

treball de redacció

LLUIS ROMERO EL PUNT



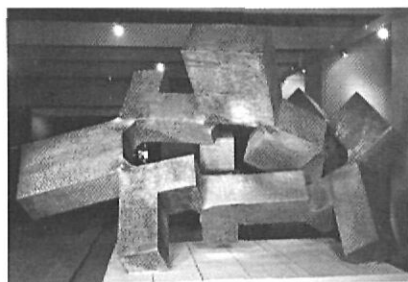
La notícia que l'escultor basc Eduardo Chillida (Sant Sebastià, 1924) havia rebut i acceptat l'encàrrec de l'Ajuntament de Girona per realitzar una obra que s'emplaçarà en algun espai públic de la ciutat, junt amb la conferència que ell va fer al Centre Cultural la Mercè, han portat aquest artista al primer pla de l'activitat cultural gironina, ja que la seva obra serà una de les més importants que d'ell es podran veure de forma permanent a Catalunya. Consagrat ja des de fa anys en el panorama artístic internacional i reconegut per la personalitat del seu llenguatge plàstic, Chillida no deixa de sorprendre quan explica la visió que té de les relacions entre l'art contemporani i la societat o quan afirma amb rotunditat la seva revolucionària teoria sobre una figura cabdal de l'art modern com Cézanne

Eduardo Chillida, compositor de les tres dimensions

JORDI FALGÀS

—Fa algunes setmanes una presentadora de televisió, que realitzava un programa amb el conjunt escultòric dels Peines del viento de Sant Sebastià com a marc de fons, es preguntava què devia ser o significar allò que tenia al darrera. Després de més de quaranta anys de trajectòria artística, i molts més d'art abstracte i d'avantguarda, fins a quin punt li preocupa la possible comprensió o incomprensió que la gent pugui tenir de la seva obra i, en general, de l'art contemporani?

—«Home, caldria anar molt lluny per respondre això, planteja una qüestió molt interessant que avui es fa molta gent: a què podem anomenar entendre una obra d'art i a quin nivell s'ha d'entendre una obra d'art. Jo crec que tinc una anècdota que pot servir per aclarir força



quina és la meva posició. Jo penso que per tenir comunicació amb l'art es pot fer de moltes maneres. Hi ha gent que ho aconsegueix a base de tenir una preparació cultural molt forta, a base d'estudis i de tots els mitjans lògics per saber més d'una cosa i estar més atent i a prop de poder-la entendre, el que anomenem entendre-la. Però penso que tot això és una aproximació al tema una mica dubtosa. En certa manera

*jo dubto que aquest sigui l'únic camí. L'anècdota va anar així: cap a l'any 54 o 55 tinc una avaria al meu estudi, a Hernani. Sempre he tingut problemes amb l'electricitat perquè de petit vaig posar els dits en un endoll i mai més no he volgut saber res de l'electricitat. Crido a un electricista perquè vingui a veure la instal·lació i miri de trobar l'avaría. Mentre ell treballa jo no faig res i m'estic assegut en un soc dins de l'estudi, esperant que acabi. Ell és un home gran, com actualment jo, i jo no en tenia encara ni trenta. Aquest home no pregunta res però mira. Des de l'escala on s'ha enfilat mira arreu de l'estudi, on hi havia diverses escultures. Una es diu *La música callada*, una altra *Oyarak*, que en basc vol dir *Eco*, i una altra es diu *Silencis*; una estava acabada*

i dues estaven per acabar. L'home anava fent la seva feina i mirant les peces, mentre jo em veia venir que em preguntaria i això què és? Però no em pregunta res i, potser al cap de mitja hora de treballar allà dalt, baixa també sense dir res i mentre agafava l'escala per anar-se'n, aprofitant que passa pel meu costat, em diu: *Ah, ja ho entenc; això és com la música només que amb ferro.*

—De veritat?

