

Prólogo

La relación entre la arquitectura y las artes plásticas ha sido al menos desde el Renacimiento un tema de debate permanente. Durante largo tiempo estuvieron vigentes las teorizaciones clasicistas que aunaban arquitectura, pintura y escultura bajo el denominador común de las Bellas Artes, siendo una de las más importantes consecuencias de este hermanamiento la visión reductora de la arquitectura desde un punto de vista «artístico», una tutela de la que la enseñanza misma de la arquitectura tardó largo tiempo en liberarse.

Hoy, en un marco teórico bien diferente, los problemas se plantean de muy distinto modo. La eclosión de la modernidad artística y arquitectónica desde mediados del siglo XIX y, en especial, las rupturas protagonizadas por las vanguardias y por el Movimiento Moderno hicieron posible un replanteamiento radical de la cuestión. Es fácil darse cuenta de cuánto se alimentaron mutuamente a finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX las propuestas procedentes de los ámbitos artístico y arquitectónico. Ciertos episodios convertidos ya en hitos de la historia cultural contemporánea, como, por poner un solo ejemplo, esa Bauhaus de la que justo este año celebramos el centenario, hicieron del repensamiento de las relaciones arte-arquitectura la clave de su misma existencia.

El radical proceso de revisión historiográfica al que en las últimas décadas ha sido sometido el *gran relato* oficial del Movimiento Moderno nos ha revelado, por otra parte, una historia de la arquitectura contemporánea mucho más rica, articulada y compleja, en la que ha jugado una parte muy importante el conocimiento de numerosos episodios de interrelación arte-arquitectura que hasta hace bien poco resultaban claramente bloqueados por una visión histórica restrictiva que arrojaba a la cuneta todo lo que pudiese cuestionar el dogma del triunfo de

la racionalidad moderna. Baste como ejemplo lo ocurrido en el caso de Le Corbusier, de quien solo gracias a recientes trabajos hemos podido recuperar toda la fuerza de su creación plástica y llegar a comprender cómo el propio arquitecto reivindicó una y otra vez, sin hallar eco, que plástica y arquitectura eran dos facetas inseparables de su actividad como creador.

Nos encontramos, así, en un momento especialmente oportuno para las investigaciones en la frontera entre arte y arquitectura. Numerosos estudios vienen poniendo de relieve hasta qué punto la frontera entre disciplinas o ámbitos artísticos lejos de ser una tierra baldía es, por el contrario, un territorio de encuentros e hibridaciones susceptible de fundamentar novedosas visiones de nuestra cultura contemporánea. Podría decirse incluso que una de las más importantes líneas de investigación actuales en arquitectura es precisamente aquella que, sin cuestionar la autonomía disciplinar de la arquitectura, enfoca como tema prioritario sus interrelaciones con otros ámbitos de la cultura contemporánea. La existencia de grupos o proyectos de investigación de alta repercusión o las numerosas tesis doctorales leídas en los últimos años específicamente centradas en esta temática testimonian la trascendencia de este debate.

Y es en este amplio movimiento intelectual en el que se inscribe el libro de Carmiña Dovale que me cabe el honor de prologar, derivado de una tesis doctoral que fue unánimemente valorada como un trabajo excepcional por el tribunal (del que también tuve el privilegio de formar parte). En el acto de la defensa de la tesis recuerdo precisamente haber comenzado mi intervención diciendo que, pese a las apariencias, no nos encontrábamos ante una investigación de historia del arte que hubiese errado su ubicación, sino ante una tesis de arquitectura en su sentido más amplio: el de esa arquitectura que encuentra su razón de ser en el contacto, en el ir y venir, en el roce -y también en el conflicto- con otras disciplinas.

En este caso hablamos nada menos que de Eduardo Chillida, uno de los grandes referentes del arte contemporáneo. Insistir en la relación de Chillida con la arquitectura no es algo novedoso; es más, es algo que había terminado por convertirse en un lugar común tan asumido que nadie —o, mejor dicho, pocos, pues no dejan de existir trabajos meritorios al respecto— se molestaban en indagar los términos de fondo de esta relación. En este sentido, puede decirse sin temor a exagerar que el trabajo de Carmiña Dovale marca un punto de inflexión que nos permite ahora comprender mucho mejor todas las ramificaciones de esa

compleja interrelación entre formas artísticas y espacio arquitectónico en la obra del artista vasco.

El análisis de la autora se sustenta sobre una acertada selección de obras, entendidas como casos de estudio, y sobre las cuales se realizan minuciosos estudios de esquemas compositivos. Es muy de destacar cómo, en la reconstrucción del laborioso proceso mediante el que Chillida llega a la forma, la autora no se ha limitado al análisis externo de las obras de Chillida, sino que ha recurrido, con gran rigor metodológico, a las herramientas de la fotografía y muy especialmente del dibujo. Sus dibujos personales, como debe ocurrir con los dibujos de los arquitectos, no son un mero comentario sino una contrastada herramienta de conocimiento que resulta esencial para el análisis. En este sentido, cabe destacar cómo este libro puede también ofrecer puntos de reflexión para una propuesta metodológica para la docencia de la arquitectura, al mostrarnos algo de lo que significa —o debería significar— en las Escuelas de Arquitectura el «análisis de formas», ese campo resbaladizo que —al igual, por otra parte, que lo que sucede con la «Composición Arquitectónica»— es entendido de modos muy diversos y hasta contradictorios.

