

## PIEDRA Y PALABRA

**Antonio Molina Flores**

*A propósito de Chillida y Valente*

Una de las características comunes a todas las vanguardias es el abandono de la separación entre las distintas artes, que tiene como consecuencia que numerosas obras resultan de la combinación entre ellas. Se abandona el rigor de la disciplina y nos adentramos en un modo de actuar más libre.

Pero la pregunta pertinente –o impertinente- que siempre regresa es: ¿qué es hoy arte? Un panorama no exento de cierta frivolidad.

En una de las noticias del llamado “mundo del arte” vemos, con sorpresa que “desaparece una escultura de treinta y ocho toneladas de peso”. ¿Cómo pueden desaparecer treinta y ocho toneladas? Lo mismo el mundo del arte tiene la clave para resolver el problema de los residuos urbanos. La escultura a la que nos referimos, del escultor norteamericano Richard Serra, fue adquirida en 1987 por el Museo Nacional Reina Sofía, por 450.000 marcos alemanes, unos treinta y seis millones de pesetas. La escultura, de 38.000 kilos se titula, o se titulaba si es que no ha sido convertida en chatarra, *Equal-Parallel/Guernica-Bengasi* (1986). A finales de noviembre de 1990 se encarga a la empresa Macarrón S.A. su conservación y aquí termina la última pista que tenemos de las treinta y ocho toneladas y empieza una macarrónica historia todavía sin previsible final feliz. Para animar un poco el debate, el autor ha prometido que, si no aparece, hará otra que será “original”. Una gema para los que discuten sobre autoría y derechos sobre las copias, derechos de izquierdas y derechos de derechas, derechos débiles y derechos fuertes. Copyright o copyleft: that is the question.(1)

Pero cuando intentamos comprender, indefectiblemente os adentramos en algo así como una filosofía del arte. Y una de las tendencias dominantes, el arte conceptual, no separa arte de filosofía. El propio Joseph Kosuth lo enuncia en un artículo legendario, cuyo título es precisamente *Art after Philosophy*, arte después de la filosofía, en un planteamiento de claras reminiscencias hegelianas.

Intentamos, por tanto dilucidar qué es eso que llamamos arte y a qué responde. Pero nos encontramos con que la filosofía es lógica, razón, en síntesis, lenguaje racional. Y preguntamos ¿qué razón puede haber, qué astucia de la razón en actos tan inconexos, en tendencia tan dispares y en pulsiones tan irracionales como las que nos encontramos con mucha frecuencia en el mundo del arte?

Pensemos en los premios Turner. ¿No parece prevalecer como criterio el carácter escandaloso y provocador, antes que el considerado, en décadas precedentes, como artístico? Del mismo modo que siempre parece haber motivos ideológicos y políticos en la concesión de los mayores premios literarios, superponiéndose, casi siempre, los criterios políticos sobre los meramente literarios, en el caso de que éstos sean separables.

Filosofía y arte tal vez sean, pues, como agua y aceite. Dejemos a los artistas en su sinrazón, que cuando la filosofía se acerca al arte acecha la locura.

Por eso, al pensar sobre estos asuntos, el reto era relacionar el lenguaje, el logos, la razón, lo inmaterial y delicuescente, es decir, el pensamiento, la palabra, con lo prerracional, lo mineral, lo inanimado, lo duro, lo impenetrable, la piedra.

Sólo los poetas se preguntan por la piedra. Incluso la fascinación de un meteorito, vestigio de otro planeta, del extraño universo y signo pétreo de las estrellas, no es tanto una fascinación por la piedra sino por su origen. En el caso de algunas religiones (2) porque constatan la existencia física del cielo, en el caso de la ciencia porque aporta datos de de otro modo sería difícil obtener. Pero, insistimos, no es una fascinación por la piedra misma. Sin embargo la gran poeta polaca Wislawa Szymborska resume en un poema las dificultades que nos vamos a encontrar al intentar un diálogo entre piedra y palabra. Se titula “Conversación con una piedra” (3):

