

Escritos

Eduardo Chillida

LA FABRICA EDITORIAL



© 2005, Museo Chillida-Leku

© de esta edición: 2005, La Fábrica
Alameda, 9. 28014 Madrid
Teléfono: 91 360 13 20
Fax: 91 360 13 22
www.lafabricaeditorial.com
e-mail: edicion@lafabricaeditorial.com

Selección de textos, edición
y coordinación: Nacho Fernández
Archivo: Nausica Sánchez
Diseño gráfico: Mikel Garay / La Fábrica

ISBN: 84-96466-03-5
Depósito Legal: M-42.960-2005

Impresión: Artes Gráficas Palermo, S.L.

Todos los derechos reservados.
Queda prohibida terminantemente la reproducción
total o parcial de esta obra sin previo consentimiento
por escrito de la editorial.

Printed in Spain - Impreso en España

Esta obra ha sido publicada con una subvención
de la Dirección General del Libro, Archivos y
Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

SUMARIO

Presentación	9
I Miradas	15
II Códigos del artista	45
III Yo soy un fuera de la ley	77
IV Preguntas	99
V Homenajes	109

CÓDIGOS DEL ARTISTA

El artista utiliza códigos que se pueden rastrear y nos llevan hasta la prehistoria. Estos códigos son precisos y libres, y están basados en la percepción y sus límites, así como en la razón, la intuición y sus constantes conflictos.

La evolución de las costumbres, vida social, técnicas, etc., del hombre es cada día más rápida. En el período medio de vida de una generación, los cambios y la aceleración son únicamente inferiores a los que van a seguirle. Sin embargo, el hombre, "el hombre solo", tiene el mismo ritmo y precisamente el mismo tiempo que nuestros más alejados antepasados para resolver sus enigmas.

No olvidemos que original viene de origen.

El arte verdadero no puede ser más que contemporáneo. Como el hombre encendido que lo mira y al que se debe.

Para la mayor parte de los hombres saber hacer algo es una maravilla. Es el único medio de realizar obras ¿perfectas? Sin embargo, creo que a poetas y artistas les nace muerto todo aquello que saben hacer. Yo no creo en la enseñanza del arte, pero si hay algo que se pueda enseñar es esto. Todo lo demás hay que aprenderlo (que es muy distinto).

El trabajo que hago está siempre impulsado por el deseo de conocer. He dicho en más de una ocasión que conozco la obra antes de hacerla, pero que al mismo tiempo no sé ni quiero saber en ese momento cómo va a ser. La razón de esta actitud mía, heterodoxa si las hay, se debe a que las obras conocidas a priori nacen muertas, porque el artista que las realiza está muerto. Vivir es decidir libremente en cada momento, y esto no es posible en una obra conocida de antemano. Para un técnico el conocer a priori es necesario. Su proceso se da en lo conocido. En el caso del arte, creo que todo es distinto. El artista trata de hacer lo que no sabe hacer en esa aventura.

El deseo de experimentar, de conocer, me ha hecho llevar siempre una marcha discontinua. ¿No se deberá esto a que me interesa más la experimentación que la experiencia, así como prefiero el conocer al conocimiento?

Nunca se sabe bastante, de ahí que también en lo conocido se halle lo desconocido y su llamada.

Trabajaré siempre porque nunca se conoce bastante, ya que en lo conocido se oculta siempre lo desconocido. Asombro ante lo que desconozco fue mi maestro, escuchando su inmensidad he tratado de mirar, no sé si he visto.

¿Por qué prefiero el conocer al conocimiento? ¿No está siempre lo desconocido dentro de lo conocido? ¿No se tratará de conocer lo que se desconoce? ¿No será el arte una necesidad hermosa y difícil, que nos conduce a tratar de hacer lo que no sabemos hacer? ¿No será esta necesidad prueba de que el hombre no se considera terminado?

Trabajo para saber; valoro más el conocer que el conocimiento. Creo que debo aventurarme en hacer lo que no sé hacer. Buscar, visualizar donde no veo, anhelar reconocer lo que no puedo discernir.

El artista sabe lo que hace, pero para que merezca la pena, debe saltar esta barrera y hacer lo que no sabe, y en ese momento está más allá del conocimiento. El arte para el artista es una pregunta, ¿es la sucesión de preguntas nuestra respuesta?

Se pregunta cuando no se sabe. No hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta. Como nunca se conoce bastante, ya que lo conocido oculta siempre lo desconocido, ¿no serán honradas todas las preguntas, incluso aquéllas dirigidas hacia lo que creemos conocer?

¿No serán honradas todas las preguntas? ¿No será la sucesión de preguntas la respuesta a la primera pregunta?

¿Son $2 + 2 = 4$, sean lo que fueren, velocidad, temperatura, presión, etc?

Me interesa el proceso que siguen las cosas todas para pasar de un estado a otro. Crecimiento, evolución, desarrollo, etc. En general, todos los procesos en los cuales uno de los actores es el tiempo. Los resultados parciales no me interesan en sí, sino en función de las relaciones entre ellos.

Mis interrogantes vienen de muy lejos. Ya he perdido toda esperanza de encontrar respuestas, aunque a lo mejor es que no las hay.

La obra es para mí contestación y pregunta

艺术创作

CHINA
E-57

¿Existen límites para el espíritu? Gracias al espacio, existen en el universo físico y yo puedo ser escultor. Nada sería posible sin ese rumor de límites y el espacio que los permite. ¿Qué clase de espacio hace posibles los límites en el mundo espiritual? Hay un problema común a la mayor parte de mi obra: el espacio interior, consecuencia y origen al mismo tiempo de los volúmenes positivos exteriores. Para definir estos espacios es necesario rodearlos, haciéndolos por tanto inaccesibles para el espectador situado en el exterior.

Hay un problema común en la mayor parte de mi obra: es el “espacio interior”, consecuencia y al mismo tiempo origen de los volúmenes positivos exteriores. Para definir estos espacios interiores es necesario envolverlos, haciéndolos por lo tanto inaccesibles para el espectador, situado en el exterior. Los espacios interiores, que han sido siempre problema y preocupación de los arquitectos, suelen ser espacios de tres dimensiones definidos por superficies de dos. Yo aspiro a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno) estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos. Gracias a estas correlaciones, los volúmenes exteriores, a los que tenemos fácil acceso, serán nuestro guía seguro para llegar a conocer, al menos en su espíritu, espacios ocultos.

Yo aspiro a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno), estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos. Gracias a estas correlaciones, los volúmenes exteriores a los que tengamos acceso serán nuestra guía segura para llegar a conocer, al menos en su espíritu, espacios ocultos.

Yo me paso la vida buscando en mi estudio —mi lugar favorito— para intentar aproximarme a lo que desconozco. Ahí me he dado cuenta de que existe el tiempo en mi escultura. Existe en una versión que no es la versión temporal corriente. Es la de un hermano del tiempo: el espacio. El espacio es un hermano gemelo del tiempo. Son dos conceptos absolutamente paralelos y similares. Y como yo estoy muy condicionado por el espacio, he estado siempre muy interesado por el tiempo. De hecho, mi tiempo es muy lento; pero ese tiempo es el del reloj, que es el que a mí no me interesa. Me interesa el tiempo que es armonía, es ritmo, son medidas.

Lo que menos me ha gustado del *Apolo* (proyecto) es que nos ha demostrado que a esta escala (pequeña, por supuesto) la trama del espacio-tiempo es continua y uniforme.

Creo que la dialéctica lleno-vacío, una de las más apasionantes para un escultor, es falsa si lo lleno sólo aparenta ser lleno, pero no lo es. Un espacio interior debe ser siempre accesible. El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que en una parte importante se debe a que quizás el espacio es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades sino también entre velocidades?

