

«EDUARDO CHILLIDA Y MIQUEL BARCELÓ. LA TRASCENDENCIA DEL ARTE»

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Ricardo Sanmartín Arce*

Cuando a Chillida se le preguntó qué es arte hoy en día, contestó: *«Pues lo que ha sido siempre: una aventura, una perplejidad y un asombro, una disponibilidad y una necesidad para unos cuantos hombres que quizá seamos niños que no hemos llegado a ser mayores del todo»*¹.

Curiosamente, Miquel Barceló, después de visitar y comparar las pinturas rupestres del norte de España y la exposición de Degas en la Biblioteca Nacional de Francia, destacó lo mismo: «Es evidente que en el arte no hay progreso, el arte siempre es arte, el arte está ahí porque lo necesitamos, no podemos prescindir de él para existir, independientemente de la época. Cobra distintas formas según el contexto, pero responde a la misma emoción, la misma necesidad»², una necesidad, en palabras de Jaume Plensa, como el hambre.

¿Cómo cabe interpretar lo que se nos sugiere en esas maneras de definir el arte hoy en día? De un modo simple, podría parecer que el arte no cambia, que hoy es como ayer, que el contexto de su significación no es la historia y sus transformaciones. Pero esto, sin duda, no es lo que creen ni Chillida ni Barceló. Más bien nos descubren distintos niveles en la existencia misma del arte: uno, que percibimos fácilmente por sus cambios visibles, tanto en los temas que trata el arte, como por sus distintos y sucesivos estilos; y otro, más hondo, en el que todo verdadero artista siente que pasado,

* Sesión del día 13 de mayo de 2025.

¹ Entre comillas y en bastardilla cito sus propias palabras que he transcrito. CHAMORRO, P., 1978-81: Imágenes. Artes visuales. www.rtve.es/corporacion/.

² BARCELÓ, M., 2024: *De la vida mía*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, p. 193.

presente y futuro comparten un mismo proceso creador en todo tiempo y lugar. Es este más hondo sentido del arte el que parece importar a artistas tan exigentes como Chillida y Barceló, pues desde ahí crean y desde ahí contemplan, comparan y sopesan la calidad de cualquier obra que, en su unicidad, siempre es diferente. Pero el arte, para serlo, tiene siempre esos dos niveles de existencia, aunque los artistas creadores nos lo ejemplifiquen y nos lo expliquen con palabras que no son las usuales en las ciencias sociales. Su trabajo es crear arte, el nuestro es entenderlo, interpretarlo, traducirlo sin falsearlo, usando para ello la observación participante, la entrevista en profundidad y la comparación. En ese ejercicio, desplegado en mi caso desde 1986 en talleres de pintores y escultores, en despachos y hogares de poetas y actores, músicos y literatos, en largas sesiones distendidas, en galerías de arte, en instituciones culturales de España e Italia, que me han permitido, a su vez, dedicar tiempo a la contemplación y escucha de sus obras. Las obras cambian, porque en el contexto en el que la experiencia del arte logra su sentido cambia la forma de los valores morales y las relaciones entre ellos al cambiar la historia colectiva, pues ese es el lugar donde nuestra vida muestra su carne efímera y su radicalidad.

En muchas ocasiones ha comentado Chillida cómo inició su trayectoria a mediados del siglo xx con el modelo en mente del arte clásico de los griegos. El guardameta de la Real Sociedad que fue Chillida, tuvo que abandonar, lesionado, el deporte profesional. Inició en Madrid estudios de arquitectura, que también dejó y, antes de la irrupción de ETA en Euskadi, marchó a París en 1948 y se centró en la escultura. Sus *«primeras obras [nos cuenta] esos primeros torsos anteriores al hierro, están hechos de cara a Grecia y a todo lo que supone Grecia. Pero después yo me di cuenta, cuando entré en esa fragua y me encontré con un mundo muy distinto, mucho más oscuro, un mundo vasco, muy vasco... sin contacto con las grandes civilizaciones mediterráneas de las que soy un admirador... Yo me di cuenta de que tenía que recorrer un camino que no era cómodo, y que no tenía nada que ver con Grecia... Entonces lo dejé de lado... me aparté voluntariamente porque aquello me hacía daño, hasta que un día, por casualidad, me di cuenta que eso ya no era peligroso y entonces volví a ver el arte griego con una nueva visión después de haber conocido otras cosas que no tenían que ver con la luz del pensamiento»*.

En las entrevistas Chillida repite sin darse cuenta la expresión *«me di cuenta»*. No es un simple latiguillo. Chillida era un hombre sensible, inteligente, muy leído; también un hombre sencillo, riguroso, concentrado, muy familiar y auténtico. Esa repetida expresión describe fielmente su proceder. Buscaba en alerta, instintivamente, hasta *caer en la cuenta*, y entonces atendía a cuanto percutía sobre su conciencia. Para poder sufrir esa caída, su atención debía estar abierta, receptiva, disponible de un modo pasivo al diálogo con el acontecer y, fruto del asombro, tomaba decisiones que cambiaron su estilo y el tipo de materiales con los que trabajaba.

