; hoy, la atrocidad de la

representación que hizo Goya está redimida: redimida por la pintura, por dos siglos de contemplación y porque vas a El Prado a verla, y el museo está muy lejos espacial y temporalmente del momento y el lugar en el que se pintó (el momento histórico de un escenario bélico). Los Chapman quieren, precisamente, que la belleza del grabado no lo redima del horror que representa; precisamente quieren llamar la atención sobre el horror, sobre el hecho de que eso que pintaba Goya sigue pasando hoy; pero si lo hicieran a la manera de Goya no tendría la eficacia que ellos pretenden, porque (además de que estar a la altura de Goya es muy difícil). Hoy los grabados de Goya nos resultan ya excesivamente bellos, son en exceso formas estéticas.

20

Curiosamente, lo que hizo Goya con sus grabados sobre los desastres de la guerra, en relación a la pintura de corte de su época, es muy parecido a lo que hacen hoy los hermanos Chapman con respecto a las pinturas de Goya; Goya quiso llamar la atención de la gente para que se diera cuenta de lo que estaba pasando (en una época en la que esa denuncia debía servirse del soporte del grabado, que tenía mucha más circulación que la pintura, que solo se encontraba en pabellones reales, casas de gente rica o, si el tema era religioso, en las iglesias). Si ahora vas al Prado, ya no ves el grito de Goya clamando por lo horrible de la humanidad de su tiempo, sino que sobre todo te fijas en lo bien que están esas obras y lo limpio que está el museo. No digo que no pase lo primero, pero pasa mucho lo segundo. Así que necesitas otra cosa. Necesitas a los hermanos Chapman para que te extrañen y te choquen y te devuelvan a la realidad.

Vamos a hablar un poco del mercado del arte. Zóbel quiso ser pintor y nada más, ¿cómo desvincular, si es que hay que hacerlo, el arte de la ideología, de la moda, de los criterios del mercado del arte? Porque con frecuencia el arte es lo que deciden que sea los galeristas o quienes lo compran.

Yo creo que, efectivamente, Zóbel quiso ser solo pintor, pero le dio mucha importancia a ganarse la vida con la pintura, aunque trabajó y tenía parte en los negocios familiares. En ese sentido vivió en unas circunstancias, si se quiere, menos dramáticas que otros pintores. Pero me parece importante insistir en que quiso (y consiguió) ganarse la vida con la pintura, porque en mi opinión quizá haya tenido que hacerse perdonar demasiado el haber sido una persona con "posibles", como se decía antes. En este país nuestro la idea (romántica) de que un artista auténtico tiene que empezar siendo pobre de solemnidad está tan arraigada que cuando tienes dinero debes ser buen artista "a pesar" de ser rico. Una idea ridícula, por la que deberíamos dejar de admirar a pintores como Velázquez o Rubens, que fueron ricos. A veces tengo la sensación de que cuando se habla de la cultura como función pública se está muy

cerca de decir que, cuando algo tiene un valor cultural, es siempre la función pública, y nunca el mercado, la que debe hacerse cargo de ello.

Pero a veces parece que los criterios mercantilistas del mundo en el que nos movemos han invadido el campo del arte.

Desde luego. Pero, con todo, yo no creo que haya algo así como grandes conspiraciones manipuladoras del mundo del arte; el mundo es lo suficientemente complejo como para que eso sea una caricatura irreal. Sí es verdad que hay manipulaciones, y que hay artistas que tienen más valor del que deberían tener (y viceversa) en todos los sentidos (el económico, el de la representatividad, el de la reputación y la fama). En el otro extremo hoy hay, por ejemplo, museos que se conciben casi como parlamentos: se supone que en ellos deberían estar representadas todas las sensibilidades y, si no, no es un museo “democrático”. Lo cual es un problema, porque el arte es uno de esos campos de las sociedades contemporáneas, junto con la justicia y la religión, en los que el principio democrático no funciona. A nadie se le ocurriría decir: “aquí va a ser justo lo que decidamos todos” o “aquí va a ser arte lo que diga la mayoría”. No sé si os estoy respondiendo, pero no se me ocurre otra manera de hacerlo, porque este tipo de preguntas, cuando son generales, son muy difíciles de responder. Solo si me ponéis un caso real (de la colección de un museo, de la programación de una institución, de la obra de un artista) puedo dar mi opinión acerca de si las categorías “arte” y “mercado” –que, por cierto, se parecen mucho–, están bien articuladas y bien proporcionadas en ese caso.

21

¿En qué sentido se parecen tanto arte y mercado?

En que las dos están relacionadas con una noción muy importante: la noción de valor. Y con las nociones de oferta y de demanda, que, a su vez, están regidas por lo que se podría llamar “la lógica de lo real” o “la lógica del sentido”, la que organiza todas las realidades, también en las del arte y la economía: la lógica de la articulación de los medios y los fines.

Abundando sobre esta pregunta. Nos parece que es necesario que haya galerías, críticos de arte y museos, puesto que no parece que el arte sea democrático en cuanto al *criterio* de definición; la gente debe ser culta para poder hablar de arte.

Si me preguntáis ¿crees que las categorías de arte y mercado están bien resueltas en la programación de tal museo? En algunos casos os diría que están perfectamente resueltas y en otros que no lo están; que se trata, por ejemplo, de un museo que se dedica a hacer cosas que deberían hacer las galerías (que son las que tienen que

asumir el riesgo comercial) en vez de hacer cosas que solo se pueden hacer con dinero público (porque sencillamente no producen un duro); o que se trata de una galería que está compitiendo deslealmente en el mercado.

Muchos artistas que han podido compartir sus búsquedas, sus inquietudes o soledades con alguien que estaba a su lado. En el caso de Fernando Zóbel no aparece nadie, ¿quién aparece junto a Zóbel?

En el caso de Zóbel aparecen muchos, muchísimos amigos, en Filipinas, en España... Y también su familia. No conocemos completamente su epistolario, pero escribió muchísimo en sus diarios aparecen múltiples referencias a amigos, a amigos de corazón. Yo creo que fue un grantejedor de amistades, aunque probablemente—como creo que en la vida de cualquier creador o cualquier persona con una personalidad artística fuerte—su vida tuviera también un punto de soledad.

22

¿Y qué papel desempeñaron los amigos en su vida? ¿Tuvieron más peso en su arte o en sus empresas artísticas?

Tuvieron mucha importancia en sus empresas artísticas. En el caso del museo de Cuenca, por ejemplo: él tenía la idea de mostrar públicamente su colección (colección que él había comprado), pero para poner en marcha el museo son fundamentales sus amigos Gustavo Torner, Gerardo Rueda, Antonio Lorenzo y tantos otros. Y también la tuvieron en su dedicación al arte; no porque le influyeran artísticamente, sino sobre todo por lo que ve en determinadas figuras (los Pfeuffer, Reed Champion, creadores ligados al mundo de la tipografía y del grabado y, después, todos sus amigos los pintores y escultores abstractos españoles). Hay bastantes referencias a los primeros en sus diarios de los años de Harvard, y se advierte en sus páginas que lo que admira Zóbel de ellos es su personalidad (no tanto que fueran más o menos simpáticos, sino su autenticidad) y no necesariamente su arte. En ningún momento se puede saber a través de sus escritos lo que estaban pintando sus amigos porque no hay descripciones al respecto; en cambio, sí hay muchas referencias del tipo “lleva dos semanas encerrado pintando” o “lleva todo el invierno sin salir”; eso es lo que admira: la dedicación, el ejemplo de la entrega a la propia obra.

¿Compartían sus procesos e ideas? ¿O rivalizaban?

Ambas cosas. Zóbel era una persona que hablaba y compartía mucho. Pero... ¿hasta qué punto los amigos se potencian o más bien rivalizan en el arte? No sé si hay un modo de que dos personas se potencien mutuamente sin, de alguna manera, riva-

lizar; no porque se peleen... yo más bien hablaría de emulación. Zóbel y Torner, por ejemplo, no se potenciaron en el sentido de “voy a ver si hago mejor lo que hace el otro”; no, porque hacían cosas muy distintas; se potenciaron porque intercambiaron cientos de ideas, porque tenían una sensibilidad en muchos sentidos común, porque se estimularon mutuamente con la conversación, los viajes compartidos –aunque sus caminos artísticos fueran totalmente distintos–.

Zóbel quiso que el Museo de Arte abstracto de Cuenca fuera un lugar de encuentro de artistas y un lugar para aprender. ¿Qué valor tuvo el diálogo y la conversación en su vida y su desarrollo artístico?

Mucho. Todos los testimonios hablan de él como una persona afable, que no tenía miedo a perder el tiempo, que sabía escuchar muy bien. Era un gran conversador. Gustavo Torner cuenta que Zóbel le dijo una vez: “vamos a hacer el museo en Cuenca porque aquí hay gente con la que hablar”. Eso no quiere decir que, en caso contrario, no lo hubieran hecho igualmente, teniendo disponibles las casas colgadas. Pero habla de que en Cuenca había artistas, gente con la que hablar...

23

Zóbel fue muy amigo de sus amigos, tuvo muchos y era una persona muy generosa. A mí una de las cosas que más me ha impresionado de Zóbel fue descubrir un conjunto de fotos de su entierro en Cuenca; un río de gente, un acontecimiento espontáneo al que se desplazaron el ministro de cultura, Javier Solana, el entonces vicepresidente del gobierno, Alfonso Guerra, y todo Cuenca, desde los artistas a la gente de la calle. Fue el duelo por la muerte de una persona muy querida, y eso no se improvisa.



Inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1966

Zóbel no desprecia la pintura expresionista pero *“prefiere como actitud estética apuntar y decir: ¿te has fijado en...? En sus cuadros hay una pregunta implícita: ¿te has dado cuenta?”* ¿Puedes profundizar en esa idea de la pintura de Zóbel?

24 Esa idea tiene que ver con una frase muy suya que ha salido antes, cuando os referíais al museo como un lugar de artistas y un lugar para aprender. Zóbel pensaba que su misión en la vida era “enseñar a ver y aprender a ver”, con su pintura, obviamente, pero también con su palabra y con su capacidad didáctica. Zóbel debió de ser, imagino yo, eso que en química se llama un principio activo. También lo es su pintura y con esto voy a vuestra pregunta, que me suscita una reflexión sobre algo que siempre me ha parecido paradójico: resulta curioso, pero con frecuencia nos parece que las poéticas expresionistas son tremendamente activas, cuando en buena lógica, y desde el punto de vista del público, me da la impresión de que están pensadas en términos más pasivos que otras, como la de Zóbel. Si, como Zóbel, quiero dar que pensar, hacer mirar, enseñar a ver lo que no se ve, a mirar lo que solo se ve, y digo “oye, ¿te has fijado en esto?”, estoy usando unos verbos mucho más activos y transitivos que los que se usan de ordinario para denotar la actitud expresionista: “mi pintura expresa...”; de acuerdo, tu pintura expresa; y a continuación dejas en manos del espectador que capte lo que parece que quieres expresar. En el otro caso, si uno dice: “¿te has fijado en...?”, se está poniendo en las manos activas del contemplador; estás haciendo lo que tú quieres, pero poniendo el juicio donde tiene que estar, en el espectador, porque le estás dando la oportunidad de decir: “pues me estoy fijando y esto que me señalas es totalmente fútil”; o: “es muy bonita esa diferencia que pretendes entre ver y mirar, pero me has hecho mirar una cosa que no quería mirar”. Me parecen más valiosas poéticas como la de Zóbel que las poéticas de tipo expresionista, porque el puro gesto está más cerca de la arbitrariedad (de la animalidad en el caso del cuerpo), de lo que lo está la estrategia conceptual de “a ver si consigo que la gente se fije en lo que se tiene que fijar, en vez de estar todo el día fijándose en lo que no se tiene que fijar”. Me parece que se requiere más talento para hacer un gesto sutil que para dar brochazos.

Zobel es analítico, mental y reflexivo en su proceso. “La pintura pura queda lejos de una efusión incontrolada de eso que se llama inspiración”, dijo. Además, temía que su pintura se calificara como sentimental o meramente espontánea, pero junto a esa faceta reflexiva hay un claro lirismo en su trabajo. ¿Cómo se conjugan en él esa capacidad analítica y reflexiva con el lirismo?



25

Vista del museo ubicado en una de las Casas Colgadas de Cuenca

Se conjugan porque él no era ni un abstracto geométrico, ni un informalista gestual, ni un abstracto matérico, ni un artista conceptual: de alguna manera tenía componentes de todas esas corrientes, que estaban muy vivas en ese momento, tanto en España como en el contexto internacional. Supongo que le preocuparía –en un contexto donde las poéticas dominantes eran las de El Paso, el brutalismo, lo negro, el brochazo, la materia, el tachismo... practicadas por amigos y colegas como Manolo Millares, Manuel Viola, Antonio Saura, Canogar, Pablo Serrano o, por supuesto, Tàpies– que su pintura se pudiera considerar, no algo fino y delicado, sino blando; no oriental, sino débil; no sofisticado, sino falto de fuerza. En medio de todos ellos, Zóbel es como una especie de pintor japonés o de acuarelista chino, haciendo el tipo de pintura que él quiere hacer, y no a base de efusiones, sino desde la disciplina diaria (ha dejado más de dos mil pinturas) y desde esa idea de que la pintura es una cosa mental con un punto de emoción; su pintura no es cerebral, sino una pintura hecha con eso que se llama hoy “inteligencia emocional”; muy sensible, pero no sensiblera. Y a veces es muy fuerte, como por ejemplo en su *Saturno* o en *Ornitóptero*.

El artista escribió que “los pintores se diferencian en lo que ven, lo que ponen y lo que quitan”. Mirar un paisaje junto a Zóbel es descubrirlo de nuevo. ¿Cómo describirías la mirada de Zóbel?

Muy buena pregunta. Sería estupendo si yo pudiera decir qué fue esencialmente lo que veía, lo que ponía y lo que quitaba, pero no sé si me saldrá; lo puedo intentar.

26 Vayamos al “ver”: yo creo que Zóbel, como pintor, vio mucho, en el sentido literal de la palabra; viajó por todo el mundo y viajó dibujando y escribiendo: hace un diario, anota todo lo que ve, va a los museos a pasar una mañana entera dibujando; pierde horas enteras viendo los contrastes de color de las hojas de otoño, los reflejos del agua de un río, los paños de un retrato en un museo... hacer eso es más que “ver”; es como “mirar” muchísimas veces. Si los pintores se diferencian por lo que ven, él se diferencia mucho, porque vio muchísimo más que otros. Yo creo que era una de esas personas que, además, veía mucho en el sentido amplio de la palabra, porque era una persona muy lectora: muy visual pero también muy literaria.

En cuanto a diferenciarse “por lo que ponen”... Zóbel, poner, poner, pone poco: es un artista más cercano a la economía expresiva de pintores como Rothko, Mondrian o Albers que a la riqueza o apoteosis del “poner” de un Pollock, de determinados artistas del expresionismo abstracto, de muy buena parte de la pintura española de los años 50 y 60, y no digamos de los figurativos, que ponen mucho. Por último: creo que Zóbel quitó mucho. Aunque es posible que para Zóbel el sentido del “quitar” tenga un matiz oriental que a mí se me escapa. Él no es minimalista, esto es obvio, ni tampoco es barroco, ni sufre *horror vacui*, ni es clasicista, ni un romántico. Es Fernando Zóbel. Me parece muy obvio que consiguió una voz propia, igual que la consiguieron Saura, Chillida, etcétera. Hay muchos pintores que se parecen entre sí; yo no he encontrado fácilmente ningún pintor que se parezca a Zóbel aunque a veces he pensado que Hans Hartung o Georges Mathieu se le parecen mucho.

Escribió Zóbel que “quizás el sentido más íntimo de mi obra, museo, cátedra, colección, investigación, pintura, se encuentre definido por estas tres palabras “enseñar y aprender”. ¿Cuál fue su papel como artista como intermediario entre la realidad y el espectador?

Hoy estamos rodeados de imágenes y el único lugar donde estas se enfrían y se pueden considerar como tales es en el museo. En el museo vemos la lata de sopa Campbell como tal lata de sopa y no como un bien de consumo en el que apenas reparamos. Y este es el sentido que yo creo que Zóbel daba, explicado con mis palabras, a un museo: un sitio en el que tú enseñas a ver y aprendes a ver, apelando



El Júcar X (La piedra del caballo) 1971

no solo a la inteligencia, ni solo al sentimiento, sino al todo de la persona. Esto, hoy –cuando parece que no hay que enseñar a ver porque hay tanto que ver que aprendemos solos– me parece especialmente importante. Y por eso me parece importante esa idea del artista como intermediario.

Veamos: imaginemos que vivimos en un mundo en el que durante las veinticuatro horas del día y de manera ubicua todo estuviera invadido por millones de imágenes simultáneas y por una interminable conversación, por un coro ininterrumpido de voces altas, bajas, armónicas y estridentes, en todos los idiomas, con sentido, sin sentido, con basura textual y el Quijote recitado, y todo ello mezclado con música (clásica, moderna, rap, etcétera); si viviéramos en una especie de icono-audio-esfera de la que no pudiéramos salir. En ese mundo, ¿qué sentido tendría que hubiera un ámbito en el que pudieras esconderte una hora a solas y en silencio para ver solo una cosa detrás de otra? Pues ocurriría que ese lugar sería esencial, porque sería el único sitio donde ser conscientes; donde reflexionar sobre el mundo exterior, que es tan visualmente rico y ensordecedor que no nos deja hacerlo.

Pues nuestro mundo es un mundo como ése. Yo estoy feliz en ese mundo, que es el mío y que ya no imagino distinto; pero también es un mundo del que estamos presos. Y en este mundo nuestro el arte, los ámbitos del arte, tienen importancia, porque son ahora los únicos templos de contemplación. ¿Por qué antes no lo fueron? Porque el mundo estaba despoblado, no había internet, ni radio, ni televisión; no había eso que McLuhan llama las *extensiones del hombre*. Antes las extensiones del hombre eran físicas (el grito, el caballo, el barco, la catapulta, la flecha), después fueron analógicas (la imprenta, la radio, la televisión) y hoy son digitales: la www, una verdadera audioesfera, una iconosfera total. En este mundo, los lugares donde podemos “contemplar”, como los museos y las iglesias –en las que se produce un tipo de contemplación muy similar a la que se produce en los museos de arte contemporáneo, porque a ellas también vamos a no entender– son esenciales. En ellos hay una lógica que contradice la habitual del consumo y la utilidad y testimonia el sentido. Por eso creo que el papel del arte o los artistas como intermediarios entre la realidad y los que la habitamos es esencial.

Es evidente que para Zóbel la contemplación tenía un papel fundamental en su vida y en su pintura.

Creo que fue una persona profundamente contemplativa y al mismo tiempo tremendamente activa, algo en lo que es todo un ejemplo porque eso es algo muy difícil hoy. En otros tiempos la división entre la contemplación y la acción, la *vita activa* y la *vita contemplativa*, era una física, social, real: la vida contemplativa se ejercía en determinados sitios cerrados, apartados (las clausuras) y la activa era la propia del resto del mundo social y marcaba la vida de las personas. Hoy está todo mezclado, y esta es otra de las cosas que ha cambiado con el arte contemporáneo: el arte ha ganado para sí parte del dominio de la vida contemplativa, que antes no estaba en sus manos puesto que al arte se lo consideraba más bien una cuestión de artesanos. Los que contemplaban eran otros: los teólogos, los místicos, los sacerdotes, los monjes... Los artistas eran unos tipos muy hábiles con las manos, pertenecían a un gremio y se ganaban la vida con una profesión.

¿Y cómo hacer el mundo un poco más contemplativo?

Contemplando. Y también con el arte, porque –y volvemos al principio– el mero hecho de que existan artistas, es decir, gente que se dedica a hacer cosas sin pretensiones ulteriores, ya pone ante la visión de las personas que en la vida no todo son medios. ¿Por qué un escritor escribe? Porque no puede no escribir, aunque no se gane la vida con eso; pero es lo que *tiene* que hacer. Digamos que los artistas testimonian (de nuevo comparece aquí ese tema del nivel del juego más alto) que debe haber alguna cosa que se haga por sí misma y no por otra. Antes de que (de una manera completamente

razonable) el arte entre en el ciclo económico del mercado, el arte está diciendo esto de una manera muchísimo más clara que otras actividades cuyo sentido es recibir algo a cambio, ser medios.

Pero volviendo a vuestra pregunta de cómo aumentar la capacidad de contemplación... se me ocurre lo siguiente: yo procedo del campo de la filosofía, más textual que visual, pero siempre me ha parecido que en ella, sobre todo en la filosofía a la que yo me he dedicado, que es la moderna, hay una exagerada pretensión de poner orden



Vista del interior del museo

conceptual en la realidad a base de criticar las imágenes. Veamos: ¿qué queremos decir cuando decimos que la duda y la crítica inauguran la filosofía moderna, que inauguran el modo de pensar que todavía hoy tenemos? Pues básicamente que se ponen en duda con mucha fiereza las imágenes de lo real. Dudamos de lo que me dicen los sentidos (a lo mejor estoy soñando y lo que veo no es real), y por tanto dudo de las imágenes de lo real (a lo mejor lo que yo estoy viendo no es lo que es). De esta forma, se están descalificando las imágenes de la mano de los conceptos y del raciocinio. Pero ha ocurrido que ese tipo de argumentación moderna fue sometida a unos desmentidos históricos brutales por los planteamientos filosóficos del XIX. ¿La razón es lo primordial? No, lo primordial es la historia (Dilthey); o el cuerpo (Darwin o Freud); o la voluntad de poder (Nietzsche), o la gramática (Saussure)... Todo eso ha significado un mentís al intento de la Ilustración de construir una nueva civilización sobre bases que fueran racionales y no teológicas.

Los artistas han actuado más inteligentemente que los críticos. Con su fijación y su amor por las imágenes nos hacen conscientes de las imágenes en medio precisamente del guirigay de imágenes en el que vivimos, que está como organizado para que no contemplemos, ni reflexionemos, ni pensemos demasiado. Pero lo fantástico es que no lo hacen a base de *criticar* las imágenes, o de decir “eso es mentira”, “deja de ver Walt Disney y ponte a leer el Quijote”, sino precisamente *a través de las imágenes*. Eso es lo interesante del arte y lo que no hace la filosofía:

que actúa como una curación de las imágenes, pero no criticándolas sino precisamente curándolas, haciendo que sean ellas las que te cuenten cosas. Lo que hace la filosofía es criticar o –en su última versión– deconstruir lo criticado. (Precisamente parte del éxito que ha tenido la deconstrucción no ha sido tanto su capacidad argumentativa, como la forma, a veces sofisticadamente plástica y literaria, con la que argumentaba). En mi caso, diría que hacer exhibir las obras de la colección de un museo y hacer exposiciones tiene sentido precisamente por razones de ese tipo; también por poner al día el conocimiento histórico sobre un autor, pero tiene este otro alcance.

“Me encantaría ser deslumbrado, es lo que más me gusta”, escribió Zóbel. ¿Qué le deslumbró? ¿Tuvo alguna relación su arte con la religiosidad?

30 Yo creo que sí, que su arte tuvo relación con la religiosidad. Una de las primeras cosas que él hace es escribir un libro *“Philippine Religious Imagery”*, que es una especie de prontuario de imaginería religiosa en edificios religiosos filipinos. No se si era una persona, digamos, confesional; no es un Paul Claudel o un Rouault o algo por el estilo, pero desde luego, como en el caso de todos los pintores y artistas, hay un espacio para la trascendencia o para algo fuera de su yo; en su caso, diría que hay bastante.