Pasar de un lado al otro del límite, tener conciencia de que une y separa lo tridimensional pleno de lo tridimensional hueco.

Una habitación con la puerta cerrada es otra habitación distinta que la misma con la puerta abierta.

El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, creo que en una parte importante se debe a que el espacio es una materia muy rápida o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades, sino también entre velocidades? Mi deseo es cumplir con esta norma mis 75 años.

Inciendiando en el espacio con la materia.
Inciendiando en la materia con el espacio.

El espacio y la materia no están tan distantes el uno del otro, quizás los separa una diferencia de velocidad. La materia sería un espacio más lento o el espacio una materia rápida.

¿No es la materia también espacio, un espacio más lento?

El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo.

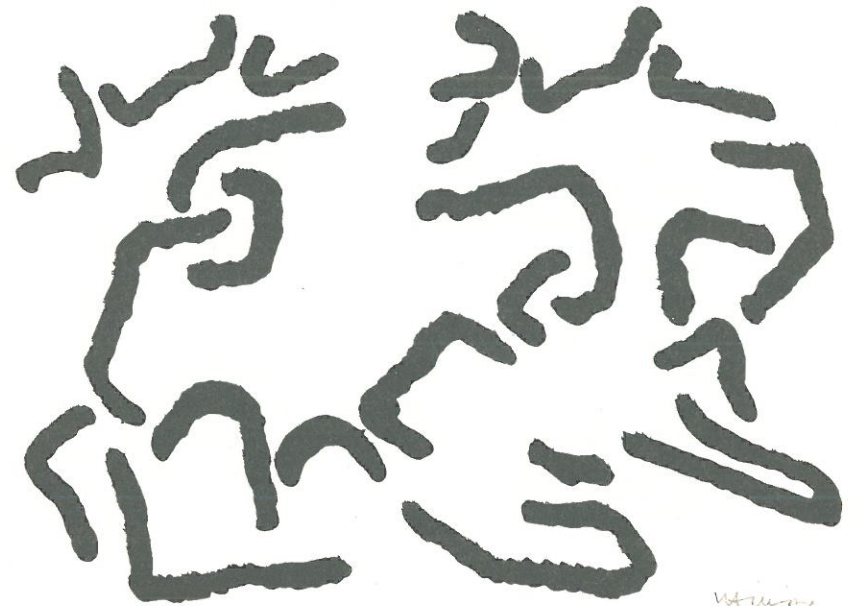
Todo espacio que nos comunica con los espacios innombrables, según la expresión de Novalis, ¿es una unidad espacial o se trata de una parte de la gran unidad? ¿Es posible, fuera de esta gran unidad, situar un espacio? ¿No sería lo que dista también espacio con otro tiempo?

¿Hay posibilidad de colocar un espacio fuera de ella? ¿No será lo que aísla también espacio con otro tiempo?

¿Es cualquier espacio que nos comunica con los espacios innombrables, como dice Novalis, una unidad espacial?

Creo que reflexionar sobre el espacio sin tener en cuenta la densidad y la gravitación es absolutamente estúpido.

Espacio positivo - Espacio negativo
Espacio lento - Espacio rápido
Espacio limitado - Espacio inmenso
Espacio encadenado - Espacio libre
Espacio diverso - Espacio uno
Espacio pesado - Espacio liviano
Espacio ahora - Espacio siempre
Espacio convexo - Espacio cóncavo



W. M. 1967
E

¿No será justamente la densidad, en todo su esplendor, necesaria para tratar el espacio?

El espacio será anónimo mientras no lo limite. Antes mis obras eran protagonistas, ahora deben ser medios para hacer protagonista al espacio y que éste deje de ser anónimo.

Quiero ir encerrando el espacio en mi obra. El espacio perfecto es oculto, debo llegar a él por etapas. Mis obras, las obras, son ecos que conservan en el tiempo, para el oído hermano, la voz sorda de la luz.

Quiero que el espacio en mi obra sea como el aceite que permite funcionar a una máquina. Masas que resbalan y se articulan unas con otras, pero no quiero hacer andar ninguna máquina. Quiero que mis obras sean quietas y calladas, única manera de salir en parte de la influencia del tiempo.

Quiero ir encerrando el espacio en mi obra. El espacio perfecto es oculto, debo llegar a él por etapas. Mis obras actuales serán las que puedan explicar las futuras, ya que éstas pueden llegar a ser herméticas, es decir, a ocultar su corazón, su motivo o su fuerza, y esto por pura física, no por otras razones.

Trabajo con muchos materiales a la vez, pero sabiendo siempre elegir el material que puede ser el perfecto para cada momento. El espacio y la materia tienen gran importancia en la escultura. La piedra, el barro, etc., son materias limitadas y lentas. El espacio es una materia muy rápida. Es tan vivo que parece que allí no hay nada. Al poner mi idea en contacto con una materia nueva se produce un resultado nuevo.

Así pues, acepto la reacción de la materia a causa de sus claves internas y amoldo mi idea a la materia con la que trabajo. Es una lucha continua entre el hierro y el espacio. Pero el hierro está abierto siempre al espacio, el espacio implicado con la obra y el espacio que lo rodea.

En el alabastro el problema es completamente diferente: el espacio pasa al interior de la piedra, es el vacío que hay en el corazón de la piedra. En el barro son las *lurra* [tierras]: el conjunto en sí constituye un universo. El espacio que lo rodea es otro problema, pero dentro está ocurriendo algo, en medio del universo que limita el bloque.

Los espacios con los que trabajo son virtuales o inaccesibles. Las aventuras del espacio, el tiempo y la gravedad se mantienen en las grandes estructuras y en las pequeñas piezas. Todas las obras, aunque parezca misterioso, conservan un espíritu común.

El pintor y el escultor están muy lejos entre sí. Una tercera dimensión que todo lo cambia los separa. El punto de vista del escultor estará siempre a 90 grados del punto de vista del pintor. El escultor encuentra las superficies mirando siempre en profundidad. Esto es, redondo alrededor de lo que se mira, siendo indiferente la forma de lo que se mira. A la escultura se tiene acceso desde ese campo "redondo alrededor". No hay otra posibilidad.

Todo es redondo alrededor de lo que gira, siendo indiferente la forma de lo que gira. A la escultura se tiene acceso desde ese campo "redondo alrededor". No hay otra posibilidad.

El escultor no busca jamás un perfil, todos le son dados mirando como debe. Aquí no hablo sino de espacio.

El volumen sin densidad no es nada más que un concepto. El volumen siempre tiene una densidad u otra que lo condiciona. Dos volúmenes iguales con densidades distintas son distintos en cierto modo.

La escultura debe siempre dar la cara y estar atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva.

Muere el tiempo a cada golpe en las artes espaciales para renacer por el movimiento. Función del tiempo, ¿otro tiempo?, ¿haciendo así posible que un pasado "creador" sea presente "observador"?

¿No será la razón de ser de la escultura uno de los motivos de mi obra?

Lugar implica dimensión y límites. Pero el punto, lugar por excelencia, no tiene dimensión ni límites.

La semejanza existe en geometría, pero no en arte. El punto en geometría no tiene medida, en arte sí.

¿No es el mundo de la geometría únicamente coherente cuando el punto no tiene medida? El punto, para que todo funcione, necesita no tener medida y, sin embargo, ocupar un lugar. ¿Se puede ocupar un lugar sin tener medida? ¿Es la medida condición necesaria? ¿Es la medida condición necesaria para formar parte del universo? Si el presente tuviera medida no estarían disociados por ella el pasado y el futuro? ¿Qué sería de la vida, de la palabra y de la música? ¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo? ¿No será el lugar una energía inmóvil?