Las palabras de una entrevista apenas son un bosquejo con el que el entrevistado resume la densidad de su experiencia. Sin pretenderlo, nos ofrece una caricatura del complejo proceso vital que forja a un artista y su creación. Pero sirven como etnografía, porque para crear una caricatura hay que abstraer desde el realismo, en modo expresionista, y penetrar en el espíritu de lo retratado, sea esto la propia opinión del informante, lo que valora o su creencia, tanto como el retrato que escribe o pinta un artista.

Chillida entró en la fragua de su vecino en Hernani cuando volvió de París sintiéndose fracasado, con la necesidad de descubrir si tenía o no fuerza para encarar el reto silencioso de la creación ante los materiales. Al norte de París *«estaba todo el día trabajando y no valía nunca nada, todo era fracaso tras fracaso... yo estaba buscando algo distinto. Intenté volver hacia atrás, volver a hacer otro torso, pero ya no era capaz de hacerlo. Abí es cuando yo, por primera vez, me di cuenta de que para hacer una cosa bien hecha no hay que saber hacerla, sino todo lo contrario, o sea, yo ya las sabía hacer, y por eso no podía hacerlo y, en cambio, cuando la hice no la sabía hacer... y a raíz de eso me di cuenta de que esto era una cosa importante, incluso recuerdo que lo escribí en los cuadernos míos: “tengo las manos de ayer. Me faltan las de mañana”. Y volví de París [en 1951]... y me encontré con ese hierro salvaje de la fragua con todas las dificultades, las quemaduras, todos los problemas... también con mi pueblo, con el nuevo contacto con lo mío que se había perdido... con muchas cosas que ya fueron decisivas para mí... Hay un cambio profundo que me obliga a encontrar un nuevo medio en el que expresar eso. Pero eso no se produce... imponiéndome yo a un material, sino que es casi casi el material, en una determinada circunstancia y en un determinado lugar, que me dice: “soy yo”... como si él me eligiera para esa obra».*

Ese *«hacer»* no sabiendo toda ciencia trascendiendo es, según los artistas, de tan alto poder que arguyendo ni ellos ni nosotros llegamos a entender, por eso insisten los informantes que *«la pintura es de esas cosas que se ven»* o, en palabras de Barceló, se trata de *«un estado que se reconoce enseguida. Pintar es una pulsión que te posee todo entero. No sabes muy bien adónde vas. Te pierdes del todo, y haces lo que habías olvidado o lo que querías hacer, sin saber cómo. Un milagro que ocurre de manera siempre distinta. Es algo primitivo, esencial»*³. En palabras de Chillida: *«un impulso que no era racional... te diría... casi no lo hice yo, no es que se me ocurriera hacerlo, es que se me impuso por la fuerza de la idea... todo el que trabaja lo sabe, pero eso no es casualidad ni accidente, eso es otra cosa».* Es una constante antropológica.

Pero ¿qué puede hacerse sin saberlo hacer? Como también confiesa la escritora Kate Atkinson, *«me interesa averiguar el lugar al que la novela me está*

³ Op. cit. p. 37.

llevando. Si supiera de antemano todo lo que voy a escribir perdería las ganas de hacerlo»⁴, perdería la aventura de la que habla Chillida. Pero ¿qué extraña premisa es esa? Chillida, Barceló, Picasso, Tàpies, Miró –entre tantos otros– no parece que actúen como científicos. Pensar, diseñar, experimentar, medir, calcular, contrastar, comparar y debatir en una comunidad científica son acciones y procesos que parecen muy distintos de lo que describen los artistas creadores. Pero solo lo parecen. También tienen puntos en común, sobre todo en el proceso creativo de la imaginación al inventar –como decía Bergson– los problemas que buscan desentrañar. También en su contemplación atenta y sorprendida ante la Naturaleza. Son muchos los científicos (químicos, físicos, matemáticos, etc.) que no saben a dónde les llevará su investigación. También, durante ella, no son pocos los momentos en los que solo después de haber dado a ciegas un paso adelante en su argumentación, como Chillida, *se dan cuenta* de lo que han hecho. Ese primer paso en sus procesos de conocimiento es, como dice Barceló, algo primitivo, adánico, pero necesario para ajustarse a su objeto, y de cuyo rigor y obediencia depende que aquello que su obra refiere sea, exista realmente. En eso consiste la *originalidad* de una obra de arte, en esa salida a flote *desde el origen* de la contemplación radical de un bien que va desvelando su verdad.

«No creo que sea totalmente intuición –sigue Chillida– Hay una parte también de pre conocimiento o de conocimiento que viene por otras vías que no son las corrientes, pero que también es conocimiento. Antes de hacer una obra yo la conozco, y no sé cómo va a ser. Le dejo libertad para que sea como tiene que ser... yo sé las impresiones que va a producir esa obra antes de estar terminada, antes de estar hecha».