—«I aquest home no era un home culte, sinó que era un electricista; i parlava molt malament el castellà perquè estava traduint de l'èuscar. Era un home senzill, i en canvi ho va encertar. El que va dir, no només pot ser una explicació genèrica del que és una escultura com la meua —que en aquest cas concret a més es tractava d'obres que es diuen *La música callada, Silencis i Oyarak*—, sinó que em fa pensar que es pot comunicar amb l'art per alguns camins que no estan massa analitzats. No són els lògics d'anar a una universitat i estudiar art i rebre tota la informació, cosa que està molt bé; però pots tenir tot això i no comunicar amb l'art. Amb tots els coneixements lògics pots no aconseguir-ho i, en canvi, sense cap pot arribar a fer-ho de la mateixa forma que ho va fer aquest home».

—Aquest és, doncs, al seu entendre, un punt a favor de l'obra d'art abstracta; perquè permet aquests múlti-

ples accessos igualment vàlids?

—«Sí. Perquè si no fas una obra que no tingui res a veure amb el mimetisme de la representació, en aquest moment, el llenguatge que tu estàs utilitzant, o els codis del llenguatge que utilitzes —perquè es tracta d'un llenguatge com qualsevol altre— poden ser percebuts a través d'una sensibilitat per l'espai, pel ritme, per la mesura, per la proporció, etcètera, d'una forma absolutament independent de la relació mimètica que hi hagi entre el model i l'obra. Aleshores, això permet que en alguns casos hi hagi gent que comuniqui amb l'obra sense tenir pràcticament cap bagatge cultural. Jo n'he conegut diferents casos, però el més bonic és aquest que t'he explicat; ja queestic segur que es tractava d'una persona que desconeixia totalment l'escultura contemporània, i també la música exceptuant la folklòrica o la religiosa».

—*Insistent en aquest fet de la comprensió del seu llenguatge escultòric, sempre m'he preguntat també com ha estat possible que, estant tan fortament entroncat a una personalitat nacional i a un caràcter tan marcadament basc com és el seu, hagi estat també tan ben entès i acceptat arreu del món, des dels Estats Units fins al Japó. Com s'ho ha explicat?*

—«Doncs jo entenc que, és clar, cadascú és d'on és i, si un és honorat, el que fa ha de tenir molt a veure

amb un mateix; però no vull oblidar que també tots els homes som germans. Fa poc, i parlant de l'obra que vaig fer a Gijón que s'anomena *Elogi de l'horitzó*, explicava que aquest problema de les nacionalitats i de les pàtries és molt respectable però que no podem oblidar que l'horitzó és la pàtria de tots. Tots tenim relacions, m'imagino que similars, o potser variades segons el nostre origen, amb algunes coses que ens són comunes, com pot ser l'horitzó. No és l'horitzó una mica la pàtria de tots els homes? És davant nostre i el podem perseguir visualment, però mai no arribarem al final».

—*Això em fa pensar en els nombrosos projectes que ha dut a terme per a espais públics també a tot el món, en els quals normalment l'espectador pot tenir un contacte directe amb l'escultura, que sempre és de grans dimensions.*

—«Fixa't que per plantejar les dimensions i l'escala d'aquesta obra monumental, al Cerro de Santa Catalina de Gijón, finalment només he tingut en compte dues dades —tot i que ja sé que els arquitectes i la gent que en sap molt d'aquestes coses, quan fan treballs d'aquesta mena fan molts estudis, mesures, proporcions, vistes, etc.— però jo no he fet res d'això i he dit: vull fer un escaló entre la petita dimensió de l'home i la immensa dimensió del cosmos, que és el que

Les mans que «posen en forma l'estrella dels crits»

Va ser amb motiu de la recent mort del poeta basc Gabriel Celaya que molta gent va recordar que en els inicis de la seva carrera havia treballat d'enginyer. A Eduardo Chillida també tothom li recorda que, abans que escultor, havia volgut ser arquitecte i havia estat un conegut porter de futbol. És, sens dubte, una agradable casualitat comprovar que dos dels més grans artistes bascs del segle XX han

abandonat unes carreres que aparentment tenen molt de futur per dedicar-se a allò que els demana-va el cor i, sobretot, les mans, que tots dos han hagut d'utilitzar per escriure o esculpir.