Grecia nos enseña que en lo cualitativo, la perfección difiere de la exactitud geométrica. ¿No es la no dimensión del presente lo que hace posible la vida, como la no dimensión del punto hace posible la geometría? ¿No es la geometría coherente únicamente cuando el punto no tiene medida?

Ocupar un lugar y no tener medida:
¿no será esto el espacio?



Ocupar un lugar sin tener medida ¿No es esto posible únicamente para el espacio y el presente?

Para mí la geometría no existe, yo soy un fuera de la ley.

No se ve sino lo que se tiene ya dentro del ojo. La simetría es la seguridad, y ésta está muy cerca de la muerte.

El límite entre la vida y la muerte es un instante, no un segundo, ya que éste tiene medida.

La batalla entre la vida y la muerte o el límite entre ellas es un instante, no un segundo.

El artista busca en sus obras escapar del tiempo. La obra de arte tiene una dimensión "óptima" única. La música –otro arte– es por la medida, entre otras cosas, control del tiempo, y a veces nos hace vivir un presente más lento.

He tenido problemas personales con el ángulo recto. Cuando, hace muchos años, supe de la existencia del gnomon de los griegos, el ángulo del hombre con su sombra, el ángulo de la vida con la horizontal, intuí que este ángulo no podía ser uno sólo sino varios, próximos a los 90 grados. El diálogo de estos ángulos entre sí es de una riqueza muy superior al diálogo entre los ángulos rectos (el tratado del cubo de Juan de Herrera).

Siempre he admirado a Juan de Herrera, pero en estos últimos años mi admiración fue a más.

El ángulo recto me ha llegado a parecer el más hermoso que hay entre todos los ángulos, pero es algo intolerante, no admite diálogo nada más que con sus iguales. Ante este poder del ángulo recto, pienso que hay ángulos a su alrededor, desde los 88 hasta los 93 grados, que son casi tan poderosos y al mismo tiempo son más dialogantes, dialogan entre ellos.

¿Qué se oculta tras lo que pudiéramos llamar repetición de elementos que, sin ser idénticos, dada su proximidad y por desarrollarse entre límites precisos y cercanos, llegan a parecerlo?

¿Quién puede afirmar que el gnomon (indicador) del ángulo del hombre con su sombra es de 90 grados? ¿No serán estos 90 grados una simplificación de algo muy serio y muy vivo, nuestra propia verticalidad?

¿No es la gravedad una tendencia?
¿No está el 90 entre el 89 y el 91?
¿Alguien vio pararse una plomada?

Prefiero el gnomon al ángulo de 90 grados.
Prefiero el ángulo de la vida con la horizontal.

Creo que la virtud está cerca del ángulo recto, pero no en él.

El concepto de lugar es algo que está muy claro para todo el mundo, pero, como tantas cosas claras, nadie las entiende. El lugar implica dimensión y límites, pero el lugar por esencia, el punto, no tiene dimensión ni límites. El punto es un concepto y en él está basada...

Sólo si somos capaces de habitar podremos construir.

¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?

¿Qué sería de Piero della Francesca, de Dure-ro y de Matias Grünewald sin la dosis de construcción y de poesía que aportan en su obra?

¿Qué son los pliegues? Quizá la forma en que un tejido manifiesta sus cualidades. La forma en que acoge la luz y la gravedad. La forma en que se adapta a aquello que cubre. Si cubre un brazo produce pliegues que son consecuencia de los movimientos de la estructura del brazo. Estos pliegues no son nunca iguales porque los movimientos de la vida tampoco lo son. Esta riqueza de respuestas pudiera ser uno de los atractivos que los pliegues tienen para un artista.

Creo que la relación que los pliegues de Dure-ro tienen, como lenguaje plástico, con las tallas en madera de origen germánico es evidente. Estos pliegues están muy condicionados por el espacio.

Los últimos dibujos de manos que estoy haciendo nunca los hubiera podido hacer antes. Sin necesidad de reformar las apariencias, hay campo también en ellas para las leyes.

Si mi ritmo coincide con el de una mano o con el de una ola ¿por qué no voy a hacer una mano o una ola? El problema figurativo y no figurativo desde una cierta altura no existe.

Me considero un artista conceptual. Un conceptualismo que está autolimitándose y autocriticándose constantemente.

No se trata, no puede tratarse de “representar” de una manera más o menos perfecta e incluso personal lo aparente, lo conocido por todos, sino de penetrar “presentar” y hacer luz donde estaba oscuro.

La belleza se mezcla siempre en los asuntos del arte. No siempre para bien. Es a veces uno de los enemigos más tenaces y peligrosos.

Buscar, visualizar donde no veo, anhelar, reconocer lo que no puedo discernir.

Yo conozco mi obra desde el comienzo, pero no sé cómo es.

Existe una serie de leyes en mis obras –hablo del conjunto de la obra– que son fundamentales y que están en el origen de mi libertad trabajando. Están antes y por encima de las formas. El diálogo entre las formas, sean cuales fueren éstas, es mucho más importante que ellas mismas. A veces las obras no pueden ser –al menos para mí–, y me veo obligado a abandonarlas, y es que no existe la posibilidad, o no he sido capaz de encontrarla, de correlacionar según estas leyes, que son muy precisas, todo el universo pequeño y primario, pero universo, que es cada obra.

Ideas precisas sobre fondos nebulosos; cuando las intento materializar, resulta que están mucho más unidas al fondo de lo que yo creía.

La ingenuidad y la falta de inteligencia me han permitido tener algunas satisfacciones con mi trabajo.

Trabajo para conocer, mi obra es función del conocimiento.

Juzgo concluida mi obra cuando me resulta familiar.

Algunos aciertos entre miles de fracasos. Eso son mis obras.

He llegado a ver tan claro que entre lo conseguido y lo fallado apenas hay diferencia. Inclinado a las preguntas más que a las respuestas, he restado y podado, más que sumado y añadido. Casi todo se arregla quitando.

Como no quites
vas listo

Como no borres
vas listo

La obra es inmune a las descalificaciones y también a las alabanzas.

Aspiro a poner valor
el precio lo ponen otros.

La aventura, cuando busca lo desconocido, puede a veces llevarnos hacia el arte.

Nada es previsible desde que empieza hasta que termina. Como en la vida, todo se integra después (ése es el tiempo muerto del pasado).

En arte todo se puede aprender y nada o casi nada se puede enseñar.

Yo no ilustro, acompaño con mi cantar

修養集
所
卷之四

10

YO SOY UN FUERA DE LA LEY

Se puede actuar en campos muy variados, pero lo que emparenta el arte, lo que tienen en común todas las artes, es que están obligadas a presentar dos componentes que no pueden faltar: la poesía –es necesario que exista algo de poesía– y una dosis de construcción; si no, no hay arte.

No creo demasiado en la experiencia. Pienso que es conservadora. Yo creo en la percepción, que es otra cosa. Es más arriesgada y más progresista. He llegado a darme cuenta de que pierdo fuerza conforme pasan los años. Un día, pensando en estas ideas, me di cuenta de que había una cosa en la que yo seguía mejorando con la edad: la percepción. Percibo mejor. Incluso mis ojos ven mejor, siendo peores que cuando tenía treinta años. Eso es muy positivo y gratificante. Hay algo que todavía quiere ir hacia arriba y quiere crecer. Además, creo que eso es lo que hace percibir, y el percibir actúa directamente en el presente, pero con un pie puesto en el futuro. La experiencia, en cambio, hace lo contrario: estás en el presente, pero con el pie puesto en el pasado. Es decir, prefiero la postura de la percepción. Todo mi trabajo es hijo de la pregunta. Soy un especialista en preguntas. Algunas sin respuestas.