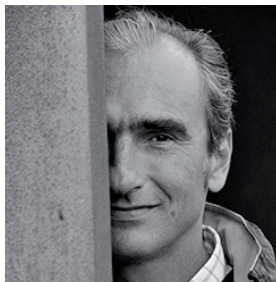
¿Qué aportación hizo Zóbel a la pintura abstracta española?

He oído decir muchas veces a Gustavo Torner que Zóbel es la persona que él ha conocido que más creyó en el arte abstracto español de su época. No creo que fuera el único, pero sí pienso que tenía mucho valor que Zóbel se lo creyera, porque la llegada de Zóbel en el año 1957 a este país fue como la llegada de un astronauta a un poblado *masai*. Un tipo que hablaba cuatro idiomas, que se había formado en Harvard, que se había pateado medio mundo...Lo que quiero decir es que tiene mucho valor que una figura como la suya, que viene de conocer de primera mano a Rothko y la pintura europea y americana, y que es por tanto un personaje capaz de comparar, apreciara el arte abstracto español. Es muy importante porque él se da cuenta que lo que se hacía en España está al mismo nivel que lo que se hacía fuera. Era una persona con criterio para comparar.

Además de creer con verdadero ímpetu en la pintura abstracta española, materializó esa fe en la creación del primer museo de arte moderno y contemporáneo de este país, hecho con criterios artísticos radicales. Han pasado cincuenta años casi, pero la gente se olvida que aquello fue un auténtico *“artists run space”*.

Y con respecto a su pintura, mi opinión personal es que como pintor quizá no sea un solista o quizá no lo sea todavía; pero la suya es una voz por encima del coro, que tiene su propio lenguaje y destaca en él.

Luis Chillida es Director de la Fundación Chillida-Leku. Actuó como eje e hilo conductor de la sesión.



José Luis García del Busto es Musicólogo y miembro de la R.A. de BBAA de San Fernando. Presentó las obras musicales.



Carlos Aurtenetxe es Poeta. Puso voz y silencios al diálogo que surgió de su encuentro con la muestra de Chillida en el Palacio de Miramar.



Iagoba Fanlo es Violonchelo y catedrático del Real Conservatorio de Madrid. Fue la voz musical del acto.



El imaginario del escultor Eduardo Chillida

Luis Chillida, José Luis García del Busto, Carlos Aurtenetxe y Iago Fanlo

33

LUIS CHILLIDA

Muy buenas tardes a todos y bienvenidos a Chillida–Leku. En primer lugar, me gustaría agradecer a *LiveSpeaking* no solo su presencia aquí esta tarde, sino también la labor que desarrollan. Cuando me llamaron para hacerme la entrevista que aparece en el número anterior del libro recopilatorio, me resultó muy sorprendente ver cómo sus promotoras llevan a cabo este proyecto que tienen entre manos, cómo llevan trabajándolo ya años y sobre todo, la ilusión, pasión y ganas de que pasen cosas nuevas que tienen. También quiero agradecerlos a todos vuestra presencia hoy aquí en Chillida–Leku, ya que tiene mérito haber llegado hasta aquí con esta tempestad.

Mi intervención en este *LiveSpeaking* consistirá en guiar la sesión con un hilo conductor que nos lleve a través de la vida, obra y persona de Eduardo Chillida, al que me referiré muchas veces como aita. Intentaremos ir enlazando cosas que para él fueron importantes, tales como la poesía o la música, para, de esta manera poder comprender mejor el imaginario artístico de Chillida y así situarnos.

Aita fue un chaval que tenía inquietudes desde joven. Al principio no fue demasiado buen estudiante en los Marianistas y se solía escapar de clase a ver las olas a su lugar favorito, que era el final del entonces Paseo del Tenis y que hoy es el Paseo

de Eduardo Chillida y donde está el *Peine del viento*. Allí se escapaba desde muy niño a observar la mar preguntándose de dónde venían las olas. Continuó sus estudios en la Academia Malaxecheverría de San Sebastián, en la cual se despertó su interés por el mundo de la cultura y la lectura, pues el profesor Malaxecheverría era un hombre sabio, rodeado de libros y en un lugar pequeño. Allí empieza a despertarse en él esa ansiedad, ese deseo de conocer que él siempre diferenció del conocimiento: conocimiento y conocer son dos cosas distintas y a él le interesaba más conocer. En esos primeros años de su vida fue también algo importante el deporte, que siempre le gustó, y ya enseguida, a los 14 o 15 años, conoció a nuestra madre.

34

Se conocieron de muy jovencitos y desde entonces llevaron toda la vida juntos. Por eso, muchas veces cuando se habla de aita, cuando yo mismo lo hago, en el fondo estoy hablando de los dos. Me acuerdo de que alguna vez mi madre se enfadaba cuando mi padre decía que había estado solo en algún momento. Y él decía: “no, solo contigo”. Para aita y para ama, ambos formaban una sola persona: “él solo” era “solo con ella”.



Luis Chillida en el espacio central del interior del museo

Volviendo al tema del deporte, le encantaba remar, jugar a la pelota y también fue portero de la Real Sociedad hasta que tuvo que dejar el fútbol. Fue ahí cuando decidió qué quería hacer; o, para ser más exactos, empezó a tener muy claro lo que no quería hacer, como él solía decir: sabía que no iba a ser médico, ni abogado, ni economista. Lo que no estaba tan claro era lo que quería y finalmente se decidió por los estudios de Arquitectura. Así pues, hizo el ingreso y se marchó a Madrid a estudiar la carrera con mucha ilusión, pero al poco tiempo de estar allí se fue dando cuenta de que se

había equivocado. Yo creo que, más que equivocarse en la elección fue también el momento que pasaba la Escuela de Arquitectura en los años 40. Era muy cerrada y no se daba libertad al alumno a la hora de hacer las cosas. España acababa de salir de la guerra y él vio que por ese camino no conseguía avanzar ni veía posibilidad de seguir, por lo que habló con mi madre de dejar de estudiar y dedicarse a la escultura, al mundo del arte. Y como él y mi ama siempre recordaban, le dijo: *"si tú me sigues, yo lo hago"*. La verdad es que eso tenía su mérito; ama era una persona muy avanzada para esa época, le apoyó y aita decidió dejar los estudios de arquitectura y adentrarse en un mundo complicado como era el mundo del arte. Empezó entonces a ir al estudio de Bellas Artes a dibujar y se estaba planteando lo que iba a hacer; todavía no había hecho ninguna escultura, pero se trataba de ver qué iba a hacer.



Eduardo Chillida y su mujer Pilar Belzunce

Fue ahí donde se empezó a dar cuenta de algunas cosas que verdaderamente han sido muy importantes en su vida y en su trabajo. Una de ellas fue la lucha contra la facilidad. Creo que aita fue una persona que luchó toda la vida contra ella. Le parecía que las cosas no podían ser fáciles, sino que debían implicar un esfuerzo, un trabajo. Se dio cuenta de eso con una cosa tan sencilla como su habilidad para el dibujo. Aita dibujaba muy bien, pero tenía tanta facilidad para ello que concluyó que su mano le hacía daño, que era demasiado hábil y que esa habilidad le estaba impidiendo poder desarrollar su trabajo. Así fue como una noche decidió que a partir del día siguiente iba a empezar a dibujar con la otra mano, con la izquierda, pues pensó que esa misma torpeza de su mano le iba a ayudar a llevar siempre por delante la mente: la cabeza por delante de la sensibilidad de la mano.



Mano, 1949

Al final, la mano es un instrumento que tiene que hacer lo que le dice la cabeza, no puede mandar. La facilidad fue algo contra lo que luchó y por eso mismo no quería ir hacia ese mundo, sino a uno mucho más pensado, más meditado.

A partir de ahí decidió que se marchaba a París para intentar acceder a un mundo cultural que desde la España de esos momentos —muy cerrada al exterior— no era posible. De esta manera, en el año 1948 se marchó a París donde vivió 3 años en los cuales empezó a hacer sus primeras obras. Su primera escultura, está precisamente aquí arriba, en Chillida–Leku, *Forma*, un torso de mujer. Y empieza también a leer mucho, a ir a las bibliotecas de París, a los museos, a relacionarse con otros artistas y creadores, a formarse un poco como escultor.

Él no creía que eso te lo pudiera enseñar una universidad sino que era algo que tenía mucho más que ver con lo que podías aprender que con lo que pudieran enseñarte. Fue estudiando y, en el año 51, tras casarse con mi madre en el 50 (estuvieron los dos un año en París), decidieron que les había llegado el momento de volver, porque él ya no tenía la cabeza ahí. De alguna manera veía que eso no podía ser su trabajo. Tuvo incluso un momento de crisis durante la que él mismo creyó que estaba en un camino equivocado, que estaba acabado y que no podía seguir con la escultura.

En ese momento fue importantísima la decisión de mi madre. Cuando aita le dijo eso, ella respondió: "*pero Eduardo, qué tonterías dices, cómo vas a estar acabado si todavía no has empezado*". A partir de ese momento, deciden volverse aquí y en el

tren de regreso a España, aita le dijo algo que se ha hecho luego famoso: “tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana”. Sabía lo que había hecho y que llegaba un momento diferente, un momento en el cual volvía hacia su tierra e iba a empezar con su trabajo.

Es momento ahora de incluir en el relato la intervención del poeta Carlos Aurtenetxe. Aita siempre creyó en la poesía como parte fundamental del arte y el encuentro artístico y personal entre Carlos y Chillida fue crucial y —como veremos más adelante— muy de acuerdo precisamente con lo que es *LiveSpeaking*, una plataforma donde la creatividad y los procesos artísticos de unos sirven de inspiración a otros.

CARLOS AURTENETXE

37

(...) Ahí vive, ahí está, ahí reside Chillida más allá del orden, la taxonomía o la hermenéutica o la catalogación de los atardeceres, o el carácter de sus materiales o sus propiedades físico-químicas al caer el otoño. Porque el prodigio no está en las propiedades de los materiales, sino en lo que se hace con ellos.

Lo mismo, en cierto modo, le pasa al que escribe con sus palabras, cómo las habita. Las palabras son las mismas y están aguardando que las tomes del diccionario, lo que varía es lo que hace cada cual con ellas, en qué orden mágico e intransferible las dispone para expresar lo que quiere expresar.

Eduardo Chillida ha entendido, quizás como nadie, que el universo se expresa en formas antes que en significados. Y así emplea el lenguaje, el idioma de las formas, el de la infinita ambigüedad universal inmersa en la armonía, en la belleza, como en un gran cuerpo que lo abarca todo y vive en cada punto que lo forma, que lo anima, que lo habita. Y así encuentra el camino perseguido, la construcción en su mano. Y es que Eduardo Chillida, al cabo, es como un filtro mágico por el que al pasar el mundo todo se vuelve belleza, equilibrio, armonía, refinamiento, tacto de lo esencial, el equilibrio de la forma en la materia al existir.

Chillida y la poesía

Siempre recordaré la lucidez de Chillida diciéndome hasta qué punto cualquier forma artística que no esté habitada por la poesía está condenada. Que lo piense una persona que vive en el intento de la creación poética parece relativamente natural.



Carlos Aurtenetxe y Luis Chillida

38 Pero que lo piense aquel que está inmerso en la creación escultórica y lo diga con la convicción y naturalidad con que lo hizo... Confieso que me hizo sentir extraordinariamente bien aquella mañana soleada, más hermanado aún si cabe, de lo que ya nos sentíamos los dos en aquel encuentro.

Yo digo de mis poemas que solo me atraen en la medida en que me ofrecen resistencia. Siempre hay una parte en ellos que se me escapa, no soy su propietario ni su dueño, sino su compañero, el que los vive, los respira a medias con ellos. Solo cuando se me resisten son como la piedra en mi mano. Cuando la aprieto me dicen algo y al mismo tiempo algo me escapa en ellos, como el mundo. Y solo así sé que mis poemas son como el mundo, reales. Aquello que comprendes totalmente a la primera, que agotas a la primera, es que no tiene dimensión, porque es pequeño, nunca supondrá nada para ti.

Ahora comprendo, entonces aún no lo sabía, por qué le llamaron tanto la atención a Eduardo Chillida estas palabras. Porque él por su lado y yo por el mío, sentíamos en cierto modo lo mismo, nos guiaban parejas perfecciones, practicábamos análogos instintos al crear al margen de los resultados finales, cada cual en su obra y su dimensión. Y creo que quizás eso es lo que más nos acerca y nos aleja entre nosotros, porque eso establece un vínculo, un modo de hermandad.

Y así fue que al contemplar su obra en la exposición antológica del Palacio de Miramar en San Sebastián en 1992, eso provocó en mí la conmoción que dio lugar al poema *La casa del olvido*, obra que envié a Chillida y que al leer él, de forma tan espontánea y secreta como me ocurrió a mí, él comenzó a crear los dibujos que, más tarde, unidos al poema según su criterio conformaron nuestra obra conjunta: *La casa del olvido*.

No fueron el motor de la obra los mutuos agradecimientos, que también, sino algo más profundo, activo y emotivo, como es el impulso interior que da en obra y vence a la inercia de no hacer nada. Cuando Chillida da cuerpo a lo que no lo tiene: el aire, el sueño, el misterio, la mirada, el suspiro, el gesto de tu mano, el gesto de la piedra, etcétera, da cuerpo a lo inaprensible, la pasión de lo real está empleando ya el lenguaje poético. Y acaba en los mudos testigos que nos representan, nos acompañan, y nos hacen frente, los cuerpos de la obra. Bien sea en la batalla de los talleres de fuego y forja o en el más leve trazo de línea meditada, o en el cordaje de sus gravitaciones y su equilibrio infinitesimal, este expedicionario de la forma que es Chillida, viene de lejos y va lejos, a través de las viejas rutas vírgenes, del nuevo camino que supone extraer de lo oscuro, la forma intacta del fondo de los cuerpos para alcanzar a expresar lo intangible. Y es que Chillida, siempre ha habitado, ha cohabitado con la poesía. Quizás al principio, hasta sin darse cuenta como nos ha pasado a todos, hasta que la poesía se ha despertado, se ha revelado, se ha aposentado en él. En su querido *Lo profundo es el aire* de Jorge Guillén, en sus *Levantes de la aurora* de Juan de la Cruz. Hermanado para siempre en el nuevo saber mirar y respirar que la poesía concede, y en el mirar y respirar que es nuestro, y es de todos y de nadie, que es la poesía, sea la de la palabra o de las formas y los gestos y de la música y el silencio inmarcesibles, en Juan Sebastián Bach.

39

Pues todo es uno, y diverso y singular en el esplendor de la mañana, en las manos que le unen en un libro, *la mémoire et la main*, con Edmond Jabés, en su último y ya invisible trazo, en la bastedad de la pérdida, en el poema que le une a Gamoneda, *Rumor de límites*. Como cuando el propio Antonio Gamoneda, nos dice, todo se explica en la imposibilidad, vamos de lo visible a lo invisible, en este error descansa nuestro corazón. La mirada de mi vejez, viene de países a los que no iré nunca, o cuando Jean Mambrino, nos susurra, es la sombra del otoño, la que pesa en los frutos, se diría que trabaja dentro del árbol, alguien que duerme.

Itinerario del punto a la totalidad

De la misma manera que la materia se transforma oscuramente y sin cesar dentro de la materia hasta formar la vida, así se puede afirmar que la materia se transforma de continuo en el fondo de la materia hasta dar en la vida, en la vida del arte, en el arte de la vida, en la mirada, en la interrogación, en la mano de Eduardo Chillida y su afán de que el hombre rebase al hombre y se transforme en obra. Si escuchas con atención ante la obra de Chillida, sea la que sea, no pienses que está ahí quieta, muda o

inanimada esperando a que pases ante ella antes de irte, porque sería que no llegas a oír sus tenuous, delicadísimas palabras, ese mensaje secreto que te susurran al oído a ti, solamente a ti, las palabras de Eduardo Chillida. Escucha el lejanísimo lenguaje del suspiro, de tu privilegio. En ese instante estáis los dos solos en el mundo, en ese instante eterno e irrepetible. Y solos en ese mudo y secreto abrazo del que nadie habla ni sabe, tras el encuentro, perseguido y alcanzado.

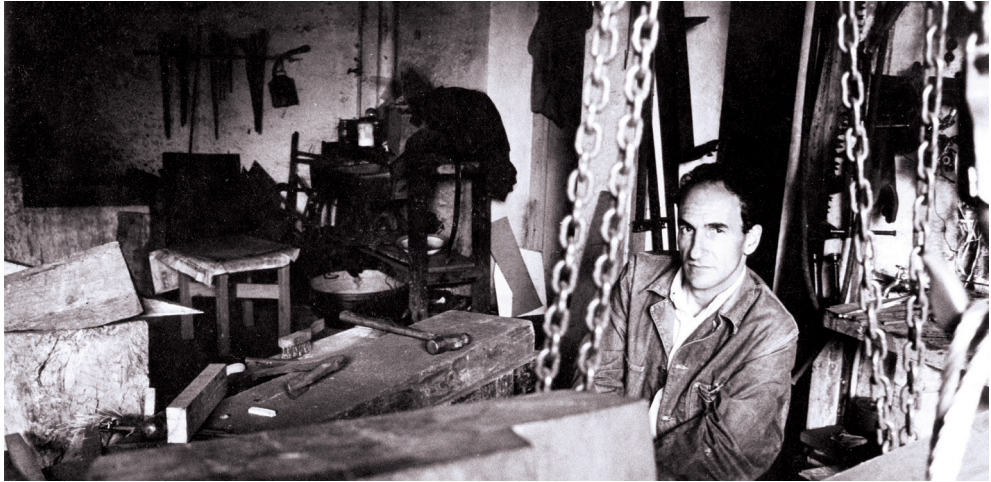
Yo veo a Eduardo Chillida feliz y sonriente porque ha triunfado en ti y tú has triunfado en él. La vida en Chillida es el avance de la vida en la obra inevitable, en la aventura. Sea bajo la noche o bajo el sol, tiene el aroma de los grandes viajes, de las empresas difíciles, las de verdad.

40

Aquí presenciamos el silencio de las formas, su lenguaje, el equilibrio de la presencia en la ausencia, en todo cuanto es. La destreza de los signos, el enigma, la forma del misterio, allí desfila la materia en ti. Allí al fondo cuando cae la jornada, ves latir la hierba vestida de silencio, allí ves pasar, respirar lo que permanece, sin saber por qué, ni lo que es, agarrado al olvido, y es aquella forma de Eduardo Chillida, porque Chillida siempre nos habla en secreto. Y es mejor, y el viento copió las formas, organizó traslados.

LUIS CHILLIDA

Nos hemos quedado en el momento en el que aita y ama vuelven de París y se instalan en San Sebastián. Fue la primera vez en que vio que llegaba a su sitio y vio su tierra de otra manera. Se había ido y cuando regresó se dio cuenta de que aquí tenía algo que decir, que no necesitaba estar en París ni en otros círculos sino que podía buscar en sí mismo y en la relación con su tierra lo que él quería, pues todavía no sabía bien quién o qué era. Y así fue como se instaló aquí en Hernani, con la suerte de que enfrente de su casa estaba la herrería de Manuel Illarramendi. Y al pasear por ese lugar y ver enfrente un hombre que trabajaba el hierro metido en un lugar oscuro, en el fuego, empezó a darse cuenta que eso era algo que le era mucho más próximo que lo que había estado trabajando en París. Allí había estado trabajando con otra luz, la que él llamaba luz blanca, la luz mediterránea, estaba trabajando otro tipo de arte. Y cuando vio el trabajo en esa oscuridad, supo que esa era su luz, la luz que tenemos aquí, una luz diferente, la "luz oscura" como él la denominaba. Era otro entorno y empezó a interesarle ese mundo del hierro; surge durante los años 50 su *Edad del Hierro*, como la llamaron algunos críticos.



Chillida en el taller, 1966. Foto Budd

41

Ese momento, esa unión con su tierra, fue lo que le empujó a trabajar y a pensar que podía hacerlo aquí. Aunque después se moviera, él quería estar en su lugar.

A continuación vamos a dar paso a José Luis García del Busto, quien nos pondrá en contacto con el mundo musical a través del compositor húngaro Ligeti, artista como Chillida, profundamente ligado a su tierra y profundamente universal.

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

La primera audición musical de este acto, efectivamente, va a consistir en una pieza para violonchelo solo, de György Ligeti, el gran compositor húngaro de la segunda mitad del pasado siglo.

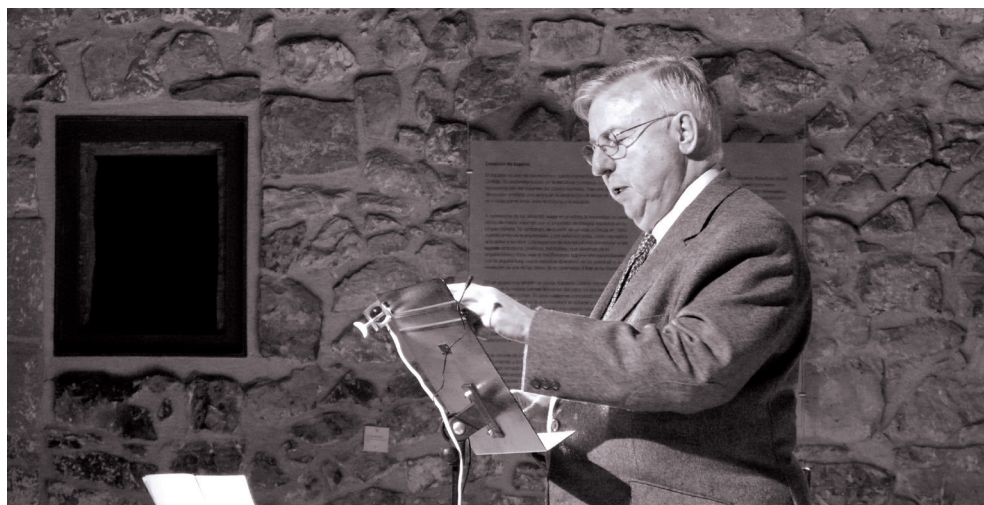
Ligeti se había formado mientras Europa ardía en el fuego de la II Guerra Mundial y al concluir esta en 1945, a los 22 años de edad, comenzó a hacerse notar como compositor de talento e incluso ya impartía clases en la prestigiosa academia Ferenc Liszt de Budapest, en la que sucedió como profesor a quien había sido uno de sus principales maestros, Zoltán Kodály.

Pero las revueltas de 1956, cuando el pueblo húngaro se alzó contra el régimen comunista que les venía impuesto desde la Unión Soviética y las tensiones político-sociales en que vivió Hungría antes y después de aquella revolución, no eran precisamente el mejor caldo de cultivo para desarrollarse como músico. Y Ligeti salió de su país con destino a Alemania.

A partir de este momento, en contacto con la nueva música que se venía fraguando en la Europa Occidental y que empezó a conocer en Alemania con Stockhausen como primer guía, Ligeti echó a volar y se construyó un mundo sonoro y técnico propio, un lenguaje muy personal, rico y novísimo, que poco a poco se revelaría muy fecundo.

En efecto, el Ligeti de la madurez, ha sido y sigue siendo tras su muerte uno de los compositores con mayor capacidad de influencia en la música, de las generaciones posteriores a la suya. La figura del gran maestro húngaro no ha dejado de agrandarse en el transcurso de los últimos años y hoy se nos aparece como una de las más universalmente admiradas de la creación musical moderna.

42



José Luis García del Busto

En aquella Hungría, en la que Ligeti comenzó a componer en los años 40 del pasado siglo, un país muy necesitado de afirmación nacional, no se practicaba otra estética que no fuera la nacionalista. Algo por cierto, completamente paralelo a lo que sucedía en la música española. España había quedado al margen de la Gran Guerra, pero había pasado poco antes por el trance durísimo de una guerra civil, y estaba en la también durísima postguerra.