A caballo entre ciencia y arte, entre ascesis mística y filosofía, estaba la alquimia. Un taller y otro, un laboratorio o una celda, han sido lugares en los que la atención ha volado *tan alto, tan alto*, como para *dar a la caza alcance*, y eso lo han hecho unos y otros con el instrumento de la creación. «Mi taller –dice Barceló– es el lugar donde las cosas se transforman»⁵. Ahí acontece, en palabras de Plensa, *«la transformación del “Yo” en el “Nosotros”*». Esa transformación es un proceso en el que el artista dialoga escuchando las reacciones de los materiales a su propia acción plástica. La materia reacciona según las leyes físicas que estudian los científicos, pero no son esas leyes su objeto como lo son en la ciencia. En la obra, sigue Chillida, «hay fuerzas que no son visibles, que son producto no sólo de la inteligencia o de la cabeza o de la habilidad o la potencia física... hay otras fuerzas que son mucho más misteriosas para mí, y que son absolutamente necesarias»⁶. Esas fuerzas que no controla, las siente nacer ante el material con

⁴ MIGUEL, R. de, 2025: «Kate Atkinson, la inclasificable superventas de las letras inglesas». *El País*, 29-I-2025, p. 41.

⁵ *Op. cit.* p. 79.

⁶ CHILLIDA, S., 2003: *Elogio del horizonte. Conversaciones de Eduardo Chillida*. Ediciones Destino. Barcelona, pp. 23-24.



E. Chillida, Elogio del Horizonte, 1990, Gijón.

el que está trabajando; son el contenido del significado que nace en el diálogo entre acción y reacción de su materia frente al mundo. Ese significado es potente por su carga de energía moral: la precisión del trazo que expresa vida sobre el papel o el lienzo, la caricia que ajusta como una curva humana la masa de tierra chamota en sus *lurras*, la tensión entre gravedad y levitación, el juego entre blanco y negro, masa y hueco, luz y sombra, separan y unen lo distinguido frente al fondo implícito del mundo que de ese modo acusa su carencia de precisión, la ausencia de tacto, su falta de ajuste, su necesidad de humanidad, el hambre de amor a la vida que todo ese juego inocente y creador despliega en el espacio. Son esos valores y su tensión con el mundo lo que crea un empuje equivalente a la verdad moral que el arte nos hace sentir. Por eso sale a flote. «Un artista sin emotividad –concluye Chillida– no puede hacer nada»⁷. Ese lado emocional es solo una parte del *querer*, el *sentir* y el *representar* que, según Dilthey, constituyen los medios con los que el ser humano se hace con la vida; es la parte que responde a la visión de los valores sobre cuya figura se funda la existencia y, a partir de ellos, surge una cuarta parte que encarna realidad al intervenir con la acción, con el trabajo y la creación: el *actuar*. Hacerse con esos valores sería el objeto del arte, esto es, no trata de estudiarlos en el sentido de medir su extensión social o su proporción relativa, sino de facilitar su vivencia directa al *actuar* con la menor intermediación posible de *la luz del pensamiento*. De ahí la apariencia de una errática irracionalidad en el hacerse del arte. Sin embargo, es así como el arte consigue transmitir con exactitud el valor cultural que en ese momento está encarnando. Esa exactitud no es cuantificable, pero hacerlo o decirlo como hace el arte exige tanta exactitud como en la ciencia; no sirve cualquier descripción o expresión sino solo aquella que, como en todo conocimiento, refiere plenamente la unicidad de lo que así nace al ser referido. Hacerlo o decirlo de otro modo, aunque pudiera informar de sus características sensibles, sería otra cosa, no sería lo que es y, por tanto, sería falso, no sería la verdad que, aunque varíe su apariencia formal en la historia, siempre es exacta en su contenido invulnerable.

⁷ *Ibidem*.

Abrir la atención y dejar que fluyan y operen esas fuerzas que percibe Chillida en su diálogo con la materia, no es pues algo tan irracional como pudiera parecer, ya que siempre está orientado por aquella otra luz que fulguran los valores que percibe cuando contempla ese horizonte al que elogia.

Chillida descubrió, tras instalar su *Elogio del Horizonte* que, dentro de la escultura, bajo su imponentia, se oía *la mar* con mayor precisión. Lo expresaba como un modo de corroborar la fuerza invisible, la potencia física del lugar que la propia escultura desvelaba como misterio subyacente en la vivencia del arte de esa obra en concreto. Ese tipo de vivencia sería el objeto del arte.

Chillida recorrió con Pilar Belzunce, su mujer, toda la costa atlántica desde Bretaña hasta Gijón buscando el punto en el que ubicar esta obra. En este caso, el tamaño de la escultura crea un espacio con el gran abrazo de hormigón que hace sentir la parvedad de nuestra estatura al contemplar el horizonte y oír el mar.

Chillida ha creado muchas esculturas públicas, de gran tamaño, que exigen un ejercicio de escala con dibujos y bocetos previos, incluso con versiones diferentes a la finalmente instalada en un entorno público, abierto a todo ciudadano. Según el material de la obra (hierro, hormigón, etc.) las maquetas se traducen en piezas que luego se trasladan al lugar donde se montan. En el caso del hormigón, es el propio encofrado el que se hace en el lugar en el que se crea la obra. En ese momento final en el que se cambia la escala, Chillida dice *«no pretender hacer una reproducción exacta a una escala distinta... un rigor que sería estúpido. Entonces, ahí, le dejo yo a la materia responder según su dimensión y según su presente. El momento en el que yo la estoy haciendo [no es el de la maqueta] es ya otro... son otras fuerzas y es otro presente. Yo también soy otro, en cierto modo... El tiempo pasado no me preocupa... [hay que] escuchar el presente en el momento porque no tiene medida... y ahí estamos nosotros, en ese lugar sin medida»*, en ese acceso puntual a la eternidad.