Cuando empiezo una obra casi no veo a dónde me dirijo. No veo sino cierta figura de espacio de la que, poco a poco, se destacan algunas líneas de fuerza. La forma al principio es casi como un aroma indefinido que se impone a medida que va precisándose.

Yo me paso la vida buscando aquí en mi estudio, mi lugar favorito, para intentar aproximarme a lo que desconozco.

Mi obra gráfica es un hecho aparentemente dispar de mi escultura (ha nacido como tal, yo la realizo y la expongo), pero no por ello deja de guardar relación con ella.

Mi escultura *El peine del viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones. Quizás están ahí para simbolizar a los vascos y a su país, situado entre dos extremos, el punto en el que acaban los Pirineos y empieza el océano.

No acepto la relación maestro-discípulo en el campo del arte. El arte se aprende, pero no se enseña. Éste es el punto crucial, la diferencia fundamental entre ciencia y arte. La ciencia se puede enseñar. En astronomía, Galileo refuta a Ptolomeo y Einstein impugnó a Galileo; pero Picasso nunca refutó a Goya o a Botticelli. Cada obra de arte se sitúa ante lo desconocido. Los discípulos de Leonardo sabían pintar y dibujar casi como él, pero Leonardo interrogaba a lo desconocido y sus discípulos interrogaban a Leonardo.

Hace unos años vino a mi estudio un electricista a arreglar una avería. Era un hombre como tantos otros, sencillo y buen trabajador. Mientras trabajaba observó varias piezas, pero a diferencia de otras gentes que siempre tienen preguntas por hacer, no preguntó nada. Cuando estaba a punto de irse, volviéndose hacia mí me dijo: "Entiendo... Su obra es como la música pero en hierro". Hecho extraordinario. En mi estudio en aquella época se encontraban bastantes esculturas que tenían todas que ver con la música.

En otros momentos, con las obras trato de honrar a hombres como Bergson, Goethe, Calder, Neruda, Gris, Giacometti, Guillén, José Antonio Aguirre, Bach, Miró y tantos otros que han dejado huellas importantes.

Para mí, aunque las esculturas de Brancusi formalmente son muy diferentes a las mías, sin embargo, a través de ellas se estableció una comunicación íntima, profunda... Le conocí personalmente, me emocionó.

Yo había observado que tenía una facilidad grande para dibujar. Un día me di cuenta de que probablemente lo que me cerraba el camino para hacer las cosas con profundidad era precisamente la facilidad de mi mano, es decir, que mi mano no solamente no me ayudaba, sino que me entorpecía; tomé una decisión esa misma noche, una noche realmente decisiva, porque ha marcado mi vida en contra de todo aquello que te puede acercar a la decoración, a todo ese mundo facilón que no es arte. Así, decidí dibujar con la mano izquierda. Al día siguiente, en el Círculo de Bellas Artes, empecé a dibujar de esa manera, de forma que ante esa torpeza voluntaria la cabeza llegaba antes que la mano, mientras que hasta entonces la mano iba delante de ella y de la sensibilidad. Dibujé mucho, pero mi primera escultura la hice en París en el año 1948. La vio el director de Arte Moderno de París y la expuso en el Salón de Mayo. Tuvo una crítica buenísima que incluso ahora recuerdo: "Espagne terre..."

Durante tres años hice bastantes esculturas en París, todas en yeso, pero la cabeza se me iba continuamente a otro sitio, nunca donde estaba yo; pasé una época muy difícil, tenía la sensación de encontrarme en tierra de nadie, "entre el ya no y el todavía no". Quería ir hacia delante y no podía; intenté volver hacia atrás, volver a aquel terreno, pero no me salía porque ya me lo sabía. Fue entonces cuando escribí aquello: "Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana". Todos esos años en París fueron tremendos para mí, pero magníficos, espléndidos y muy duros también; allí descubrí cosas que han sido importantes,

Bergson, por ejemplo, y todo lo que me llegó a través de la literatura francesa. Todo aquello me creó una especie de sensación de estar actuando un poco condicionado por el ambiente y el medio. Tomé la decisión de volver a mi tierra con una idea: "Voy a ir y voy a ver crecer la hierba allí tranquilo", buscando la sensación de tener calma, de que las cosas fueran creciendo como tienen que crecer, de modo natural. Me había casado un año antes con Pili, con la idea de que si tenía algo que decir esto saldría, y si no, cuanto antes lo supiera, mejor. Allí me encuentro un día con un herrero que vivía enfrente de nuestra casa, que estaba trabajando. Estaba haciendo unas herraduras en un ambiente oscuro, de luz negra, que es como yo me veo a mí como vasco y a los vascos, es un país de luz negra; no es la luz del Mediterráneo, de donde habían surgido mis anteriores esculturas de yeso, es otra luz. Empecé a ir con el herrero, en horas fuera de su trabajo normal, a hacer pruebas, y al cabo de unos meses hice mi primera escultura de hierro, a la que llamé *Ilarik* [Estela]. Es una estela funeraria y ya estaba en la línea de lo que me es propio. Después he seguido toda la vida tratando de buscar el lugar desde el que hay que ver; eso tan hermoso que dice Kierkegaard: "No se trata sino de buscar el lugar desde el que hay que ver."

También me di cuenta de que existe el tiempo en mi escultura, existe en una versión que no es la versión temporal corriente, es la de un hermano del tiempo: el espacio. El espacio es un hermano gemelo del tiempo. Son dos conceptos absolutamente paralelos y tremendamente similares, y como yo estoy muy condicionado por el espacio, he estado siempre muy interesado por el tiempo. De hecho, mi tiempo es muy lento, pero ese tiempo es el del reloj, que es el que a mí no me interesa. Me interesa el tiempo que es armonía, es ritmo, son medidas y ya dejan de ser tiempo de reloj, es otra cosa.

En los últimos años trabajo mucho en hierro, pero también utilizo los grandes bloques de madera, alabastro y hormigón. Un día, trabajando en Legazpia, en una escultura grande en hierro, me ocurrió una cosa importante para el curso de mi obra. Estaba descansando, fumando mi pipa mientras preparaban los movimientos de mi obra, y veo unas máquinas que trataban de mover con unas grúas: estaban preparando

todo para agarrar una pesadísima máquina y llevarla a otro lugar. Yo estaba allí distante, relajado, y de pronto tuve la sensación de que ese espacio que había por encima de la máquina y llenaba toda la nave estaba aplastando la máquina contra el suelo. Entonces veo que se tensa todo, comienzan a tirar de la máquina y se empieza a levantar del suelo. He tenido tres puntos de apoyo mínimos durante largas etapas. Aquello era un primer intento de rebelión contra la gravedad y contra la obligación de estar amarrado a la tierra. La escultura podía tener una nueva faz si estaba separada del suelo. Por aquel entonces, José Antonio Fernández Ordóñez me pide una escultura para debajo del puente de la Castellana. Inmediatamente le pregunto: "¿Se podría colgar la pieza?" José pensó que no habría ningún problema técnico. Yo todavía no sabía en qué la iba a hacer; pero entonces surgieron los sueños del hormigón. El hormigón también representaba un apoyo a todo lo que yo quería hacer, precisamente por su densidad y por su potencia, pero nunca para volar. Eso es lo que me gustó y lo que me interesó. De allí surgió *Lugar de encuentros*, que el pueblo llama "La sirena varada", por todo el tiempo que estuvo en la tierra sin permitirle volar, que era lo suyo. Fue una batalla irracional contra la gravedad, la gran batalla que ocurre en la vertical entre las fuerzas que suben y las fuerzas que bajan, la misma batalla que existe en las líneas curvas entre lo centrípeto y lo centrífugo, entre la convexidad y la concavidad. Esto tiene que ver con lo que me ocurrió en la obra para Miró.