Aquellos eran los últimos años de Joaquín Turina, y los años de plenitud de Jesús Guridi o de Joaquín Rodrigo. Para acentuar el paralelismo, en ambos ambientes musicales sobrevolaba el ejemplo máximo de un compositor genial, trascendental, Béla Bartók en Hungría. Y también de Manuel de Falla en España. Y ambos pasaron sus últimos años y murieron en el exilio, Bartók en Estados Unidos, Falla en Argentina.

Así pues, la música de la primera etapa de Ligeti, a la que pertenece el diálogo que nos trae Iagoba Fanlo, está imbuida de húngarismo, de carácter nacional, muy arraigada en su tierra, en su cultura. Pero interesa aquí resaltar que la creación musical del maestro Ligeti, incluso la de carácter más abstracto, la del lenguaje más vanguardista, nunca dejó de tener vinculación con los elementos esenciales de los folclores europeos del este (especialmente del húngaro, de cuyo estudio había partido Ligeti): cantos y danzas populares que habían sido recopilados in situ, y estudiados en profundidad por Zoltán Kodály, su principal profesor y por Béla Bartók, su principal modelo compositivo. Así Ligeti y sus obras, todas son a la vez modelo de creación artística húngara y universal, caso por completo equivalente al de Eduardo Chillida, artista profundamente vasco y a la vez universal.

43

La vida de Chillida y Ligeti, transcurrió en perfecto paralelismo. Nos acaba de recordar Luis que su padre nació en enero de 1924. Ligeti había nacido en mayo de 1923, era 7 u 8 meses mayor que nuestro Chillida. Ambos murieron en fechas muy próximas, ya empezando el siglo XXI, como dejando el camino a las nuevas generaciones de artistas, y coincidieron incluso en algo tan peculiar como que en 1991 recibieron ambos, a la vez, la más alta distinción que se concede en Japón a artistas de cualquier nacionalidad. En la misma convocatoria, la de 1991, fueron premiados Chillida y Ligeti.

Diálogo, la pieza que vamos a escuchar a continuación, data de 1948, es decir, del año en el que el joven Chillida, como acabamos de oír, viajaba a París decidido a dedicarse a la escultura, y en el que el joven Ligeti terminaba sus estudios académicos en Budapest. Este Diálogo, unos años después se convertiría en el primer movimiento de la Sonata para violonchelo solo de Ligeti, obra planteada en forma de díptico, diálogo y capricho, y que increíblemente no interesó a nadie hasta cerca ya de nuestros días, cuando en los años 80 fue recuperada. Admiró a quienes pudimos conocerla y poco a poco se ha convertido en pieza de repertorio prácticamente obligado para los violonchelistas de hoy.

El Diálogo fue compuesto para una joven violonchelista de la que Ligeti estaba por entonces enamorado, pero como tal pieza aislada, nunca sería interpretado. Es un adagio de enorme profundidad expresiva, en el que el chelo, salvo en algunos modelos de acordes en pizzicato es requerido linealmente en sus acentos más intensamente cantábiles para desarrollar una melodía honda y grave, con muy probable basamento en algún canto popular de carácter lamentoso y en todo caso muy emocionante. Una auténtica joya musical como vamos a comprobar.



Iagoba Fanlo

LUIS CHILLIDA

A partir del regreso de París, lo que quedó de esa época fue que allí, en el Salón de Mayo del año 51, ya expuso algunas obras con una de las grandes galerías de París, la Galería Maeght, que era la de los grandes artistas de ese tiempo y en la que estaban Braque, Calder, Giacometti, Chagall o Kandinsky. Eso fue un respaldo, y aunque él siempre trabajó aquí, su obra se comercializaba, se movía y se exponía desde París, dentro de la estructura de la galería. Tenía la libertad de trabajar aquí y cuando terminaba las obras se enviaban a París. Esa relación con la Galería Maeght se prolongó prácticamente durante 30 años.

Una de las cuestiones que me gustaría tratar y que hace también especial la obra de Chillida, fue que sobre todo al principio de entrar en la galería, Maeght intentó convencer a mi padre de que a partir de cada escultura que hiciera se harían moldes de esa obra para obtener reproducciones. En esos años era ya algo acordado entre galeristas y coleccionistas que hasta diez copias de una obra se consideraban una obra única. Aita decía que se llamaba obra única pero en realidad era una obra que se había hecho en molde y de la que se habían reproducido diez copias.

Maeght intentó convencer a mi padre —e insistió mucho— de que como joven artista de la galería y como escultor que era, esa era la forma de trabajar. Pero a mi padre no le hizo mucha gracia esa idea porque no lo veía, así que Maeght intentó también convencer a mi madre hasta que acordaron hacer una prueba a ver cómo funcionaba. Se hicieron entonces moldes de seis obras de aita; a él le costó mucho tiempo seleccionar

cuáles y finalmente, de esas seis obras, se reprodujeron tres copias en bronce. El día que las vio en un *atelier* de París no lo entendió porque le parecía que esas obras no eran lo mismo que el original que él había trabajado. Les faltaba algo, y algo que para él era muy importante: el esfuerzo, el trabajo, la dedicación a lo que has hecho, el compromiso con la obra.

Y como para aita no podías conformarte con algo solo bueno, tuvo una grandísima discusión con la galería porque Maeght le decía:

“Eduardo, te tienes que dar cuenta de una cosa: va a ser muy difícil que tu obra sea conocida en muchos lugares y que pueda estar en muchas colecciones y museos porque no vas a tener suficiente obra. Por mucho que trabajes todos los días de sol a sol haciendo esculturas, tu obra va a ser muy limitada”.

45

En realidad, Maeght tenía razón, la obra de mi padre es limitada, limitada a las obras que pudo hacer, pero él no dio importancia a eso. Su obra estaría donde tuviera que estar, pero lo que no quiso fue dar ese paso; se negaba a seguir e incluso llegó a un momento en que mis padres se plantearon dejar la galería a pesar de que aita quería trabajar.

Después, reflexionando sobre lo que Maeght le había dicho acerca de que la gente no iba a poder conocer su trabajo, llegó a una conclusión, se fue un día a hablar con él y le dijo: *“M”, tú me estás diciendo que yo tengo que multiplicar las obras para que haya más gente que conozca mi trabajo, para llegar a más museos y colecciones y que pueda disfrutar mi obra la gente en general, y yo en cambio lo veo justamente de la forma contraria. ¿Por qué no multiplicamos los propietarios en vez de multiplicar las obras? Hagamos que una obra pertenezca a muchos”.*

Maeght se le quedó mirando como sin saber de qué le hablaba. En esos momentos aita se estaba refiriendo a la obra pública. Obra pública como *El Peine del viento* en San Sebastián, *Elogio del horizonte* en Gijón o la obra de Berlín. Una obra pública ¿de quién es? Es de todo el que esté paseando por ella y eso es lo que tenía aita en la cabeza. Pero estamos hablando de los años 50 y entonces no era como hoy en día que tenemos una escultura pública en cada rotonda o en cada calle y en todas las ciudades. En todo caso, había esculturas conmemorativas de una batalla o de Franco a caballo, pero no había otro tipo de obra pública. Chillida empezó a pensar en esa posibilidad y quizá eso ha sido algo que le ha marcado toda la vida.

Cada obra pública lleva un proceso tremendo. Primero, hay que ver lo que vas a hacer en función de un lugar; eso necesita una escala y la escala necesita un tipo de trabajo, con un material u otro. Una obra de este tipo necesita varias anteriores para encontrar la escala adecuada y estas conforman un proceso, un camino; son esos “aromas”, como mi padre los llamaba, que le iban llevando de una obra a otra. Aquí mismo, en estos momentos, estoy sentado en *Monumento a la tolerancia* que es precisamente uno de los aromas de la obra que está en Sevilla.

46 En Sevilla es de hormigón y mucho más grande y este era uno de los “aromas” del *Monumento a la tolerancia* del que también había otros más pequeños. Pero como cada una de esas obras estaba hecha en un momento, no era repetir la misma obra. Para un artista no tendría sentido repetir. Puedes volver a hacer la misma obra directamente porque nunca va a ser la misma; será ese mismo “aroma”, seguirá un mismo camino, pero cada una es diferente. Por eso, veréis muchas veces en la obra de Chillida que el título tiene después un número romano, lo cual responde a la cantidad de veces que lo ha trabajado. Por ejemplo, *El Peine del viento* de San Sebastián, es el XVI de la serie del *Peine del viento*: hubo otros quince peines antes, en diferentes tamaños, con diferentes medidas y que constituían aproximaciones en diferentes momentos a la idea del *Peine del viento*.

De esta manera va desarrollando la obra y ese cuerpo de obra en el cual la finalidad es la obra pública. Así es como empieza —ya en los años 60— a hacer las primeras obras públicas en lugares ya accesibles. La primera es en Houston, un *Abesti Gogorra* en granito que está colocado en el jardín del museo The Fine Arts de Houston. También se puede ver un *Peine del viento* que se instala en París en el edificio de la Unesco.

Paralelamente a estas obras que le van surgiendo, aparece también la idea de lo que hoy en día es el *Peine del viento*, que tiene una historia muy bonita. El *Peine del viento* surge a mediados de año 65 y se acabó en el 77. Fue la primera ocasión en la que se dirigen a Aita una serie de personas de San Sebastián que conocían su trabajo y su trayectoria y le proponen que se haga en su ciudad una gran exposición para que la gente conozca su obra. Aita respondió: “*lo agradezco muchísimo pero una exposición es algo muy efímero, y aquí en mi ciudad, me gustaría hacer algo que se quedase para siempre*”. Y entonces les empezó a hablar de la punta del tenis, ese lugar favorito para él y para el que tenía en su mente una idea a desarrollar en esa parte de la ciudad que estaba abandonada y no se utilizaba. Era un rompeolas cuyo muro estaba continuamente hundido y se llenaba de agua, un sitio oscuro y lúgubre

donde prácticamente nadie iba. Él pensó en ese lugar para el que ya había hecho varios “peines del viento”, habló con estas personas y desde ese momento hasta que se finalizó pasaron 12 años. Él solía decir que era un artista lento, pero no lento en el sentido del tiempo del reloj sino lento en el sentido de otro tiempo que manejaba él: el tiempo en el que las cosas se tenían que hacer. El tiempo que tarda una obra en hacerse bien, era el tiempo necesario.



Estudio Peine del viento III, 1965

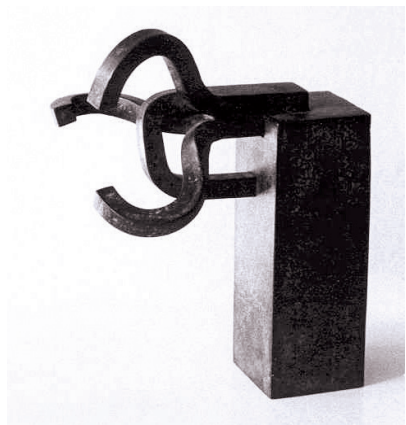


Estudio del Peine del viento X, 1974

Hoy en día estoy convencido de que el *Peine del viento* no hubiese sido posible: ni conseguir permiso ni hacer las cosas, hubiese habido follón. Pero en ese momento se permitió hacer una cosa que estaba muy por delante de su tiempo, y si se leen las críticas en los periódicos de la época se ve en la voz de la gente que no se entendía lo que se estaba haciendo ahí: “poner unos hierros en unas rocas, y que por qué no se hacían apartamentos para la playa o una cafetería o algo más normal”.

Al final el tiempo ha dejado las cosas en su lugar, pero esa obra es ejemplo de los trabajos que aita solía definir como una gran ecuación en la cual en lugar de números tenía elementos. Tenía elementos como la mar, el viento, los acantilados, la luz o el horizonte y todos ellos formaban una ecuación que él trataba de resolver creando ese lugar para que lo pudiésemos ver y disfrutar. El protagonista del *Peine del viento* no es ni la escultura, ni la roca, ni el mar, ni el horizonte; es un conjunto. El concepto de crear lugares era algo que a aita le entusiasmaba y lo que hizo en *El Peine del viento*.

Esta íntima relación de Eduardo Chillida con la mar encontró ecos musicales en Juan Sebastián Bach, al que dedicó una obra y al que dirigía con las siguientes palabras un



Estudio del Peine del viento XI, 1974



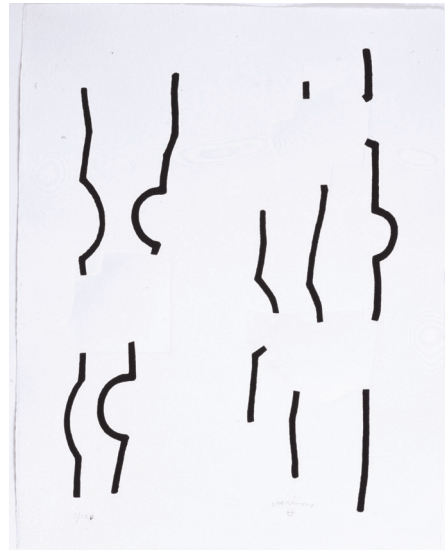
Peine del viento XV, San Sebastián

pequeño saludo: “Moderno como las olas, y antiguo como la mar, siempre nunca diferente, pero nunca siempre igual”. Y puesto que Bach estuvo siempre presente en los momentos de creación de mi padre escucharemos a continuación *Preludio, Sarabande y Gigue* de la *Suite en Mi Bemol Mayor BWV1010* de J.S. Bach, interpretada por Iago Fanlo.

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Hemos escuchado la música que inspiró algunas de las obras de Eduardo Chillida que era un enamorado, un apasionado, de la música de Johann Sebastián Bach.

Pues bien, ahora vamos a oír una música inspirada en la escultura de Chillida. El compositor madrileño Cristóbal Halfter es uno de los más destacados de nuestro tiempo y de nuestro ambiente; alguien que siempre ha considerado su música inserta en el ámbito general de la cultura y en consecuencia ha procurado ponerla en relación con otras manifestaciones de la misma: la historia, la literatura y las artes plásticas.



Homenaje a Bach VIII, grabado, 1997

En 1974, justamente cuando se fraguaba la idea de *El Peine del viento*, Cristóbal Halfter daría un paso bien firme en este ámbito interdisciplinar al componer música específicamente inspirada en la obra plástica de cuatro grandes artistas coetáneos que, por añadidura, eran amigos personales suyos. La obra en cuestión se titula *Tiempo para espacios* y está escrita para clave, clavicémbalo, solista y orquesta de cuerdas y presenta cuatro movimientos, significativamente titulados:

El primero: *Volúmenes* Eduardo Chillida

El segundo: *Líneas* Eusebio Sempere

El tercero: *Formas* Lucio Muñoz

El cuarto: *Espejos* Manuel Rivera

49

Esta obra, *Tiempo para espacios* se estrenó en la galería Juana Mordó de Madrid. Se había estrenado previamente en Francia en el festival de Royan, y cuando lo hizo, los cuatro artistas homenajeados —Eduardo el primero— estuvieron en aquel concierto.

Casi podríamos decir que, como un corolario de esta obra, *Tiempo para espacios*, surgiría en 1978, cuando se culmina la obra del *Peine*, un cuarteto de cuerda de Cristóbal Halfter, el tercero que componía, en el cual el maestro madrileño volvía a una motivación plástica, ya que la partitura aspira a alinearse expresivamente con la obra escultórica de Eduardo Chillida *Lugar de encuentros*, al jugar alternativamente con la convergencia de los cuatro instrumentos, y con su independencia total. Ese contraste de líneas, en el que va cada una por su camino como independiente de las demás, pero que periódicamente convergen, se encuentran, era la que manejaba Cristóbal Halfter. Encuentros y desencuentros en un discurso sonoro, tan abstracto como coherente, en el que admira la propiedad con el que el compositor maneja los silencios para evocar los vacíos de las composiciones escultóricas de Chillida, el silencio, el no-sonido, puesto en paralelo con el vacío, la no-materia.

Este cuarteto número 3, es realmente un hermoso lugar de encuentro entre Halfter y Chillida y su amplitud (veintitantos minutos —casi media hora— de duración) hace inviable su audición, pero acaso sí cabe escuchar el breve primer movimiento de la otra obra *Tiempo para espacios* antes comentada. El que se titula, naturalmente, *Volúmenes Eduardo Chillida*.

LUIS CHILLIDA

Hemos ido avanzando poco a poco en los años, las últimas obras eran del año 78. Y a partir de entonces creo que hay un momento muy importante y muy reseñable, que hace que hoy estemos aquí.

50 Empieza a germinar con la muerte de M. Maeght, galerista de aita de toda la vida, que fallece en 1982 y con cuya galería siempre habían tenido un contrato verbal. Decidieron aita y ama entonces que había llegado el momento de intentar ir por libre sin seguir la disciplina de una galería y haciendo las cosas de otra manera. Empezaron entonces, tanto mi padre como mi madre, todos en casa, a buscar un lugar. ¿Qué suponía el hecho de no mandar las obras a la galería? Suponía que se quedaban en casa, la que teníamos en el alto de Miracruz. Se podían tener en el jardín pero allí no había suficiente espacio y a la vez Chillida estaba empezando a trabajar con los bloques de granito. En el estudio no tenía ni espacio suficiente ni el puente grúa donde poder manejarlo, así que necesitaba también un taller más grande.

Entonces, a partir del año 82, se empezó a buscar un sitio sin saber para qué. En teoría era para un taller más grande, para hacer algo. Pero tenía que ser un sitio cercano porque si era un sitio de trabajo no te podías ir a la punta de un monte a la que tardaras una hora y media en llegar.

En ese proceso de búsqueda se presentó la ocasión por casualidad a raíz de una exposición gráfica en la casa de Goya en Burdeos. A la vuelta de ella trajimos al cónsul de España allí, Santiago Churruga, y resulta que era el dueño de estos terrenos en los que está ahora Chillida-Leku. A él le dejamos en la villa, donde vamos a



Interior Caserío Zabalaga

tomar luego la sidra porque iba ahí a vender unos muebles, y en la esquina del jardín estaba este caserío en ruinas. Al salir en el coche, ya anochecido, aita se fijó en el caserío. Nos fuimos, pero aprendimos el camino y al día siguiente volvimos de día. Entramos, y yo creo que es de las pocas veces que aita vio lo que buscaba. Creo que solo podría decir de cuatro veces en las que me he dado cuenta de que claramente había visto algo y era lo que buscaba; una era sin duda este caserío, la otra era el *Peine*, otra el cerro de Santa Catalina en Gijón y por último la montaña de Tindaya en Canarias. Al verlos, sabía claramente que era lo que buscaba aunque no siempre sabía para qué. Cuando vio este edificio pensó que un caserío en ruinas era precisamente lo que quería.

Hoy tenemos a Joaquín Montero por aquí, el arquitecto que trabajó con aita en la larga restauración del caserío; larga porque aquí todo se hacía al ritmo de aita, que era muy lento: meditaba cada cosa, la pensaba, nunca había prisas por nada. Y este proyecto en el que estamos ahora, el caserío, el jardín, las obras, si se piensa puede ser parecido al *Peine del viento* en un sentido: como decía, el *Peine del viento* era una ecuación con unos elementos y aquí ocurre lo mismo. Los elementos eran las campos, el bosque, los árboles, su paisaje, su lugar, el caserío, etcétera.

51

Todo ello formaba algo que le fue llamando e incitando a dejar aquí cosas, a colocar obra, a ir trabajando y también guardando. Se le quitaron mucho las ganas de que las obras se fuesen a otros lugares y se quedaron aquí, conformando parte al final de otra obra. Lo que tenemos aquí, Chillida–Leku, es el concepto de una obra, una obra en sí, a la cual dedicó un montón de años y de trabajo y que de alguna manera es la huella de aita en el mundo, en su lugar, en su sitio. A él siempre le importaron los lugares y este era otro de ellos. Este proyecto se desarrolló durante muchísimos años trabajando, siguiendo adelante, haciendo cosas y creando así un conjunto y un lugar en el que aita se sintiera a gusto.

Yo creo que los artistas se sienten a gusto cuando están haciendo las cosas. Aita solía decir a veces, que él cuando acababa una obra, esa obra pasaba a ser de los demás, y era suya mientras la hacía. Si alguien le preguntaba cuál era su obra favorita la respuesta era siempre la misma: “*la que estoy haciendo, la que tengo en mi cabeza*”. La favorita era la que estaba trabajando en ese momento, aquella a la que estaba dedicando su esfuerzo y sus pensamientos.

Durante todo este proceso (desde el año 83 que compran estos terrenos, hasta el año 2000 que fue cuando se abre el museo, o 2002, que es cuando muere Chillida), su

intención y su trabajo estuvo siempre aquí. Pasaba los días, paseaba con el coche, trabajaba, veía cómo estaba el caserío, cómo iba el jardín, los árboles, qué era lo que se hacía: "esto lo colocamos ahí, o esto lo hacemos así", etc. Era un lugar de trabajo y el lugar en el que estuvo involucrado durante más tiempo, cada vez más convencido de lo que estaba haciendo y que creyó que era algo que merecía la pena hacer. Nosotros también lo hemos creído así y fue de alguna manera como desarrollamos este proyecto.

52



Chillida-Leku

Pero todo esto lo abro para dar la entrada a la última intervención de Carlos Aurtenetxe, que nos recitará un poema. Pues hubo un momento en el año 91 en el que surgió la posibilidad de hacer una gran exposición en San Sebastián, la que le ofrecieron hacer en 1965 y que acabó en el *Peine del viento*, y que es donde Carlos conoce la obra de aita. Esa exposición era precisamente lo que tenemos aquí, con menos obra porque en el 92 había algunas que todavía no se habían hecho, pero el origen era la colección que había ido guardando aita en el Caserío de Zabalaga. Esas obras que aquí estaban se trasladaron a la exposición del Palacio de Miramar durante un verano, de forma temporal y era una exposición abierta por la que la gente paseaba, la conocía, se metía y salía. No había entrada, no se trataba de entrar en un lugar sino de pasear la obra, de vivirla. Ese verano hizo que parte de la gente de San Sebastián conociera la obra de aita de verdad y entre ellos estaba precisamente Carlos que nos recitará a continuación el poema que surgió a partir de la contemplación de la obra de mi padre. Más tarde se lo mandó a aita, y a él, leyéndolo, le fueron saliendo unos dibujos, de forma que entre los dos crearon este trabajo, *La casa del olvido*.

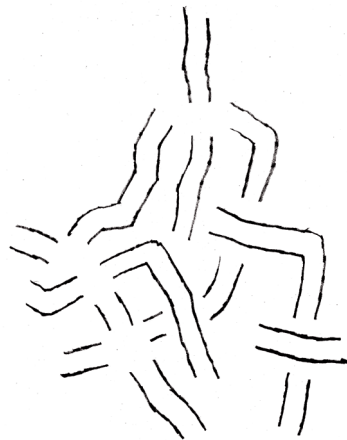
CARLOS AURTENETXE

Realmente fue una circunstancia muy, muy especial y que ocurre muy pocas veces en la vida. Yo tenía un conocimiento limitado de la obra de Eduardo, de alguna obra suelta suya, pero era un conocimiento muy superficial.

Y llegó la antológica de 1992. Recuerdo que era la víspera de la clausura y me pasé toda la mañana allí; afortunadamente, estaba prácticamente vacío. Estuve verdaderamente concentrado, en estado poroso, y fui absorbiendo todo aquello como una esponja. Aquella obra que me fascinó y me fue impregnando y penetrando, y la veía yo como una lógica interna, en marcha, un proceso que se va explayando en el tiempo en el espacio. Esa misma tarde después de comer, me vino lo que yo llamo "material"; sentí la imperiosa necesidad de ponerme a escribir y lo más excepcional fue que estuve más o menos diez días "recibiendo material", lo cual es algo muy fuera de lo normal, y así surgió el poema.