*Llamo a la puerta de una piedra.*

*-Soy yo, déjame entrar.*

*Quiero penetrar en tu interior,*

*echar un vistazo,*

*respirarte.*

*-Vete -dice la piedra-*

*Estoy herméticamente cerrada.*

*Incluso hecha añicos,*

*sería añicos cerrados.*

*Incluso hecha polvo,*

*sería polvo cerrado.*  
*Llamo a la puerta de una piedra.*  
*-Soy yo, déjame entrar.*  
*Vengo por mera curiosidad.*  
*Sólo la vida permite satisfacerla.*  
*Quisiera pasearme por tu palacio,*  
*y luego visitar una hoja y una gota de agua.*  
*No me queda mucho tiempo.*  
*Mi mortalidad debería ablandarte.*  
*-Soy de piedra –dice la piedra-*  
*Imposible perturbar mi seriedad.*  
*Vete,*  
*no tengo músculos risorios.*  
*Llamo a la puerta de una piedra.*  
*Soy yo, déjame entrar.*  
*Me han dicho que encierras salas enormes y vacías,*  
*nunca vistas y bellas en vano,*  
*mudas, donde nunca han retumbado los pasos de nadie.*  
*Confíesalo: ni tú misma lo sabías.*  
*-Salas enormes y vacías –dice la piedra-*  
*Pero no hay espacio disponible.*  
*Bellas, quizá, pero no para el gusto*  
*de tus limitados sentidos.*  
*Puedes verme pero nunca catarme.*  
*Mi superficie te da la cara,*  
*pero mi interior te vuelve la espalda.*  
*Llamo a la puerta de una piedra.*  
*-Soy yo, déjame entrar.*  
*En ti no busco refugio para la eternidad.*  
*No soy desdichado.*  
*Ni carezco de techo.*  
*Mi mundo merece el regreso.*  
*Quiero entrar y salir con las manos vacías.*  
*La prueba de haber estado en ti*

*se limitará a mis palabras  
en las que nadie creará.  
-No entrarás –dice la piedra-.  
Te falta el sentido de la participación.  
Y no existe otro sentido que pueda sustituirlo.  
Incluso la vista omnividente  
te resultará inútil si eres incapaz de participar.  
No entrarás; ese sentido, en ti, es sólo deseo,  
mero intento, vaga fantasía.  
Llamo a la puerta de una piedra.  
-Soy yo, déjame entrar.  
No puedo esperar mil siglos  
para entrar en tus paredes.  
-Si no crees en mis palabras –dice la piedra-,  
acude a la hoja, que te dirá lo mismo que yo,  
o a la gota de agua, que te dirá lo mismo que la hoja.  
Pregunta también a un cabello de tu cabeza.  
Estoy a punto de reír a carcajadas,  
de reír como mi naturaleza me impide reír.  
Llamo a la puerta de una piedra.  
-Soy yo, déjame entrar.  
-No tengo puerta –dice la piedra.*

Esta es la situación, y sin embargo, algo hemos logrado, hemos hablado con la piedra, que no es poco, en el caso de que el diálogo haya sido real y o una mera proyección alucinatoria. Hemos podido confrontar dos realidades, por un lado la dureza y la inflexibilidad de la piedra, así como su casi eternidad, y por otro, nuestra finitud, nuestro tiempo limitado, nuestro deseo de conocer y experimentar más allá de los límites, más allá de las puertas no sólo cerradas sino inexistentes.

¿No tendrá que ver el arte con todo esto?

Pensemos que la piedra tal vez esté en el origen del libro. Los primeros escritos se hacen sobre cortezas o papiro. Y muy posteriormente sobre papel de algodón hasta dar con el invento definitivo, como siempre chino, de hacer papel con trapos viejos. Pero cuando se quería dar solidez y eternidad a lo escrito se utilizaba la piedra.

Todo el Antiguo Testamento está lleno de referencias simbólicas a la piedra. ‘Piedra angular’ en Jueces, Isaías, Zacarías y Oseas. Igualmente el Nuevo Testamento: Carta a los Efesios, Marcos, Lucas y Hechos. En *El Quijote* encontramos referencias a la ‘piedra de la verdad’ y a ‘piedra de toque’, la que conduce al conocimiento de la bondad o malicia de una cosa.