Cuando murió Miró, un gran amigo y un artista y hombre admirable, le quise hacer un homenaje, pero procurando ponerme, como en otras ocasiones, en un terreno común a la persona homenajeada. Cuando le hice un homenaje a Jorge Guillén, primero estuve rele-yendo toda su obra para tratar de encontrar algún concepto en el que pudiéramos estar en el mismo terreno los dos. Lo encontré en *Cántico*. En un lugar dice "Lo profundo es el aire", un concepto perfecto para mí. Con Joan Miró intentaba algo equivalente. Era difícilísimo, porque según por dónde iba, salía yo, y si me paraba un poco, salía él. Meditando me di cuenta de por qué era difícil: porque Miró ha trabajado siempre en el dibujo y en la línea curva, toda su obra está fundada en ello. La línea conceptualmente es cóncava y convexa. En Miró lo que manda es la convexidad, y en cambio lo que manda en mí es la

concavidad. Había un problema muy difícil de resolver. Lo resolví con un tipo de formas en las cuales las concavidades y convexidades se podían emparejar, las tensiones contrarias podían ajustarse porque eran formas cerradas, casi cerradas. Eran tensiones cerradas porque si no, no se podía resolver.

Me considero un artista conceptual. De hecho, el pensar que la creación conceptual implica el concepto a priori es discutible. El concepto es elástico, es decir, tú puedes establecer el periodo de actuación del concepto no en su momento, sino en un lapso de tiempo, en un proceso. En mi obra hay un conceptualismo que está autolimitándose y autocriticándose constantemente.

A mí me interesa más lo que pasa entre las formas que las obras en sí mismas. Mis dibujos no se parecen a mis esculturas en algún aspecto, no son literales y, sin embargo, hay una forma de actuar, un comportamiento y unas leyes que están en ellos y en las esculturas. No es literal, pero ésta es una de las razones que hace que mi proceso, que de hecho yo creo que es conceptual, sea también intuitivo. Esos dos procesos son como un presente con una doble estructura; una conceptual, que se desarrolla en el espacio verdad, y otra intuitiva, donde ambas trabajan conjuntamente, actuando las tensiones de una contra la otra para equilibrarse. Cuando comencé a hablar de estos problemas, allá por 1952 en París, esto no era corriente. Esa especie de síntesis de un doble discurso intuición-razón es más comprensible para los ingenieros, pero no para todos. Por ejemplo, tengo un amigo americano, Holton, que vivió en Cambridge y era físico. Nos hicimos muy amigos porque encontrábamos unos terrenos comunes en los cuales no podíamos utilizar nuestros propios lenguajes, ni él el suyo físico porque yo no lo entendía, ni yo el mío, porque muchas veces él no podía seguirme, pero lográbamos encontrar lenguajes intermedios, dándonos cuenta así de que muchas veces estábamos en territorios paralelos. Esto mismo me ha sucedido también con biólogos y filósofos. Por ejemplo, a Heidegger le conocí en una exposición mía en un museo de Zürich.

Recorrimos la sala juntos, haciéndome él mil preguntas sobre las obras y sus títulos. Más tarde, un editor suizo me escribió diciéndome que Heidegger estaba impresionado de nuestro encuentro y quería que yo le enviara mis pensamientos sobre mis obras. Después de esto me propuso hacer un libro de bibliófilo con un escrito suyo y un tiraje limitado. Acepté, y una de las cosas que más le chocaron fue que le preguntara cuál era el formato donde plasmaba todas sus ideas. Le contesté que me parecía lógico que el libro donde íbamos a colaborar tuviera esa misma dimensión. A él le sorprendió agradablemente esta proposición, pero no así al editor, que estaba interesado en hacer un libro de gran formato. Fue un encuentro que me aportó mucho.

Se ha dicho que mis esculturas son ordenadas sin ser simétricas. Sí, es cierto, luchan contra la simetría o la aceptan en su definición más amplia. Todo esto tiene raíces bastante profundas para mí; yo tengo la sensación de que la aplicación que se hace hoy día con tanta facilidad en el mundo de la técnica de la geometría a la realidad es un error terrible, en el sentido de que la geometría sólo es válida en la mente; es decir, Euclides, cuando inventa sus puntos geométricos, parte de una base maravillosa, un lugar sin dimensión, que es el punto; pero en un papel un punto tiene dimensiones y entonces se hunde toda la geometría, es falsa. En realidad, la geometría en que está fundado el mundo de la técnica es toda falsa, habría que apoyar ese mundo técnico en otra estructura que no fuera solamente conceptual, sino que fuera de otro orden.

Para mí la geometría no existe, yo soy un fuera de la ley, eso está clarísimo. Pero quizás he desarrollado una forma de actuar fuera de ella, porque he llegado a poder controlar, a poder componer con pequeños errores, en muchos campos, equilibrarlos unos con otros y que aquello se estabilice como si no hubiera habido ningún error. No sé si me explico porque no estoy hablando solamente de física o de geometría, es mucho más que eso, es una ecuación en la cual los datos son de todo orden, no sólo números, son sensaciones, son pasiones, todo lo que comporta un proceso vital.

Me he dado cuenta de que si haces una construcción y te apoyas en lo que parece más lógico, la vertical y la horizontal, la ortogonalidad “funciona” para todo el mundo y todos estamos contentos, todo funciona. Pero si construyes en el espacio de una manera profunda, especialmente con ángulos rectos, te ha cogido la ola del ángulo recto y ya no te puedes salir. Hay que gobernar, no tienes que caer en él y no hay que olvidar que los griegos cuando descubrieron el ángulo recto –fue un descubrimiento precioso– fue el del ángulo que hace el hombre con su sombra. Ése es el descubrimiento del ángulo recto. Le llamaron gnomon. ¿Ese ángulo tiene 90 grados o eso fue una racionalización posterior? El ángulo que ellos descubrieron no sabemos si tiene 90, 89 ó 92 grados; es el que hacía el hombre con su sombra. De hecho está vivo, puede tener toda clase de variantes, andará alrededor como la plomada que no se para.

Yo hago más caso a todas estas cosas que a la definición absoluta del ángulo recto de noventa grados. De este modo, si me desplazo, o si desplazo el rigor o la frialdad del ángulo recto bien hacia uno ligeramente obtuso o ligeramente agudo, las respuestas espaciales son infinitamente más ricas.

Yo pienso mucho las cosas, pero las pongo en duda después. Si crees que las has terminado ya corres el peligro de eludir un proceso. Cuando voy a hacer una obra está madurando en la cabeza, la estoy notando, pero no quiero saber su forma, porque si la notara como el que ve algo concreto, ya estaría hecha, y entonces no la haría nunca. Ahora bien, si notas todas las cualidades que tiene un objeto, todo lo que ocurre alrededor de él, todas las tensiones, todas las maravillas que pueda haber ahí, pero no está formalizado, quieres que esté formalizado. Entonces arrancas con un impulso enorme. Yo conozco la obra antes de hacerla, pero no sé cómo va a ser y no quiero saberlo. Conozco su aroma.