53

Lo que no imaginaba es que eso podía trascender después. Me vi con el poema en la mano, pensé que era para Eduardo Chillida y se lo envié. Pero ¿cómo iba yo a esperar, que él, tan en secreto como me ocurrió a mí, se pusiera a hacer dibujos sobre mi poema, igual que me había pasado a mí con su obra? Me quedé asombrado cuando se puso en contacto conmigo y también porque vi que él luchaba con los dibujos porque al principio no estaba satisfecho con lo que le estaba saliendo. Como una anécdota curiosa, recuerdo que decía cuanto más leo la obra, más me hace "mojar la pestaña". Yo me quedé asombrado porque nunca había oído esa expresión y es un detalle entrañable. A partir de ese hecho tan particular fuimos prácticamente hermanos, pues eso era un grado de interiorización y de compenetración personal enorme.



Cuerpo del aire, dibujo, 1995

Carlos Aurtenexte recitó a continuación el poema completo, *La casa del olvido*, que no puede reproducirse aquí por su extensión.

Vamos ahora a coronar este acto asistiendo a algo que siempre es emotivo, importante y que luego sale en los libros: al estreno mundial, al estreno absoluto de una composición que además ha sido escrita, justamente, para que la oigamos nosotros hoy aquí. Está escrita hace dos, tres semanas, lo cual significa que mi amigo Iagoba Fanlo, ha dispuesto de menos tiempo que para estudiar a Bach, por ejemplo.(!!) Benet Casablancas es el autor de esta composición, y es uno de los compositores —catalanes y españoles en general— más notables del momento. También es un hombre de cultura, Licenciado en Filosofía y Doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Como compositor se formó principalmente, bajo la dirección de Josep Soler, quien venera especialmente a Alban Berg pero en general a los maestros de la escuela de Viena: Schoenberg, el propio Berg, y Anton Webern. No es pues casualidad que su discípulo Benet Casablancas, después de formarse en Barcelona, acudiera precisamente a Viena, a ampliar sus estudios. Y que allí buscara como maestro de composición a Friedrich Cerha, importante compositor, con un hito muy especial en su trayectoria.

Él fue el encargado de completar la gran ópera que Alban Berg dejó inacabada al morir, *Lulu*. Y hace tan solo unos meses, Benet Casablancas fue un magnífico introductor en Madrid de la figura y de la obra del maestro Cerha, con motivo de la *Carta blanca* que le dedicó la Orquesta Nacional. Con el bagaje adquirido, Casablancas fue forjando un lenguaje propio, que alcanzada su madurez, se hizo absolutamente personal, y progresivamente refinado. Recientemente, en el pasado mes de noviembre, recibió Benet Casablancas, el Premio Nacional de Música, que es el principal reconocimiento a la labor creativa musical que concede nuestro Ministerio de Cultura.

Pues bien, Benet Casablancas enterado por Iagoba Fanlo de este acto programado en el Chillida–Leku, sintió sana envidia, y quiso participar de la manera más honda en que él podía hacerlo: componiendo una pieza nueva en homenaje a Eduardo Chillida y ofreciendo a los organizadores de este acto el estreno absoluto de la misma aquí, en Chillida–Leku.

Me contaba Benet, la semana pasada en un e-mail, que en cuanto se habló del tema, *“me vinieron a la cabeza las imágenes de la serie Homenaje a Johann Sebastian Bach y fui corriendo a la biblioteca a buscar el catálogo del que conservaba un gran recuerdo. La admiración de Chillida por Bach y la asociación de ambos creadores en*

el momento de proyectar mi obra surgieron de una forma natural, lógica, y casi inevitable. El tratamiento de formas, tonos y texturas de los originales de Chillida, con su tensa y refinada elegancia, los juegos de proporciones y variaciones infinitesimales de su iconografía y el dramatismo distante, muy lírico, de los ritmos descritos por la organización del espacio, fueron el estímulo inmediato para la composición, para adoptar en un segundo estadio, el juego con las transposiciones, alfabético-motívicas, como vía idónea para su desarrollo”.

Ricercare para Chillida es el título de esta obra, el *Ricercare* es una forma instrumental libre, muy empleada en el siglo XVIII, durante el Barroco, a menudo con función de introducción o preludio. Pero les voy a explicar sencillamente cómo se sustancia en la partitura el carácter de homenaje al genial escultor por parte del músico.

55

Ese juego con las transposiciones alfabético–motívicas al que se refería Benet Casablancas al final de la cita que les acabo de leer. Como saben muchos de ustedes, en los países anglosajones la nomenclatura de las notas musicales no coincide con la de España, Italia, Francia, etcétera. En Inglaterra o en Alemania, las notas se nombran mediante las siete primeras letras del abecedario; A, B, C, D, E, F, G, que corresponden a nuestras notas; La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. Pero con una particularidad: en Alemania, la “B”, el “Si” para los ingleses, no es el “Si” natural sino el “Si bemol”, un semitono más bajo. Por consiguiente, los alemanes añaden una octava letra, la “H”, para nombrar al “Si” natural.

¿Qué sucede? Que con esa transposición, como decía Benet Casablancas, resulta que en alemán hay palabras que suenan, que tienen música, y son las que se escriben con esas ocho primeras letras, de la A a la H. Por ejemplo “Bach”: B-A-C-H, que haciendo esa transposición a notas musicales, es “Sib-La-Do-Si”. Eso es, esas cuatro notas, son una célula, que es la sonorización del nombre de Bach. Ese tema, ese simplísimo motivo de cuatro sonidos, ha sido empleado abundantemente por el propio Bach como firma, como guiño, y por muchísimos compositores posteriores a él, que han recurrido a estas notas, para hacer explícita su admiración por el genio musical de Bach. Y Benet Casablancas, en su *Ricercare para Chillida* recurre a este motivo, consciente del profundo significado que para Chillida, tuvo la música de Bach, como ha quedado bien patente en las intervenciones previas a esta mía.

Pero el homenajeado aquí no es Bach, sino Chillida ¿Cómo traer a Chillida a la partitura? No es difícil de imaginar. El nombre de Chillida, tiene ocho letras, cuatro de las

A - B - C - D - E - F - G - H
 La Si b Do Re Mi Fa Sol Si

BACH: Si b – La – Do – Si

56

cuales *suenan*; las dos primeras “C y H” o sea “Do-Si”, y las dos últimas “D y A”, o sea “Re-La”. De este modo, el motivo Chillida, sería, “Do-Si-Re-La”. Pero aún vamos a ver un último paso, si se fijan, las dos últimas notas del motivo “Bach”, “C-H”, coinciden con las dos primeras del motivo Chillida, lo cual, con lo cual, si empujamos esos dos nombres de cuatro letras hasta que se superpongan entre sí la “C y la H” finales de Bach e iniciales de Chillida, resulta un motivo de seis notas “B-A-C-H-D-A”, en el que las dos centrales son compartidas por ambos motivos. Es decir, ese tema, ese nombre “Bachda”, fusiona en uno los nombres de Bach y Chillida.

CH(illi)DA: Do – Si – Re - La

BACH-CHDA / BACHDA:

Si b – La – Do – Si – Re – La

Así ha querido homenajear Benet Casablancas a Chillida: poniéndolo en íntimo contacto con uno de sus referentes musicales y artísticos en general, como fue Bach.

Pues bien, con el ambiente creado en este marco por todos los que aquí estamos, en condiciones inmejorables para disfrutar de este acontecimiento, se presenta el estreno absoluto del *Ricercare para Chillida*, de Benet Casablancas que va a interpretar Iago Fanlo, y con esta interpretación concluirá también el acto. Con un agradecimiento especial a Unión Musical Ediciones, S.L. (The Music Sales Group).

Ricercare para Chillida

para Iago Fanlo, con afecto y admiración

para violonchelo solo

57

Benet Casablancas
(2014)

Moderato e molto cantabile (♩ ca. 58) Tpo. I

Cello

Vc.

Tpo.

Vc.

Vc.

Tpo.

Vc.

Animando

Poco Adagio. Calmo e sereno (♩ ca. 69) Tpo. II

Vc.

C - H - i - l - l - i - D - A

Vc. *f* *p*

Vc. *cresc.* *al poco f* *accel.*

Vc. *f* *mf* *p*

Vc. *mf* *sf*

Vc. *f* *con intensità* *molt tenuto* *dim.*

Vc. *mp* *mf* *p* *mf*

Vc. *f* *mp*

Y ya la pregunta final. ¿Qué aporta el abstracto al arte?

El concepto del arte es, él mismo, un concepto “artístico”, relativo, que cambia. Lo que ha aportado el arte abstracto al arte es una ampliación de la mirada y de los límites de lo que se entendía por arte, en primer lugar; y, antes, el arte abstracto ha ensanchado los límites de lo real mismo. Y si el arte no está para ampliar los límites de lo real, ¿para qué está? Lo real ya lo tenemos. Algunas veces, esos límites se amplían solo cuantitativamente: la publicación de una novela de acrecienta los límites de lo real porque hay *otra* novela, o si queréis, hay *otra historia*. Otras veces, la ampliación es cualitativa: una novela de James Joyce amplía los límites de lo real porque abre un modo nuevo de contar las cosas, una sensibilidad nueva. Este verano me topé con un comentario de Kurt Tucholsky, un escritor satírico alemán del Berlín de entreguerras, que dice lo siguiente refiriéndose al *Ulises* de Joyce: “puro extracto de hígado: es incomedible, pero, en el futuro, se harán muchas sopas a partir de él”.

31

Como en toda ampliación de lo real, ocurre también que lo que se expande se fragiliza. Y por eso podemos preguntarnos también qué es lo que va a quedar de todo este arte de ahora, resultado de esa ampliación de la mirada y de los límites del arte del pasado. Veremos qué ocurre, pero pasará de todo. Hay grandes figuras contemporáneas que se quedarán en nada (algunas ya se han quedado en nada en los últimos veinte años), otros desconocidos pasarán a primer plano... Esto es algo que está estudiado, ¿quién era famoso cuando vivía y trabajaba Manet? No precisamente Manet; muchas veces, el que destacaba en su época era un tipo que ahora es secundario. En arte también vale aquél dicho evangélico de que los últimos serán los primeros...

¿Será que la realidad, no solo se ciñe a lo que uno percibe como tal y el arte es lo que va desvelando esa otra dimensión suya?

Yo creo que sí. Y también creo que no solo lo hace el arte. Pero el arte lo hace muy seductoramente bien...



Miriam Cózar Núñez se formó en la Escuela de Hostelería *Hacienda La Laguna*, en Puente del Obispo, Jaén. En 2002 fue a Barcelona durante el año en que esta fue designada Ciudad Gourmande, para trabajar con el Grupo Tragaluz, referente de cocina creativa en la ciudad. Después de trabajar en dos de sus restaurantes, regresa a terminar su formación, y hace prácticas con otros renombrados cocineros, alumnos destacados de El Bulli, Joan Roca, Berasategui y Paco Torreblanca.

Su siguiente proyecto fue el Restaurante Iris. Este proyecto de reinserción social y alta cocina en Granada es, a su vez, un laboratorio de experimentación donde desarrolla técnicas nuevas y aprende a comunicar conceptos y sentimientos a través de la cocina.

A su regreso, se dedica a ejecutar proyectos más comerciales, como La Taberna de Extremadura, El Caldero, El Mamburú o La Tortuga Boba. Actualmente se dedica a dar talleres de diferentes tipos de cocina (japonesa, cocina creativa, y de mercado); diseña catas con maridaje para bodegas, ejerce como chef privado en *caterings* de alto *standing*.

Los fogones: El encuentro entre el arte, la ciencia y las emociones

Miriam Cózar

*«No se puede pensar bien, amar bien,
dormir bien, si no se ha comido bien.»
(Woolf, *Una habitación propia*, 1929)*

61

Introducción

La estética es la rama de la filosofía que estudia la naturaleza del arte, la belleza y el gusto. Pero la definición de las dos primeras está condicionada por la tercera. El “gusto” es un juicio de valores sensoriales o emocionales que se desarrolla en los límites entre nuestros sentidos y cuerpo, nuestra relación social y cultural con los demás y la naturaleza. Uno de sus propósitos principales es servir de herramienta para investigar lo que es bello, y lo que es arte. Decía Kant que el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento ni un juicio lógico, sino estético; el principio que lo determina es puramente subjetivo. Y el filósofo argumentaba que para saber si una cosa es bella no se busca si existe por sí misma, o si alguno está interesado quizá en su existencia, sino solamente cómo se juzga de ella en una simple contemplación (Kant, *Intuición o reflexión*, 1876).

Desde Kant la filosofía, la sociología y la antropología se han empeñado en matizar el gusto como concepto o como manifestación de los sentimientos, pero han pretendido dejar de lado la palabra “gusto” en su definición más literal (sabor que tienen las cosas). No temo hacer un giro literalista frente a Kant y tomar el gusto como el punto de partida para mi reflexión. El juicio del gusto es un comienzo y voy a aprovechar estas páginas para — guiada por este principio subjetivo — contar mi historia y mi visión del mundo de la cocina. Pero de antemano les anuncio que la cocina es arte.



Monet conjugaba su pintura con un profundo amor a la cocina, que plasmó en un libro

La cocina en las artes

Como todas las artes, la cocina tiene una parte de oficio que a menudo se vive entre sombras y otra más brillante que deslumbra y deleita de una forma muy singular. Pero cocinar tiene una serie de condiciones fundamentales que difícilmente comparten otras artes. Si a las otras artes las justificamos con el argumento del *no solo de pan vive el hombre*, en nuestro caso estaríamos hablando de convertir el alimento en una obra de arte. No es fácil trazar una clara división entre la cocina cotidiana y la cocina artística. Es evidente que McDonald's da de comer —vende comida— pero no es arte; y en cambio mi abuela daba de comer a la familia y algunos de sus platos eran puro arte. Lo que podríamos llamar como artes culinarias (elaboradas en un hogar o en un restaurante con estrella Michelin) nos acerca de forma muy humana e íntima al arte porque a la vez que es una obra de arte, es nuestro sustento de vida. Algo tan necesario como la comida puede convertirse en cultura, y tiene cabida en ella la creatividad y la expresión personal.

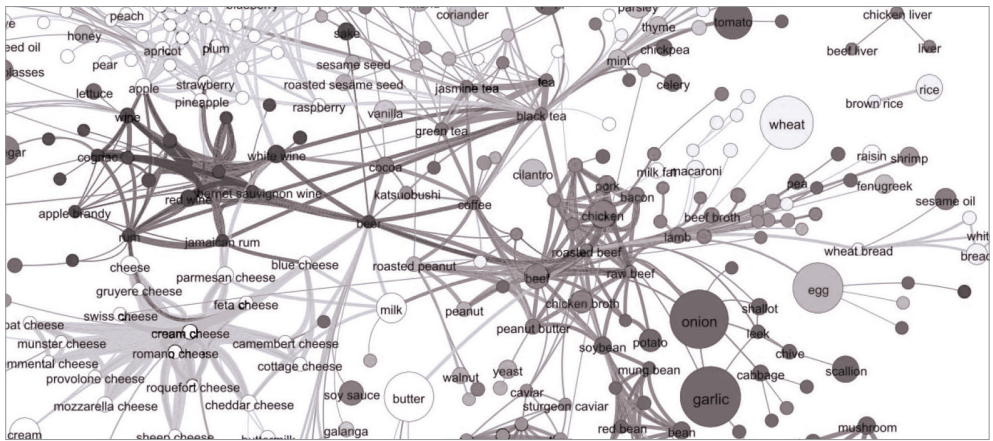
63

En la cocina pueden confluír las dualidades de lo privado y lo público, lo único y lo comercial, lo banal y lo artístico. Esa realidad ha servido de inspiración y espacio de creación a otros artistas como es el caso de Claude Monet, que estaba tan enamorado de la cocina como de la pintura. El pintor impresionista proponía en su filosofía artística expresar su propia percepción de la naturaleza, algo que también refleja en sus cuadros sobre temas culinarios.

Un mundo de redes

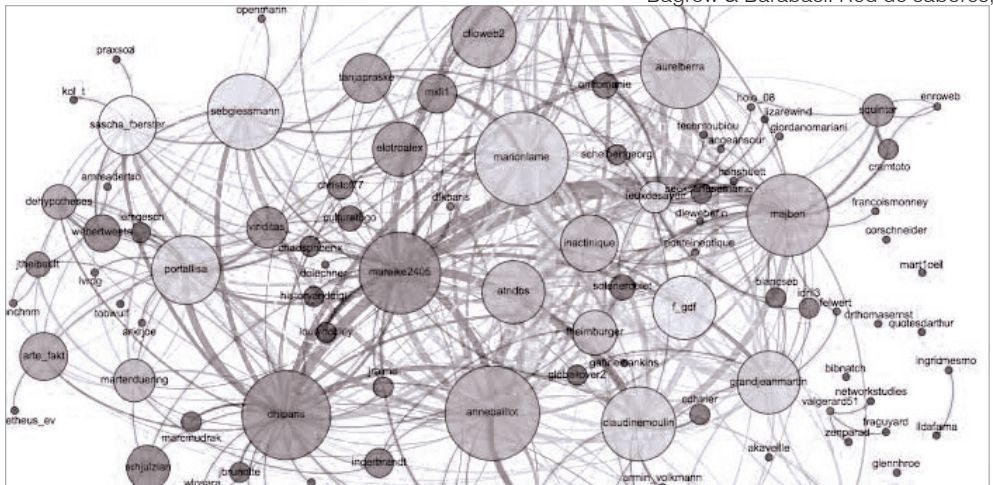
Al igual que las artes plásticas, la ciencia también se ha implicado en la cocina, quizá más y con mayor comodidad y razón, que los artistas. Al igual que el estudio de los tintes y colores nutrió y fue nutrido por la química o la óptica, el estudio de la comida, sus materias primas y sus cocciones nutren y han sido nutridos por la biología, la química, la neurobiología y la psicología.

La aportación de la ciencia no se remite solo a materias técnicas. Al igual que el resto de los procesos de creación de conocimiento disponibles a las personas, la ciencia conversa con —y contribuye a— la formación de nuestras opiniones respecto a lo que es hermoso o sabroso. También nos desvela las relaciones entre nosotros como seres sociales y aquellos elementos que componen las relaciones de gusto a nivel físico-químico y a nivel social. Una mues-

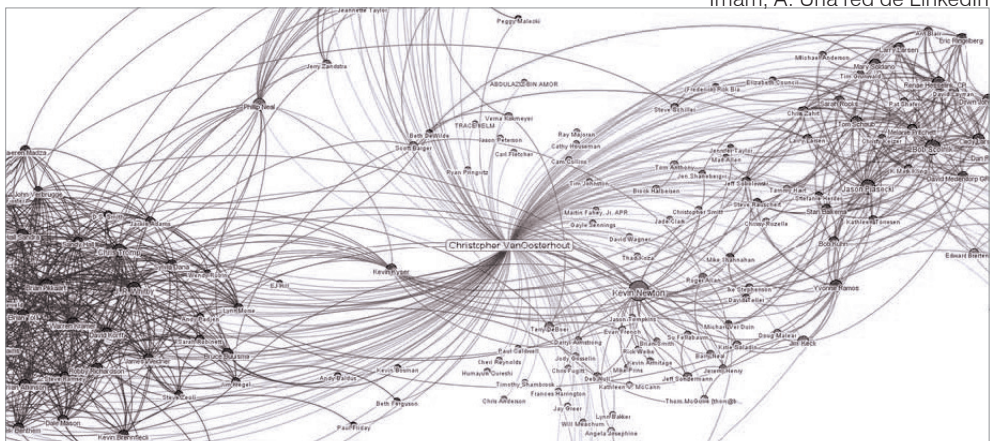


64

Bagrow & Barabási. Red de sabores,



Imam, A. Una red de LinkedIn



Grandjean, M. El viaje de un tweet en una conferencia

tra de cómo las redes de relaciones químicas y humanas se parecen la presentan con mucha claridad las siguientes gráficas de redes. Especialmente, quiero centrarme en la red de sabores creada por Bagrow & Barabási en el año 2011. En este estudio se exploraron más de 57.000 recetas de todo el mundo, creando una representación que ilustra gráficamente las relaciones de sabores (concebidos en función de compuestos compartidos), y de cómo cada cultura culinaria junta o compara esos sabores.

Esta red nos demuestra que podemos sistematizar nuestros conocimientos bioquímicos respecto a los sabores y relacionarlos manifiestamente con cada cultura creando un estándar de los sabores culinarios. El estudio demuestra que si bien algunas culturas, como las occidentales, tienden a emparejar ingredientes que comparten un alto número de compuestos organolépticos, otras culturas culinarias, como las del este asiático, hacen todo lo contrario. Aunque no se pueda sistematizar una razón por la cuál se escoge una forma u otra de asociar alimentos en busca de lo sabroso, sí se puede explicar cómo se forman los conceptos del gusto en distintos lugares, y también cómo estos encuentran puntos comunes para dialogar. La ciencia hace visible, y por ende transmutable, las cosas para las que las personas estamos diseñadas por naturaleza. Y una de ellas es crear redes y manipularlas. Como evidencia visual, podemos comparar esta red de sabores con representaciones de redes de twitter (cómo viaja un twitter entre grupos de personas) o de LinkedIn en su interconexión de profesionales.

65

No es casualidad que las redes se parezcan. Las personas creamos culturas de contacto y comunicación. Y el arte, que es uno de los productos de la cultura, también se puede nutrir de esta información. De hecho, queda manifiesto en estas redes una cosa más, quizá sutil, pero importante a nuestro propósito analítico: las conexiones entre grupos densos y organizados, en los que se crean culturas compartidas, se enriquecen de tener, igualmente, conexiones débiles (casuales) con otras redes densas. Conocer a muchas personas, aunque no sea a fondo, es una manera de facilitar la diseminación de conocimiento y creación que surge de las relaciones más densas que se dan entre conocidos íntimos y regulares (Granovetter, 1983). La cocina, con su afán viajero, y su base común de la necesidad humana de comer, está en posición privilegiada para ser un viaducto constante de comunicación, innovación, experimentación y creatividad.

Por supuesto, la ciencia ha estado implicada en la cocina durante siglos, pero ha sido marca de identidad de la llamada *Gastronomía Molecular*, que tiene sus orígenes en Nicholas Kurti, físico y profesor de la Universidad de Oxford que apuntaba y con razón: “dice poco de nuestra civilización que podamos medir la temperatura de la atmósfera de Venus, y que no sepamos lo que ocurre dentro de un soufflé” (Porter, 1988, p. xviii). Tras su muerte en 1988, Hervé This tomó el relevo y comenzó una serie de relaciones con cocineros franceses, llegando eventualmente a trabajar con Ferran Adrià a finales de los 90 en adelante. El éxito de esta cocina, de sus técnicas y sobre todo de la base de conocimiento que ha creado ha alimentado a la cocina mundial. También ha tenido un efecto que pocos esperaban, pues cambió el centro de gravedad del mundo de la cocina y España se ha posicionado como líder de la gastronomía mundial en los últimos diez o quince años. El éxito español no es súbito ni artificioso. Es el producto de muchos años de trabajo y evolución de la tradición culinaria de esta cultura y su materialización en arte y negocio.

