

Razón Vital y Arte

**ANA MARÍA
PRECKLER**

Toda obra de arte, todo arte, induce o debería inducir a la reflexión, a plantearse cuestiones decisivas. ¿Es posible aplicar la Razón Vital orteguiana al arte? ¿Y más concretamente al arte de nuestros días? Si el arte es un reflejo de la vida, si el arte resulta una interpretación de la realidad, y si la Razón Vital es la unión de la razón y la Vida humana, siendo ésta la realidad radical personal o colectiva —Razón Vital y Razón Históricas respectivas—, la Razón Vital de Ortega puede y debe ir unida al arte. Como en toda vida, en el arte existe un presente, un pasado y un futuro. El presente abarca el momento de la creación, plasmación y exposición inmediata. El pasado consiste en la historia del arte. El futuro es la visión artística larga y duradera, proyectiva, potencial. El presente artístico sería el pensamiento, la idea, la inspiración, la imaginación y la consecución de la obra en un tiempo actual inmediato. ¿Y la vida? La vida resulta inseparable del arte. Arte y vida son indisolubles, forman una unidad. Así la vida es arte y el arte es vida. Y al igual que la vida humana, en el concepto orteguiano, nos es dada pero hay que hacerla y elegirla en un contexto de incertidumbre y riesgo, la vida artística es azarosa, insegura, inacabada, hay que

ARTE

hacerla, imaginarla y proyectarla constantemente. La creación es un acto continuo e infinito que nunca se acaba, que siempre está haciéndose, que genera en sí mismo más y más creación. El artista es la cabeza pensante, creadora. La vocación, el estudio, la capacidad, el virtuosismo, las dotes, la creatividad, son el vehículo vital que ejecuta la idea creadora. La obra de arte es la concreción final, la potencia convertida en acto. ¿Arte como

reflejo de la realidad radical de la vida humana? Arte como parte de la realidad radical, en tanto que el arte es vida y la vida es la realidad radical. Arte como un posible modo de la Razón Vital orteguiana. Arte, razón y vida unidos otorgando los mejores y más excelsos frutos.

Lo que significa que el arte es, o debería ser, personal, social, libre, verdadero, auténtico, reflejo de la realidad patente y latente, trascendente, sacro, espiritual, evocador, sugerente, innovador, emocionante, lírico, con fealdad (en la interpretación del aspecto dionisiaco de la vida), con hermosura (en el logro del ideal apolíneo de belleza). Un arte, en suma, radical, comprometido, que parta de la realidad radical del artista, de su más hondo impulso, de su verdad más pura, de su inspiración más propia, y se conforme en Razón Vital artística y con el tiempo en Razón Histórico-artística. Arte y Razón Vital unidas. Pero para ello el arte debe ser arte-arte, y abandonar la extravagancia, la zafiedad, la vulgaridad, la banalidad, lo repulsivo, la violencia, la inconsistencia y la búsqueda de la originalidad a cualquier precio (conceptos que han invadido el arte de nuestros días desde hace demasiado tiempo y que suponen algo a superar y regenerar). Porque el arte como Razón Vital tendría que ser un arte de calidad, de excelencia, un arte superior, un arte esencial. Con esta perspectiva, como razón histórico-artística y como razón vital artística, se pueden apreciar, valorar o rechazar, bajo otro

prisma, las obras de arte. Como las que se pueden revivir a continuación, en las distintas exposiciones habidas.