Los materiales tienen todos sus distintas cualidades. Los elijo según lo que en ese momento estoy buscando. Me enamoré del hierro y he seguido toda la vida fiel a él, pero tiene limitaciones, es decir, hay cosas

que no se pueden hacer con el hierro; mejor dicho, se puede pero no se debe. Con el hormigón pasa igual, y con la piedra, y con la madera y la tierra. Yo trato de adecuar lo que siento que quiero hacer utilizando el material más adecuado, más idóneo en cada caso, no sólo funcionalmente sino en muchos otros órdenes, porque la funcionalidad en el sentido normal de la palabra es lo que ha hecho que tenga tan mala prensa. Yo pienso que lo que ha pasado con el hormigón es que ha sido utilizado y no ha sido amado. Muy poca gente habrá usado el hormigón como materia que tiene algo que decir por ella misma, por sus propias leyes, por su propia estructura. Para mí, en el hormigón, cuando hago un encofrado y veo el espacio interior, esa sensación de expansión, esa presión que se va a producir, eso de ir de dentro a afuera, es una cosa fantástica. Me imagino que es el mismo proceso que ha tenido la piedra. Porque la piedra se ha hecho también; las piedras volcánicas son como el hormigón, con un tiempo distinto.

Yo soy un fuera de la ley. Me di cuenta de que el poder de la razón estaba en la capacidad que tiene de hacernos comprender sus propias limitaciones, es decir, sólo los irracionales creen que pueden hacer todo. El poder de la razón es que ella misma te dice hasta dónde puede llegar, ella sabe. Se podrá llegar a todo, pero ¿tendremos tiempo para hacer todo? Ahí entra ya otro condicionante, lo temporal.

Para mí tienen una gran importancia los “límites inalcanzables”, porque sin ellos yo vería el mundo muy plano, la tercera dimensión desaparece. Esto tiene una profundidad tremenda, es la profundidad del misterio, siempre presente. Los límites que yo uso mucho en mi trabajo también existen en las posibilidades. He tenido infinidad de crisis a lo largo de mi vida en este terreno, sobre todo cuando era más joven, pero un día se me resolvieron todas con un solo pensamiento aparentemente vulgar: me di cuenta de que el poder de la razón estaba en la capacidad de hacernos comprender sus propias limitaciones. De la muerte, la razón me dice definitiva. De la razón, la razón me dice limitada. También la religión para mí es un poco “límites inal-

canzables”, porque sin ella yo vería el mundo muy plano, la tercera dimensión desaparece. Eso tiene una profundidad terrible.

Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Eso de creernos que no somos de ningún sitio, que lo moderno es ser de Nueva York o París, porque vives allí, no. Los hombres somos de un lugar. Ahora bien, lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Pero que los hombres somos de un lugar es evidente, los hombre y todos los demás animales somos de un lugar concreto, ni mejores, ni peores. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos, y yo aquí, en mi País Vasco, me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque yo soy yo, y como soy de aquí esa obra tendrá algunos tintes particulares, una luz negra que es la nuestra.

La concepción artística del espacio es un tema importante para la construcción de mi obra, lo ha sido a lo largo de toda mi vida. Otra cosa es percatarse de si los demás lo han percibido así en mí o no. Bachelard, por ejemplo, sí se dio cuenta inmediatamente, hasta el extremo de que me escribió una hermosa carta al poco de conocernos y de haber escrito el texto de mi catálogo. En la carta me habla de aquella mañana, paseando por las orillas del Sena en París, buscando libros viejos, en que había escuchado un yunque de Hernani. Escuchaba aquel yunque, claro está, a través del espacio peculiar de su propio recuerdo, de su cabeza... Él sabía, desde luego, lo que era el espacio.

Cuando leo poesía estoy funcionando en el tiempo, pero también en el espacio. Creo que eso puede ser en mi caso un contagio, un hábito determinante de mi sentimiento sensible. La colaboración íntima, inseparable del espacio y el tiempo, funcionando en la escultura y en la

poesía. En una obra tremenda que acabo de terminar para un gran coleccionista francés, me ha ocurrido por primera vez, de una manera evidente, algo emocionante. Cuando se mira una escultura con un espectador que la observa girando a su alrededor, entonces entra en función con el espacio de la obra el tiempo de la observación. Si la observas marchando lentamente, vas viendo cómo evoluciona en el sentido musical y por tanto, temporal. Es una obra que ha puesto algo en primer término, que no había estado nunca en primer término voluntariamente, como yo lo he querido en esta ocasión. Yo había pensado llamarla *Consejo al espacio*, pero la he tenido que llamar *Consejo al espacio y al tiempo*.

Hay muchos poetas, bastantes, un buen porcentaje, que viajan con el espacio. Lo que me ha hecho pensar muchas veces, que a lo mejor espacio y tiempo son algo bastante más próximo de lo que nos creemos, porque ambos tienen cosas en común que son impalpables, que no las podemos ni tocar, y otra cosa que tienen en común es que son inexplicables e indefinibles. Yo creo que nadie sabe todavía lo que es el espacio y el tiempo. Algo tan misterioso que no ocupa lugar, que es como un punto que se moviera, un punto sin dimensión que sería el presente y se moviera, pero sin tener dimensión y sin crear ninguna cosa a la que podamos tener acceso.

En cambio, sí que creo que hay una gran pasión en aquello en lo que hago y en lo que creo, donde yo he buscado lo alcanzable y lo inalcanzable. No es que haya alcanzado lo inalcanzable, pero he encontrado algo de lo inalcanzable en varias ocasiones de mi vida y siempre con la obra, porque es en la obra donde he encontrado cosas a veces muy importantes para mí. Por ejemplo con el *Elogio del horizonte*, en Gijón, yo creo que he encontrado lo que es alcanzable y lo que es inalcanzable, al hacerla, al realizarla y al terminarla... Y he entendido lo que es el horizonte mejor de lo que comúnmente se entiende. Algo que no existe, que es necesario, que es inalcanzable, pero que es muy importante.

Considero que hay que hacer las cosas lo más económicamente posible. Económicamente en un sentido conceptual, aquello que se hace con menos medios, con menos elementos. Yo llegué a la conclusión bastante pronto de que el número tres es un número clave. Para mí es el número del espacio, pero por otras razones este número tiene otras muchas cosas, es el pasado, el presente y el futuro. Son las tres dimensiones del espacio. Son muchas las cosas que yo he visto al número tres. Cuando empecé, muy pronto ya hice tres esculturas. El tres es quizás la forma de manifestarse en el espacio más importante, el tres es el que define el espacio como dimensión, la dimensión del espacio se define con tres coordenadas y ése es el fondo de todo, un problema de economía espacial clave. Yo lo noté muy pronto, luego le he dado muchas vueltas y he experimentado no sólo con el tres. He tenido otros desarrollos matemáticos o geométricos en los cuales el número tres se puede multiplicar, pero entonces es diálogo, es el tres que está en un lugar y después en otro, hay diálogo. También hay tres cosas que las ves, las sientes, las intuyes, las haces, y es evidente que es uno de los datos en que se justifica lo que pienso de la economía de mi obra, que yo creo que es una realidad. Yo no creo que se mejoren las cosas añadiendo sino quitando, quitando al máximo, que quede lo mínimo posible para que se manifieste.