Pero sólo el poeta es capaz de ver un enigma en la piedra. Aunque también el arquitecto sabe ver la trascendencia. Imaginamos a un grupo de hombres junto a los restos de varios templos superpuestos, diciendo: “Vamos a empezar una torre. No tenemos piedra<sup>o</sup> para hacerla tan alta como queremos, así que la haremos de ladrillo, que pesa menos y permitirá subir más, pero pondremos dos piedras romanas inscritas como piedras angulares, para que le den solidez simbólica.”(4)

Miguel Ángel también sabrá ver con sutileza dentro de la piedra. Es conocida su definición de la escultura. Su *David* no es el proyecto de un megalómano, pensado en el aire y ejecutado en la mejor piedra de todas las canteras conocidas. Es una forma vista en el interior de una piedra abandonada e inútil, que yace durante años en el suelo de la Piazza della Signoria. Es en el silencioso centro de esta piedra de desecho, que el escultor ve a diario, donde Miguel Ángel atisba su David. Y la piedra reprobada es ahora expresión suprema de la belleza.

“Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli.”

La piedra que reprobaron los arquitectos es ahora la piedra angular. (5)

En el libro de José Ángel Valente, *Elogio del calígrafo (Ensayos sobre arte)*, hay una Conversación con Eduardo Chillida, de Valente y Francisco Calvo Serraller, en la que Serraller recuerda la definición de escultor que da en el siglo XV Leon Battista Alberti. “Alberti decía que los escultores se diferenciaban en tres categorías: *los que sólo quitaban*, a los que llamaba (ba)talladores, o propiamente escultores, que trabajaban con materiales duros, es decir, la piedra, el mármol; *los que sólo añadían*, que trabajaban con materiales blandos, lo que él llamaba plásticos, y finalmente *los que añadían y quitaban*, que eran los bronceístas.” (6)

Miguel Ángel y Chillida pertenecerían a la misma categoría, la de los talladores.

Chillida también une piedra y palabra, pero no con inscripciones extemporáneas, sino haciendo que repose en el título, entendido aquí como parte sustancial de la obra, el sentido oculto de la piedra, igualando la sustancia mineral de la materia sin poros y sin fisuras, con la esencia alada y volátil de la poesía. La poesía, ese algo tan frágil como la conjunción de palabra y memoria.

En esta conversación sin desperdicio, a la que sólo le falta un poco de humor para ser perfecta, cita también Calvo Serraller un texto de Apollinaire que ilustra muy bien esta tarea imposible de relacionar piedra y palabra. El escultor del texto parece ser que está inspirado en el propio Picasso. Piensan hacer un monumento a un poeta, pero el escultor no sabe cómo hacerlo. “Y le dice en un momento determinado al otro personaje. –Una estatua, ¿de qué? –me preguntó Tristus- ¿de mármol, de bronce?... – No, eso es demasiado arcaico –respondió el escultor. –Quiero erigirle una estatua hecha de nada, como la poesía o la fama. –¡Bravo, bravo! –replicó Tristus mientras aplaudía-, ¡una estatua hecha de nada, de vacío, eso es!...” ( 7)

Y así parecen coincidir poesía y escultura en Valente y en Chillida, la poesía no como el recipiente en el se ponen las palabras sino como la creación de un vacío en el que surge la palabra. Y en Chillida la escultura no es la irrupción de un objeto en el espacio, o no sólo eso, sino la sustracción de materia para que en el interior de la escultura se creen el vacío y el espacio. “Todo en el aire es pájaro”, dirá Jorge Guillén. (8)

Valente, titula uno de sus libros fundamentales *La piedra y el centro*. (9) Para él, siguiendo a Juan de la Cruz, la piedra y el centro son lo mismo. Como no queremos hablar hoy del centro, hablemos de la piedra. De la piedra y la palabra. Y cuando queremos hablar de la palabra, lo cual es ya metalenguaje, nos encontramos con el nombre. El nombre del artista, por ejemplo, es lo que nombra universalmente una realidad viva, creativa y creadora. Un breve comentario a propósito de los nombres. Es un tema tangencial y posiblemente no toque a la sustancia, pero es interesante reflexionar sobre él, por su relación con la palabra. Imaginemos que tres ciudadanos llamados Federico o Luis o Gabriel se llamaran García de apellido, un apellido tan usual que no sirve mucho para identificar al individuo. Imaginemos a un torero o un cantante, al que le fuera indiferente su nombre y cada vez se llamara de un modo. Sabemos que esto es imposible, pero ¿por qué?