El Museo Thyssen-Bornemisza, en la retrospectiva sobre *Sisley. Poeta del Impresionismo*, se convirtió, del 8 de junio al 15 de septiembre de 2002, en campaña francesa. En la campaña de la región de L'Île de France, cuya capital es París, con los lugares y ciudades de la comarca donde Sisley (1839-1899) vivió y trabajó durante su vida. Una campaña rica, verde y jugosa, bañada por los ríos Sena y Loing, trasladada por la magia del arte al mismo centro de la capital española. ¡Qué belleza! La del paisaje galo y la de la pintura impresionista unidas. Se dirá que la obra de Sisley, de tan bella, resulta fácil. Que carece del germen de la intelectualidad, mordenidad y revolución artística de otros artistas de la época (pese a llevar inherente los principios del Impresionismo, que fue revolucionario en sí mismo, con sus teorías de los colores complementarios y del contraste simultáneo, recogidas de Chevreul, de la división del tono y la mezcla óptica que con cortas pinceladas yuxtapuestas en el lienzo produce la forma en la retina del ojo). En todo caso, ¡qué más da!, si con su pintura Sisley alegra la vida, transmite emoción, lirismo y fruición, y colma la vista de aquel que la contempla de ríos, meandros, puentes, senderos, chopos..., y naturaleza vibrante de luz y de color. Si la pintura siempre fue ventana, el Museo Thyssen se llenó de ventanas en

las que, apoyados en su quicio, recostados en sus jambas, se pudo contemplar aquella calidad de materia y color aplicada en pequeños toques desmembrados y yuxtapuestos que lograron plasmar el esplendor de la luz en todas las gamas del espectro, el tremolar constante de la naturaleza y la vibración sempiterna de la vida. Sisley fue un pintor de aguas, como Monet, aunque en éste el agua se descompone en miríadas de gotas o partículas dispersas que se funden en un todo evanescente indescifrable —preludio de la abstracción—, y en Sisley el agua es agua y no pierde su condición de tal manteniéndose dentro de sus límites y de sus cauces; incluso cuando pinta una inundación, lo hace cuando el agua ya ha aquietado su desbordamiento. Sisley fue un pintor de ríos y de riberas, o más bien fue el pintor del Sena y del Loing, y de los lugares cercanos por donde anduvo, “plein air”, con su caballete y paleta. También fue el pintor de la nieve deslumbrante y de la escarcha.

¡Qué perspectiva la que ofrecían las salas del museo abiertas en cientos de ventanas al paisaje fluvial!— fundamentalmente fluvial—, abocetado, deshecho y finalmente rehecho en la retina, encuadradas por esos marcos únicos, ciertamente barrocos, con los que enmarcaban en franco contraste con sus pinturas sus cuadros los impresionistas.

Distribuida en siete bloques cronológicos y de localización, la exposición de *Sisley. Poeta del Impresionismo*, del Museo Thyssen-Bornemisza, comisariada por Ann Dumas y Mary-Anne-Stevens, comienza en 1) “*Los Primeros años (1860-1870)*”, con cuadros realistas, algunos todavía sombríos y otros naturalistas, como *Avenida de Castaños*, 1867.

2) “*Argenteuil, Villeneuve, La Garenne, Louveciennes, Bougival (1870-1874)*”, con vistas de estas ciudades y pueblos, con el Sena como principal protagonista y algunos paisajes nevados deslumbrantes. En general, pinturas esclarecidas, hermosas, impresionismo incipiente; *En la ribera del río Sena en invierno*, 1872, *El puente de Argenteuil*, 1872, *Otoño. Ribera del río Sena cerca de Bougival*, 1873, *Efecto de nieve en Louveciennes*, 1874, *Paisaje con escarcha*, 1874, *Invierno en Louveciennes*, 1876, etc..

3) “*Inundaciones de Port-Marly (1872-1876)*”, con algunas de sus pinturas más bellas en las que refleja las inundaciones habidas en Port-Marly en esas fechas. Dominio y predominio del agua.

Irisaciones, refulgencias, pinceladas entreveradas, divididas, yuxtaposición, vibración. También figuran tres cuadros de paisajes ingleses; *La inundación en Port-Marly*, 1872 y 1876, *La estación de bombeo. Inundación en Marly*, 1876, *La barca durante la inundación*, 1876, *El puente de Hampton-Court*, 1874, *Vista del río Támesis (Puente Charing Cross)*, 1874, *Esclusa de Molesey. Hampton Court*, 1874, etc.

4) “*Marly-le-Roi (1875-1877)*”, continúan las visiones fluviales e invernales. Abocetamiento, yuxtaposición de pincelada, pleno impresionismo; *Port-Marly bajo la nieve*, 1875, *El río Sena en Port-Marly*, 1876, *El Puente de Saint-Cloud*, 1877, etc.