I precisament va ser Gabriel Celaya qui, en un llibre editat per La Polígrafa, el 1973, *Els espais de Chillida*, parlava així de les mans de Chillida: «*Les mans de Chillida! Aquestes mans*

dóna lloc a l'horitzó. Aquestes són les dues mesures que he tingut en compte. I aquesta obra, que anomeno escaló, és un microespai en el qual l'home tindrà una visió clara de la seva mesura en relació amb aquest immens espai que és produït pel cosmos quan és tallat el límit que és l'horitzó. I crec que m'ha donat un resultat sorprenent en l'escala. Perquè, en el fons, el que va dir Protàgores és una veritat com un temple: que l'home és la mesura de totes les coses. En l'art és una veritat absoluta i en l'obra pública és el que em porta a escalles que no faig per a l'obra privada, que anirà a un local o a una col·lecció. Però quan l'obra és per a tot hom, en lloc de multiplicar les obres com els que fan múltiples per poder rebaixar el preu i en tinguí més gent es requereixen unes mesures, unes proporcions en funció d'on és, etc. Ara em ve a la memòria que, fa molts anys en una conferència a Barcelona, el crític i molt amic meu José Maria Moreno Galván estava parlant dels múltiples i em va preguntar a mi, que era a primera fila, el que en pensava; i jo vaig respondre-li: *home, la veritat és que jo no hi estic d'acord, perquè no crec que calgui multiplicar les obres d'art sinó que s'han de multiplicar els propietaris d'una sola obra d'art*. Doncs, com deia, l'obra pública és companya dels homes, perquè els posa en relació

amb ells mateixos i amb l'entorn i, sobretot, pertany a tots els homes; que és el que a mi m'estira i per això en faig sovint. Ara, per exemple, estic preparant un monument a la Tolerància, que anirà a Sevilla».

—*Quins són, si no és preguntar massa, els nous desafiaments plàstics que es planteja en els treballs que fa actualment?*

—«Home, doncs, jo sempre em proposo fer el que no he fet, és a dir, fer el que no sé fer. Sempre. Aquesta que estic fent ara, per exemple, fins i tot tècnicament em planteja uns problemes nous, que vaig iniciar a Gernika, i a Barcelona [es refereix, primer, a *Gure aitaren etxea X (La casa dels nostres pares)* (1988) i a *l'Elogi de l'aigua* (1989) del Parc de la Creueta del Coll]. La veritat és que el projecte de Sevilla ha passat per moltes vicissituds i ha estat molt de temps parat, perquè després d'encarregar-me'l es va fer una campanya en contra que un escultor basc fes una escultura allà. Aleshores jo em vaig cabrejar i ho vaig abandonar. Ara m'ho han tornat demanar i finalment es farà».

—*Suposo, però, que manté la música com una de les seves principals fonts d'inspiració, un fet que es troba en els inicis de la seva carrera (i es remunta a la seva infància, perquè la seva mare va ser Carmen Juantegui Eguren, una mestressa de casa afeccionada al cant que compatibilitzava les tasques domès-*

tiques amb la pràctica de concerts corals a l'Orfeó Donostiarra).