Juan de la Cruz, que es Juan de Yepes, crea su propio nombre, un seudónimo, un nombre de artista. El escritor crea o perfila su nombre. Como si la primera creación del artista fuera la de ser artista, la postulación de sí mismo como proyecto creador. Eso es lo que diferencia al artista del que no lo es. Que el artista lo sabe. Y lo sabe porque ha dedicado un esfuerzo consciente a esa creación. Antes de crear obras, crea el proyecto de crear obras, con un sentido más o menos definido, con una tradición, aunque sea la tradición de la vanguardia, en palabras de Octavio Paz. Rose Sélavy. Y esto ya lo

vemos en el cambio de nombre de los religiosos de la mística española, Teresa de Cepeda y Ahumada será Teresa de Jesús, un logo, algo parecido a una marca.

Y entonces, hasta el propio Fernando Pessoa cuando crea sus heterónimos les da un nombre para siempre. Esta es una de las leyes casi universales de la creación que el mercado recoge. Entonces tendremos los nombres inventados, aunque se correspondan con los apellidos de los padres: Federico García Lorca, Luis García Montero o Gabriel García Márquez. El empaque de estos nombres ya existe, no nos engañemos, antes de la fama, desde el mismo momento que decidieron mandar un texto a la imprenta. Sólo a un excéntrico del mundo del rock se la podría ocurrir no tener nombre. Y ahí está el intento fallido de desafiar las leyes del mercado y de la lógica, del músico de Indianápolis, *Prince*, que quiso sustituir su nombre comercial por un logotipo y querer que a partir de ese momento lo nombraran “el artista antes llamado Prince”. Intento inútil y vano, como el de llamar, cuando ya ha crecido Lola a Lolita. Siempre será Lo-li-la. Lo-lee-ta.

Para bien o para mal, el nombre del artista es parte sustancial de su proyecto y de su realidad.

Pero volvamos a nuestra piedra. Dice Valente: “La piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta la *quicunce* de la mitología azteca.” (10)

La piedra es símbolo. Y un símbolo es algo que une dos realidades. Cuenta Gadamer que el símbolo era en la antigua Grecia una pequeña tablilla de barro, la *tessera hospitalis* (11) que se partía en dos dando una de ellas al visitante como signo de hospitalidad, de tal modo que siempre que él o sus descendientes volvieran con su parte, serían bien recibidos al poder unirse su mitad con la que había quedado en la casa.

Un símbolo, por tanto, une dos cosas, generalmente una material y otra inmaterial. De manera que se crea un elemento superior, el símbolo, en el que ambas realidades están contenidas. Pues bien, esta es, para mí, la primera letra del abecedario del arte. El símbolo como la metáfora une dos realidades heterogéneas, posibilita un tránsito, un salto cualitativo, una realidad superior a la suma de las partes, como ocurre en las leyes de la Gestalt.

Imaginemos un círculo de piedras. Una fotografía. Lo que vemos es menos de lo que hay.

Pensemos en los paseos del poeta Williams Wordsworth por Lake District. El poeta pasea y a su regreso vuelve con una piedra en el bolsillo o tal vez un poema, como otro poeta que encontraba sus poemas caminando, Claudio Rodríguez. Imaginamos a

Richard Long andando con paso seguro, caminando en silencio, pero no distraído o canturreando. Tal vez pensando en un verso de Wordsworth, como el personaje de *Desgracia*, de J.M. Coetzee. O tal vez pensando en la insignificancia de la obra y la importancia de una piedra.

La obra es un punto de fuga hacia el infinito y por eso puede entenderse como metáfora.

Pero las piedras son objetos concretos y ha de producirse una operación de transformación o metamorfosis a la que podemos llamar arte, para que a esos objetos tan terrenales que son tierra y siempre están pegados a la tierra, se les adhieran ideas, sentimientos, pensamientos y emociones.

Y si entendemos esta operación tal vez entendamos qué es esto del arte

¿Pero cómo se opera este cambio? Pues a través de un método, de un modo de trabajar, de un camino. Y en la elección del método ya está nuestro particular modo de acercamiento a la realidad y la postulación misma de qué se entiende por realidad. Lo cual no es una operación que deje los términos fijos de una vez y para siempre, como se comprenderá por la materia tan cambiante de la que trata. Veamos, por ejemplo la diferencia entre dos métodos de pensamiento. Y si no gusta la palabra pensamiento, en dos formas o dos modos de acercarse a los objetos, sean éstos materiales o inmateriales. Estas dos formas pueden ser la ironía y la paradoja, aceptado lo cual tendríamos dos métodos: el método irónico y el método paradójico. El artista ha de desvelar las contradicciones de su tiempo y desarrollar un pensamiento paradójico. Paradójico mejor que irónico, porque la ironía denota superioridad, mientras que la paradoja parece insistir en que la dialéctica –otro método posible- no es el método definitivo, que hay algo insalvable por la mera inteligencia entre tesis y anti-tesis o antítesis. En la ironía el sujeto se distancia del objeto, lo ve, por así decirlo, desde lejos y desde arriba, ve sus defectos y en cierto modo se ríe de ellos. Sin compasión, no hay pathos. No se siente con el objeto. La ironía es una distancia mental, porque la ironía es una operación mental.