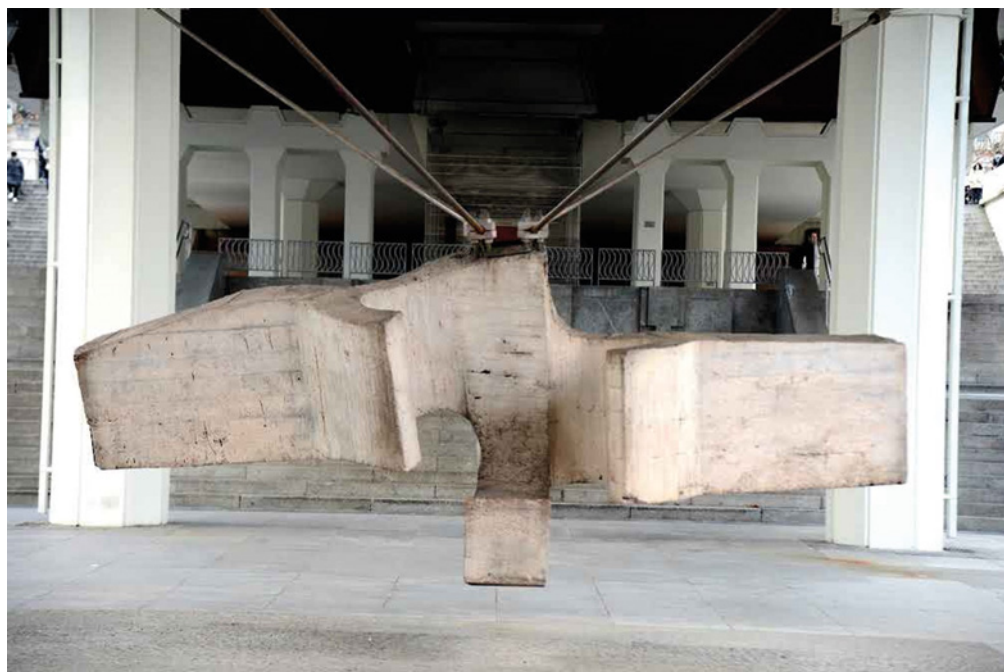
La escala, en las obras de Chillida, no responde solo a una dificultad técnica, material, no es un mero ensayo para prever las dificultades de la escala final en el lugar en el que quedará la obra para la historia. La escala de toda obra tiene que ver con la vivencia del espacio invisible en el que se sumerge el artista para, desde dentro de la obra, acoger al usuario de ella y llevarlo a esa dimensión invisible en la que irrumpe la vivencia del valor, el goce de la obra, en el encuentro entre obra, sujeto y época. Ese espacio invisible que Chillida siente y valora, pero que no logra expresar, es efectivamente inefable, pero no inexistente. Quizás ayude a entenderlo recordar el efecto sinestésico entre el sonido de una campana o de un trueno y la vivencia del espacio que ambos sonidos abren en nuestro ánimo. En cierto modo, el espacio que toda obra crea en el interior de quien la contempla se erige como una estancia o *morada* fuera del tiempo en la que habitan los valores humanos. Así lo explica Chillida

mientras muestra una de las esculturas a pequeña escala de su homenaje a Hokusai en Japón, frente al Fujiyama: *«La escala tiene una importancia decisiva. Yo quiero visualizarme mentalmente dentro de esta escultura... Hago muchas veces ejercicios de estos: colocarme a la altura necesaria y estar circulando por esa obra, por ahí dentro, como un enano, y viendo mi escala en relación con el lugar... La relación de la obra con el hombre a través de la escala interviene en la obra pública mucho más que en las otras obras. El entorno público requiere una escala porque el hombre tiene una dimensión física aparte de una dimensión espiritual. Tienes que ponerte en el nivel urbano o en el nivel geológico de zonas, en el nivel mítico de lugares concretos, como podría ser el caso de Guernika... Todo eso cuenta... todo eso requiere una escala»*. Por eso decía su hijo Pedro que *«todo lo que hace en su profesión tiene una especie de fuerza especial... es de una enorme limpieza, muy claro, muy pulcro, muy potente, tiene una densidad especial... Y también otra cosa muy misteriosa: es una especie de manejo de las escalas que resulta muy misterioso... Haga lo que haga, siempre tiene una escala grandiosa por sí mismo... Un hombre rondando por aquella escultura siempre sería muy pequeño, siempre tiene una especie de grandiosidad»*. En ese sentido, por pequeña que sea cualquiera de sus obras, en piedra, alabastro, hierro o gravitando luz y sombra sobre papel, sus huecos son tan potentes como los que diseñó para el interior de la montaña Tindaya, con la luz cenital y lateral que solo se logró en el Pantheon de Agripa en Roma.



