

residuo, pero también suscitador de extraños heraldos que no renuncian a la representación. Preocupándose cada vez más por encontrar la esencia de lo pictórico, Tapies escribe multitud de mensajes que no esperan respuesta, convoca un pañuelo manchado de sangre para simbolizar el dolor de un enorme proyecto roto que tiene un nombre de hombre, busca que el objeto más inusitado sirva para establecer una transferencia de sensaciones, y al mismo tiempo va desplazándose en su investigación plástica, en la obra gráfica o la superficie pintada, a la vez que lo hacen sus preferencias.

Cuando va atravesando los linderos de la cordura pictórica, en el momento en que el cuadro deja de ser un objeto majestuoso y venerado para convertirse en soporte de extrañas alegorías, Tapies va expresando en qué medida la pintura es el olvido de las propias transformaciones, la aceptación de los procesos de enajenación que nos rodean, la conversión de todas las asperezas que forman su entorno y, en cierta medida, la aceptación no sólo de los dolores colectivos, sino de los individuales. Todo aquello que nos daña es repetido casi machaconamente; las imágenes surgen con la misma imprecisión con que pueden hacerlo en el ámbito de las obsesiones o de los condicionamientos. Y en un momento determinado, el cuadro deja de ser un objeto canonizado entre la altura y la anchura, dividido por el marco que aísla su inconfortabilidad del mundo de lo posible y de lo confortable, y en esta línea parece que va a extenderse ilimitadamente por las paredes, que alguna de sus partes va a escapar por la ventana en busca de nuevos espectadores a quienes narrarles la enajenación y el dolor del hombre.

III. LA PALABRA DESPINTADA

Una última reflexión sobre una muestra que las provoca con gran prodigalidad. Por una sola vez, por un espacio de tiempo tan dilatado como nuestra asiduidad lo quiera, estamos cerca de una obra artística que en el dibujo, en la pintura, en la obra gráfica y en el objeto está separada de nosotros por un repertorio de precios altisonantes que aíslan a las obras y al autor del ciudadano medio, que va a buscar en las imágenes diálogo y quizá consuelo. Tapies, como Chillida, como Saura, es un nombre que se mueve en olor de multitudes, que se repite sin recordarlo ni entenderlo, que se admira sin haberlo visto, en un proceso desencadenado, muy propio de nuestra sociedad, de trivialización de lo trascendente, época en la que los libros no se leen, tiempo de pintores y grabadores a los que nadie intenta entender, pero es conveniente citar comedida o desafortadamente.

Tapies es un nombre para el consumo, un artesano preeminente, fabricante y casi funcionario destacado de las multinacionales de la estética masificada. En la gran exposición que han visitado varios miles de personas, los cultos de Madrid, «Cultulburgo», llevan a sus crías estupidizadas de puro aburrimiento o adoptan sin compañía algunas fantásticas posiciones de asombro y laica devoción. Casi nadie se da cuenta de que están asistiendo al fin de las inventivas y de las manualidades, próximos ya al cuadro sin cuadro, al caballete vacío, al grafismo mínimo y al lienzo en blanco. Y en este diálogo de la cultura standari- zada, la obra de Tapies pasa quizá por última vez ante los ojos del espectador en toda su cadencia de sinceridad y de tragedia que la socie- dad de consumo fagocita, en toda la plenitud de sus propuestas, de sus escritos, que casi mágicamente se borran antes que podamos entender- los o responderlos, y en toda la plenitud de una palabra pintada que el cuadro social en el que se produce y el sistema de apropiación en el que se proyecta desdibujan totalmente.

IV. EL LEJANO DESTINATARIO

A lo largo de la exposición, como en todos los grandes momentos del arte y de la literatura, el hallazgo tiene un destinatario: el hombre que sufre o que se deja llevar por su júbilo, el que ríe o llora, el que siente de qué manera feroz e inusitada gravitan sobre él la soledad y el silencio; la víctima de los medios de comunicación más incomunicado que nunca; el destinatario de los anhelos y de los requerimientos polí- ticos de toda índole, que dicen actuar en nombre de él y apenas le co- nocen; en una palabra, el hombre que no es nada más que eso, el que no tiene un título, ni un estatuto social, ni una condición preeminente en el concierto de los privilegiados, ni siquiera una posibilidad de que alguien escuche el testimonio de su perplejidad, su buen deseo de hacer cada día un mundo que sea un poco mejor y su incertidumbre frente a sus escasas opciones de conseguirlo.