5) “*Sèvres (1877-1880)*”, de nuevo el Sena, esta vez alrededor de Sèvres; *El río Sena en Grenelle*, 1878, *Orillas del río Sena en By*, 1880, *El sendero desde By hasta el Bois des Roches-Courtaut*, 1881, *Primavera en los alrededores de París*, 1879, etc..

6) “*Moret-sur-Loing (1880-1895)*”, el protagonista ahora es el río Loing. Las aguas cada vez más conseguidas, plenamente impresionistas, con transparencias verdeazuladas, reverberaciones, refulgencias, yuxtaposiciones, y el reflejo de las orillas en el agua; *El puente de Saint-Mammès*, 1881, *La ribera del río Loing*, 1885, *La presa del río Loing en Saint-Mammès*, 1885, *Tarde en Moret. Finales de Octubre*, 1888, etc..

ARTE

En los años noventa se aprecian ciertos cambios, la pintura es más compacta, más sólida, menos jugosa y fluida. En especial en las cuatro vistas casi sin perspectiva de la Iglesia de Moret de 1893 y 1894. Mayor dureza en la representación arquitectónica de la iglesia a distintas horas del día (con efecto muy diferente a la evanescente serie de la Catedral de Rouen de Monet).

7) “*Últimos años (1896-1899)*”, prosiguen las vistas del río Loing que van a ser las últimas de las entrañables visiones francesas: *En el río Loing*, 1892, *Meandro en el río Loing. Verano*, 1896, *Barcas de Berry en el río Loing*, 1896, etc. No obstante, todavía realiza algunos paisajes ingleses, de la costa de Gales. Sisley, el gran pintor de los ríos, no lo será igual de las marinas, al menos de una. La inmensa roca frente al mar abierto de Storr’s Rock, *Langland Bay*, 1897, resulta desoladora. Acaso el aislamiento, dureza y acartonamiento de esa gran piedra, que impide e incluso molesta la contemplación larga, libre, del mar y el horizonte, preludian su soledad de roca devastada ante la muerte cercana.

La muestra ofrecida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 21 de mayo al 26 de agosto de 2002, sobre el *Diseño escultórico de Isamo Noguchi*, escultor americano-japonés nacido en 1904 y fallecido en 1988, en forma de instalación diseñada por el escenógrafo Robert Wilson, resultó más innovadora en su forma que en su fondo, a la par que un tanto o un mucho desconcertante en su finalidad de “destacar la orientación interdisciplinar y transcultural del trabajo del artista” y la “interrelación entre diferentes áreas del arte y del diseño”, según indicaban las notas explicativas de la exposición. La versatilidad del escultor en ámbitos tan variados como el diseño de muebles, del espacio, de escenografía, de lámparas así como de la propia escultura quedó

demostrada a través de las cuatro salas de la exposición. En la Sala 1. “*Sala oscura. Diseño de escenografías*”, la oscuridad casi absoluta que la envolvía, totalmente intencionada, hubo de obligar al espectador a ir a tientas para no caerse mientras apenas vislumbraba algunas grandes piezas escultóricas; el efecto sorpresa pretendido con esa total oscuridad para que se intensificara la “interacción entre seres humanos, objetos y espacio”, en un principio le exasperó; le pareció que con esos efectos inducidos se intentaba manipular y sugestionar su libertad en un sentido marcado y prefijado y sintió la tentación de abandonar la muestra; imposible leer el programa que para mayor dificultad se presentaba en inglés, aunque, eso sí, con los dibujos esquemáticos de las obras. Posteriormente, al salir, pudo leer que las esculturas de la cámara oscura, de clara concepción orgánica, pertenecían a escenografías de Martha Graham, tales como *Lyre de Orpheus*, 1948, *Holoferne’s Tent* y *Lyre and Stool*, de Judith, 1950, *Jocasta Bed*, de *Night Journey*, 1947, y *Minotaur*, *Moon and Star*, de *Errand into the Maze*, 1947; se le informaba también que la música de fondo pertenecía a las obras teatrales de dichas escenografías, alguna compuesta por Stravinsky. En la Sala 2. “*Sala luminosa. Lámparas, muebles y objetos*”, como en la creación del mundo se hizo de repente la luz, también con clara intencionalidad; el espectador pudo seguir de un modo más normal el resto de la exposición