En la paradoja el sujeto se zambulle en el objeto y ve sus contradicciones, sus incompatibilidades, sus defectos, sus carencias. Pero la mirada puede ser comprensiva, abarcadora, de modo que el acercamiento no sea sólo mental. Hay campo para la comprensión, para la pasión, para la compasión.

La paradoja nos enseña que no hay síntesis posible, ni redención. Si, a mi modo de ver, triunfa la metáfora –otra vez Platón- y la paradoja frente al cinismo y la ironía,



podemos decir que triunfa o triunfará la filosofía de Schopenhauer frente a la de Hegel. Una filosofía que es metafísica del arte, una ética tan comprensiva con el budismo como con el cristianismo primitivo. Una filosofía, en fin, en la que ética y estética son lo mismo (Wittgenstein), en la que la poesía puede ser un camino perfecto para expresar el espíritu del mundo (Borges).

Wittgenstein, Borges, Freud, Thomas Mann, Proust, Beckett y Mallarmé son algunos autores para los que la filosofía del arte de Schopenhauer, especialmente *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *El mundo como voluntad y representación* fue determinante en su conformación como artistas.

El arte no es otra cosa que el mundo como representación, donde representación y mundo son lo mismo.

“Quien ha pensado lo más profundo ama lo más vivo”, (12) dice Hölderlin. Y nosotros añadimos que nadie puede hacer algo valioso en creación si no conoce la filosofía de su tiempo. Y tal vez, esta es una hipótesis arriesgada, la filosofía de nuestro tiempo se resume en un nombre: Ludwig Wittgenstein. “Mis dudas constituyen su sistema”, dice. De lo que puede hablarse con claridad hay que hacerlo en el lenguaje de las ciencias naturales y de aquello de lo que no puede hablarse en el lenguaje de las ciencias naturales es mejor guardar silencio. Pero este silencio instaura una poética. El arte ampliará los límites de lo que puede decirse. La ética y la estética son ámbitos de los que nada dicen las ciencias naturales. No hay, pues, lenguaje que recoja su riqueza. Poseen una fuerza heurística que desborda los límites del lenguaje natural y los distintos lenguajes de las ciencias. Es un legado en el que merece la pena detenerse.

A propósito de Schopenhauer, tan determinante en Wittgenstein hay que constatar otro fracaso que comparten el romanticismo (es decir la herencia de Kant) y el posromanticismo o antirromanticismo, del propio autor de *El Mundo como voluntad...*, la pretensión de que la idea de genio es universal y no una categoría histórica, con validez para dar cuenta de ciertos procesos en determinados momentos históricos, pero que no puede ser extrapolada para aplicar a todos los procesos creativos. Con imprecisión aplicamos retrospectivamente la categoría de genio a Mozart, pero no le encaja del todo, porque aunque luchó hasta la extenuación, casi no dejó de ser un lacayo en lo social y un músico que sólo al final –hacia 1791, año de su muerte- rompió con el paradigma dominante, al que siempre fue fiel, en lo artístico. Eso no tiene nada que ver con que su obra sea de una profunda belleza, de un virtuosismo técnico difícilmente superable y que su perfección esté tantas veces cerca de la excelencia, pero el hombre