Este hombre, en la mayoría de los casos, queda muy lejos de las salas del Museo de Arte Contemporáneo; nadie le ha dicho que existe Tapies, ni le ha hablado de sus congruentes epístolas de zozobras; nadie se ha molestado en enseñarle, aunque sea en precaria reproducción, un signo rotundo, una disposición de masas y colores, una puerta absolu- tamente clausurada, un cierre metálico sobre el que agoniza un violín; nadie le ha repetido los hermosos oráculos, las estupendas profecías de Joan Brossa, ni siquiera sabe cómo se llega a la Ciudad Universitaria madrileña, ni en qué medida puede ser para él gratificante pagar la

entrada del Museo y perderse entre el aluvión de los signos y la cadencia de lo evidente. Para este hombre, que quizá no es culto, que no lee las páginas de arte de los periódicos ni entiende los adjetivos y las pedanterías que deliberada o inconscientemente prodigamos los escritores de arte, es para quien está hecha a lo largo de una vida toda esta exposición, para quien hace mucho tiempo, a principios de la década de los cuarenta, Tapies emprendió su viaje hacia el fondo de la pintura. Pero ¡este hombre queda tan lejos!

EDUARDO CHILLIDA:

LAS VOCACIONES DE LA MATERIA

Eduardo Chillida, nacido el 10 de enero de 1924 en San Sebastián, realiza una destacada carrera deportiva y desde muy joven viaja a Francia. Lleva a cabo estudios de arquitectura, que abandona en 1947, fecha en la que comienza a esculpir. Entre 1948 y 1949 se relaciona con Pablo Palazuelo, exponiendo conjuntamente con él en el Salón de Mayo del Museo de Arte Moderno de París. En 1951 ejecuta su primera escultura abstracta en hierro. En 1955 realiza un monumento para su ciudad natal. Al año siguiente expone veintisiete esculturas en la Galería Maeght de París. En 1957 obtiene el premio Graham. En 1958 expone doce esculturas en la Bienal de Venecia. En 1960 obtiene el premio Kandinsky. En 1965 comienza a trabajar sistemáticamente en alabastro. En 1971 enseña en la Universidad de Harvard. En 1972 regala una escultura de seis toneladas, titulada «Lugar de encuentros número III», a la ciudad de Madrid para que sea colocada en el Museo al Aire Libre de la Castellana. Rechazada por las autoridades, que pretextan razones de seguridad, la obra es instalada en los jardines de la Fundación Miró, de Barcelona, antes de ser definitivamente colocada en el lugar para el que fue proyectada. En 1974 celebra una gran exposición en Nueva York y recibe el premio internacional Diano Marina, por la ilustración del libro de Jorge Guillén, *Más allá*. En 1977 expone cuatro grandes estelas de acero en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de la ciudad de París: son las obras tituladas «Gudari» y los homenajes a Millares, Allende y Neruda. En septiembre se abre en San Sebastián una plaza con acantilados batidos por el mar en la marea alta, y sobre los que se fijan tres esculturas de acero tituladas «Peines del viento». En 1978 recibe el premio de la Paz, otorgado por el Instituto Víctor Seix, y comparte con De Kooning el premio Mellón correspondiente a este año. En 1979 se inaugura el Museo de Escultura

al Aire Libre del paseo de la Castellana, donde es emplazada «Lugar de encuentros número III».

El 7 de julio de 1980 se inaugura una exposición en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, que lleva como prólogo un texto de Octavio Paz, titulado «Chillida, entre el hierro y la luz». La muestra se inicia con esculturas de yeso, terracota y plomo de 1948 y concluye con una obra de acero, de 1979, dedicada a Sabino Arana. En conjunto, son 303 realizaciones que abarcan todas las líneas de trabajo de Chillida y reflejan ampliamente en los formatos medios y pequeños la interesante vocación de los materiales que Chillida ha expresado a lo largo de toda su tarea.

I. LA VOCACIÓN DEL METAL

Aun cuando inicialmente la obra de Chillida se dirige hacia la piedra, en la que lleva a cabo una interesante obra de transición figurativa, al iniciar su trayectoria abstracta en los comienzos de la década de los años cincuenta el escultor comienza una serie de exploraciones en torno al metal, que en gran medida definen su personalidad como investigador en una escultura que evoluciona desde la determinación de una presencia en el espacio hasta la captura de este mismo espacio, mediante la forma y la utilización del aire como elemento plástico.

Juan Daniel Fullaondo ha orientado el estudio de la obra de Chillida desde la determinación de unas «edades» que se suceden a partir de una primera «edad del hierro», continuándose en etapas sucesivas caracterizadas por el empleo de otros materiales. Con el hierro, Chillida experimenta, investiga, busca como si se encontrara permanentemente desorientado, y es curioso constatar que en su serie de obras realizadas en hierro, como *Las estelas*, va ganando firmeza, majestuosidad y, al mismo tiempo, una orientación clara de los fines que a su obra señala el encuentro de la inspiración con el metal.

II. LA CONCIENCIA DEL ESPACIO

A medida que Chillida ha ido adquiriendo conocimiento y dominio del espacio como realidad susceptible de ser representada por la forma escultórica el artista ha venido a emplear metales diversos, buscando siempre aquel que sea más propicio a la realización de sus concepciones, en su doble sentido de forma en sí misma caracterizada y de presencia o situación de esa misma forma que no está definida por su entorno, sino que de manera profunda y decisiva lo define. A este respec-