E. Chillida y Peña Ganchegui: Homenaje a los Fueros. 1977-1982.

Cabría decir que Chillida ha sido un arquitecto que ha levantado capillas y catedrales pues, aunque sean en miniatura, acogen multitudes en su seno. Este es un valor constante en sus obras y que puede percibirse fácilmente, no solo en *Elogio del Horizonte*, el *Peine de los Vientos*, *Homenaje a Hokusai*, la *Casa de Nuestro Padre*, *Monumento a la Tolerancia* –obras todas de gran tamaño– sino también en *La Plaza de los Fueros en Vitoria*. Entre el gran espacio abierto para los deportes y el destinado a su escultura de hierro hay una combinación de gradas y escaleras que ahondan y comunican la expansión colectiva, deportiva, y el recogimiento propio de una capilla. Su claro interés en la obra pública y única no es, frente a la venta de copias, una mera estrategia para llegar



E. Chillida, 1973. La Sirena Varada.

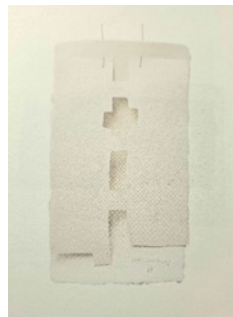
a la gente, sino la unión de dos condiciones que, en su tensión, expresan la naturaleza del arte: el encuentro entre la obra y el mayor número de usuarios, por una parte y, por otra, responder al reto de *lo no sabido* en cada obra única, pues solo con tan esforzado diálogo se alcanza la energía necesaria para abrir la atención creadora lo suficiente, la escucha de su pregunta por el bien que, en su carencia, nos oculta su rostro. Chillida pelea con la gravedad del peso, con la fortaleza de hierro y el fuego para doblar la lentitud de la materia y darle la levedad del espíritu, el vuelo veloz en el espacio de la imaginación creadora.

Con su primera escultura en hormigón, *La Sirena Varada* (Encuentros III, 1973-78) –hoy bajo el puente de Juan Bravo sobre la Castellana, en Madrid– Chillida nos hace ver la transparencia invisible de su *espacio* naciendo de la tensión entre el peso, la gravedad, y la fuerza creadora de la imaginación humana capaz de suspender más de 6.000 kg como si levitase.

De sus obras decía J. A. Fernández Ordóñez que Chillida *«vitaliza los materiales, expone lo esencial, lo de dentro hacia afuera... El hormigón que fabrica Chillida tiene características misteriosas... no obedece las leyes de la gravedad... tiene una densidad que no viene en los prontuarios, una resistencia que no se puede medir en kilos. Gabriel Celaya llamó a Chillida ingeniero de sueños»*. Sobre el diálogo del escultor con los materiales decía J. Dupin que



Gravitación sin título, 1989.



Homenaje a San Juan de la Cruz, 1993.

Chillida los *«interroga hasta hacer entrar en ellos el tiempo, lo duradero... el tiempo vivido como una huella que se prolonga... esa vida, esa duración vivida»*. Cuando le pidieron una escultura para el museo al aire libre de Madrid, Chillida aceptó de inmediato, pero al ver el lugar, comenta: *«me di cuenta de que mi sitio no podía ser apoyado en el suelo... y entonces se me ocurrió hacer una escultura suspendida en aquel lugar. A través de la obra hay una especie de deseo de escaparse de la gravedad... Elegí el hormigón porque es un material enormemente poderoso y grávido al máximo... Para hablar de peso y de gravitación, de levitación, hay que hablar desde el peso, porque si hablas desde donde no hay peso estás fuera del problema... el caso mío era buscar precisamente esa enorme densidad del hormigón para plantear el problema... hacer que esas masas gravitantes y poderosas del hormigón pudieran revelarse contra su propio peso. La Sirena Varada o Lugar de Encuentro... todas esas, están llenas de espacios cóncavos como si fueran los pulmones del Hombre, o la sonoridad en la música de Bach. Cuando oyes a Bach en una iglesia barroca te invade ese poder sonoro casi espacial... Ese tipo de problema es lo que he tratado de poner dentro de la gran masa del hormigón»*.

En 1973 hizo, pues, su primer hormigón levitando, pero el tipo de obra que se llevó el título de *gravitación* fue el de sus exquisitas suspensiones con fina cuerda de papeles sin encolar, la mayoría con recortes y formas cuadrangulares irregulares o redondas, algunas con algo negro, que inició en 1985.

Chillida dijo *«es un dibujo, pero no he usado lápiz, es un collage, pero no tiene cola»*. Lo que veía *«también era una escultura. Todas las gravitaciones de algún modo lo son, ya que se trata de relieves en papel que implican una tercera dimensión»*⁸. Alberto Campo Baeza cuenta que *«en una pequeña habitación, que es mi despacho, que es un trozo de azotea colonizada, como un pedazo de cielo,*

⁸ CHILLIDA, S., 2024: *Una vida para el arte. Eduardo Chillida y Pilar Belzunce, mis padres*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 194.

tengo en la pared cuatro papeles de Chillida. Una *gravitación* que es tan densa, que pesa tanto, que se ha vencido la varilla de dentro de donde cuelga con unas cuerdecitas. Los que no entienden, cuando lo ven, me preguntan que por qué no lo arreglo. Los que entienden, los pájaros que vienen cada mañana a posarse delante a saludar a Chillida, sí lo saben»⁹. A pesar de que en las *gravitaciones* se ve todo el material y el color, el recorte a mano de Chillida, y las cuerdas que sostienen todo junto, Campo Baeza tiene que describir poéticamente la fuerza estética que no puede medir como arquitecto. Solo un efecto clave, las sombras, refiere como símbolo el espacio invisible entre papeles, un espacio que nace de los recortes que separan y de la adición que une con la suspensión y que de ese modo da presencia a una vida pulcra, serena, lúdica e inocente con la que el autor ha homenajeado a San Juan de la Cruz, a Heidegger y a otros.