Fórmula de éxito

Si hay una fórmula para el éxito de la cocina española, que ha desbancado a la francesa en mérito y originalidad, sería la siguiente: la existencia de grandes cocineros nutriéndose de las técnicas de la cocina francesa y de la cocina constructivista, que buscan la excelencia en el producto. En este amplio marco caben muchas versiones y vertientes culinarias. Lo mismo puede estar un comprometido de la cocina molecular, como aquellos que “rechazan sustancias químicas o artificiales ajenas al producto” (Santamaría, 2008). Las diferencias crean una vitalidad en el mundo culinario español, un afán por explorar y debatir, que son lo que ensalzan a la nueva cocina española. Si bien hay una base común, la variedad de posiciones en el mundo culinario es la fuente de su fuerza. Aunque se le puede perdonar a cualquiera pensar que la ciencia de los “polvos” y otras exóticas rarezas son la nota pura de esta cocina, la realidad es mucho más variada y sutil. La historia de España, tanto lejana como reciente, se manifiesta en esta cocina que mira tanto al presente como al pasado para alimentar su proyecto. Ayuda además que el discurso común manifiesta un singular aprecio por comer, por deleitarse en la cocina y por saber de los sabores. Todas las regiones tienen su cocina propia, sus señas de identidad y sus productos autóctonos. En un país no muy grande existe una variedad que nutre no solo lo local y regional, sino también lo mundial. Crear un sentido del gusto, unos juicios sobre lo sabroso que sean afectivos y comprensibles en un ambiente así es más fácil que en otros lugares.

La psiquis de la cocinera

Por supuesto, para emitir un juicio sobre el gusto hace falta un sujeto que tome la palabra, que manifieste una subjetividad, unas emociones y una psicología que aseveren no solo lo que es el arte, sino que (si quiere y puede) también haga arte. Una persona que se adentre en el mundo de la cocina como esfera de creación y realización artística y profesional verá su personalidad y su psiquis marcada por la experiencia de cocinar, de aunar los esfuerzos de la ciencia con los de la estética. No creo que haya una personalidad de cocinero/a, pero sí que creo que se forma en el roce de arte y ciencia, ámbitos que pueden parecer contrapuestos o distantes. Si bien es fácil hacer el símil entre cocina y laboratorio, es algo más complicado hacer las paces entre científico y cocinero, cuando cada cual tiene una base de interpretación y valoración diferente sobre lo que es importante, valioso o lo que le gusta. Pero la cocina es así, nos guste o no, prefiramos más entender y dominar la ciencia de esta o manifestar su arte. Una cosa que sí es cierta es que, independientemente de las tendencias artísticas de cada cocinero/a, ser bueno en la cocina exige de la persona una dedicación al conocimiento, la observación, la experimentación, sin olvidar que todos los días, al menos dos veces, hay que dar de comer a los comensales, y hacer que el negocio funcione y sea rentable.

67

Una de las mejores representaciones de esta peculiar psicología se recoge en el personaje de "Marta" en la película *Deliciosa Marta*. Exigente como chef y dedicada a su trabajo plenamente, Marta no tiene muy claro cómo relacionarse diplomáticamente con los demás. Después de varias confrontaciones con clientes, la dueña del restaurante le exige a Marta, como condición de seguir trabajando, visitar a un psicólogo. Este trata durante toda la película de lograr que Marta se relaje, se abra a los demás y que deje de controlarlo todo. Ella lo frustra a cada instante. Finalmente, el psicólogo acepta que para entender a Marta va a tener que someterse él al proceso de ella, y no al revés. Acepta el reto, y prepara una complicada receta de un postre. Orgullosa de su trabajo, se lo da a probar, pidiendo su aprobación. Marta toma un bocado y queda insatisfecha, algo no está bien. Repasa con él métodos e ingredientes, cocciones, tiempos, todo parece correcto hasta que a la chef se le enciende la mirada y le dice "El azúcar belga." Sorprendido, él admite no haberlo usado y le pregunta "¿Eres capaz de saber qué azúcar he usado?" a lo que ella contesta, "claro que no, pero puedo saber qué azúcar no has usado." Él se rinde.

Llegar a tener ese dominio, sentir ese compromiso, crear esa capacidad de observación y análisis requiere tiempo, dedicación y esfuerzo. A veces crea efectos que a otros le parecen excesivos, pero a cualquiera que tenga la fortuna de sentir pasión y vocación por su trabajo le será del todo conocida.

Mi trayectoria

68

A pesar de que llevo casi quince años en esta profesión, no había frito un huevo hasta los 23, cuando, habiendo perdido mi negocio anterior, decidí aceptar una oferta para entrar en un curso de cocina. Parecía una decisión racional, pues la cocina es una profesión siempre demandada y con oportunidad de viajar. Lo que no esperaba era descubrir en ella, y en mí, el arte.

Ciertamente, gracias a esta profesión he tenido la oportunidad de viajar dentro y fuera de España y de relacionarme con diferentes tradiciones gastronómicas y laborales. Y me he visto enriquecida por las relaciones personales que se forman en un mundo que es profundamente multicultural.

Sin embargo, la mayor virtud de esta profesión, a la que accedí casi por casualidad, ha sido la de ayudarme a manifestar mi voz y mi visión. La formación me enseñó la mecánica de las técnicas y hasta un poco del por qué de estas. Pero el desarrollo completo de sus posibilidades vino después.

Salir al mundo a hacer prácticas durante este periodo fue fundamental para terminar de afianzar mi identidad como artista de los fogones. La transformación comenzó en el momento en el que entré en la cocina profesional de un restaurante de envergadura en Barcelona, el Tragaluz. Una cocina de dos plantas, con múltiples partidas, era un caos organizado de actividad frenética para producir cosas hermosas; en ese lugar, en ese momento, se hizo manifiesto para mí la naturaleza dual de la cocina moderna que oscila entre su naturaleza comercial y su vocación artística.

Si algo me queda claro desde ese momento es que, como *chef*, tengo tanta responsabilidad de crear proyectos económicamente viables, como de crear platos sabrosos, lógicos, hermosos. Quizá mi postura sea el *realpolitik* de la cocina, y haya quien pueda verlo como una limitación a las posibilidades artísticas, que a menudo no son del agrado de las lógicas del capitalismo, pero yo entiendo que es necesario ser responsables a la hora de crear restaurantes y recordar que estos

laboratorios/*atelier* son centros de trabajo y de producción. Para que mi visión como *chef* se realice a escala y se pueda comercializar, se necesita un equipo de trabajo y una visión de trabajo que se le pueda enseñar a cualquiera que entre a ser parte de él. Si bien es mi visión, y soy yo la que fundamenta el arte y la didáctica de ese espacio, eso no me hace el centro del proyecto, sino su líder. Aunque sea yo la que se manifieste en las creaciones que salen de mi cocina, es la labor de muchas personas la que lo hace posible, y yo soy responsable de ellas y respondo por ellas. Humanizar la situación de la restauración es el antídoto a la creación de estrellas mediáticas. Aspirar al reconocimiento personal no interfiere con hablar de esta profesión en su totalidad, su lado comercial y su lado artístico no están reñidos, ni se excluyen uno al otro. No hay uno mejor que el otro. Están en constante intersección uno con otro.

69

No puedo explicar mejor la interacción entre estas realidades que utilizando una metáfora. Me inspira a ella la naturaleza misma, que ha resuelto un problema similar creando un árbol que crece y se expande, aún en terreno hostil, siendo flexible en la interpretación de lo que es rama y lo que es raíz. El banyano. Para poder expandirse, este árbol crea una red de raíces externas que le permiten crecer en direcciones poco comunes a sus congéneres. Estas raíces externas siempre están conectadas al tronco principal, aunque sea a través de otras; nuevas raíces que no olvidan sus orígenes.

Mis platos, mi historia

Una de las cosas que los artistas a menudo evitan es contar la historia de su proceso creativo. Cada forma de contarlo pierde algo frente a la intensidad de la experiencia. Pero creo que vale la pena explicar cómo ocurre el proceso de creación en una cocina.

Antes de terminar mi formación reglada tuve la oportunidad de crear mi primer restaurante. Fue una apuesta de personas que vieron en mi la posibilidad de materializar un proyecto y de crear algo bueno, pero admito que fue una apuesta. Salí bien, y el *Restaurante Iris* fue el resultado. Aunque tuvo una vida limitada — al fin y al cabo, todo termina — fue un proyecto hermoso. A la par que se creó un restaurante que pretendía traer a Granada un espacio de cocina creativa, también era un proyecto de inserción social. En la cocina teníamos a personas con diferentes situaciones personales que les dejaban en alto riesgo de exclusión. Venían a formarse para poder acceder a empleos básicos en la hostelería como paliativo a su situación. Formarlos a ellos también tenía para mí un beneficio añadido, pues me mantuvo siempre alerta al cómo

y el por qué de las cosas en la cocina, y me permitió un laboratorio singular para poder perfeccionar las técnicas que había aprendido.

70 Durante este periodo viví inmersa en un proceso que me ayudó a desarrollar mis capacidades de observación, de investigación y de experimentación utilizando conceptos y productos que me eran familiares, pero que podía ver de una manera diferente. En cierto sentido me convertí en una científica y también en artista. El laboratorio dio paso al estudio. Podía observar los colores de los productos y cómo cada técnica me permitía acentuarlos, o mezclarlos. La tridimensionalidad de las cosas era una herramienta más al servicio de lo que quería contar. Los olores y sabores no bastan para contar una historia con un plato, hace falta tocar todos los sentidos y valerse al máximo de cada elemento sensible para crear. Al fin y al cabo, estamos hablando de crear historias, de contar algo que llegue a las emociones a través de los sentidos, algo que despierte la imaginación de quien recibe el plato tanto como la mía.

Crear la carta de *Iris* me dio el espacio para hacer volar mi imaginación y me permitió empezar a contar historias. La primera que decidí contar fue la historia de mi madre (si se quiere, se puede psicoanalizar, pero para mí fue una labor de amor). Y de ahí salió el primer plato que tuvo la carta, llamado “Diferentes formas de comerse un tomate”.

Decidí aplicar todas las técnicas que había aprendido, tanto de cocina como de repostería, en un sólo elemento, para crear esta ensalada, dejándome guiar por mi percepción de mi madre.

Primero escogí los tomates y les di su punto de maduración correcto, para luego tomar cada una de sus partes y convertirlas en un elemento del plato. Con la piel del tomate construí un cristal de caramelo rojo, que tenía una apariencia dura, pero era frágil. Con los corazones del tomate hice una confitura con toques generosos de pacharán, pensando en su corazón dulce y generoso. El resto del tomate lo maceré en aceite de mi tierra, infusionado con los elementos del campo mediterráneo, en el que tanto ella como yo nacimos y una parte lo puse a medio secado. Introduje unas aceitunas negras a punto de medio-secado, para concentrar el sabor y el color. Busqué un queso que tuviera un punto acre y salado, que también la caracterizan, y escogí el feta. La cebolla, morada, la confité en un vinagre balsámico. El lienzo de presentación que usé fue un plato grande y blanco, circular, como la vida suya y mía. En el montaje mantuve la misma idea, y busqué que fuera un círculo dentro de un círculo. Usando un cilindro para darle tridimensionalidad, mezclé elementos rojos, negros y blancos.

Primero un tomate a medio secado, infusionado en hierbas, con un sabor concentrado. Luego el tomate macerado en aceite y hierbas, las aceitunas negras, cristales de sal Maldon, la cebolla, y el queso feta. Encima de esto, el cristal del tomate, como la vela de un barco. Después, pintaba dos lágrimas alrededor con la confitura de tomate, y por último manchaba el plato con una reducción de aceto balsámico de un intenso negro, pues, por muy blanco y puro que uno quiera ser, nadie estará sin tacha.

En todos los años que duró el restaurante abierto jamás pude quitarlo de la carta, a petición de los clientes. Nunca conté la historia de su origen, hasta que una tarde me llamaron a la sala, para atender a una comensal. Una mujer estaba llorando, con la ensalada a medio comer delante. Me dijo que su madre había fallecido hacía poco, y que comiendo esa ensalada no podía dejar de pensar en ella, de verla, de sentirla. Le expliqué la razón del plato y su origen. Ella dijo que sintió esa relación, que pudo ver esos elementos, hechos un todo, como claramente maternos. No fue la primera vez que me pasó esto. A lo largo de los años otros comensales han podido ver la historia que mis platos cuentan. No es magia, ni casualidad. Es que los idiomas comunes están ahí, cuando cuento esa historia con mis platos sé que hay personas que van a entender mi relato tan claramente como el que lee un cuento. Apelar a las emociones provocándolas con el recuerdo de un olor, de un sabor, es la palabra de la cocina.

71

Cuando mi madre por fin vino al restaurante le serví la ensalada y le dije que era su plato. Ella me miró y me dijo que si no recordaba cómo había aprendido a caminar. Le dije que no y me contó que ella me ponía un tomate en una silla, y me hacía caminar hacia ella, aún cuando alejaba la silla cada vez más. Cuando por fin llegaba a ella, el tomate era mi premio.

Cuando preparaba la presentación del *LiveSpeaking* empecé a considerar la dificultad de presentar un plato para degustar sin darle compañía, la experiencia necesitaba algo más, imágenes, música. Escuchando un programa de jazz, por casualidad escuché la canción que sabía que acompañaría el plato. Un sonido intenso y tierno, viejo y gentil, salía por los altavoces, no sabía bien si era clarinete o saxo alto. Esperé emocionada a escuchar el nombre de la pieza para buscarla... Era Sidney Bechet y la canción, "Si tu vois ma mère".

No todos los platos pueden tener unos orígenes emocionales tan intensos, pero todos tienen una historia y también narran una historia. El poder de explicación y emoción de la cocina permite al que domina bien el lenguaje contar historias sobre las

personas, los elementos que componen un plato y también sobre otros elementos que le acompañan. En este caso me refiero al maridaje, que es la ejemplar capacidad de la cocina para entablar diálogo con su acompañante líquido, sobre todo el vino. En mi trabajo más reciente he tomado esa dirección, y el otro plato que presenté en LiveSpeaking fue otro ejemplo de mi evolución como cocinera y narradora.

72

Tuve no hace mucho la oportunidad de probar un rosado de Bodegas Chinchilla. Este vino me resultó un vino joven y divertido que me recordaba a notas de la infancia, a toques de piruleta. Un niño comiéndose una piruleta es muy feliz y quería transmitir esa sensación de travesura. Pero es un vino lo que se marida, no una chuche, así que también me esforcé por buscar otros matices de ese vino. Hice una milhoja de foie, como elemento graso para hacer más untuoso el vino, y le introduje anguila ahumada. El humo iba a ayudar a crear explosiones dentro de la boca, a dejar salir todos los tonos y matices, mientras que la grasa del foie iba a ayudar a que el vino permaneciera más tiempo en boca. Lo recubrí de fresas caramelizadas y pistacho, para ayudar al paladar a perpetuar ese toque infantil a gominola. Esta vez, teniendo claro que la música tenía que acompañar la presentación, me dejé asesorar y escogí a conciencia la pieza que acompañó la degustación, "Sonata en sol menor, op.19 — Andante" de Sergei Rachmaninoff, la versión de Yo-yo Ma y Emanuel Ax. Al igual que en el maridaje, Ma y Ax usan el dominio técnico de sus instrumentos para sacar matices de emoción a la composición. Esta composición es impresionante, pero Ma y Ax son los que, con su arte y su emoción, consiguen descubrirle aspectos a la música que nos transportan.

Conclusión

Hemos visto a lo largo de este ensayo la evolución de la idea del gusto, desde la filosofía hacia la ciencia y la historia personal. De este viaje se desprende claramente que la idea del gusto, el concepto y su práctica, es un proceso. El gusto en relación a la percepción de los sentidos es un espacio dinámico en el que interactúan el cuerpo y su bioquímica, las condiciones materiales de lo que se percibe (física y química) y la cultura que formamos como individuos y como comunidad basados en estas experiencias (Dethier, 1978). Los buenos cocineros, al igual que los buenos comensales, comprenden estas relaciones dinámicas con mayor o menor grado de consciencia. Pero para los cocineros, entender y manejar esta relación es liberador puesto que nos permite unir nuestras experiencias vitales, personales y sociales con los productos concretos de nuestra labor creativa: nuestros platos. Cuando un *chef* escoge una relación de ingredientes y sabores es tan meticuloso y preciso en el dominio de su vocabulario como el más sutil



Djarquitectura nace en 2001 y está formado por los arquitectos: Diego Jiménez López y Juana Sánchez Gómez. Desde 2010 son profesores asociados en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Málaga en el área de Urbanismo, EGA y dirigiendo PFC. Son Máster de Paisaje por el Institut für Landschaftsarchitektur de la Universidad Técnica de Berlín.

Directores del curso de verano de la Universidad de Granada, Paisajes Futuros, experiencias y acción en 2010. Profesores invitados por las Universidades de Granada, Málaga, Facolta de Roma Tre, Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante, Universitaria de La Nucía, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, Camilo José Cela, Technische Universitat Munchen.

Han expuesto su trabajo en el RIBA (Londres), Dordrecht (Holanda), eme3-CCCB Barcelona, Atenas (Grecia), Viena, Cáceres, Ceuta, Munich, Granada, Elda o Alicante.

Interferencias

DJ Arquitectura

75

Recibimos la invitación de PensArte para participar como ponentes en un *LiveSpeaking*, y desvelar en él nuestro proceso creativo, algo que –en sí mismo– ya es un proceso de creación. Pero desentrañarlo en su totalidad era como hablar de nuestra alma, esa que a veces incluso a nosotros mismos nos sorprende y más aún si, como es el caso, hablamos de dos almas que llevan más de veinte años intentando comunicarse sin renunciar a su individualidad.

A nosotros nos gusta hablar de **fragmentos** -uno de ellos puede ser esta charla- y de las **interferencias** producidas entre ellos y a partir de los cuales ese espíritu se nutre y enriquece. Son fragmentos las experiencias propias y las reflexiones acerca de los procesos de otros que se convierten en referentes por empatizar con la propia manera de sentir o porque conducen a distintas cuestiones. Una que ha sido fundamental para nosotros y que forma parte de lo que intentamos explicar hoy aquí, si es que es posible hacerlo puesto que el proceso creativo es difícilmente cuantificable, fue algo que nos recordó la serie de documentales del *National Geographic* en su programa "*El cerebro musical*". Contaban cómo los ingenieros informáticos habían conseguido diseñar un programa capaz de detectar si una melodía podía convertirse en un éxito de ventas analizando los impulsos nerviosos que genera el autor al crearla, por comparación con una base de datos. Como parte del programa, el cantante y compositor Sting fue invitado a realizar una experiencia piloto con una de sus melodías. Sin embargo, en el plató mostró su recelo a que el proceso creativo pudiera ser analizado empíricamente y era propenso a considerar que la base del éxito de un tema tenía más que ver con el hecho de que la música

hubiera conectado con el sentimiento de muchas personas. Sentimiento –por otra parte– cambiante, porque tiene que ver con multitud de factores capaces de hacerlo variar.

76

Otras **variables** de nuestro proceso de creación son las propias vivencias y cómo éstas se trasladan también a la propia experiencia creativa. En ocasiones se trata incluso de situaciones que pueden ser contadas desde lo anecdótico, como lo que se cuenta como manía de la arquitecta **Kazuyo Sejima** que duerme durante periodos cortos de tiempo a lo largo del día bajo la mesa de su despacho para paliar el cansancio de jornadas excesivamente intensas de trabajo. Más allá de enjuiciar sus hábitos, lo que aquí interesa es que esa acción convierte a la mesa en una estancia en sí misma, añadiendo a su significado de objeto el de habitación. Se trata de una nueva visión de una realidad, en este caso de la mesa, que se amplía en el momento en que esta vivencia del objeto-mesa como espacio de descanso es trasladada al proyecto de un edificio que nace a partir de los espacios–mesa apilados.

También hay **situaciones** en el proceso de creación que, si no se someten a una lectura creativa, son fácilmente banalizables como ocurre con la obra en la que la artista “Campanilla” propone romper objetos de manera creativa: el recuerdo de la boda de un primo lejano, un souvenir del viaje de estudios, etcétera. Si hay un montón de cosas que pululan por casa y de las que uno quiere deshacerse, ¿por qué no hacerlo de forma creativa? ¿Por qué no, si —como dijo el artista contemporáneo Joseph Beuys— cada hombre es un artista? Beuys exige *“más creatividad para cada ser humano”*, pues este es el que escribe la historia, y a través de su libertad podrá escribir el futuro, materializándolo en ramas políticas, ciencias, educación, cooperación, etcétera. Cada hombre, un artista, opera en la apertura de la experiencia estética creadora, en la continuidad arte–vida, entrando en la escena del arte, algo con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie. Todos somos potenciales artistas, la cuestión es qué hace que en unos este potencial se despliegue y crezca de manera exponencial y en otros permanezca latente. Así por ejemplo, **Antonio Maldonado** ve en los reflejos del agua *“un mundo de ensueño, casi irreal... que no deja de atraparme”*. Por eso los fotografía insistentemente, queriendo construir ese mundo, cuando para la mayoría se trata solo de un charco o de la disfunción de una fuente que ha manchado el bordillo, descubriéndolos desde su perspectiva. Cuestión, esta última, que nos devuelve al inicio de nuestra reflexión y que muestra que lo relativo al proceso creativo no es fácil de desentrañar y que tan interesante como el proceso en sí mismo es el resultado y la manera de expresarlo, de comunicarlo.

La cuestión de la comunicación resulta también complicada puesto que en sí misma la comunicación se basa en mecanismos como el lenguaje, que es un sistema en el que las palabras se explican a su vez con palabras. Resulta fascinante que la definición de un vocablo en el diccionario se haga a través de la concatenación de otros tantos de ellos, que a su vez necesitan de otros para ser explicados en un proceso cerrado (porque solo intervienen las palabras de una lengua determinada) pero enormemente rico por las múltiples combinaciones que pueden darse en él. Las **interferencias** de nuestro proceso creativo se parecen a esos vocablos: las palabras que explican esas otras palabras son ahora proyectos de nuestro estudio y experiencias que van apareciendo para redefinir un **glosario creativo** a través del que deseamos que se consiga un acercamiento a nuestra alma y que ayudará a entender nuestro proceso de creación.

77

Glosario Creativo

DJ

Desde 2001 formamos **DJ**, Diego y Juana, compartiendo proyectos en una complicada maraña en la que se mezclan ilusiones compartidas e individuales, y proyectos de vida que interfieren con los del trabajo.

D-J

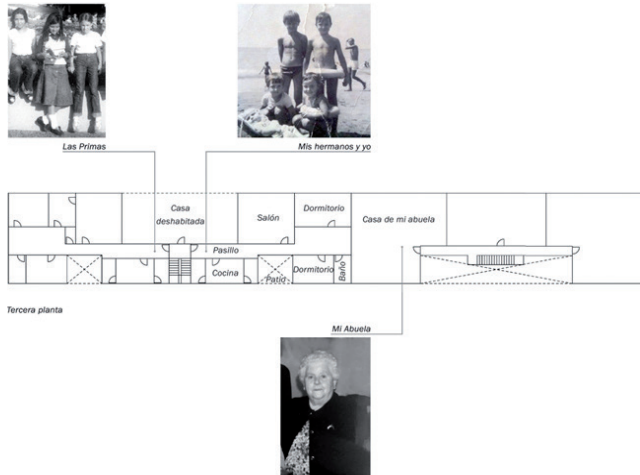
Compartir desde la individualidad, no solo manteniendo criterios propios, sino también procesos creativos individuales.

NO

Es difícil saber lo que uno quiere, y sin embargo, creemos tener más claro lo que no queremos o intuimos que no es compatible con nosotros.