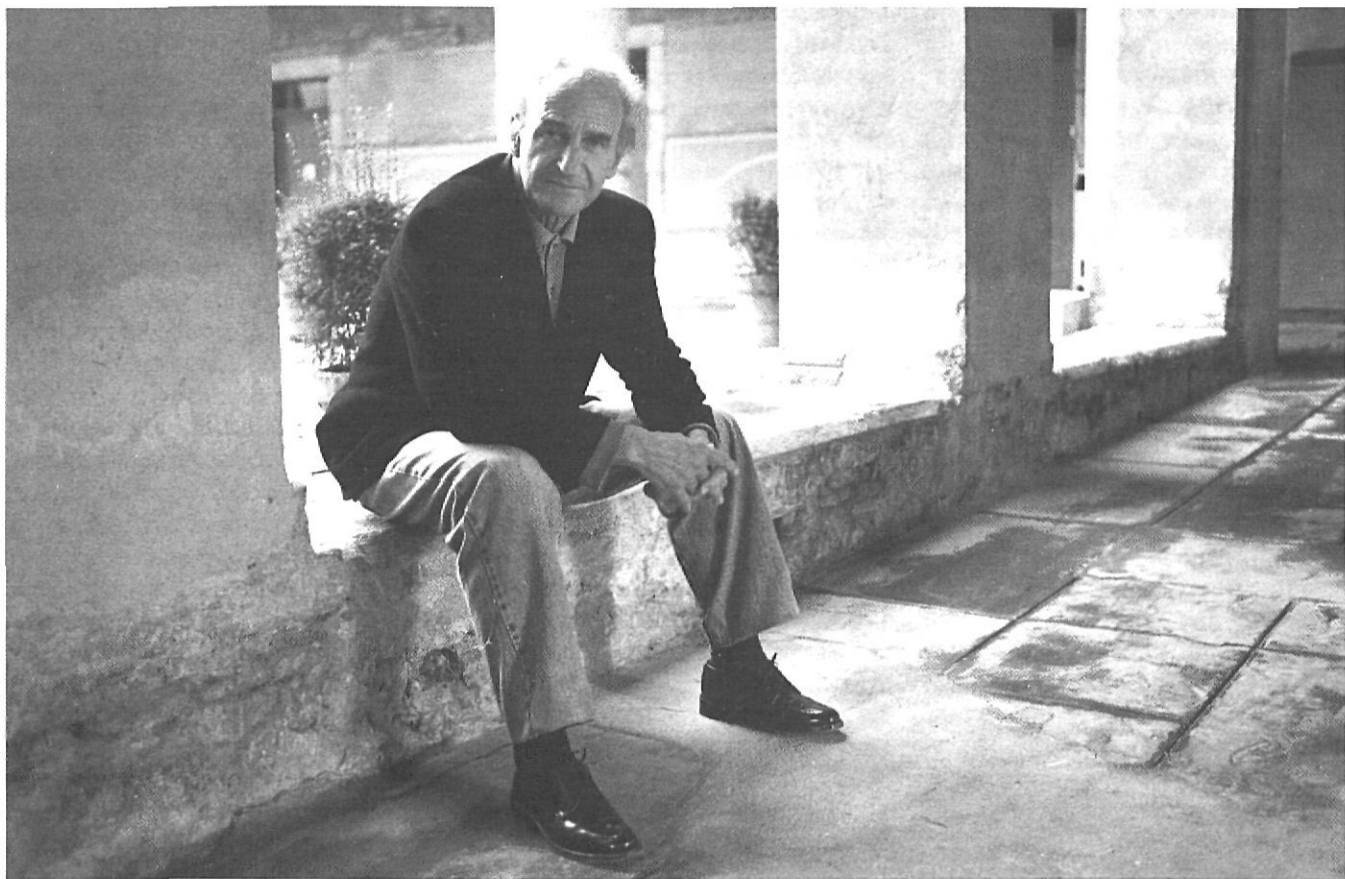
—«La música és una art molt propera a mi i al que és la meva escultura. Molt propera, molt propera. Jo crec que el meu mestre més proper és Johann Sebastian Bach. Jo crec que es dona una equivalència i que el que succeeix amb l'espai en l'escultura passa en la música amb el temps. Amb el temps en la música passa quelcom que s'escolta, però amb el ferro o qualsevol material i la seva relació amb l'espai, en la relació amb el positiu i el negatiu, passa quelcom equivalent al que passa amb la música i el temps. I si treus el temps de la música i hi poses espai et resulta aquella peça de *La música callada* que abans esmentava i que avui és al Museu de Basilea. El nom, de fet, és extret del *Càntic espiritual* de san Juan de la Cruz, on diu: la música callada, la soledad sonora...».