Tampoco creo en la enseñanza del arte. El arte se puede aprender, pero no enseñar. El deseo de saber lo que uno no sabe tiene un poder inmenso. Ese deseo puede con todo. Eso explica un poco que yo respeto la enseñanza, pero creo que en la enseñanza puede haber simplificaciones y yo las rechazo. Creo que lo que en arte se puede enseñar no es fundamental, lo fundamental no te lo puede enseñar nadie, lo tienes que aprender tú. Por tal razón no es honrado que yo aceptara algunas invitaciones para ser profesor en varias universidades extranjeras. Así fue varias veces. Y en una de éstas, recibí una invitación de la universidad de Harvard. Contesté lo mismo de siempre, que siento no aceptar porque no creo en la enseñanza del arte, y a los pocos días recibo otra carta diciendo que justamente por esto desearían tenerme como profesor invitado. No pude negarme. Llegué a Harvard y allí conocí a

Jorge Guillén y José Luis Sert, que vivían como profesores. Tuve que exponer en una gran pizarra cuál era mi programa para que se pudieran apuntar a él. Expuse claramente: "Mi programa va a consistir en no tener programa. No os voy a enseñar nada, yo os voy a enseñar cómo aprendí yo". Se apuntaron muchísimos alumnos, pero yo sólo acepté a 15. Todos eran de una gran capacidad y preparación enorme, pero no quería un exceso de alumnos. Yo tenía el estudio de Le Corbusier para mi propio trabajo, pero pedí permiso para compartirlo con mis alumnos y las clases consistían en mil variadas materias. Por ejemplo, un día de una gran nevada, decidimos hablar sobre el lugar, las plazas, dado que se veían desde la ventana las huellas dejadas por las personas para llegar a esos lugares. Inmediatamente pedías y tenía todas las plazas importantes de allí, salían los más variados temas sobre arquitectura culta, arquitectura rural. De este orden fueron las clases durante el curso. Al final, pedí a los propios alumnos que en una hoja me explicaran qué habían aportado ellos al curso y qué habían obtenido de él. También, que se pusieran las notas que honradamente creían que habían merecido. Creo recordar que tres se catearon, explicando que no habían sido capaces de sacar provecho a tanta libertad como les había otorgado. Fue una enriquecedora experiencia para mí.

Siempre me dicen que soy un hombre sólido, pero yo aclaro: un sólido con un pie en el aire. Sé que dentro de mí hay estabilidad, pero no me conformo con eso, sigo buscando. Es lo que me mantiene vivo. El valor que tenga, lo ignoro, pero sí que es el trabajo de un hombre que trata de ser honrado consigo mismo, que intenta hacer en la vida lo que cree que tiene que hacer. Pienso que ése es el único camino para conectar con los demás. En realidad, todos somos muy parecidos y lo que a mí me emociona les hará vibrar también a los otros hombres. Claro que siempre hay mentalidades más predispuestas que otras para recibir un tipo de mensaje. Por ejemplo, he advertido que mi obra conecta más íntimamente con los pueblos germánicos que con los mediterráneos. Es mejor recibida en Alemania que en Francia. Quizá porque mi propia cultura es una cultura atlántica. Más hacia dentro, más introvertida que la italiana.

La capacidad artística está en el interior de las personas, aunque en muchas cosas no trascienda al exterior. Ése era el caso de mi padre, un militar de carrera que era poeta a su manera. Él nos ayudó a mis hermanos y a mí a descubrir esas cosas que no se ven a primera vista. A mirar viendo. Mi padre era un hombre honrado, en el sentido de limpieza de espíritu, tan admirable que cuando la guerra le salvaron la vida sus propios enemigos, los *gudarís*, que en realidad no eran sus enemigos sino gente que luchaba en otro bando. Él había hecho la carrera militar para complacer a sus padres, pero su vocación era ser pintor. Mi padre nos contaba con nostalgia su época de alférez en Vitoria. Todos los días pasaban por delante de la casa del pintor Amárica, que tenía un jardín enorme lleno de árboles y pavos reales. Y todos los días pensaba: "Hoy voy a entrar en esa casa y le voy a decir a Amárica: '¿Me admite usted como discípulo?'". No llegó a hacerlo, pero esa admiración por el arte, esa sensación de oficio soñado nos la transmitió a nosotros. Mi madre tenía una voz preciosa, era la discípula preferida de Esnaola, pero tuvo que dejar de cantar por una enfermedad, aunque nos hizo llegar su amor por la música. Tuve una abuela maravillosa, dueña de los hoteles Biarritz y Niza. Procedía de un caserío de Urretxu, era fantástica, poderosa, increíble para el trabajo. Cuando nos casamos nos ayudó muchísimo. Mi abuelo era totalmente opuesto, un intelectual amigo de artistas, un personaje salido de una novela de Baroja. Mi abuelo paterno, que también era militar, cruzaba las líneas para ver a su novia que creo que era sobrina de Zumalacárregui. Se llamaba Margarita Aramburu, pero yo no la llegué a conocer.

Cuando era joven lo que me gustaba era todo tipo de deportes, no habían entrado en mis esquemas preocupaciones de otro orden. Cuando empezó la guerra, yo estaba pasando tres meses en Francia para aprender el idioma. Al volver a casa, mi padre ya estaba con nosotros y la guerra se había desplazado a otros lugares. Voluntariamente no tuve plena conciencia de ser vasco hasta mi vuelta de París en el año 1951. Recuerdo que al llegar, oler y ver la mar desde el tren me hizo sentirme profundamente ligado a mi país. Comprendí que yo era un árbol de aquel sitio, que aquella era mi atmósfera vital. Me di cuenta

de mi situación en el mundo. No sé en qué sentido expresarlo: existencial, político, social... No sé pero ahí estoy yo, yo pertenezco a esto. Yo suelo decir que soy ciudadano del mundo, pero desde aquí, que es mi sitio. He vivido mucho fuera y conocido a grandes personas. Tuve una relación muy estrecha con Heidegger. Hice un libro con él, se titulaba *El arte y el espacio*. Fue en el año 1968. Estuvimos bastante tiempo juntos, ya que dicho libro fue escrito por él directamente sobre la piedra litográfica. Hablaba idiomas pero nunca los empleaba, se comunicaba siempre a través de un intérprete.

No voy a enumerar aquí a todos los poetas, filósofos y escritores con los cuales he colaborado, sería demasiado largo. Hay muchas anécdotas y se merecen un capítulo aparte. También he conocido a seres espléndidos, personas sin brillo público, gente obrera, sensacional, con la que tengo amistad, por ejemplo en fábricas como Legazpia, Reinos, en mi estudio, o el guardián de Zabalaga, que no desmerece en nada a los otros, por distintos caminos, claro. Pero personas a las que supone un privilegio tratar, porque constituyen un punto de referencia en la vida. En París, en aquella época, a través de la galería Maeght, en la que entré a formar parte en el año 1954, tenía contacto directo con pintores como Braque, Miró, Giacometti, Calder, la obra de Kandinsky a través de su viuda Nina, Palazuelo, la obra de Bonnard, Matisse. Aimé Maeght era un símbolo de vanguardia en aquella época, un hombre que concebía la sala de exposición como centro de reunión y tertulia cultural. Yo era el más joven del equipo y hasta su muerte, en 1982, fuimos grandes amigos. Pili y yo pasábamos largas temporadas en su casa de Saint Paul de Vence trabajando yo en grabados y tierras en los *ateliers* que estaban en su jardín. Allí coincidíamos los meses de agosto con Joan y Pilar Miró. Fue una época enriquecedora y emocionante, siempre había invitadas otras personas del mundo de la cultura. Supongo que algo de esto les ocurre a mis propios hijos actualmente, pues hay dos pintores y un grabador y un gran interés por el arte. Somos excelentes amigos, hablamos de todo –por supuesto de arte–, pero todos somos celosos de nuestra libertad. Mis hijos viven sus propios ideales, distintos de los míos y diferentes entre sí. Cada uno saca agua

de su propia fuente, una fuente que se ha llenado de cosas que han aprendido individualmente en la vida. Enseñar arte es una falacia y una ingenuidad. Se pueden aprender técnicas, pero los conceptos interiores, la emotividad, lo esencial, eso no se aprende. Se tiene o no. Y los que lo tienen quizás pueden llegar a triunfar o no. Aconsejar a un artista es un grave error. El artista debe encontrar su propia pauta. Puede que aún no la conozca, pero la tiene que buscar. Yo en cierto momento de mi vida vi que el estudio del arte griego era una rémora. Por eso lo dejé. Realizar figuras y desnudos era algo que no me enriquecía, al contrario. Se va viviendo la vida como va llegando y se sitúan las cosas en su realidad. Yo no he dado demasiada importancia ni a los precios ni a los premios. Encuentro que lo más natural de un premio es aceptarlo. Si un jurado opina que tu trabajo aporta algo a la cultura, normalmente me parecería absurdo negarme a aceptarlo. El premio Rembrandt, que es el nombre oficial para el premio Europa, yo pedí que me lo entregaran en mi estudio de San Sebastián, que es mi lugar de trabajo. Resultó un encuentro precioso entre todas aquellas personalidades europeas y muchos amigos de San Sebastián, como Koldo Mitxelena y Uztapide, el *bertsolari*. Yo en mi contestación dije que “siendo vasco y por lo tanto europeo desde la Prehistoria, lo aceptaba”.