[D] EXPERIENCIAS

Las vivencias propias son fundamentales. Recuerdo que cuando era pequeño, vivía en un bloque que tenía dos viviendas por planta: nosotros ocupábamos una de ellas en la última y en el otro vivían mis tíos y primas. Las puertas de acceso de ambas casas estaban enfrentadas en el descansillo y permanecían abiertas durante todo el día; y esa apertura convertía a las dos viviendas en una sola por la que nos movíamos libremente mis tres primas, mis cuatro hermanos y yo.



La posibilidad de transformación de la vivencia espacial de las viviendas que ofrecían aquellas puertas abiertas de mi niñez apareció mucho tiempo después en diversos proyectos del estudio que nos permitieron seguir investigando acerca de aquella secuencia.



[J] AZAR

Mientras esperaba mi turno en una sala de espera, cogí el cuaderno para seguir garabateando acerca de cómo podía ser el logo para el concurso de imagen corporativa de Motril Turismo.

Habíamos pensado trabajar sobre algo que hubiera representado de manera constante a la ciudad y dando vueltas a esa idea pensamos: ¿por qué descartar lo evidente, la torre vigía que siempre había aparecido en la iconografía de los símbolos de la ciudad? Y así, decidimos reflexionar acerca de las condiciones actuales que podían renovarla o qué otros elementos representaban a la ciudad y podían interactuar con la torre.

Así, encontramos que otro factor evidente era que Motril sigue teniendo pendiente su acercamiento al mar, que es sin duda su principal atractivo. Dentro del escudo, la Torre aparece hierática con un mar al fondo que parece condenado a estar siempre allí, en un segundo plano y sin llegar a ella, como de hecho le ocurre a la propia ciudad.

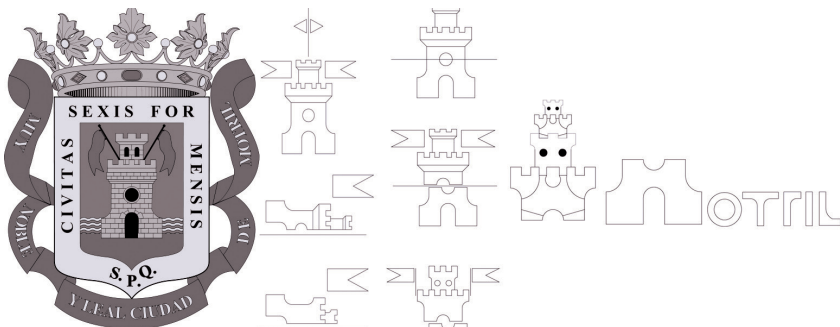
Por ello, pensamos en generar ese encuentro entre Motril y el mar y que ese acercamiento fuera el origen de una nueva forma. El siguiente paso era entonces pensar qué procesos que tuvieran que ver con el agua estaban vinculados a un cambio de estado o a una transformación, y recordamos entonces que cuando un cuerpo se introduce en el agua se produce ese fenómeno tan curioso que es la refracción y que hace parecer que el objeto se fractura. ¿Podía fracturarse la torre vigía en una forma que se aproximara a la idea de barco?

79

Al llegar a casa enseñé a Diego aquel boceto de torre convertida en barco. Seguimos pensando y dando vueltas a la idea y colocamos la torre en su posición vertical a ver qué pasaba. Y al plantear el corte, por azar, surgió una forma antropomórfica en la parte superior y otra parecida a una M en la inferior: una letra para escribir MOTRIL con una nueva tipografía y otra forma que nos sugirió una torre–mascota como nueva embajadora de la ciudad, a la que llamamos *MuXoMotril*.

[J] TENACIDAD

Trabajar con la refracción del agua para el logo de Motril Turismo, no era tampoco casual. Meses antes habíamos trabajado también con la idea del agua para un logo de la escuela municipal de natación infantil. Vimos que podía dar mucho juego en relación a la transformación formal de un objeto, lo que hizo que fuera un concepto que venía muy bien para plantear la estrategia de transformación de la torre vinculada al agua.



[J] PRUEBA-ERROR

La exportación de ideas de un proyecto a otro cobra sentido dentro del interés por investigar en un concepto, por lo que trabajarlo en diferentes planos facilita profundizar en esa indagación. Esto requiere de tenacidad y de un proceso de prueba-error que hace descartar una forma frente a otra y discriminar lo que no quieres para ir aproximándote a lo que menos “no quieres”. Ya decía Picasso que cuando llegaran las musas era importante que lo encontraran trabajando.

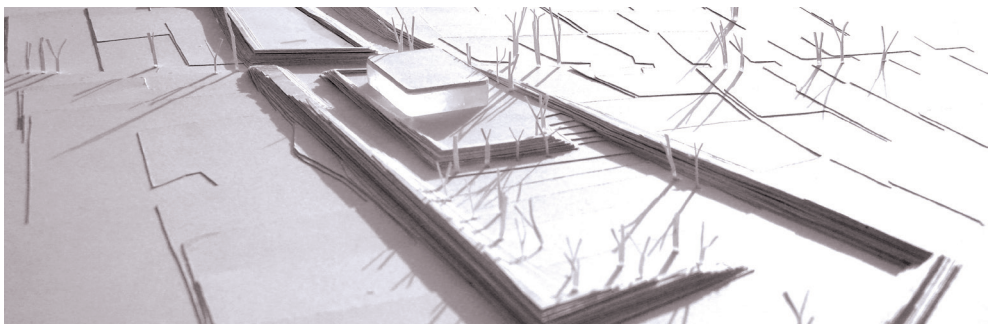
[J] TESOROS

Paseábamos por el ámbito donde se situaba la parcela para construir el Centro de Interpretación de restos arqueológicos de Baza porque habíamos decidido presentarnos al concurso.

80



Íbamos comentando lo bonito de aquel paisaje de lomas suaves y cómo el Centro tenía que participar de él porque las ruinas tenían una vinculación muy fuerte con ese entorno. La interpretación de las ruinas, pensábamos, no se entendería sin comprender el lugar que hacía muchos, muchísimos años, aquellos humanos de la Antigüedad habían decidido que era bueno para ser habitado.



Y en medio de esa conversación, repentinamente, descubrimos otra huella humana (esta vez contemporánea) que aparecía como un elemento que singularizaba aquel paisaje; se trataba de una balsa. La manipulación que esta hacía del territorio intercalándose con las lomas naturales, nos proporcionó la estrategia del proyecto.

[J] ILUSIÓN

Sin ella el proceso creativo es algo forzado y pensamos que condenado al fracaso. La ilusión es la chispa, el detonante, lo que te mantiene alerta, optimista y receptivo.

Una de las mayores ilusiones que nosotros hemos experimentado ha sido la de ser padres y cuando mi sobrina iba a nacer me encargaron que pensara en “algo” para decorar su cuarto.

Aquel cóctel que combinaba el recuerdo de mi propia ilusión de cuando nacieron mis hijos, incrementada con la de que mi hermana iba a sentirla también y yo nuevamente con ella, estaba abocado a dar forma a algo por lo menos divertido, entrañable, que trascendiera la decoración. Y así nacieron unos dibujos.

Tres años más tarde a mi ilusión se unió la de mi madre y mi hermana por hacer algo más con ellos, así que inspiraron una marca, *Juanacadabra*, que trabaja con la idea de generar objetos que tengan que ver con lo didáctico, el reciclaje, con el vestido... y con la ilusión.

The screenshot shows the Juanacadabra website interface. At the top, there's a navigation bar with the brand name 'Juanacadabra' and icons for 'Carrito', 'Lista de deseos', 'Entrar', and 'Regístrate'. Below the navigation, there's a main banner featuring a young girl and several line art characters (a mouse, a rabbit, a bird, a cat, a bear, and a frog). The banner text reads 'muy pronto más inseparables'. To the right of the banner, there are promotional elements: 'como hacer tu inseparable', 'packaging', 'sugerencias' with a '10% off' badge, and a '6-5%' badge. Below the banner, there's a section titled 'Linea Inseparables' with six small icons representing the characters. At the bottom, there's a short paragraph of text about the brand's mission.

Juanacadabra arranca su aventura con la **línea inseparables**, que propone para sus seis personajes sencillamente dibujados sobre una camiseta blanca, algo más que una estrategia de reciclaje. A través de un sencillo proceso de doblado y cosido (que te detallamos en la web y en nuestro especial packaging) adquieren forma tridimensional en un **inseparable**, de manera que la camiseta, que a los niños rápidamente se les queda pequeña, además de seguir teniendo vigencia transformada en inseparable, puede convertirse en uno de esos objetos queridos de la niñez, el que te acompaña a todas partes o hace de amigo imaginario, marioneta improvisada, fetiche de la suerte, inspiración de sueños, o de aquellos que simplemente nos gusta atesorar como recuerdo de nuestro pequeño...o de tantas cosas como imaginés!...Y como los mayores a los que se lo contábamos, decían que querían volver a ser niños para tener su

[J] BAGAJE

La chispa ilusionante prende sin duda mejor si se le arrima buen combustible. Y para eso nada mejor que tener un buen almacenaje de procesos aprendidos y saberlos emplear para algo a priori distinto de aquello para lo que siempre lo has utilizado.

Desde que ejercía como arquitecta, la costumbre que siempre me había gustado de garabatear inocentes dibujillos naif, se había ido apagando. Pero las ganas estaban ahí martilleando mi lado más inconsciente y de manera furtiva aparecían de vez en cuando en los márgenes del papel en sucio sobre el que tomaba notas mientras un cliente se ponía ya algo insistente en el teléfono, o cuando la mañana de trabajo estaba algo “espesa”. Y un día, los garabatos pasaron de salir del lápiz a ser dibujados con el ratón. Mientras dibujaba el plano de una vivienda comencé a bosquejar con el ratón los dibujos para el cuarto de mi sobrina Isabel. De esta forma, el programa de representación gráfica aparecía ahora con nuevas posibilidades, más allá de su función inicial.

82

[D] OBSERVACIÓN

Todo lo que nos rodea va conformando una base de datos que enriquece nuestro subconsciente y hace posible eso que llamamos intuición y que para nosotros es una de las principales herramientas de proyecto. Llegar a un lugar y dejarte invadir por él para que en tu cerebro —sin tú llegar a saberlo— empiecen a producirse multitud de conexiones que hacen que surja en ti el criterio inequívoco de lo que no hay que hacer, y que te ayude a buscar lo que finalmente harás.

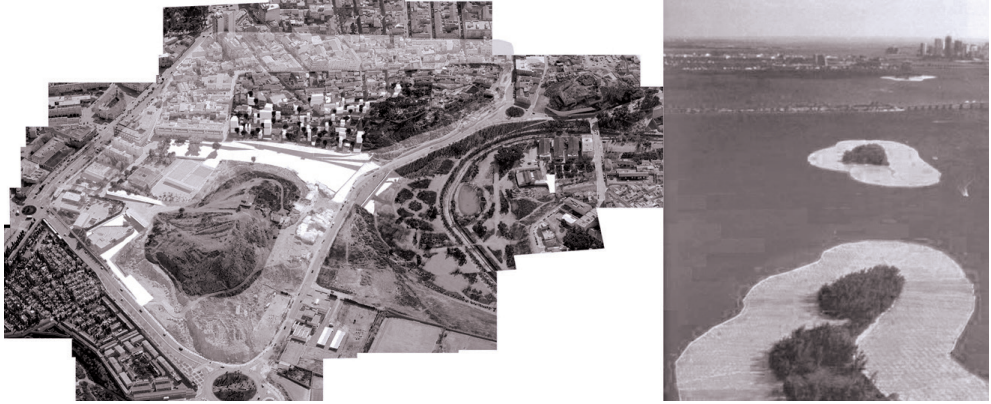
En Alcorcón, observar aquel heterogéneo paisaje fue tomando cuerpo como aspecto singular para la propuesta de *European11*, como lo que ahora daba identidad al lugar y podría seguir haciéndolo en el futuro combinado con nuevos elementos que introduciría el proyecto.

[D] REFERENCIAS

Entre las interferencias, no pueden faltar aquellas referencias que tienen que ver con otros procesos creativos vinculados al mundo del arte, la literatura, el cine, etcétera.

En el *European10* de Elda (Alicante), la instalación de los artistas Christo and Jeanne-Claude, “Surrounded Islands”, (realizada en Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83) hacía visible la idea de subrayar un lugar. Las islas envueltas en la lona roja reforzaban su posición en el océano. Al igual que la banda que propusimos

en el concurso, pretendía determinar, subrayar y conectar los Barrios de Tafalera y Numancia con el resto de la ciudad de Elda.



83

[D] EXPERIMENTACIÓN

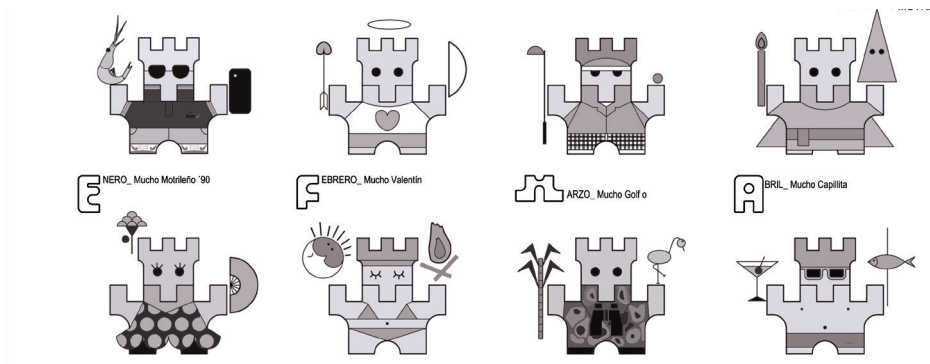
Los procesos creativos en arquitectura están fuertemente vinculados a la génesis de una forma. La experimentación formal se convierte no solo en un ejercicio que facilita la habilidad sino en parte de los ensayos prueba-error para descartar unas ideas frente a las otras.



[D] JUEGO

Lo lúdico se incorpora al proceso creativo relajándolo y aproximándolo a la libertad con lo que este aparece en otros momentos de la vida como la niñez, en la que todo surge de manera más desenfadada, libre y por lo tanto, creativa.

MuxoMotril ha abierto esa oportunidad para el juego. Un personaje, sin sexo, ni raza ni edad que puede travestirse para cada ocasión o aparecer en multitud de objetos.



[D] SUEÑOS

84 La utopía es siempre un motor de cambio y la ensoñación alimenta la ilusión y el juego.

Para que MuXoMotril cobrara sentido, inventamos una leyenda que acelerase el proceso de vinculación de la ciudad con el que a partir de ahora pretendíamos que fuese su representante, su icono, su embajador e, incluso, su mascota.



[D] MAGIA

Tiene que ver con trasladarnos a lugares fabulosos y así fue, precisamente, cómo pensamos que podían entenderse los espacios generados en el "Sea Club Padel Motril".

En ese proyecto, las pistas de pádel en sí mismas nos parecían objetos muy fácilmente identificables y de una estandarización incapaz de identificar a un club frente a

otro. Por otro lado, la posición del club en una loma muy expuesta al sol demandaba mejorar las condiciones climatológicas para el juego, así que empecé a pensar en ambos condicionantes a la vez y surgió la idea de que la pista como objeto de paredes acristaladas podía invertirse, y funcionar en cambio como patio si el espacio entre pistas se cubría con una malla ligera para mitigar los rigores ambientales. Una malla roja que a su vez estimula las endorfinas y anima al ejercicio.



[D] ACCIÓN

La participación activa en la ejecución de procesos creativos, propios o ajenos, nutre y enriquece el bagaje, la base de datos y la intuición para que se ponga en alerta creativa ante un nuevo proyecto.

Performances vinculadas a la activación de un proyecto, la integración en una asociación cultural que promueve el arte contemporáneo en nuestra ciudad o participar en cursos fuera de la dinámica reglada de la Universidad, son algunas de estas acciones.

86 El glosario está abierto, a la espera de engrosarse con nuevos términos o acepciones, siendo quizá la palabra FIN, la única imposible, porque un proceso creativo puede encadenar otros.

¡CONTINUEMOS!



de los poetas, o el más convincente ensayista. Al igual que estos otros artistas, el *chef* fundamenta esa selección en un posicionamiento consciente, en un manifiesto. Del latín *manifestum*, significando claro o patente, los artistas se han valido de manifiestos para exponer sus compromisos creativos, sus visiones, propuestas y deseos de creación y cambio. Por eso quiero terminar este ensayo haciendo público mi manifiesto para dejar claro y patente, no solo mi visión y deseos, sino los fundamentos, el terreno firme y fértil en el que cultivo mi trabajo y mi arte.

Mi Manifiesto

- Mi compromiso es hacer en mi vida aquello que amo.
- Seguir siendo ese banyano, echando raíces y ramas.
- Que cada proyecto sea honesto.
- Compartir el proceso de enriquecimiento, conocimiento, capacidad de seguir sorprendiendo y seguir imaginando lo soñado.
- No dejarme vencer por las lógicas aplastantes.

73

Bibliografía

- Ahn, Y.-Y., Ahnert, S. E., Bagrow, J. P., & Barabási, A.-L.** (2011). "Flavor Network and the Principles of Food Pairing". *Scientific Reports*, 1, 196. doi:10.1038/srep00196
- Dethier, V. G.** (1978). "Other Tastes, Other Worlds". *Science, New Series*, 201(4352), 224–8. Retrieved from <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/663651>
- Grandjean, M.** (2013). *Digital Humanities at Deutsches Historisches Institut Paris*. Localizado en [http://www.martin-grandjean.ch/introduction-to-network-visualization-gephi/#!prettyPhoto\[slides\]-1813/0/](http://www.martin-grandjean.ch/introduction-to-network-visualization-gephi/#!prettyPhoto[slides]-1813/0/)
- Granovetter, M. S.** (1983). "The Strength of Weak Ties: A Network Theory Revisited". *Sociological Theory*, 1, 201–233.
- Imam, A.** (2011, 24 enero) "Visualize Your LinkedIn Network With InMaps". Localizado en <http://blog.linkedin.com/2011/01/24/linkedin-inmaps/>
- Kant, I.** (1876). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime* (p.206). Madrid: Francisco Iruveda.
- Porter, G.** (1988). *But the Crackling is Superb: An Anthology on Food and Drink by Fellows and Foreign Members of the Royal Society*. London: Institute of Physics Publishing.
- Santamaría, S.** (2008). *La cocina al desnudo* (p.317). Madrid: Ediciones Planeta.
- Wood, M.** (1997). *A Painter's Kitchen: Recipes from the Kitchen of Georgia O'keefe* (p. 109). Santa Fe: Red Crane Books.
- Woolf, V.** (1929). *Una habitación propia* (p.192). Madrid: Seix Barral.



María Guardia -*Mariquilla*- es una figura emblemática del flamenco. Hija del guitarrista Antonio *Pataperro* y de la cantaora y bailaora María *Carajarapa*, con 6 años ya se subía a un escenario. A los 16 participó por primera vez en el Festival Flamenco del Paseo de los Tristes junto a primeras figuras de entonces. Y ese mismo año, el cantaor Manolo Caracol la invita a bailar en el tablao madrileño *Los Canasteros*. Desde entonces ha compartido escenarios con figuras como Mario Maya, Juan Habichuela o Manolete. En la actualidad, la artista dirige su propia escuela en Granada y en 1988 la Universidad de Granada le otorgó la dirección de la Cátedra de Flamencología.



Tatiana Garrido, hija de Mariquilla, es bailaora, coreógrafa y directora de flamenco, nació en Málaga en 1973 y comenzó a bailar a los doce años. Se formó bajo las enseñanzas de su madre, principal fuente de inspiración en el flamenco que viene desarrollando, pero también con otros maestros como Mario Maya, Cristóbal Reyes, Javier Barón, Antonio Canales y Rafael de Carmen. Con tan sólo 16 años, se puso al frente de su propia compañía con la que ha visitado escenarios como la Alta Ópera del Cairo o el Museo de Arte Contemporáneo de Manila en Filipinas, estrenando montajes como *Noche Flamenca*, *El amor brujo*, *Sueños del flamenco*, *Fuego y arena* y *Flamenco Equestriam*.

Almas gemelas. Dos generaciones unidas por el arte flamenco

María Guardia (*Mariquilla*) y Tatiana Garrido

Entrevista realizada por Paco Crespo

89

¿La creatividad es una extensión de tu espíritu, de tus ganas de vivir, del entusiasmo, de la juventud?

M Tal vez mi creatividad se refiera al baile porque es lo que he hecho toda mi vida, desde los seis años que empecé. Ya me puse el vestido a los tres, pero a los seis ya bailaba profesionalmente y no tenía a nadie que me enseñara porque en el Sacromonte uno va tirando pellizquitos de lo que ve, de lo que hace. Mi madre era cantaora y bailaora, mi padre guitarrista y el entorno era el Sacromonte. Allí siempre se bailaba la cachucha, la mosca, los fandangos, pero poquito de otros bailes, y eso significaba que tú sola tenías que ir aprendiendo y creando de lo que había en baile flamenco por Andalucía. En Granada también se bailaba mucho por bulerías pero son unas bulerías que les dicen "*bulerías corridas*" porque se corre mucho.

Yo pensaba, "*quiero otra forma de bailar, pero ¿cómo lo hago? y ¿cómo no lo hago?*" Y puesto que no había escuelas, ni tarimas, ni barras para colocarte ni había nada, se me ocurrió buscar un "*cauchí*" de agua. El "*cauchí*" es la tapadera de los registros de los canales de agua que están en las calles. Yo me puse a bailar encima de uno y descubrí que tenía resonancia. Y esa resonancia, que era como si tuviera un suelo doble, hacía que pudiera escuchar bien el sonido de mis pies taconeando sobre él

y me permitía escuchar los pies y ponerlos más limpios. *“¡Esto es lo que yo quiero! Escucharme para ver si me estoy equivocando de paso o no lo estoy haciendo limpio o tengo que correr más, o según qué baile, tengo que hacerlo más despacito”*. Y eso fue un salto en mi creatividad muy bueno para mí. Muy bueno porque en el Sacromonte se bailaba en el suelo pero sobre él no tenías resonancia.

Siempre hay que estar atenta y avanzando, mira qué anécdota: cuando mis niñas eran chicas, estaban todo el día conmigo y tenía que improvisar los pasos sentada en el WC del baño para, por ejemplo, dar una vuelta a una seguidilla que se había quedado monótona.

90



Entrevista en el Carmen de la Victoria en el Albaicín. Granada.

Tatiana, ¿tú también crees que hay que entusiasmarse mucho para ser creativo?

T Si no hay entusiasmo, no puede haber creatividad. Eso tiene que nacer de una emoción, de un momento y de una magia. Y además te tiene que pillar trabajando, como decía Picasso. Si no hay trabajo, no hay creación. Puedes tener un momento mágico donde empieces a crear, pero si eso se diluye y no tienes las personas al lado que te apoyen y sobre esa pauta la posibilidad de poder crear un baile, un espectáculo, la infraestructura de una danza y a su vez poder llevarla a todo el mundo, ese momento se diluye en el tiempo y no sirve de nada. Así que siempre que se crea hay que hacerlo con una continuidad en el trabajo y con un proyecto de futuro.

¿Tú cuándo te diste cuenta de que eras hija de artista? ¿Qué edad tenías?

T Estaba rodeada de grandes artistas y no me daba cuenta de que ellos eran genios del mundo del flamenco. Para mí eran mi tito Juan, mi tío Pepe y todos mis primos, pero estaban reconocidos como grandes figuras del flamenco. Quieras o no, ellos estaban dentro de mí aun sin yo saberlo y me influían constantemente. Por supuesto mi madre y también mi padre, que aunque no es públicamente una persona famosa del mundo del arte, compone y escribe divinamente y entre los dos hacen una simbiosis artística que llega muy adentro. Todos pusieron su granito de arena para que yo fuera la artista y la persona que soy hoy.