que, no obstante, no perdió su carácter insólito; lámparas Akari, muebles y objetos varios, se esparcían por la sala de manera no convencional; formas arriñonadas, materiales orgánicos, colocaciones inusuales, elementos atípicos, volátiles, colgantes, trataban de proseguir el efecto sorpresa dispersando la atención del espectador que en vez de centrarse en lo esencial de la obra escultórica se distraía en lo accesorio. La Sala 3. “*Sala de agua. Esculturas y proyectos paisajísticos*”, ofrecía lo que podía ser un jardín japonés escultórico, es decir, sin plantas vivas, con una fuente con agua en caída vertical; el material predominante aquí sería la piedra; las formas orgánicas o inorgánicas, arriñonadas, caprichosas, se distribuían a ambos lados de un sendero empedrado sobre agua; monolitos, obeliscos, dólmenes, losetas, planchas metálicas, mesas, bancos, se establecían con orden irregular y con una luz atenuada. La Sala 4. “*Sala aérea. Noguchi, artista total*”, la última, con luz tamizada, ofrecía esculturas de

hierro muy esquematizadas, elementos metálicos colgantes, cuerdas, mesas de formica, de ajedrez, prismáticas, sillas, taburetes y bustos diversos, así hasta llegar a la salida que se presentaba como un “túnel huracanado”.

La instalación, que no la obra escultórica, consiguió exasperar, divertir, desconcertar y hasta entretener al espectador, que se enfrentaría a la salida —con la ayuda del programa inglés— a la tarea de asignar nombres y clasificar elementos para sacar algo en claro. Aunque quizá lo mejor era abandonarse y no hacer nada. Quedarse sólo con la fugaz impresión de lo visto— en algunos casos muy levemente percibido— y lo oído. En realidad era lo que se pretendía y lo que se lograría. Mas, originalidades aparte, opiniones respetables también, en esta concepción de lo efímero que conlleva usualmente una instalación como la presente, el espectador se pregunta, o al menos tendría que preguntarse, si ha llegado a conocer en verdad, en libertad, dentro de este montaje, de bello lirismo en ocasiones, la obra duradera, esencial y cronológica del escultor Isamo Noguchi, su poética, su arte, o solamente la vaga proyección de su reflejo y los ámbitos de su versatilidad, y si al cabo de unos días aún podía recrear ese arte en su memoria.

En fechas cercanas a la exposición anterior, 30 de mayo a 28 de julio 2002, organizada por el Museo Nacional Reina Sofía, otra instalación, esta vez

arquitectónico-escultórica, se ofrecía en el Palacio de Cristal del Retiro con la obra *La lengua de los pájaros*, de la escultora austriaco-española Eva Lootz, especialista en instalaciones escultóricas de materiales orgánicos. En el marco idóneo del romántico parque y en el acristalado edificio de Velázquez Bosco, Eva Lootz desarrollaría su instalación, más arquitectónica que escultórica, con una serie de estructuras de madera vista, tarimas, rampas, gradas semicirculares, escaleras, sitios elevados, nidos con auriculares, presididos por un enorme montículo de arena, para cobijar a una bandada de pájaros diversos que volaban libremente y a sus anchas por todo aquel entramado, mientras se escuchaban sus sonidos grabados en sendos altavoces por el recinto. En pleno esplendor del parque madrileño, el Palacio de Cristal se convirtió en sugerente habitáculo de estas pequeñas aves que aleteaban y piaban alegremente ajenas a su protagonismo en aquella gran jaula, sin más misión que la de recrear la vista y el oído y con ello hacer arte; un arte con mensaje ya que “Lootz sugiere la fragilidad de los ecosistemas y la pasividad con la que contemplamos su liquidación”; lo cual, dado el parque, dado el edificio, dada la especie animal, fue bonito de contemplar. Pero volviendo a las preguntas esenciales, la cuestión aquí sería indagar si esto es realmente hacer arte o se queda sólo en un experimento con fines artísticos que podría enmarcarse dentro del “environnement”, el “land art”, o incluso el de un