En las obras de pequeño formato, como algunas de las *gravitaciones* o en grabados, Chillida también contempla el problema de la escala y el espacio. Desde hace siglos, estamos acostumbrados a leer textos en libros pequeños, a escribir en agendas de mano y hoy más que nunca al reducido tamaño de la pantalla de un móvil. Sin embargo, allí donde esos textos e imágenes nos llevan es la Historia y el Universo. Entramos en modelos pequeños que nos envían como referencia a inmensas dimensiones. Estamos educados en esos ejercicios de escala que hacemos continuamente sin darnos cuenta, muy similares a los que Chillida hace para entrar en sus bocetos. Por eso pesa la *gravitación* de Campo Baeza que solo entienden los pájaros y los artistas, ejercitados día a día en los árboles o en sus talleres al modo de los alquimistas. Campo Baeza usa poéticamente a los pájaros como símbolo de la naturaleza, del vuelo en el que levita el espíritu y de la inocencia que comparten los animales y los artistas. No parece haber proporción entre la levedad de la *gravitación* y el peso de su significado. Es la intensidad del significado que encierra la obra de arte lo que otorga densidad y peso a cuatro papeles. Ser artista consiste en ser capaz de poner tanto significado de intenso valor en el espacio que crea con sus manos, con el *querer*, el *sentir*, el *representar* y su *actuar*, incluso en el irrealismo abstracto.

MIQUEL BARCELÓ

Miquel Barceló pertenece a otra generación, treinta y tres años más joven que Chillida y con un estilo muy diferente, aunque, como veíamos, comparten actitudes similares en el arte y un peso en el imaginario colectivo de nuestra época tan importante el uno como el otro. Chillida tuvo que aprender euskera, mientras que Barceló siempre usó el catalán de Mallorca y ambos se han movido con facilidad en francés y por el mundo. Sus obras son universales

⁹ CAMPO BAEZA, A., 2016: Entre la luz y la gravedad. https://oa.upm.es/INVE_MEM_2016_242569



M. Barceló: Pintor dentro del cuadro, 1983.



Miquel Barceló, 2009, 53 Bienal de Venecia.

y expresionistas. Aunque Chillida hizo dibujos y esculturas figurativas, su paso a la expresión abstracta domina toda su trayectoria, mientras que en Barceló es la figuración, colorista y expresionista, lo que caracteriza sus obras.

Barceló también usa en su obra la figura de los animales, y llega a verbalizar esa común naturaleza del artista con ellos: «Yo soy del campo... y siempre ha habido animales en mi vida. Hoy en día, en mi casa, tengo vacas, burros, cerdos... y siempre ha habido perros y gatos... De manera completamente natural comencé a representar esos animales... Y a representar también al pintor como animal... yo estaba directamente a cuatro patas, ¡algo de un cerdo y un lobo! Además, muchos de mis cuadros... me representan como pintor-perro, pintor-animal... El reflejo del pintor en el lienzo era un animal... [Con todo] lo que me parece más importante es ese hecho de la transformación del artista en animal. No su representación... Es otra cosa; un gesto más intenso, una manera de ocupar el mundo... Un material en transformación... Mi herramienta principal para trabajar es sin duda esa animalidad... Es muy útil ser uno mismo un animal para realizar esta metamorfosis»¹⁰ como si fuese un chamán. Obviamente, *animalidad* es una forma de subrayar la ausencia de control en su proceso creativo por parte del pensamiento discursivo ordinario, que es lo que comúnmente se identifica con el proceso mental del sujeto, lo que Chillida llamaba la *luz del pensamiento* que se silencia ante las otras fuerzas que él sentía como más misteriosas.

Barceló, en una conversación con su amigo Luis Francisco Esplá, torero y pintor, muestra cómo su método es el mismo: «Para comprender el terreno

¹⁰ BARCELÓ, M., 2025: *Flores, peces, toros*. Galería Elvira González, Madrid, p. 104.

de los toros, bajo a lo más profundo de mí mismo... debo descender al fondo, ir a buscar al animal que se encuentra ahí para pensar como él... [Para] pintar esas primeras representaciones [rupestres] que son tan mágicas... el hombre se dejó devolver a su estado de animal para llegar a esa precisión en la representación... Es como un descenso a la parte oscura de ti... en el fondo, es fundamental, toca lo más puro, lo más animal que tenemos»¹¹.