—*De Chillida també són conegudes les seves reflexions personals sobre l'escultura i la creació i, en menor forma, les seves reflexions i teories sobre algunes figures de l'art contemporani. Em refereixo a un assaig sobre Cézanne que no sé si encara està pendent de publicació.*

—«La veritat és que tinc unes teories sobre Cézanne força estranyes. Les vaig exposar en una conversa amb Markus Lupertz que es reproduceix en el seu catàleg per a l'exposició al Reina Sofia. De forma

que a vegades s'encrespen, i són urpa, i fúria, i empunyen les eines més ferotges per tallar, fixar, picar, detallar, senyalar i així fer que et guareixis de cent mil deixaments, desprendiments, lliscaments i fàcils tobogans de sentiments, aquestes mans obreres i dures que a la planta baixa del Taller posen en forma l'estrella dels crits, com poden ser les mateixes que, quan pugem a la segona planta del Taller, trobem suspeses sobre uns blancs i impol·luts papers, i com mig absents? Només un poeta com Celaya podia descriure amb aquesta precisió el que són les mans d'un escultor com Chillida, perquè al mateix temps que parla de

les mans ens descriu tot l'home i la seva obra. En Chillida es dona, a més, el fet que és ambidextre, una capacitat que va desenvolupar perquè dibuixar amb la mà dreta ho trobava massa fàcil. Heu pogut comprovar que també ell té una fixació pel que és la destresa manual i la connexió que això té amb la capacitat intel·lectual; d'aquí que hagi pogut desenvolupar una tan particular teoria sobre la revolució plàstica de Cézanne. I en el seu cas les mans ens porten a un cos fort, un cos basc, a un rostre de mariner que ha creuat tots els mars però que es manté fidel al seu port on, malauradament, molt sovint l'han oblidat o no l'han entès.



resumida, puc dir que jo tinc la teoria, aparentment sense cap ni peus, que l'art contemporani té el seu origen en Cézanne. Amb això molta gent hi està d'acord. Però no és això el que no té ni cap ni peus, sinó que jo crec que l'art contemporani està basat en una limitació. És a dir, Cézanne és un home intel·ligentíssim i sensitiu al màxim, amb una emotivitat fantàstica i capaç —això es pot comprovar en les seves cartes— de recollir tot el que li arriba a través de la seva sensibilitat, la seva intel·ligència i la seva emotivitat. Per això és un gran artista. Però al mateix temps ell, quan és jove, pretén pintar com Delacroix. Però ell no té la mà de Delacroix; Delacroix té la mà hàbil i Cézanne tenia una mà maldestra, i gràcies al fet que té una mà maldestra Cézanne fa l'obra que fa, tan important per a l'art contemporani. Arriba fins al cubisme, perquè en realitat el cubisme el fa Cézanne. Picasso el fa després i potser el formalitza, però ja era allà. Aquesta és la meua idea, que l'art

contemporani neix d'una limitació, d'una limitació física diguem-ne; d'un posar el cap per davant de la mà. Sempre dic que ho escriuré en un llibre, però segur que no ho faig, perquè sempre tinc coses més urgents. I és que si veus els dibuixos de Cézanne hi notes una barroeria inaudita. I tu t'imagines si haguessis dibuixat com Tiepolo? Cézanne no hauria estat Cézanne. Va ser gràcies a la seva mà maldestra i a la seva intel·ligència i sensibilitat que va trobar un llenguatge nou, en el qual hi ha uns estrats i unes lleis que són funció d'aquesta barroeria».

—Una altra de les que podríem anomenar assignatures pendents de Chillida és la posada en funcionament d'una fundació que porti el seu nom. (L'escultor tenia el propòsit de convertir el seu caserí de Zabalaga, a sis quilòmetres de Sant Sebastià, en la Fundació Chillida. Però fa un parell d'anys es va instal·lar una gasolinera molt a prop i Chillida ho va reconsiderar del tot, al mateix temps que rebut-

java l'oferiment de l'Ajuntament de Sant Sebastià per fer-la a la famosa Torre Satrustegui). És, doncs, partidari de les fundacions promogudes per artistes?