ARTE

espectáculo zoológico de componente lúdico, o de mensaje ecológico. Casi todas estas instalaciones, de nombres más o menos anglófilos, tienen un carácter efímero. Es decir, una vez acabada la exposición, la obra de arte desaparece, y no es posible contemplarla o reproducirla más que en fotografías o películas. Y lo curioso es que la instalación artística de Lootz reclama una duración de los ecosistemas. Una

parte no desdeñable del arte del siglo XX está enfocada dentro de este carácter efímero y perecedero. Sin embargo, el arte en sí mismo reclama duración y permanencia. Ahí están como ejemplo las pinturas de las Cuevas de Altamira, a las que los expertos tratan de salvar desesperadamente de la amenaza de destrucción, como el polo opuesto a estas instalaciones perecederas, consecuencias de un mundo que prefiere lo efímero a lo duradero, desde las cosas más elementales hasta las más profundas y definitivas, como las relaciones personales o la pervivencia del yo —como clamaba inefablemente Unamuno para su yo en *Del sentimiento trágico de la vida*—. Una vida y un arte efímero para el hombre de hoy, frente a las más profundas y trascendentales aspiraciones de duración y permanencia, parecen ser ofertas y alternativas cada vez más frecuentes.

En cambio, y también en el Museo Nacional Reina Sofía, del 28 de mayo al 26 de agosto de 2002, Luis Feito (1929), miembro fundador del Grupo “El Paso” en 1957, avanzado del arte abstracto en España, mostraba en la exposición *Obras 1952-2002*, su trabajo a lo largo de cincuenta años, en los cuales el pintor ha tratado de dar a sus lienzos la duración y la solidez del tiempo, que sólo aquello verdaderamente bueno puede llegar a alcanzar. Un trabajo serio, laborioso, sobrio, difícil, como suelen ser siempre los trabajos de arte abstracto, aunque a veces parezcan sencillos, intentando encontrar su

camino en ese ámbito inconcreto y nebuloso del informalismo donde todo parece igual pero no lo es. En esa búsqueda, que comienza en los años cincuenta, todavía con abstracciones geométricas libres al modo de Paul Klee, con el dibujo de líneas sobrepuestas ordenadas o no, Feito consigue, al llegar a la década de los sesenta, encontrar un método suyo, propio, inconfundible, en una pintura informalista matérica, grumosa y apelmazada en zonas muy concretas, óleo y arena, a modo de trallazos expandidos sobre un fondo de óleo liso y difuminado, resaltando los colores blancos y negros al principio que irán tornándose negros y rojos, de naturaleza tectónico-telúrica, como el magma de un volcán en plena erupción; pintura en la que irá introduciendo paulatinamente colores estridentes como el amarillo y el naranja, además del negro y el rojo, y algunas formas orgánicas junto a las informales. La década de los sesenta es la de su plenitud, y en nuestra opinión la mejor. A partir de entonces su pintura evoluciona hacia el constructivismo y se torna más árida y estructurada, aumentando notablemente el formato de sus lienzos. Los años setenta no aparecen en la exposición sin que se explique la causa, toda una larga década se omite misteriosamente para surgir, en los años ochenta, su pintura de gran formato, murales, trípticos, en la que desaparece el informalismo matérico que es sustituido por una geometrización libre, de formas cruzadas angulares hechas como con

espátula, con predominio del rojo, blanco y el negro. En los años noventa, el óleo es sustituido por el material acrílico, en una clara estructuración geométrica constructivista de figuras simples, círculos, rectángulos, líneas, ángulos, etc., también en blancos, rojos y negros. En total, ocho salas con cuadros cuyos únicos títulos, lo que demuestra la enorme austeridad del trabajo del pintor, son números escuetos que sobrepasan la cifra 2000. La novena sala está dedicada a la obra sobre papel de pequeño formato, en la que, sin perder sus características, Feito se permite una mayor libertad y lirismo, en especial aquella con signos e ideogramas orientales de inspiración Zen.