Como mi obra por su realización ya es generalmente carísima, intento hacer obras públicas. De esta manera se multiplican los propietarios. La obra de Gernika, *Gure Aitaren Etxea* [La casa de nuestro padre], tiene algo de casa y algo de barco, es un gran ábside abierto con un enorme hueco, a través del cual se comunica con el árbol de la Casa de Juntas al fondo. Me he asido a esa idea porque el árbol me parece idóneo para representar a un pueblo. Es un símbolo de vida, pero de una vida que no se mueve de lugar. Significa que ese pueblo ha hallado la tierra con la que se identifica. Yo, a la vez, me siento identificado con el árbol, con todos los árboles de todos los lugares. Como persona sigo alimentándome de la misma fuente, siguen inspirándome las mismas cosas. Las cosas conforman el espacio, pero éste lo sostiene todo, a las mismas cosas que conforma, me explica y explica así el sustrato de todas las raíces, de todos los árboles, de todas las tierras que

en el planeta han sido y serán. Una idea entre poética y astronómica, que yo quería transmitir. Omar Khayyam es el único astrónomo poeta que conozco.

La obra muere cuando se termina, porque hasta ese momento ha tenido vida continuada, ha estado en permanente proceso de transformación. “El hombre es capaz primero de construir instrumentos. El escultor tiene sus instrumentos, el pintor los suyos, el escritor, el técnico... instrumentos que le hacen distanciarse, que median entre él y el trabajo. El animal da respuestas a una idea. En cambio, el hombre pregunta y responde, pero cada vez que pregunta y responde vuelve a preguntar y a responder de nuevo”. Esto es lo que dice Peña Ganchegui. Pero yo he notado una parte del problema, que es la que me va a mí, y es a la que yo estoy tratando de dar una respuesta. Ahora, yo no creo que esto sea útil para todo el mundo. Nosotros somos de una cultura muy diferenciada de todas las que nos rodean y eso no nos tiene que llenar ni de orgullo ni de desesperación.

Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién querría que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente lo nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, “El cosmos del hierro”, que me emocionó. Volví a releer su obra todavía con más interés y con más profundidad y he sacado muchas consecuencias nuevas que no había sacado antes, cosa que me ha pasado con otros autores, porque la cultura es universal. Nosotros tenemos una manera de interpretar la cultura, de sentir el mundo... que es propia de los vascos. Pero también somos hombres y formamos parte de la cultura universal. Todo pueblo aporta algo a la cultura universal. Se puede hablar en diferentes lenguas, aspecto muy importante, pero yo puedo sacar muchas consecuencias, como hombre que cree en la libertad y en la coherencia, de todas las posturas independientes y respetuosas con las ideas contrarias. Yo he sacado muchísimas referencias, por ejemplo, de las culturas germánicas. He sacado muchísimo del romanticismo alemán,

de la cultura francesa... Aunque yo con lo que de verdad sueño es con la gravedad. En mi caso es clarísimo que estoy cada vez más condicionado por la gravedad, por la gravitación; condicionado por esta línea ideal que va de arriba a abajo; y, claro está, de abajo a arriba. Este hecho de estar preocupado por la gravedad es el que me hace preocuparme de la materia. No es que yo me preocupe de la materia porque me guste el hierro, el hormigón o la piedra, no. Es que todas las obras tienen que estar encarnadas en algo, porque sino, no son nada, y eso presupone un mayor o menor condicionamiento con relación a esa fuerza, que es la gravedad. Yo me tomo cada vez más en serio este aspecto y mis últimas obras se llaman precisamente *Gravitaciones*. No hay a priori en el arte. Soy un heterodoxo en la escultura. Lo dicen, y lo han visto, pero no es que haya pretendido hacer nada especial, es que yo noto la cosa así. La he notado desde el principio y se ha ido potenciando cada vez más y me ha creado muchísimos problemas. Me ha creado problemas enormes. Yo hubiera hecho muchísimas más obras de escala enorme si no hubiera tenido este problema. Hubiera hecho otras obras. Pero cada uno es como es y yo tengo que aceptar esas limitaciones que me produce ese condicionamiento con la materia, hasta el extremo que yo lo tengo y que me condiciona en determinados trabajos. Una obra es una idea artística en el momento en que se termina, no en el momento en el que se empieza o en el momento en el que se te ocurre la idea, lo que llamamos idea. Las ideas en el arte se concretan y se manifiestan cuando las obras están terminadas. Y además, curiosamente, las obras cuando se terminan están muertas para el que las ha hecho. Se te han muerto. Han vivido contigo todo un proceso y se han muerto un día. Al morir un día es cuando empiezan a servir para los demás, es cuando la obra nace para los demás, pero para ti deja de tener un interés directo, puesto que ya está concluida. Eso es para mí el proceso verdadero y creo que es así en todas las artes.

A todo el mundo le gusta notar de dónde viene uno y saber dónde tiene las raíces. En cambio, nosotros los vascos tenemos ahí un misterio terrible, porque no sabemos de dónde venimos. Lo que sí sabemos es que somos una cultura muy diferenciada de todas las que nos rodean

y eso no nos tiene que llenar ni de orgullo ni de desesperación. Somos así y así debe ser, porque cada uno es lo que es y hay que sacar el mayor partido de lo que es cada uno. Cada uno debe aportar lo que puede y lo que siente de su propio lugar a las culturas que le rodean. Nosotros tenemos una luz negra y el Mediterráneo tiene una luz blanca y luminosa. Cuando vas a Grecia te quedas maravillado y te da la impresión de que Grecia ha nacido de la luz. Yo creo que es la luz física que hay en el Egeo o en el Peloponeso la que le ha hecho al hombre griego descubrir otra luz, la luz de la crítica, la luz de la razón y otra serie de cosas. Han sido tamizadas a través de unos hombres para dar trascendencia a la luz física, pero es una luz blanca, clara, luminosa, palpable. En cambio, nosotros somos hijos de otra luz. Yo no estoy hablando sólo de la luz física, porque aquí también hay días clarísimos. La luz de la que nosotros estamos contruidos es más oscura que la del Mediterráneo. Ellos son más extrovertidos. Yo veo que mi obra es muy bien recibida en Alemania y creo que eso tiene algo que ver con que mis obras corresponden de alguna manera a nuestra forma de ser como vascos, y a ellos, a los alemanes, no les resulta demasiado ajeno. Está colocada en una plataforma que ellos entienden. A mí no me sorprende que mi obra se reciba mejor en Alemania que en Francia, a pesar de estar más cerca.

Yo no creo en la enseñanza del arte y tengo que reconocerlo. Ya sé que resulta muy duro y que algunos lo pueden tomar muy mal, pero ¿qué le puedo hacer?