Y coincide con Chillida en su respuesta sin saber, dialogante, con los materiales, en su respeto con las leyes físicas, en su atención a la fuerza de la gravedad. Barceló señala que «son los cuadros los que fabrican las ideas. No al revés. Cada vez que he pintado partiendo de una idea, nunca ha funcionado... hay que entender este material, y además no forzarlo demasiado. Hay que dejarlo expresarse»¹², por eso, según Chillida, en sus obras «*el motivo genérico es siempre esa persecución de lo que no sé*».

De nuevo, ese *no saber* en el que ambos creadores se basan para su trabajo no es mera irracionalidad. La distinción que hace Barceló entre *representar* la animalidad y *transformarse* en animal nos desvela con claridad la importancia metodológica, epistemológica, de esa otra forma de conocer sin saber, de ver *sin la luz del pensamiento*, y que le resulta fundamental por tratarse de un modo de aprehensión más preciso, de una percepción que Chillida siempre ha valorado más que la conclusión lógica de un raciocinio pues, de ese modo, la persona entera del artista entra y se une con el ser que está creando y que así conoce. Ese conocer desde el silencio mental lo sienten los artistas como un modo más puro e inocente de conocimiento, más pleno en tanto que entrega al conocedor el ser de lo contemplado, no una mera información de sus cualidades y características, y lo entrega sin palabras para evitar que el discurso ordinario sobreponga las resonancias semánticas de lo ya sabido, pues ensuciaría el nacimiento de ese saber la verdad desconocida. Ese modo de conocer es un proceso compartido con los usuarios del arte. Se trata, pues, de una especie de *reducción fenomenológica* al estilo de Ortega y Gasset que, en su *El tema de nuestro tiempo* planteaba ir desde la solución cultural a la base de la circunstancia en la que se siente la punzante necesidad de un problema vital que la invención cultural nos había dado solucionado. El artista desciende desde su luz cultural a la oscuridad de su *animalidad*, prescinde de lo que sabe para crear lo que no sabe, pero que percibe en su actuar: así da un pase de muleta o un brochazo de pintura.

Las obras construidas mediante ese proceso creador desde el silencio mental, pero con la intensa atención del autor, parten de las preguntas que retan al artista en un contexto. El material, el lugar y el tiempo, son clave en la

¹¹ *Ibid.* pp. 104-105.

¹² *Ibid.* pp. 99-100.



obra de Chillida. Como escultor con obra pública, Chillida siempre ha destacado la importancia del lugar. Barceló, aun siendo sobre todo pintor, también tiene obra pública no solo en museos, sino en lugares públicos con una gran carga de significado. La cerámica, el relieve y la pintura han permitido a Barceló crear entre 2001 y 2006 un gran mural para la Capilla del Santísimo en la Catedral de Mallorca, así como la Cúpula de la Sala de los Derechos Humanos del Palacio de Naciones Unidas en Ginebra (2008).

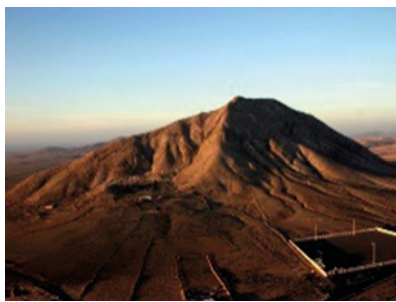
Ambas obras, aun siendo tan polémicas –por introducir el mar y sus peces en la Catedral gótica de Mallorca, o al transformar la bóveda de la sala de la ONU en una cueva barrida por las olas y llena de estalactitas, en la que viajan los hombres hacia el futuro– son observadas por miles de personas que las contemplan, como lo serán sus tapices para Notre Dame. Ambos artistas expresan en sus obras y en las entrevistas su respeto y su asombro ante la naturaleza. En la capilla de la Catedral, Barceló presenta el mar desde dentro, pintando desde su memoria de buceador bajo el agua, creando en ambas obras una vivencia de la inmersión en algo tan mágico y desconocido como el espacio creado frente al horizonte en las obras de Chillida. La trascendencia no es solo efecto de la grandeza de los lugares, sino también de la temática elegida para simbolizarla, en este caso, con la figura central de la Resurrección de Cristo, un cuerpo transfigurado, centro visual y luminoso del retablo en cerámica, con las heridas abiertas en manos, pies y costado pero vivo, flotando entre las grietas del mural, entre los panes y peces de su milagro, bajo las vidrieras que filtran la luz sumergida del mar, símbolo poderoso del inconsciente que comparte la humanidad.



También Chillida dejó un proyecto de templo del que solo constan dibujos, maquetas y representaciones simuladas. En 1984 hizo una escultura en alabastro que llamó *Montaña vacía*. Partió de un sueño previo en el que «imaginaba que podía trabajar con los canteros que sacaban la piedra y les daba instrucciones de cómo hacerlo... él lo que buscaba era el espacio»¹³.



Chillida, 1984: *Montaña vacía*.



Tindaya, Fuerteventura (Canarias).