Y hablando de permanencia, no hay nada que pueda compararse al rastro dejado tras sí por aquel pintor inglés romántico, precursor del Impresionismo, que revolucionó el paisaje a comienzos del siglo XIX, cuyo nombre no habría casi que mencionar para evocar su obra: Joseph Mallord William Turner (1775-1851). La primera vez que

la persona que suscribe esta crónica visitó Londres en 1970, y conoció la que sería una de sus galerías favoritas —ahora muy cambiada—, la Tate Gallery, y penetró en las salas construidas especialmente para Turner, se quedó tan hondamente impresionada que durante horas anduvo por ellas contemplando aquellos increíbles cuadros que se ofrecían ante su vista de belleza tan espectacular como emocionante. Con posterioridad, cada vez que visitaba Londres, siguiendo un imperioso reclamo, como si una voz le llamara insistentemente, acudía a la Tate Gallery, a las salas de Turner, y allí deambulaba de un cuadro a otro, sumergiéndose en aquel torbellino envolvente de luz y de color, en íntimo e inefable diálogo con ellos. Bien es verdad que dos de los más hermosos lienzos del inglés no estaban en la Tate sino en la National Gallery, por lo que inevitablemente al acabar la visita de la Tate había que desplazarse a Trafalgare Square, a la National, para contemplar *El Temerario conducido hacia su último fondeadero*, 1838, uno de los paisajes más bellos pintados nunca, y *Lluvia, velocidad y humo*, 1844, lienzo que fuera precursor y avanzado del Impresionismo, y que inspiraría la serie de Monet de *La Estación de Saint-Lazare*. No se sabe qué hubiese sido del paisajismo de los siglos XIX y XX, si los lienzos de Turner hubieran estado expuestos sólo durante la vida del pintor y después hubieran desaparecido. Por fortuna los cuadros han sobrevivido a su autor y se conservan en su mayor parte en la

Tate Gallery a excepción de los dos mencionados. Y gracias a esa permanencia de las grandes obras de arte, hoy también se pueden contemplar, algunos de ellos, en la Fundación Juan March, desde septiembre 2002 a enero 2003.

Con el sugerente título *Turner y el mar. Acuarelas de la Tate*, la Fundación Juan March presenta una selecta serie de setenta cuadros de los cuales dos son óleos y el resto acuarelas. Exceptuando los dos óleos, las acuarelas, la mayoría en pequeño formato, no pertenecen a su obra principal, plasmada tanto en óleos como en acuarelas y en menor proporción en grabados, sino a su obra complementaria, es decir a los estudios o bosquejos realizados para otras obras de más envergadura. Lo cual no resta en absoluto importancia a la muestra, ya que cada uno de los pequeños cuadros presentados es una gran obra en sí misma de impresionante modernidad. El tema del mar, siempre lábil, moviente, en su extensa y licuosa masa, en calma o en tormenta, subyugó a Turner que hizo de él un tema casi continuo de su obra. El estilo de Turner siguió una interesante evolución desde unos cuadros románticos paisajísticos de temática mitológica, pasando por los paisajes fuertemente influenciados por Claude Lorraine, con escenas de puertos en larga perspectiva frontal, y luz oblicua y cenital, hasta llegar a la descomposición de la luz y del color en torbellinos envolventes que parecen estallar al unísono en fuerzas centrípetas y centrífugas de impresionante poder

ARTE

cosmológico, fundiendo en un todo arrollador cielo, tierra, mar y nubes, de una absoluta y total modernidad, en visiones en las que apenas se vislumbra la figuración, sólo color, luz y materia, por lo que además de ser pionero de la pintura impresionista lo es también de la pintura abstracta. Así se aprecia en las marinas mostradas en la Fundación Juan March, que, plasmadas con la técnica rápida y

fugaz de la aguada, antes de que seque, logran la mayoría de ellas trascender la figuración para mostrar sólo su leve insinuación, en composiciones preferentemente horizontales delimitadas por la línea difusa del horizonte, siendo prácticamente abstractas. Entre ellas cabe destacar el estudio para *Hastings desde el mar*, hacia 1818, y el estudio para *El castillo de Bamburgh*, hacia 1837, con el predominio de las líneas horizontales esfumadas aludido, en coloridos suaves.