Partiendo del declarado objetivo de detectar y analizar las constantes compositivas de la obra de Chillida, la autora nos ofrece una visión del artista como un característico creador «en el límite», entre la creación puramente plástica y las estrategias directamente relacionadas con una visión espacial que necesariamente pone a contribución la arquitectura. Se trata de un límite que no es neto y definido de una vez por todas, sino de una frontera fluida, en constante proceso de reconstrucción, como quería el propio Le Corbusier desde el campo opuesto, es decir, desde la dirección que va desde la arquitectura a la creación plástica. Adquiere así todo su sentido la justificada insistencia de la autora en la importancia que tiene para Chillida la línea como elemento de división, como frontera inestable cuyo continuo proceso de construcción-disolución nos revela al mismo tiempo el carácter difuso de los límites pero la imposibilidad de prescindir de ellos.

Es por ello que una de las estrategias creativas de Chillida se identifica, muy correctamente, en el «romper» para inmediatamente volver a «coser», a re-unir. De hecho, este libro tiene, en su propia estructura, algo de ese efecto de ruptura/cosido, que recuerda tanto a la importancia epistemológica otorgada a la idea de *puzzle* por Manfredo Tafuri o, en otro registro, por Georges Perec como la trascendencia de la idea de «costura» en tantos arquitectos contemporáneos.

No es el menor de los méritos de esta obra el poner adecuadamente en relación estas reflexiones de Chillida con una cultura filosófica en la que, al lado del siempre citado –aunque no tan explicitado– Martin Heidegger, aparecen ahora en toda su importancia las figuras de Henri Bergson y Gaston Bachelard. Es esta concepción verdaderamente filosófica del límite lo que subyace a la tensión entre bidimensionalidad y tridimensionalidad que constituye uno de los hilos conductores de este trabajo. Si por momentos nos puede recordar al viejo debate clasicista del *paragone*, comprobamos sin embargo cuán pertinente resulta en el análisis de la obra de Chillida el problema de la transición, del umbral, del acto o proceso creativo que permite pasar del soporte bidimensional al espacio tridimensional: ese proceso por el que la escultura va paulatinamente dejando atrás su tradicional hermanamiento con la pintura como una de las «bellas artes» y se acerca y se adentra en la complejidad espacial de la arquitectura.

Uno de los aspectos nodales de este trabajo es la opción, frente al relato diacrónico o a la habitual división «por etapas», por la identificación de estrategias en un continuo ir y venir entre arte y arquitectura, entre forma y espacio. De la investigación de Carmiña Dovale emerge un nuevo modo de mirar la obra de Chillida: la obra de arte entendida no como resultado de la vieja idea de inspiración genial, sino como tenaz investigación en la que tanto como el resultado final importa el proceso del proyecto, ese itinerario sin cuyo conocimiento nunca podremos comprender las razones esenciales de la obra acabada (y se puede recordar, en este sentido, el brillante precedente marcado por Georges Didi-Huberman en su magistral análisis de la escultura *El cubo*, de Giacometti). Chillida se nos presenta así como un buscador de la forma, en un proceso lleno de tensiones en el que continuamente recurre a reflexiones de orden espacial directamente entroncadas con la arquitectura.

Así, el recorrido por el proceso formal de Chillida se hace recurriendo a categorías como juegos con el vacío, embutimientos, transformaciones de la materia en soporte del vacío, reflexiones sobre la gravitación y el peso, equilibrios formales, ejes, verticales y diagonales, pasando de manera casi insensible pero plenamente coherente a muros o «ventanas», presentes en la propia nomenclatura del artista. Del mismo modo, se presta la necesaria atención a la presencia de la obra en el paisaje, al estudio de los modos y medios por los que la creación plástica abandona su ensimismamiento y establece una relación especial, no museística, con el mundo. La escucha del lugar, fundamental como es bien sabido en Chi-

llida, no deja de suscitar otra comparación con Le Corbusier a propósito de la importancia que este último otorgaba al concepto de «acústica plástica», es decir, la capacidad del artista de saber «escuchar» las resonancias del mundo.

Todo ello se resume en lo que la autora considera las «temáticas recurrentes» en las relaciones de Chillida con la arquitectura: la cruz, el recinto de la casa en planta (recordando cómo a partir de los años 80 Chillida llama «casas» a algunas de sus obras), los números 3 y 5, la mano y la unión. Estas temáticas aportan a esta obra uno de sus más destacables valores: el constituir embriones de futuras líneas de investigación monográficas, configurando así un trabajo no cerrado, abierto a ulteriores desarrollos en los que sin duda la autora aportará nuevas contribuciones relevantes.

Por todo ello, debemos congratularnos de la aparición de este libro de Carmiña Dovale, que da mucho más de lo que promete y que cumple con creces el doble objetivo de insertarse como aportación muy significativa en el actual debate sobre las relaciones entre la arquitectura y las artes plásticas en la contemporaneidad y de ofrecernos una nueva mirada, desde la arquitectura, sobre la obra inagotable de Eduardo Chillida.

Juan Calatrava