Mozart depende tanto del sistema de protección de la aristocracia, que jamás llegó a ser un hombre libre, aunque estuvo a punto de conseguir la independencia económica por el sistema de conciertos por suscripción, de no haber muerto con apenas treinta y cinco años. El genio es, pues, la cristalización artística del sistema de la libertad. Lo de genio le encaja mejor a Beethoven o a Goya o a Byron. Libertad, originalidad y ruptura de los cánones dominantes. O lo que es lo mismo, libertad política, es decir, Ilustración y Revolución. Libertad artística, es decir Romanticismo. Este es, a mi parecer, el campo estricto en el que podemos aplicar con rigor la palabra genio, referida al genio subjetivo. Porque hay que añadir, para complicar un poco las cosas, que hay dos tipos de genio, el genio subjetivo, que sí se corresponde con este período y el genio objetivo. Y este segundo, por paradójico que parezca, es un genio sin sujeto, algo que todavía no es posible en el siglo XIX, pero que está plenamente anticipado por Schopenhauer. ¿Cómo íbamos a entender a Borges o a Pessoa, al Equipo 57 o a los artistas del Minimal Art? El propio Borges da, con todo sentido, más importancia a sus horas como lector que a sus horas como escritor. Por tanto, si estas pretensiones son acertadas la idea de genio, tan usada en el lenguaje coloquial, se aplica muchas veces sin rigor, referida a procesos que le son ajenos. (13)

Y ahora volvamos otra vez a los poetas para que nos muestren la conexión entre piedra y palabra. En el poema la palabra nombra a la piedra:

*Tu súbita presencia.*

*Toda tu luz irrumpe duradera, dura  
como la piedra.*

*Vienes  
tan inmóvil, tan adentro de ti.  
Lo hondo.*

*En tu sola existencia,  
tu sola luz, estás  
ardiendo para siempre.*

*(Presencia) (14)*

O bien esta hiperbólica presencia de la piedra, en un poema precisamente titulado *Obradoiro*, en el que se evocan al atardecer las piedras de la plaza de Santiago de Compostela.

*La verdinegra  
ascensión amarilla de la piedra  
sobre el fondo oscuro, solitario del aire.*

*Enfrente, lejos, el crepúsculo  
que tiene aún un lecho  
de roja luz,  
delgado lecho o borde ardiente, ardido,  
para la claridad,  
la última, que como velo tenue  
mantuviera la mano  
de una diosa desnuda.*

*La lenta piedra va  
escondiéndose en sombra  
por sus entrañas mismas engendradora.*

*La piedra ha parido la noche.*

*Ha dado a luz la noche.*

*Luz-noche, acógenos en ti,  
en tu secreto seno.*

*Acaso somos  
el no posible anuncio del día venidero.*

*(Obradoiro)*

Ya no se le puede pedir más a una piedra. Se nos dice literalmente que la piedra ha dado a luz y además a la noche. Por esta parte de la indagación podemos decir que la poesía de Valente nos ha llevado una vez más hasta el límite de lo que puede ser dicho.

Vayamos ahora a la parte de la piedra, no de la piedra en palabra, que ya no nos va a llevar más lejos del parto de la noche, sino de la piedra piedra, del pedrusco, del terrón. Eduardo Chillida tituló a una serie suya “Lo profundo es el aire”. De algún modo pretendía lo mismo que el poema de Szymborska, ver el interior de la piedra. Mediante unos cortes se ahueca la piedra para que veamos su interior de aire. Pero el aire del interior de la piedra tiene una rara intensidad, según descubre el escultor. Es un aire más denso porque se contamina de la interioridad de la piedra. Aquella interioridad imposible de la poeta polaca es aquí interioridad real, descubierta por la sección limpia del corte.

Aquí también el escultor se sirve de la poesía para pensar en el espacio y descontextualizar el material pétreo.

Chillida quiere trabajar sobre al aire, sobre la profundidad posible del aire y se sirve para ello de la piedra. Como para trabajar sobre la idea de horizonte se servirá del cemento, un material mostrenco y ordinario que él, sin embargo, no desprecia y al que imprimirá un nuevo carácter, rescatando la neutralidad de su color grisáceo y la indiferencia de su textura.

Pero, ¿cómo trabaja Chillida? “Lo que sé hacer es seguro que ya lo he hecho”, (16) nos dirá en unas palabras pronunciadas al recibir el doctorado honoris causa en la Escuela Superior de Ingenieros de Bilbao.