Quando bailaba en El Jaleo y en mi casa con mi hermana Lucía, nos poníamos a jugar delante del espejo y, espontáneamente, a cantar y a bailar. Más tarde, cuando mi madre se trasladó a Granada y puso su academia, se me despertó a mí la inquietud por bailar. Y tan solo con tres meses de aprendizaje, me encontré en el teatro Manuel de Falla bailando tres bailes seguidos sin más aprendizaje previo. Las niñas de la academia llevaban ocho años bailando y yo en tres meses las igualé, así que me di cuenta de que eso era lo mío y que había heredado el arte de mi familia. Además, sentía muchas inquietudes de poder crear mi propia forma de bailar, expresar mi propio sentimiento. Soy muy creativa y cualquier cosa la invento y reinvento.

91

Copiar lo bueno siempre es bueno, pero si encima copias de tu madre, que es una gran artista, mejor.

M Yo he sido una enamorada del que lo hace bien. Aunque no tuviera un duro, he tenido los mejores guitarristas, los mejores cantaores, todo lo mejor que estuviera alrededor del flamenco para sentirme bien y que ese buen hacer me diera alas y capacidad de crear. Acabamos de estar en Alemania y solamente con escuchar al guitarrista y al cantaor, el baile que teníamos pensado montar allí, se convirtió en otro que no tenía nada que ver. ¿Por qué? Porque teníamos otra materia, unos artistas determinados, y al tener otra materia nosotras mismas improvisamos y creamos algo nuevo.

En teatro, al que improvisa en el guión, se le denomina morcillero.

T En nuestro caso, ni siquiera tenemos guión porque al menos una obra de teatro suele tenerlo. Dependiendo del tipo de material, que es el alumno, trabajamos de una manera o de otra. Si tiene un nivel alto, las técnicas que usamos son adecuadas a lo que

sabe y si el alumno lo tiene más bajo nosotras nos adaptamos. Lo que intentamos es que se vaya contento y habiendo disfrutado para que ese material que le hemos ofrecido luego lo pueda aprovechar. Porque ¿de qué te sirve una información muy compleja si luego no la puedes usar? Lo que más importa es que el alumno se vaya contento y habiendo aprendido lo que necesita aprender.

El flamenco es un arte vivo que se va renovando constantemente, y lo que valía en la época de mi madre ya no sirve ahora. Eso significa que su conocimiento es útil, pero al mismo tiempo insuficiente. Tengo que seguir aportando para poder ser yo misma y eso es una de las cosas buenas que tiene el flamenco, que es un arte muy personal.

92 **Tatiana, te iba a preguntar dónde te inspiras tú.**

T Realmente me resulta más difícil decirlo que hacerlo porque nuestra faceta es la danza y es más difícil contar con palabras lo que se expresa con el baile. Yo me inspiro mucho centrándome en un solo tema. Por ejemplo, por tomar un elemento de partida, decidimos montar un baile sobre el pájaro, y sobre esa idea, empiezo a crear. A partir de ahí surgen luces e inspiraciones. Además, estoy rodeada de grandes artistas y eso te aporta muchísimo. Contribuyen con sus ideas y se crea algo especial. Llevar el baile a escena es todavía más especial porque no sirve de nada crear unos pasos sin más; lo importante es transmitir sentimientos con ellos. Porque lo más bonito que tiene el flamenco es que “compone” y la actuación artística “descompone” lo previsto. Para bailar bien hay que tener arte y saber “descomponerse” sin querer ser perfecta porque el ser humano no lo es, y es parte de su diversidad, de su ser distinto cada vez, de su magia.



Tatiana Garrido.

El flamenco te aporta eso, la creatividad, el querer ser distinto a los demás de manera que, aunque hagas el mismo baile veinte millones de veces, nunca es de la misma forma. ¿Por qué? Porque eres diferente de ayer a hoy. Y a la otra persona le ocurre

lo mismo, de manera que se produce un momento conjunto de magia en el que la creación de uno alimenta la del otro. Anoche mismo estábamos en el escenario y yo me sentía sin ganas de bailar por soleá. Tenía ganas de bailar por tangos y le cambié al guitarrista, que al principio se quedó extrañado. La monotonía en el flamenco no es buena y en eso se diferencia del baile clásico porque allí sí que te ciñes a un pentagrama y no puedes improvisar.

Tati, ¿qué te gustaría hacer ahora en el plano creativo? ¿En qué estás metida?

T Ahora mismo estamos en plena vorágine con la Cátedra de Flamencología y preparando a gente muy importante. La cátedra está en Alemania y Venezuela y tiene gran repercusión.

93

Miguel Ríos, otro grande de Granada, contaba que cenando un día en Madrid con Joaquín Sabina le decía: “a mí hacer una canción o componer un tema me puede costar entre medio año y un año dándole vueltas, cambiando una frase, etcétera”; y Sabina pidió un trozo de papel y un bolígrafo y compuso la canción de “19 días y 500 noches” después de tomarse tres whiskys.

Vosotras de qué escuela sois, ¿de la de Miguel Ríos o de la de Sabina?

T Yo creo que más de la escuela de Sabina. Luego, por supuesto, hay un desarrollo de ese momento de creatividad pero somos muy de *“ha llegado la idea”* y la desarrollamos.

M Yo el próximo “parto” que tengo es dentro de dos meses. Ha sido largo, pero ya va a salir y es un libro para los flamencos, por soleá, por seguidillas. Viene gente de la cátedra desde Alemania a respaldar el libro a Monachil. Gente que paga un billete solamente para respaldar mi libro.

Oye María, ¿ves algo tuyo en la forma de hacer arte de Tatiana?

M Tatiana es mi hija, por lo que los vínculos son muy grandes: vínculos creativos, sentimentales y además es muy buena persona. Tiene la materia prima y a mí no me necesita ya, está tan suelta que sorprende. Eso es una maravilla y somos felices de poder estar trabajando juntas todavía, luchando por el mundo entero dando clases y haciendo lo que nos gusta.

Tatiana, ¿copias mucho de tu madre?
¿Qué ocurre cuando la musa no viene,
cuando la inspiración no llega?

- 94 T La verdad es que puedo decir que aunque físicamente me veo como mi madre, no tenemos mucho que ver. Porque ella es mucho de pie y yo de pie estoy más cortita. Yo soy más de brazos y es diferente. Habiendo aprendido de ella, pienso en cambio que no me parezco mucho a ella. Somos muy diferentes en personalidad y eso se refleja en el baile. Y en cambio, veo a mi sobrina María, que tiene dos añitos, y digo: "Dios mío, si es un calco de mi madre. Si esta fuera bailaora sería idéntica a ella". Pero yo reconozco que no.



Obra realizada por el pintor David Zaafra.

¿Es bueno para el flamenco que haya flamencos muy mediáticos y muy presentes en la prensa rosa?

- T Tiene su parte buena y su parte mala. Se popularizan y la gente va a verlos, pero luego tienen que demostrarlo en el escenario. Si no vibran y no hay transmisión de sentimientos, entonces no vale de nada. Tiene que haber un trabajo detrás, un trabajo serio y de mucha gente junto a ese artista para que eso se consolide en el tiempo. En el flamenco no es más grande el que pega el pelotazo y se va si no el que se mantiene muchos años y los grandes artistas del flamenco son los viejos. Nosotros, que somos la juventud, tenemos que beber primero de lo antiguo para poder aportar lo nuestro. Si sabes donde están tus raíces puedes volver y crear. Todo tiene que nacer de un núcleo y ese núcleo son los artistas anteriores de los que partir, para desde ahí poder aportar el propio granito de arena.

Eva la Yerbabuena, Manolo Liñán, Rocío Molina... alumnos tuyos. ¿Han sido generosos contigo?

- M Algunos han sido buenos, otros menos. Hay una artista sevillana a la que agradezco con todo mi corazón que reconozca el tiempo que estuvo conmigo y lo ponga en sus

curriculum. Estoy hablando de Manuela Carrasco. Y hay otras que son muy buenas con su arte pero parece que se olvidan de dónde y de quiénes aprendieron y que han nacido con lo que saben. Pero ninguno hemos nacido sabiendo.

Hablando de agradecimientos, yo no he visto a nadie más agradecido contigo que a Chiquito de la Calzada, que fue palmero tuyo hace 25 años y besa por donde pisas.

M Es verdad, y otra que me adoraba era Lola Flores. Era una persona que donde se enteraba que yo estuviera venía a verme. Una vez vino a Granada porque se había enterado en Jerez de que yo había montado unas sevillanas con batas de cola, mantón y abanico, y vino a la Calle Recogidas a verme. “Lola, ¿qué haces aquí?”, le pregunté. Y me contestó: “Pues que me he enterado que has montado unas sevillanas que no se pueden aguantar”. Les dije a mis hijas Tatiana y Eva que se pusieran las batas de cola y bailaran las sevillanas y se le puso la cara blanca. Me dijo: “Mira, yo las quiero para mi espectáculo”. Y le respondí: “Tú puedes llevarte de mí lo que quieras”. Porque Lola era una enamorada del arte.

95

Voy a contar una anécdota. Yo tenía que bailar en el corral del carbón, en el Festival de Música y Danza de Granada. Monté unas bulerías muy extrañas, pero bulerías. Y tan extrañas que la presentación era con una ristra de cascabeles y me decían: “eso que son, ¿para las cabras?”. En aquel tiempo me traje a un vasco que tocaba violín, a un chico con guitarra eléctrica y a un negro que vi por la calle, que no tenía ni pasaporte ni nada y tocaba los bongos. Todo eso ahora es normal pero en aquella época no era así. Al terminar el espectáculo la mitad del público se levantó maravillado y la otra mitad se quedó sin aplaudir.

T A mi madre le gusta mucho fusionar el flamenco con otras culturas. Se ha llevado a su espectáculo a árabes, indios, músicos de jazz, etcétera. Somos gente con muchas inquietudes y nos gusta el arte. No se trata de ser *pura flamenca* sino de hacer arte. Hay muchas culturas y músicas de las que se puede aprender, copiar, sacar algún matiz y llevarlo a nuestro terreno.

¿El flamenco está hoy en buenas manos? ¿Hay cantera?

M Sí hay buenos flamencos, lo que pasa es que se van de España. Los buenos artistas se van, dan aquí sus pequeños *shows* pero están más fuera de nuestras fronteras.

T El problema que hay hoy en día en todas las facetas artísticas en España es que los genios creativos no tienen el apoyo para poder desarrollarlo aquí y tienen que irse fuera. Es una pena que los grandes artistas tengan que dar clases en el extranjero —que es donde pagan— y que aquí no puedan montar una escuela. Así pocos españoles pueden aprender buen flamenco.



96 **La fuga de cerebros.**

T Exacto. En el flamenco también ocurre. Está saliendo gente muy bien preparada con un conocimiento de flamenco muy amplio.

En vuestra escuela sí tenéis buena cantera, ¿no?

T Pues sí, tenemos buena cantera. Va por épocas. Hay veces en las que te salen 6 o 7 niñas que van a ser grandes profesionales y otras épocas en las que es todo lo contrario. La vida es así. Hay que apoyar nuestra cultura porque es una de las cosas más bonitas que tenemos y hay una parte de nosotros que se está yendo fuera. Hay que agradecer a los extranjeros que les guste nuestro arte pero a la vez aquí se van perdiendo algunos buenos artistas.

Obra realizada por el pintor David Zaafra.

Hay muchos bailaores granadinos que se tienen que ir a Madrid por no estar apadrinados aquí.

T Sí, pero luego tienen que volver y beber otra vez de aquí. La esencia del flamenco está en Andalucía queramos o no, aunque en Madrid y Barcelona hay una gran infraestructura y también grandes artistas. Eso sí, luego con la crisis, aquí en Granada se siguen manteniendo muchos tablaos y en Madrid y Barcelona se han perdido casi todos. O sea, que al final el flamenco se queda aquí.



Maider Bilbao es Licenciada en Bellas Artes y prepara una Tesis sobre "El cuerpo como lugar simbólico en la obra de las artistas *performer*". Complementa su formación con diversos cursos y talleres sobre *performance*, escultura, fotografía, arte virtual, estética contemporánea, etc. Es becaria por diversas instituciones como la Faculty of Art, Media and Design in the University of the West of England at Bristol, la Fundación Bilbao para NNTT y Arte y ha sido artista residente en el Hudson Valley Center for Contemporary Art, en Nueva York. Actualmente compagina la creación artística con la docencia.

Vuelos del alma: la *performance* como viaje iniciático

Maidier Bilbao

99

Actualmente la *performance* sigue siendo, en muchos casos, una gran desconocida para el público no especializado. Esto es comprensible ya que por su propia naturaleza escapa a una definición exacta: en ningún momento ha pertenecido a un movimiento artístico determinado, no es una disciplina y no tiene una técnica concreta. *Simplemente es arte vivo hecho por los/las artistas.*

Esther Ferrer, pionera en España del *Performance art*, opina que hay tantas teorías y tantas definiciones como *performers*. Y es que las *performances* pueden abarcar desde una serie de controlados gestos íntimos que pueden durar unos pocos minutos, hasta un teatro visual a gran escala que puede durar muchas horas; puede haber un guión preparado o puede ser una improvisación espontánea; se pueden presentar de forma individual o colectiva, de forma austera o con medios tecnológicos.

A grandes rasgos se podría decir que una *performance* es una combinación de un ambiente artístico y una representación teatral en la que el cuerpo del/la artista se transforma en la herramienta de expresión y comunicación por excelencia. Es una obra efímera cuyo resultado nadie conoce y que generalmente solo se presenta una vez, después queda el testimonio: el recorte o artículo de prensa, la fotografía, el vídeo, recuerdos de los participantes, objetos como residuo de la acción.

Por el carácter mediático de la época en la que vivimos, este medio artístico aparece más híbrido que nunca y se extiende a multiplicidad de ámbitos tales como la poesía, el sonido, el arte corporal, la danza, el teatro, las instalaciones, fotografías, vídeos y las nuevas tecnologías. Todo ello puede formar parte de este nuevo arte performativo, un arte de fuerza y vitalidad que se construye y se transforma *in situ*, que acentúa las actitudes experimentales y una inclusión aún mayor del sentido de la percepción.

100 Pero, sin duda, podemos observar un denominador común en todas las *performances* y es que son la máxima expresión del arte del presente, del aquí y el ahora. Es el arte más vivo, directo y cercano al público que existe y esto es precisamente lo que a mí me apasiona de una *performance*: vivir y sentir el aquí y el ahora de la acción, entregarme a la más absoluta realidad.

Desde hace años considero la *performance* un acto cargado de emociones. Es como un viaje iniciático que se expande hacia los demás, un ritual psico-mágico que me permite una transformación personal gracias a la intensidad del momento vivido. Me gusta sentir el contacto con la gente, cruzarnos las miradas mientras me muevo entre la multitud, impregnarme de la carga energética que se genera en el ambiente.

En mi caso, la necesidad de realizar una *performance* viene de una pulsión vital, de un sentimiento que nace en mi mundo interior y que, mediante la exteriorización en la acción artística, consigue descargarse para llegar a la consciencia. Mi manera de hacer arte es algo que está muy en conexión con mi yo más profundo, por eso en ocasiones puedo cerrar etapas gracias a una *performance* o intuir cuál es el siguiente camino que voy a recorrer. Proyectando conscientemente ciertas situaciones en la acción directa, éstas se materializan en mi vida con el paso del tiempo.

También me interesa la libertad interdisciplinar que ofrece la *performance* para mezclar a mi antojo los componentes que van a originar el montaje del ambiente necesario para llevarla a cabo. Aparte de la acción en sí misma, utilizo diversos elementos simbólicos como estructuras escultóricas, objetos, vídeo-creación y sonido, danzas o coreografías, caracterización, iluminación para generar una atmósfera concreta, etcétera.

Yo no ensayo mis *performances*. No se trata de una coreografía entrenada que ofrezco ante un público cuando la controlo: no es una danza ni es un teatro. Sí que puedo tener una idea o un guión de lo que me gustaría hacer, pero sobre todo improvisado y



Performance Animal Spirit (dentro del habitáculo). Nueva York, 2007.

son mis sentimientos de ese momento y el *feed back* que me ofrecen los/as asistentes, con lo que nace cada *performance*. Y es tan importante cómo me encuentre y la interacción que me ofrece la audiencia y el entorno, que si estoy a gusto y requiero más tiempo de *performance* continúo en función de lo que en ese momento siento que necesito hacer: aquí entran de nuevo la intuición, la sensación, la emoción y el sentimiento. Por el contrario, si no estoy a gusto o si percibo que lo que estoy realizando no llega, corto la *performance* y esta se termina. Esto es vivir el arte de la manera más real que conozco, la improvisación en su máxima expresión. Aprendo mucho de cada *performance* que hago, me ayuda a conocerme a mí misma y por este motivo considero que es un acto personal absolutamente potente.

Comentaré a continuación dos de estas *performances* que han supuesto fuertes rituales personales e iniciáticos: “*Animal Spirit*”, que se realizó en 2007 en el Hudson Valley Center for Contemporary Art en Nueva York, y “*Cura do Coração*”, presentado en verano de 2014 en Viana do Castelo, Portugal.

Tras recibir una beca viajé a Nueva York a realizar un proyecto artístico y allí surgió “*Animal Spirit*”, que supuso un punto de inflexión en mi *modus operandi* artístico. De manera instintiva me interesé por los Nativos Americanos, algo dentro de mí me decía que tenía que ir a las raíces de este sitio y comencé a investigar profundamente a estos primeros habitantes del territorio, *the lords of the land*, los verdaderos señores de esa tierra.

Fue una investigación de índole antropológica; aprendí dónde y cómo vivían, sus hábitos y costumbres, su profundo respeto por la naturaleza, sus ritos y tradiciones y su manera de vivir y organizarse, siempre dedicada al bien de la gente de la tribu. Además, este estilo de vida estaba inseparablemente ligado a unas creencias espirituales que eran una interpretación de los elementos naturales que los rodeaban, alimentados por sueños y visiones considerados mensajes de los dioses.

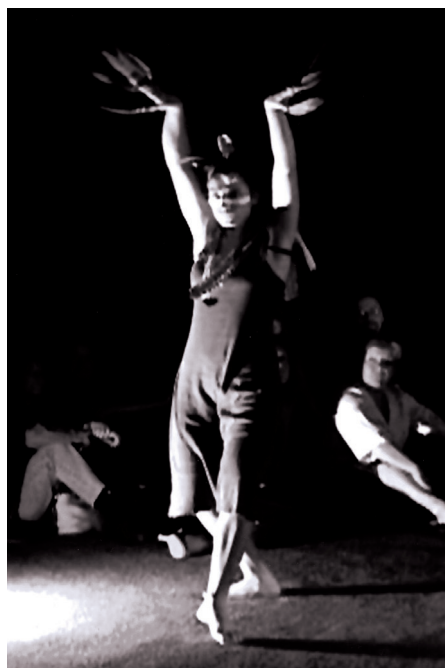
102

Entre estas creencias espirituales me sentí absolutamente fascinada por sus rituales chamanísticos y más concretamente por el ritual de *Animal Spirit*, un ceremonial para invocar a su animal interior con la finalidad de conseguir la energía y la fuerza de ese animal totémico. Pasé muchos momentos en los lugares que ellos habían utilizado para sus rituales, localizaciones naturales con un fuerte magnetismo energético, y allí me sentaba a meditar y escuchar lo que la tierra me quería decir.

Durante estos paseos recolectaba plumas de aves que veía por el monte, muchas de ellas de águila. Según fue avanzando mi proceso creativo, veía cada vez más claro cuál era mi espíritu animal: señales en mi camino, sueños, textos que me llegaban de manera fortuita, canciones... yo no elegí a mi *Animal Spirit*, el águila me eligió a mí.

Para esta *performance* realicé una video-creación en donde cuento esta ensoñación, ese encuentro con los Nativos Americanos que me lleva a descubrir a mi animal totémico. Además, para conseguir el entorno que a mí me interesaba generé una instalación de tela elástica transparente, un habitáculo que me permitía establecer un cordón umbilical entre el interior y el exterior; situarme dentro y poder observar lo que ocurría en el exterior y a su vez, el público desde fuera podía ver lo que sucedía dentro de este espacio.

La suavidad del tejido de este habitáculo evoca una piel, realmente funciona como una segunda piel que ofrece conexiones con el útero materno. Simbólicamente es un



Performance Animal Spirit

útero, pero también es un nido. Comienzo en el interior de este nido, tumbada, caracterizada con las plumas que había encontrado en mis paseos, preparada para el ritual nativo americano. Poco a poco me voy incorporando y empiezo a percibir qué es lo más inmediato que tengo en mi entorno, y se trata de esta membrana, de este mundo uterino. Lo toco, lo palpo, lo pulso y me doy cuenta que hay algo más ahí fuera.

Un corte en el sonido, una ruptura musical, es la llamada para salir al exterior. De alguna manera es un salto al vacío, un nacimiento a nivel simbólico personal. Un músico comienza a tocar en directo el birimbao, instrumento africano que marca los movimientos de la danza tribal que realizo entre el público mientras soplo a través de las plumas de mis dedos, tal y como hacían los nativos como ritual de sanación.

103

Gracias a esta *performance* tuve un encuentro real con mi *Animal Spirit*. La fuerza que yo sentí cuando estaba haciendo la danza entre la gente y la energía que se respiraba en el ambiente fue algo impresionante. No solo fue una conexión con mi interior, sino que el intercambio de comunicación con el público generó un enriquecimiento mutuo muy importante.

El último *performance* que he realizado titulado "*Cura do Coração*", lo presenté en el patio interior de un antiguo hospital de peregrinos de Viana do Castelo, en Portugal, mientras me encontraba en una residencia artística. En este caso, fue el propio lugar el que me indicó que debía aprovechar esta circunstancia para realizar un ritual de auto-sanación.

El *atrezzo* que utilicé en esta *performance* constaba de un habitáculo de tela elástica transparente con forma de *tipi*, tienda cónica utilizada por diferentes tribus nómadas, una serie de cantos redondeados que cogí prestados de la playa -que inserté dentro de unas medias de color blanco, y que yo portaba a modo de "mochilas"-, velas a lo largo de todo el espacio y una vídeo-proyección que se proyectaba en una pared de piedra del patio.

La vídeo-creación constaba de imágenes que había grabado durante mi estancia en la residencia artística y mostraba un ritual de protección y de conexión con la madre tierra: árboles moviéndose por el impacto del viento, mares con olas enfurecidas, la naturaleza en su estado más salvaje mientras yo, solemne y totémica, pintaba partes de mi cuerpo y mi rostro a modo de ritual de iniciación para conectarme con mi alma y fortalecer mi espíritu.

El *tempo* de esta *performance* fue muy importante. Todo lo que yo realizaba era en cámara lenta extrema, poniendo todo mi sentimiento y concentración en cada acción que desempeñaba. Quería ser realmente consciente de todo lo que estaba sucediendo. El objetivo de esta acción era trabajar el desapego, soltar cadenas y -simbólicamente- liberarme.

104 Para ello, realicé un recorrido de círculos alrededor del *tipi* caminando muy lentamente entre el público y cargando en mi espalda estas “mochilas” de piedras. En un punto determinado arrojé estos pesos y los voy arrastrando por el suelo hasta soltarlos delante del *tipi*. Este habitáculo de tela actuó simbólicamente como refugio al que me retiraba, mientras se proyectaba la vídeo-creación del ritual, del mismo modo que muchas tribus realizaban sus rituales de iniciación en una choza oscura especialmente creada para ellos.