Su óleo *Mar encrespada con naufragio*, 1840-45, lamentablemente protegido por un cristal posiblemente para proteger su incipiente y visible deterioro, muestra el torbellino envolvente de materia, color y luz, en sentido circular que tanto le fascinó. Una exposición realmente hermosa, a ver y recrear más de una vez, como un paso previo a una posible visita futura a la Tate Gallery de Londres, para ver la gran obra de Turner, que desde estas líneas se les convida a hacer.

La exposición de Carmen Zulueta, *Cinco años de minimalismo*, ubicada en el Estudio Doctor Fourquet 29, del 26 de septiembre al 15 de noviembre 2002, ha supuesto una verdadera sorpresa por lo inesperada. La obra pictórica y escultórica abstracta de esta artista que se encuadra en el Minimalismo es realmente de una gran calidad y belleza. Distribuidas en series de ocho piezas cada una, las series correspondientes a la pintura se establecen en cuadros sin enmarcar, "hard edge", a veces

quebrados continuando el juego de líneas de su interior, con un diseño geométrico suavemente estructurado lleno de armonía y equilibrio, en el que la ponderación y el colorido en tonos neutros da un resultado muy decorativo y hermoso. La terminación pictórica en campos extendidos de color uniforme y pulido sigue la técnica "colour field". Las series escultóricas, también de ocho elementos cada una, son claramente minimalistas y siguen las constantes de este estilo en cuanto a obras de gran tamaño con figuras geométricas elementales, establecidas en gran variedad de formas y conjugaciones. Las esculturas, como la mayoría de las obras minimalistas, son diseñadas por la artista en una maqueta y terminadas en talleres escultóricos industriales creados con este fin. No obstante, el mínimo de expresión geométrica con el máximo de tamaño minimalistas no son seguidos por Zulueta estrictamente, ya que unas veces hace pequeñas esculturas de gran limpieza geométrica, como esculturas medianas con intersección/superposición/conjugación de varias figuras geométricas de cierta complejidad, hasta llegar a las de gran tamaño de volúmenes huecos concatenados plenamente minimalistas. Los materiales usados son varios, el acero corten, brillo o mate, la madera, el vidrio, etc. En todas las series hay un trabajo o proyecto previo artístico-matemático-geométrico-intelectual que se combina con una elegante y fina sensibilidad.

En definitiva, una obra a descubrir.

Y por último, para concluir esta crónica, y cuando ya todo parece haberse dicho de Chillida, unas palabras de íntimo homenaje en su todavía cercano fallecimiento. Que Chillida fue un poeta de la escultura es algo sabido. Un poeta recio, fuerte, sólido. Como la piedra o el hierro. Un poeta que, en geometría libre, solidificó el viento y el mar, y la bruma arrastrada de su nostálgica tierra vasca. Que abrió puertas al aire e hizo aire de su forja. Que horadó la materia y en esos huecos de vacío dejó su sombra perenne donde anida su alma, convertida ya en sustancia escultórica — materia y forma aristotélicas—, en la que dicen que, si hay silencio, se pueden escuchar al órgano las notas de la *Tocata y Fuga* de Bach por entre sus resquicios. Que Chillida significó la abstracción es algo también sabido. Acaso ningún escultor hispano —Chirino y Oteiza tal vez—, y posiblemente ningún otro del resto del mundo, suponga

en sí la abstracción como lo supuso Chillida. La abstracción, ese extraño arte — sorprendentemente descubierto en el siglo XX—, que encontró en la escultura su plenitud más honda. Sí, Chillida fue la abstracción. La concatenación de volúmenes expandidos en el espacio, desvinculados de significado esencial. La forma por la forma. La materia en sí misma, y su oponente, la nada, labradas, cinceladas, hechas escultura. Eso era y será por siempre Chillida, una abstracción, un escultor, un hombre. Que su alma repose junto a su amigo Bach.