Esto nos lleva a las conclusiones de esta exposición: no se puede trabajar desde una sola disciplina sino desde la posibilidad de la traducción de lenguajes diferentes. Sólo así traspasaremos los límites de lo que se da por hecho, acercándonos a esa línea de sombra y de incertidumbre que debe ser al único suelo firme del artista. Una tarea en la que no tiene sentido repetir lo que ya se sabe hacer, sino indagar lo nuevo. Un suelo sin convicciones, un suelo repleto de dudas y desconcierto. Un ejercicio exigente y riguroso en el que el artista es, con frecuencia, no sólo el objeto de su obra, sino también el punto de partida hacia todo lo demás que también está en nosotros. Por eso es una tarea ética. Porque nos construimos a nosotros mismos y construimos el mundo.

Dice Valente: “veo o sé que las artes, todas las artes, surgen de una misma materia” (17) y añade: “Toda creación brota de una oscura matriz original donde se

abriga palpitante cuanto no conocemos. De ahí que esa entrada en lo oscuro carezca de orientación predeterminada” (18)

Otra de las condiciones que Chillida pone al artista: “estar con frecuencia desorientado”.

Ahora podemos ver más cabalmente algunas dificultades del arte contemporáneo. Si el artista, que se supone domina su arte, aunque sea el de la duda y las preguntas, llega a un lugar incierto que apenas reconoce, para nosotros ¿no ha de ser mucho más difícil reconocer la obra y entender su secreto?

Se trata, por tanto de discutir si hay diferencia entre las distintas artes, más allá de las evidentes apariencias, o si, por el contrario, todas las artes son el mismo arte.

La respuesta de Valente es tajante, pero la de Chillida en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes (1994) no lo es menos: “¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?” (19)

A propósito de esto, el siempre irónico, contradictorio y provocador: Félix de Azúa, dice en su *Diccionario de las Artes* algo perfectamente serio: “Después de tantos años sigo con el convencimiento de que los humanos escondemos algo extremadamente poderoso y desconocido bajo el nombre y la práctica de ‘las artes’. Sólo con esa sospecha en bandolera puedo ‘entender’ la presencia perfectamente viva de Homero o de Villon, de los frescos románicos y las naturalezas muertas de Chardin, de una canción anónima y de una danza renacentista entre nosotros, como si el tiempo no existiera. O mejor dicho, como si no existiera la *Historia* y los humanos fuéramos siempre el mismo humano, sucesivamente relatado, retratado, danzado, habitado... y vuelta a empezar y siempre el mismo retorno de lo idéntico. Esa ficción: escapar a la Historia y ser todos lo mismo en común, como el *Logos* de Heráclito, me parece, en efecto, inverosímil, pero quizá sea algo verdadero en el ámbito de las artes.” (20)

Pero después de esta declaración de un profesional de las artes, encontramos en el libro diseminadas pequeñas cápsulas envenenadas que mueven los cimientos del que crea haber pensado con más solidez sobre este asunto del Arte. A propósito del tema aclara la radical diferencia que hay, a su modo de ver, entre el ‘Arte’ y ‘las artes’. Y empieza provocando: “Aunque el asno es el singular de los asnos, el Arte no es el singular de las artes. El Arte y las artes son dos asuntos enteramente diferentes. Tan diferentes como el Tiempo y los relojes.” (21)

Estamos ahora como al principio de los tiempos, al menos en occidente. El dilema entre Homero y Hesíodo. ¿Hay una única musa, la que inspira al bardo a recoger

la voces de todos y reunir las en el canto? “Canta oh Musa la cólera de Aquiles”, del principio de la *Iliada*. ¿O por el contrario, como dice Hesíodo las Musas son nueve, hijas de Mnemosyne, la memoria? O en términos modernos, ¿el arte, la actividad creativa, ha de ser entendida desde una concepción antropológica como algo esencial a ser humano, lo que justificaría su unidad o, desde una posición más sociológica, hemos de entender el arte, las artes, en este caso, como el resultado biográfico y educativo que deriva de ciertas predisposiciones?

¿Podemos abogar por una unidad esencial de la materia de todas las artes? Tal vez convenga recordar de nuevo el inicio del poema de Auden “Musée de Beaux Arts”:

*“Acerca del dolor nunca se equivocaron  
los maestros antiguos”*(22)

¿Es este dolor el elemento esencial de todas las artes, la clave de bóveda del edificio, la piedra angular? Tendríamos así, como ingredientes necesarios el dolor y la experiencia unidos al juego de imaginación, entendimiento y fantasía.