—«Sí, en sóc partidari. Però crec que la meua l'he de fer sense pressa i, sobretot, estic fent el fonamental perquè es faci, que és guardar obra. I més endavant, els meus fills o jo la farem, però la faré a la meua manera i sense deixar-me dirigir per ningú en això. La vull fer en la mesura que pugui i de la manera que pugui, però jo sol. He tingut problemes però, tot i que sembla que ara les coses estan millor, no tinc cap pressa especial i, el més fonamental, que és guardar obra, ja ho estic fent des de fa alguns anys. Perquè vull deixar obra al meu país, que és on no n'hi ha. Perquè, exceptuant les poques que he fet a Sant Sebastià i així, no n'hi ha, ni tan sols als museus. Al Reina Sofia n'hi ha dues del 52, que em van comprar per trenta mil pessetes cadascuna».

—No voldria deixar passar l'ocasió de demanar-te (insisteix que el

tracti de tu) que expliquessis allò que en altres ocasions has mencionat sobre la catedral de Girona i el seu orgue. (Chillida ha explicat que per a ell els espais interiors més impressionants que ha conegut són Santa Sofia de Constantinoble —«els pulmons de Bach», va dir quan era a dins— el Panteó de Roma i Santa Maria del Mar, a més de la catedral de Girona).

—«Doncs resulta que ja fa molts anys, cap a finals dels cinquanta, que vaig venir a Barcelona i crec que va ser Joan Prats, no n'estic segur, però crec que va ser en Joan Prats que em va venir a buscar a l'aeroport i em va ensenyar Catalunya com un ensenya la seva casa. Era un enamorat del seu país i ell era una persona deliciosa, gran amic de Joan Miró [és notori l'esforç que fa per pronunciar la «o» de Joan] i de Sert i de tot un grup d'amics, que tot i ser més grans, jo estimava molt. Aleshores, en Joan em va portar a veure una sèrie de coses per tot Catalunya, molt interessants i una d'elles va consistir a venir aquí a Girona a veure el tapís, i va ser quan vaig descobrir la catedral i tot el que coneixia de Girona. De seguida em va cridar l'atenció l'orgue. Jo ja sabia que aquell espai és el més ample del gòtic europeu, tècnicament el problema més gros resolt en el gòtic europeu i, sobretot en el gòtic català, perquè és molt més ampla que Santa Maria del Mar, que és una altra meravella. Aleshores, en veure aquell orgue, realment em va fer mal i vaig pensar: quina pena que això sigui aquí. Aquest volum està trencant tot l'espai de l'edifici. —I se't va acudir allò del concurs, com quan Guillem Bofill el va convocar el 1417 per resoldre el tema de la nau.

—«Immediatament també se'm va acudir, i de fet, així ho vaig expressar a un sacerdot que aleshores hi havia allà, si no seria bo de convocar un concurs, un concurs internacional, per exemple, d'arquitectura, en el qual es demanessin idees a grans arquitectes per veure quina solució hi hauria per resoldre

aquest problema de l'orgue. Es podria moure, o treure-li la fusta que l'envolta i deixar-lo amb les entranyes a l'aire. No ho sé, hi deu haver milers de solucions. Però segur que seria una qüestió bonica de plantejar. Perquè estic segur que fins i tot els mateixos tubs de l'orgue ben nets i tot plegat desplaçat enrera podria resultar un conjunt prou harmoniós, no ho sé. És el que se m'ha acudit avui mateix en tornar-lo a veure. Això són idees meves que no vull imposar, i caldria que fossin arquitectes els qui trobessin una solució bona per a tots. No sé què penseu els joves d'aquí d'aquest tema, però jo penso que aquesta nau mereix respirar, respirar de veritat, perquè està ofegada. De totes maneres, quan veus coses com aquesta penses i per què carai estic treballant?».

La catedral de Girona és un dels quatre espais més impressionants que ha conegut Chillida