Con la ayuda de J. A. Fernández Ordóñez y tras visitar distintas montañas en Finlandia, Italia y España, eligió Tindaya en Fuerteventura, pero su proyecto tropezó con la protección de la montaña y unas huellas podomórficas ancestrales. Su proyecto contemplaba esa protección, pues solo quería crear un espacio exento en el interior de 50 por 50 m «desde el que poder mirar el horizonte marino sin obstáculo alguno» y dos pequeñas cavidades «para que entrara la luz del sol y de la luna»¹⁴. Para Ordóñez, «la humanidad no ha hecho algo así desde las pirámides o el Panteón de Roma»¹⁵. Chillida, decía que «*mi idea es*

¹³ Chillida, S. *op. cit.* p. 234.

¹⁴ CHILLIDA, S., 2024 *op. cit.* p. 235.

¹⁵ CHILLIDA, S., 2003: *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona, Destino, p. 95.



Infografía del proyecto de E. Chillida para el interior de la montaña Tindaya.

que por fuera no se vea nada, dentro de la montaña estará todo... poner en relación la inmensidad de la montaña y de la bóveda (lo dice mirando al cielo) y todo lo que está ahí, con lo pequeños que somos... Es como un templo lo que yo voy hacer allí... Algunos ya están queriendo desvirtuar este proyecto, queriendo hacer más cosas en esa montaña, comercializarlo. Y yo eso no lo voy a permitir. Si lo hago será porque sale entero para los hombres. Yo no quiero nada para mí, yo solo voy a dar una idea y ya está. Lo único que quiero es ofrecer ese espacio a todos los hombres del mundo»¹⁶. «Lo que mi padre perseguía entrando en un proyecto de tanta magnitud –explica su hija Susana– era hacer sentir al hombre su relativa insignificancia frente a la naturaleza... provocar una cierta sensación de confraternidad entre los visitantes. Siendo el espacio tan grande, cualquier persona... se sentiría muy pequeña, y también muy parecida a las demás personas»¹⁷.

El proyecto no se ha podido realizar, pero está claramente en línea con toda su trayectoria creativa, como una culminación suspendida en el espacio con los hilos de la imaginación. Hoy cabría intentar de nuevo llevarlo a cabo, quizás edificando primero el espacio diseñado por Chillida, cerca del mar, en suelo europeo, donde la familia decida, cubriéndolo y haciendo otra montaña con los escombros de Gaza y Ucrania, como redención del dolor de las guerras y símbolo de una Paz Perpetua y Europa, una fusión de centenarios de Chillida y Kant. Una búsqueda tan extensa en el espacio y tan larga en el tiempo expresa el valor que Chillida concedía al lugar. Más allá de su referencia geográfica, Chillida encuentra en el lugar su espíritu, la fuerza del espacio que percibe, que

¹⁶ <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-eduardo-chillida>

¹⁷ CHILLIDA, S., 2024, *ibid.*



E. Chillida, 1983: Puerta de la libertad I.



E. Chillida, 1984 Puerta de la libertad II.

siente, aun siendo tan invisible, y que toma como clave contextual sobre la que levanta la obra que lo expresa.

En todas sus obras, el espacio es acogido con el propio que crea la obra misma, y el diálogo entre ambos, que instaura su imaginación creadora, crece e intensifica valores compartidos: el respeto a la naturaleza y a los materiales cuyas leyes obedece acallando su deseo, apego o afección. La grandeza, la inmensidad, la trascendencia y su correlato en la pequeñez e igualdad de todos los hombres, su solidaridad, son valores sin cuya activación no cabría entender sus obras. El modo de presentarlos, fruto del uso tan sensible de la escala más adecuada en cada caso, de las tensiones entre la gravedad y la fuerza, entre el hierro macizo y el aire, entre el óxido que el agua y el viento dejan a modo de piel o vestido tejido por el tiempo es, sin duda, diferente en la obra de Barceló. Ambos han usado la tierra y la naturaleza, pero como *lurra* o como cerámica. Mientras Chillida prefiere la diversidad de ángulos que favorecen un diálogo entre las distintas inclinaciones (en vez de la rigidez del recto de 90°, algo entre 86° y 92°) en sus esculturas, huecos y gravitaciones, Barceló se sumerge entre peces de colores, pulpos, mariscos, panes y verduras de distintos colores, toros y gorilas, pateras y flores como afirmación de la diversidad más allá de la humana y animal, universal (París y Mali, New York y Palma). Pero se trata, igualmente, de valores sin los cuales no solo no podríamos entender sus obras, sino que no podríamos alcanzar el goce de su arte en la cultura de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARCELÓ, M., 2024: *De la vida mía*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

BARCELÓ, M., 2025: *Flores, peces, toros*. Galería Elvira González, Madrid.

CAMPO BAEZA, A., 2016: Entre la luz y la gravedad. https://oa.upm.es/INVE_MEM_2016_242569.

- CHAMORRO, P., 1980: Imágenes. Artes visuales. www.rtve.es/corporacion/.
- CHILLIDA, S., 2003: *Elogio del horizonte. Conversaciones de Eduardo Chillida*. Barcelona. Destino.
- CHILLIDA, S., 2024: *Una vida para el arte. Eduardo Chillida y Pilar Belzunce, mis padres*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ORTEGA Y GASSET, J., 1987 (1923): «El tema de nuestro tiempo». *Revista de Occidente en Alianza Editorial*. Madrid.
- PLENSA, J., 2025: Del «yo» al «nosotros». Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.