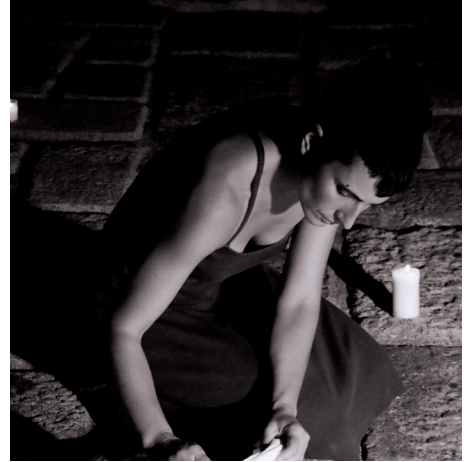


Performance Cura de Coração. Portugal, 2014.

Al finalizar la proyección salgo muy cuidadosamente de este espacio y realizo unos movimientos de respiración: aire que al inhalarlo me purifica, y que exhalado me permite vaciarme de lo que me contamina; movimientos de brazos que van del cielo a la tierra para cargarme de energía. A continuación quemo con velas las medias que portaban en su interior las piedras, una ruptura simbólica de cadenas, y me libero de lo que me pesa.

Vuelvo al camino de círculos para apagar cada una de las velas que marcan el recorrido anteriormente realizado, muy lentamente me despido de ese trance personal. El ritual se termina, yo estoy liberada, cargada de energía y mi alma ya puede descansar. Miro al público, de uno en uno, y me voy del espacio.

El residuo que queda de esta acción son las piedras y los trozos de media quemados, además del olor de las velas apagadas que inunda el ambiente. Pero el ritual no terminaba realmente ahí: al día siguiente regresé a la playa “Amorosa” a devolver las piedras que había tomado prestadas para este acontecimiento, le di las gracias y me bañé en su mar para completar mi proceso curativo.



Performance Cura de Coração (detalle).

105

Tiempo después, cuando veo los vídeos de mis *performances*, puedo observar que mis acciones están generando un camino personal. Que no son solamente proyectos artísticos sino proyectos vitales que están marcando el recorrido de mi ser, una evolución, una transformación, un caminar, y admiro el poder que tienen dentro de mí.

Y es que es la *performance*, y no otro medio artístico, la que me permite conocer mi esencia verdadera y realizar estos viajes iniciáticos que en el directo de la acción me transforman y me trasladan a otro plano, me envuelven en un estado más profundo completamente conectada con mi interior y con lo que estoy haciendo. En definitiva: me hacen sentirme más viva que nunca.

Es una unión de arte-vida o vida-arte que vuela desde lo más real de mí misma: *mi alma*.

El flamenco se va a quedar con personas como Mariquilla o Tatiana y con muchos artistas que tenemos en Granada. Nos vamos a despedir con una cita algo filosófica: “Me preguntas por qué compro arroz y flores. Compro arroz para vivir y compro flores para tener algo por lo que vivir”.

Ojalá nunca les falte el arroz y, sobre todo, que tengamos muchas flores como Mariquilla y Tatiana.

HASTA AQUÍ HEMOS LLEGADO



Joan LLácer nació en Borriana-Castellón, estudió en la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid, en la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa y en la de AA. OO. Es profesor de la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid y fue Director de la Escuela-Taller de Arte Cerámico "FAENZA" de Madrid. Entre sus numerosos premios nacionales e internacionales destacan: Nacional en Talavera de la Reina-España, Bienal de Vallauris-Francia, International Art Competition de New York-USA. Ha expuesto su obra en las más importantes museos, ferias y galerías de España, Europa, Estados Unidos y Asia.

Entrevista a Joan Llácer sobre escultura cerámica

Realizada por Irene della Barca

107

Buenos días Joan, lo primero que me gustaría preguntarte es si te consideras escultor o ceramista y qué diferencia encuentras entre ambos términos.

Me considero ceramista por la dificultad que entraña la cerámica. Siempre he pensado que la escultura va unida a la cerámica porque el material vendría a ser lo mismo cuando estás modelando o creando. Pero, en escultura, después vas a un taller y lo pasas a poliéster, a bronce, al material que quieras; y para el ceramista ahí es cuando empieza su trabajo más difícil: cuécelo, esmáltalo, dale el colorido, vuélvelo a cocer y que salga correcto. Ahí es donde empieza el peor trabajo mientras que la parte de la creatividad es igual para todos.

Los ceramistas tenemos la mala suerte de que nos la seguimos jugando en el taller, no solo en la etapa de modelado y creación. Y la mayoría de las veces no nos sale correctamente; digo correctamente porque es muy difícil que salga una pieza perfecta. Normalmente hay que retocar muchas veces, pero en otras ocasiones sale mucho mejor de lo que habías previsto.

Para dedicarse a la cerámica tienes que conocer la parte del fuego y dominarla. Cada vez que se abre un horno es una sorpresa. Por eso soy ceramista y no escultor.

Me gustaría que nos hablaras un poco de tus orígenes tan ligados al mundo cerámico. Si crees que ha sido inevitable que te hayas hecho ceramista teniendo un abuelo que hacía hornos, un padre que se dedicaba a la química del mundo cerámico y viniendo de un pueblo donde la cerámica es una de las bases de su cultura.

108 Yo quería ser piloto de aviación. Y me creía que iba a serlo. Es más, amenazaba a mis padres con no aprobar si no me daban permiso. Cuando por fin me lo dieron me detectaron miopía y no pude realizar la carrera. Entonces, como no sabían qué hacer conmigo, me mandaron a Madrid porque mi padre era químico en Burriana, en una empresa de porcelana dialéctica. Él era el que preparaba la porcelana para Jacinto Alcántara. El hijo del fundador siempre estaba llamando a mi padre para que le diese las fórmulas y entonces mi padre le contó, *“mira lo que ha pasado con mi hijo”* y él contestó *“pues mándalo para acá”*. Yo siempre había jugado en la fábrica y allí había tornos, porcelana, barro refractario; había jugado en ese entorno y con todo eso, pero nunca había pensado que sería mi profesión porque tenía claro que quería ser piloto.

¿En qué momento empiezas a diferenciarte y a concebir tu obra cerámica como algo puramente artístico y no meramente útil?

Fue bastante rápido, el segundo año de la escuela. En el primero nos enseñaron que el aprendizaje era duro. Ahora protegemos más la obra pero antes te tenían un año o dos haciendo manos u hojas y si no la terminabas te la rompían. Podías pasarte allí un año y medio trabajando y te ibas a casa sin ninguna pieza. Luego, al tercer año, ya te empezaban a dejar modelar y recuerdo que el señor Gómez, profesor de esa asignatura, me corregía. Fue ahí cuando empecé a decir que no. Él lo hacía todo más clásico y en cuanto se iba yo lo rompía y volvía a hacer lo mío. Es más, llamó a mi padre y me expulsaron como seis veces de la escuela porque no hacía caso. Pero al final me dejaron por imposible y pude hacer mis piezas. Creo que la materia principal la había aprendido y quería que me dejaran libertad para expresarme.

Sin embargo en tus obras se ven dos líneas muy diferentes: una es mucho más libre y artística y la otra más investigativa.

Claro, es que no puedes escaparte. Cuando tocas esmaltes de crecimiento, como pueden ser las cristalizaciones, te tienes que adaptar a unas formas concretas. No vale un plano, porque se montarían unas cristalizaciones encima de otras y se forma-



LiveSpeaking en Casa das Neves, Viana do Castelo, Portugal.

ría un barullo de vidrio que deformaría el propio desarrollo del cristal. Ocurre que no verías nada, ¿no? En esos casos te tienes que obligar a que sean unas superficies en forma de huevo o aunque sea en un pitorrito fino que se vaya abriendo despacio y así el color vaya bajando más lentamente. Tienes que amoldarte a esas formas, no puedes hacer otras.

109

¿Te diviertes lo mismo con las dos facetas?

No, me divierto más con el modelado refractario. Lo que pasa es que, cuando estás haciendo los esmaltes y ves que consigues los mismos efectos que son complejos, pues también disfrutas diciendo: *“icaramba, lo que he sacado aquí!”* Porque lo cierto es que nunca sabes lo que va a salir. Y cuando salen cristales grandes sabes que eso tiene valor a nivel mundial, pues hay mucha gente investigando las cristalizaciones de Willemite en el mundo. Pero igual metes hornadas con la misma fórmula y salen unos cristallitos pequeños. Quizá te has equivocado en diez minutos de un enfriamiento y ya no te sale.

Eres un ceramista que construye sus propios medios (se hace sus propios hornos, los diseña, inventa sus propias fórmulas). ¿Hasta qué punto tienes capacidad de intervenir en tu proceso creativo teniendo tanto manejo de las herramientas?

No creas que manejamos tanto; el horno es complejo y la cocción una traidora. Cada uno controla sus hornos porque quiere dar la salida a los gases. Por ejemplo: un horno con un piso inferior y un agujero en el centro del horno para ayudar a la oxidación hace que la reducción sea más factible cerrando y abriendo más agujeros y con eso, que suba mejor.

Así que coges las medidas que crees que van a ir mejor para que se reparta el calor por todos lados. Preparas la frita y luego sueldas para que salga eso. Ahora, una vez que empiezas a cocer, el gas, que es lo que uso, va como quiere. Es más, la misma fórmula, es muy difícil que salga dos veces igual. No es que haya mucha diferencia, pero sí es complejo que te salga igual. Tan complejo como que a Tania Park le cocí cinco veces las mismas piezas y no he conseguido sacarle los metalizados, mientras que la misma pieza en otro horno, me sale continuamente. El horno tenía unas pérdidas por las que podía entrar aire, oxígeno, por algunos huecos y, por más que lo intenté, fue imposible. Ahora, si quiero volver a hacerlas, tendré que tapar los escapes con unas chapas o con fibra cerámica para poder conseguir ese efecto. En cambio, con los hornos eléctricos sale siempre todo lo mismo. Pero en el momento en el que usas el gas, modificas el producto.

¿Qué otras cosas destacarías de tu proceso creativo? ¿Crees que el artista tiene que sufrir necesariamente a la hora de crear, que tiene que ser doloroso? Porque esa parte de que el horno intervenga a veces es complicada.

Yo creo que no, que hay que disfrutar con lo que estás haciendo. Estás haciendo lo que te gusta y yo creo que si sufriese, me estaría dedicando a otra cosa, no haría cerámica. Lo que pasa es que cuando no te sale te enfadas, reniegas de todo y miras a ver por qué.

Pero vamos, que si la pieza te sale mal la dejas ahí, en un rincón. Y de pronto, igual dentro de dos años se te ocurre una idea y dices: *“pues venga, voy a utilizarla, voy a*



hacer esto". Y resulta que las piezas que habías tirado a la basura, ahora están en un museo. Precisamente eso me acaba de pasar hace unos meses. Pero no, sufrir, no. Lo mínimo.

¿Qué siente un ceramista cuando está en una feria de arte internacional, rodeado de gente que a lo mejor utiliza nuevas tecnologías y él está con una pieza primitiva, con un material tan arcaico? ¿Cómo es esa aparición del ceramista, un gremio tan antiguo como el mundo, en el arte contemporáneo?

Ahí depende de qué país hablemos. Por desgracia trabajamos en España, que con toda la historia cerámica que tiene, es de los países que creo que menos se preocupa por la cerámica. Verás qué pocos ceramistas se ven en ferias de arte porque están siempre incluidos en el mundo de lo artesanal. Todo lo contrario de lo que ocurre si vas a Italia, Corea del Sur, China, Taiwán y Japón: allí la cerámica es la diosa. Pero incluso en la propia Francia o en Bélgica, ves que la gente se acerca, pregunta y se preocupa por la cerámica, mientras que en España se preocupan mucho más por la pintura, el grabado, la escultura... Por todo más que por la cerámica.

111

¿Tú has notado que los diferentes momentos sociales y políticos hasta llegar a la crisis económica de hoy hayan influido en tu evolución como artista?

Han influido en dos formas. La primera fue en que antes decías unas cosas. Cuando Solidaridad, el sindicato polaco de Walesa, yo me acuerdo que me pasé mucho tiempo trabajando en ver cómo reflejaba ese movimiento que se estaba formando en el este europeo. En la obra, si tienes claro lo que quieres decir, puedes pasar con la idea clara. Lo que sí notas es que la crisis afecta en todo y hay muchos artistas que trabajamos mucho menos porque sabemos que han desaparecido cantidad de galerías, de ferias y de galeristas. ¿Cómo afecta en ese momento? Pues he vuelto a dedicarme de nuevo a la investigación más que a la creación, pero como parece que la cosa se va animando un poco, ahora ya va siendo al contrario otra vez.

Y en cuanto a la brecha que existe entre la cerámica como material escultórico y la escultura de cualquier otro tipo. ¿Por qué crees que existe esa gran diferencia entre la cerámica y la escultura cerámica?

Yo creo que por desconocimiento del mundo cerámico. El que entra al mundo cerámico, es muy difícil que lo deje. Lo que pasa es que hay que conocerlo y que es

bastante complejo. No solo es que trabajes con las manos para hacer una pieza, volvemos a lo que decía antes: tienes que meterte en clases de química, tienes que hacer un montón de pruebas, y no se aprende ni en un año ni en dos, es una práctica continua. Me imagino que si hubiese cerámica en Bellas Artes tendría que haber químicos, un departamento entero para controlar la cerámica. En esta disciplina, no es suficiente con hacer una pieza y cocerla sino que tienes que conocer la parte química de los materiales: los colores, óxidos, fritas, etcétera. Hay que saberlo todo y creo que esa puede ser la razón. Y también que es mucho más fácil pasarlo a bronce o a poliéster, y encima se vende mejor. Quien compra cerámica, además, piensa que es un producto que va a durar poco, que es liviano, que se puede romper fácilmente. Sin embargo, es el material más eterno que existe. Pero ¿cómo lo explicas? Le das a alguien un plato de bronce o de poliéster, lo deja caer y no pasa nada. Coges un plato de cerámica y te dicen: *“¡Anda con cuidado!”* Y claro, la gente dice: *“¿voy a pagar esto para que se me rompa? Mejor que me lo den de plástico”*.

¿Y cómo llevan los ceramistas el hecho de que dentro de su gremio haya algunos profesionales que sean artesanos y otros que sean artistas? ¿Hay cierta tensión con esto?

Realmente tenemos dos tipos de ceramistas. El artesano es el que se dedica a hacer botijos, vasos, platos, etcétera y ese tiene muy claro que es un alfarero, vive de eso y se dedica a eso. El otro campo, es el de la creatividad, en el que es muy difícil llegar a triunfar. Y ya no hablamos solo de cerámica, sino de cualquier otra faceta artística, donde siempre es muy difícil subir. Con lo cual, en el mundo cerámico es más difícil todavía. Ocurre que la gente lo prueba, se mete con ello y se mueve pero cuando ve que no puede vender, se decide más por el mundo de la artesanía y en sus ferias, donde los precios son más asequibles. Imagino que habrá sus envidias y sus roces, como en todo.

También te quería preguntar sobre tu faceta docente: ¿Qué significa para ti la docencia? ¿Afecta a tu proceso creativo en tu trabajo como ceramista?

Es que la docencia en cerámica para mí ha sido una diversión. Yo cuando he ido a la escuela me he divertido siempre. He procurado, no sé si lo he conseguido, que el alumno sintiese lo que yo sentía. Cuando he dicho al principio que me enfadaba si me corregían demasiado es porque no entiendo cómo un profesor mete su forma de

Piezas de la serie *Rotos*

trabajo o sus ideas al alumno. Lo que tiene que hacer es ver qué hace el alumno y corregirle y ayudarle a partir de la propia idea del alumno. En mi caso, querían que hiciese borriquitos, reyes magos y cosas así. No señor, déjame, que yo voy por otro camino. Hay que ver lo que el alumno hace y ayudarle en todo lo que se pueda.

¿Tuviste maestros que te enseñaban de esa manera o es muy diferente la manera en que ellos te daban clase a la manera en la que tu das clase ahora?

Era muy diferente la manera en que me daban clase, excepto la de Carlos Moreno Gracciani -que era un lujo de profesor-, otros como Mariano Campos Gómez, etcétera eran más clásicos pero el señor Moreno te daba una libertad increíble, te protegía, te enseñaba y te ayudaba a que avanzases en tu propio camino. Para mí fue el mejor profesor que he tenido en la vida y el que me hizo después profesor, a pesar de que llevábamos un año enfadados.

No quería quedarme sin preguntarte por Italia y por cómo ha influido en tu trabajo.

Sí, allí fue donde me metieron en el mundo de la piedra, en el mundo del mármol cuando me invitaban los veranos a hacer esculturas para plazas italianas. Este país me enseñó muchísimo y me metió también más en el mundo de la cerámica. Aquí en España, estábamos en Arco y en las ferias más importantes; la gente te compra o no, pero habla muy poquito contigo. De pronto, me invitaron a la Arte Fiera Bolonia, ciudad que es para mí la capital cultural de Europa más elevada. Estaba allí exponiendo y no paraba de pasar gente nada más que para interesarse y preguntarte, y tenías que tener cuidado porque había gente que sabía más que tú. Iban a comprar, pero

además te desnudaban en el camino. Hasta te pedían la fórmula para hacerlo ellos. Italia sí te marca porque donde has vivido has visto que la gente muestra un gran interés por la cerámica: por tu obra, por quién eres, el motivo por el que has llegado a eso. Sin embargo aquí, en España, gustaba o no gustaba, compraban y punto. En Italia he disfrutado. He estado yendo y viniendo durante 14 años y es un país del que estoy completamente enamorado.

Y ahora que ya empiezas a vislumbrar una etapa próxima fuera del mundo de la Escuela de Cerámica de la Moncloa, después de una vida entera en ella, ¿cómo concibes tu vida?

- 114 Tengo muchas propuestas encima de la mesa, así que me imagino que si dejase la escuela, como tienes tanto trabajo para poder exponer, te metes en el estudio y ya está. Yo en el estudio disfruto. Mi mujer me ve muy poquito y de hecho ella siempre dice que le dedico media hora al día. Llego, como y me voy al estudio. Y ahí pasas el día, te pasas las horas; no te aburres: es imposible hacerlo porque siempre hay cosas que hacer.

¿Piensas que la cerámica durará siempre como un campo artístico?

Espero que sí, pero esa pregunta me la he hecho muchas veces. La cerámica que antes yo estudiaba era un mundo bastante barato. El barro lo traíamos de Segovia o



lo buscábamos en Manises, era un producto barato. Los hornos eran de leña, y la leña era barata. Pero ahora se ha convertido en un arte muy caro: los hornos eléctricos son caros, los hornos de gas son caros, las materias primas son carísimas. No sé cómo se ha podido dar la vuelta, pero hacer ahora cerámica es muy caro. Es más barato hacer poliéster, y trabajar en copia sobre otros materiales, que con la cerámica. Por ejemplo, los alumnos que están saliendo tienen auténticos problemas para comprarse un horno. En la escuela, el año pasado fabricamos unos doce o trece hornos a partir de bidones; según iba yo poniendo un tornillo los alumnos hacían lo mismo y así se llevaron el horno hecho a casa. Ese horno, que les salió por 120-130 euros, si lo hubieran tenido que comprar, hubieran sido 4000 euros.

Sin embargo, la cerámica está un poco en decadencia.

115

Claro, si encima de que el coste de producción es alto y que tiene una relación con el público que es bastante lejana respecto a los otros materiales... Pero yo creo que es muy difícil que desaparezca, a pesar de que no va a ser nunca la cabecera del mundo artístico. Eso es imposible.

Pero es una pena que un país tan ceramista y con una tradición tan importante y tan antigua, la cerámica no esté tan considerada.

Lo de ser un país de tradición cerámica habría que matizarlo un poco. Somos el segundo país de cerámica a nivel de azulejos, de industria. Pero sin embargo vemos que en Talavera, han desaparecido todas las empresas de cerámica tradicional. En Onda las cerámicas familiares tradicionales han desaparecido. En Manises han desaparecido, quedan cuatro. Lo que quiero decir es que es cierto que en la zona de Castellón hay miles de empresas a nivel mundial, pero del azulejo, de revestimientos: Pamesa, Porcelanosa, Todagres, etcétera. Pero han cerrado muchas empresas de decoración cerámica a nivel familiar.

¿Crees que no hemos sabido apreciar nuestras propias creaciones?

Si, estoy convencido de que no hemos sabido valorarlo. España siempre me ha parecido un país muy alejado del mundo cerámico y esa es la envidia que me daba Italia. Fuera donde fueses veías un amor por la cerámica increíble. Bueno, y si vas a Seúl, donde estaba exponiendo últimamente, es ya otro nivel. Hay cerámica por todos lados, la gente compra, y los precios no tienen nada que ver con los de aquí.

Ya para terminar, y puesto que estamos en Portugal, quería preguntarte ¿qué conexión tienes con Portugal y qué significa para ti la cerámica portuguesa?

A mí me asombró la primera vez que vine a Portugal. Llegué a Oporto, vi todos los azulejos y me decía: *“No puede ser. Si nosotros creíamos que España... Madre mía, ¿qué es esto?”*

116 Me enamoré de la cerámica portuguesa rápidamente, pero además hice muchos contactos y me llamaron para exponer con varios ceramistas, aquí en Portugal. Yo era el más jovencillo de todos aquellos monstruos ceramistas (Blasco, Mestre, Mireillos, etc.) y acababa de empezar. Me llamaron de la embajada de Portugal y al que compraron obra fue a mí. Compraron la obra y la llevaron a Óbidos y allí está, en el museo. Con lo cual, todavía me quedé más enamorado de Portugal. A partir de ahí hicimos una exposición en la Fundación Gulbenkian, de la que todavía tengo los recortes en casa. Lo que pasó es que después también parecía que el desarrollo de aquí se iba frenando y empecé a irme más hacia Italia y Centroeuropa. Pero sigo recordando todo aquello de una forma muy agradable porque la cerámica de Portugal es para enamorarse, y además siguen conservando la parte tradicional más que nosotros.



¿Hay alguien del público que quiera preguntar algo?

P1 Joan, a mí me gustaría preguntarte, a partir de qué momento te descubres como artista en el mundo cerámico. Y si es que te descubres así, porque de alguna manera en la entrevista no te has reflejado únicamente como artesano.

Yo no me he considerado nunca artista. Porque más aún en España, nunca un ceramista ha sido artista. Fue curioso porque cuando fui a Italia lo primero que te dicen es: "eres un artista". Y a ti te daba hasta vergüenza. Al final, como estuve doce años, resulta que yo mismo empleaba la palabra artista para definirme pero al principio sentía timidez. Si uno es un creativo te has acostumbrado a la palabra artista, pero ya está, no es más. Y me parece que creerse artista no es válido tampoco. En Italia se dice enseguida y aquí no ocurre tanto, se usa solamente para la gente del mundo del espectáculo y del teatro. Para otras disciplinas no, pero te lo dicen tanto que al final te lo crees.

117

P2 ¿Cuál es la frontera donde una cerámica o una artesanía se convierte en una pieza artística por la voluntad de la persona que la está creando?

Yo no creo que sea la voluntad de la persona que la está creando sino la voluntad de esos jefes que nos controlan, de los galeristas y de las galerías. Ellos son los que te crean como artista y te presentan como tal. Yo nunca he creado nada como: "*Soy un artista. Esa pieza es una obra de arte*". Ellos saben venderla y yo no he sabido vender nunca nada. Para eso existen ellos, para vender y saber hacer un nombre del artista.

P3 Otra cosa que has comentado al principio es lo de que nunca se consigue una obra perfecta, ¿qué es una obra perfecta?

No lo sabemos. Siempre nos queda la duda.