A modo de conclusión provisional podemos afirmar que si hay relación entre dos cosas tan aparentemente diferentes como piedra y palabra, ¿Cómo no va a existir relación entre pintura y escultura o entre grabado y cerámica, o entre video y ciencia? Hay que recordar que algunas de las ideas más fecundas en el arte contemporáneo venían de saberes completamente alejados de la noción tradicional de arte. Así, a modo de rápidos ejemplos, los estudios de óptica hicieron avanzar la pintura a finales del siglo XIX; el cubismo es inseparable de una visión de la realidad compartida con la ciencia, al menos de la ciencia que desemboca en la teoría de la relatividad; en Duchamp el juego, y el juego del ajedrez en concreto, con sus necesidades particulares de planificación, paciencia, estrategia y silencio nos dan el pentágono de su arte; los estudios geológicos y la noción termodinámica de entropía son la base del salto cualitativo que la escultura de la segunda mitad del siglo XX da con Robert Smithson; la filosofía de Wittgenstein y la literatura de Borges son, a veces, el único asidero visible en la obra de Joseph Kosuth. Y así un largo etcétera.

Alguien habrá visto una contradicción de fondo en todo este asunto: decimos que todo coincide en el dolor, pero antes dijimos que filosofía y arte eran también, en cierto modo, como agua y aceite, por tanto ¿dónde convergen? La solución sería la Estética: pensamiento sensible. No somos sólo racionales (filosofía) o sólo sensibles, sino ambas cosas a la vez. De ahí la necesidad de esta ciencia media (23) que

denominamos desde el siglo XVIII, a partir de Alexander Gottlieb Baumgarten, Estética.

---

- (1) VV.AA.: *Copyleft. Manual de uso*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid, 2006
- (2) Antón Pacheco, J. A.: "Piedra y palabra en las antigüedades bíblicas". *Er, Revista de filosofía*, nº 1, pp.23-29. Habría que repasar también las Litolatrías, así como las múltiples referencias a la piedra en las religiones de América y Arabia. El meteorito, piedra que viene del cielo, en muchos casos es el origen de la religión; el Opalo, piedra del Apocalipsis o la Piedra fundamental: "Tú eres Pedro y sobre esta piedra...", etc.
- (3) Wislawa Szymborska: *Paisaje con grano de arena*. Traducción de Jerzy Slawomirki y Ana María Moix. Editorial Lumen, Barcelona, 1997, pp. 35-37
- (4) Así pudo empezarse la Giralda.
- (5) *Vulgata*, 117 (118), 22
- (6) José Angel Valente: *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 115
- (7) Op. Cit. p. 128
- (8) Se trata de un verso del poema titulado "Cima de la delicia", en Jorge Guillén: *Aire Nuestro. Cántico*. Edición dirigida por Claudio Guillén y Antonio Piedra. Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén. Diputación de Valladolid, Valladolid, 1987, p. 85
- (9) José Angel Valente: *La piedra y el centro*. Taurus, Madrid, 1983
- (10) Op. Cit. p. 12
- (11) Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Introducción de Rafael Argullol. Paidós, Barcelona, 1998
- (12) Friedrich Hölderlin: *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducción y prólogo de Jesús Munárriz. Editorial Hiparión, Madrid, 1978
- (13) Anotemos de pasada que el de genio es un concepto misógino, sin declinación ni uso femenino posible.
- (14) José Angel Valente: Fragmentos de un libro futuro. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 74
- (15) Op. Cit. p. 76
- (16) Chillida en la Escuela de Ingenieros de Bilbao. Diseño y edición de obras de Chillida, por Cosme de Barañano Letamendía. Escuela Superior de Ingenieros, Bilbao, 1998, p. 41
- (17) *Elogio del calígrafo*, Op. Cit., p. 153
- (18) Op. Cit. Pp. 153-154
- (19) Palabras de Eduardo Chillida citadas en el capítulo "Chillida o la transparencia", en *Elogio del calígrafo*. Op. Cit., p. 154
- (20) Félix de Azúa: *Diccionario de las Artes*. Planeta, Barcelona, 1995, p.12
- (21) Op. Cit., p. 44
- (22) *About suffering they were never wrong, The Old Masters(...)*  
W.H. Auden: Otro tiempo. Traducción de Álvaro García. Editorial Pretextos, Valencia, 1993, Pp 76-77
- (23) 'Ciencia media', noción teológica que se refiere al conocimiento que tiene Dios de nosotros si no nos hubiera concedido la gracia. Borges estaría encantado con esta ficción sublime.