

DE TÀPIES A CHILLIDA: ENTRE LA MAGIA DEL TRAZO Y LA ENERGÍA DEL SIGNO

FROM TÀPIES TO CHILLIDA: BETWEEN THE MAGIC OF THE LINE AND THE ENERGY OF THE SIGN

Juan M. Otxotorena Elizegi

doi: 10.4995/ega.2022.18026

Rasguño y sentido representan conceptos mágicamente enlazados en un ejercicio radical: el dibujo. Este encuentra en sus plasmaciones más crudas y carentes de mediaciones su sentido cabal, introductorio e iniciático. La cruz estaría entre ellas. Y hay dos figuras capaces de hacer vibrar como nadie, al respecto, el diapasón de nuestra pulsión plasticista: Eduardo Chillida (1924-2002) y Antoni Tàpies (1923-2012). Los paralelismos de su trayectoria podrían ayudarnos a reconocer algunas de las dimensiones inalienables de todo encuentro con el signo en nuestras labores creativas.

PALABRAS CLAVE: TÀPIES, CHILLIDA, CRUZ, SIGNO

Scratch and meaning represent concepts magically linked in a radical exercise: drawing. Drawing finds in its crudest and most unmediated forms its fullest, introductory, and initiatory meaning. The cross would be among them. And there are two figures capable of making the tuning fork of our plasticist impulse vibrate like no one else: Eduardo Chillida (1924-2002) and Antoni Tàpies (1923-2012). The parallels of their trajectory could help us to recognize some of the inalienable dimensions of every encounter with the sign in our creative work.

KEYWORDS: TÀPIES, CHILLIDA, CROSS, SYMBOL





DE TÀPIES A CHILLIDA

1. Tras habernos alejado de los tableros –en un desplazamiento obligado y repentino, precipitado y sin retorno–, los tiempos propician una mirada nostálgica sobre la gran fiesta que acogían sobre ellos. Mira a sus condiciones de posibilidad. Y evoca una iniciativa de intensidad casi mítica, preñada de un *background* de connotaciones intencionales con el que acaso sólo un niño acierta a sintonizar: el dibujo 1. Un fenómeno simplicísimo y, precisamente por eso, no menos *revolucionario* (valga añadirlo en homenaje a Javier Seguí y en recuerdo de su activa afición al término) 2.

El surco del lápiz sobre el papel, como el del palo en el barro o la arena, alcanza una inequívoca plenitud en gestos tan básicos cuanto por eso preñados de contenido. No hay que ir muy lejos para enumerarlos: la línea y el aspa, el círculo y el polígono, el borrón y la mancha... Y el éxtasis de la ‘acción gráfica’ que los encuentra ve a la vez un comienzo y un zénit en su entrega a la brutal energía del símbolo. Ella hace que trazados tan escuetos cobren vida hasta casi salir volando y flotar en el aire, y no sólo en virtud de las conclusiones de la moderna psicología de la percepción 3.

La cruz ocupa un lugar de privilegio entre ellos. Acumula capas de conexiones e impregnación narrativa; y ellas le asignan una dignidad desbordante al sumarle la alusión al impío ajusticiamiento del que emerge la representación de una religión, identitaria y espiritual.

Constituye en sí una figura geométrica que suma dos líneas superpuestas en ángulo recto de modo que al menos una de ellas queda dividida por la mitad. Su sencillez

hace que se haya convertido en un signo de uso común, del que hay vestigios en Mesopotamia, Egipto, China, la India, la América preincáica, la Europa celta o Creta 4. Tardó en representar a la fe cristiana: apenas aparece durante sus primeros dos siglos, dominados por el recurso a las figuras del pez y el ancla 5. No lo es casi hasta Constantino, quien a su vez populariza el ‘crismón’. La iconografía cristiana la utiliza luego para evocar el sacrificio del Mesías y su presencia. Y el cisma de Oriente redundó en grafismo: la cruces griega y latina identifican las confesiones ortodoxa y católica. La cruz latina surge al prolongarse hacia abajo uno de los cuatro brazos iguales de la griega; y, por cierto, las proporciones resultantes evocan la figura humana 6.

Matemáticos, arquitectos, geógrafos, geólogos, ingenieros y topógrafos acuden reiteradamente al recurso a esa intersección de dos líneas perpendiculares para la descripción exacta de un emplazamiento. La práctica le ha asociado cometidos funcionales casi hasta estructurales en su específico rol de ‘signo más’, indicativo de la adición. Y representa el mínimo de dibujo que nos cabe considerar humano y el umbral de la escritura acreditable y susceptible de convertirse en firma del analfabeto; un umbral prometico, correlativo de la representación de nuestra propia capacidad de expresar y comunicarnos.

No obstante, más allá de sus utilidades, el signo se sugirió siempre abstracto e invisible; y se ha convertido en talismán de muchas culturas al servicio de lo inexpressable por su insólita capacidad de aglutinar resonancias expansivas, evocadoras y enigmáticas 7. Su mágica elementalidad 8 lo ha llenado

1. After having moved away from the boards –in a forced and sudden displacement, precipitated and without return–, the times propitiate a nostalgic look on the exuberant party that they welcomed on them. It looks at its conditions of possibility. And it evokes an initiative of almost mythical intensity, impregnated with a background of intentional connotations with which perhaps only a child is able to tune in: drawing 1. A very simple phenomenon and, for that reason, no less revolutionary (it is worth adding in homage to Javier Seguí, given his active fondness for the term) 2.

The furrow of the pencil on the paper, like that of the stick in the mud or sand, reaches an unequivocal fullness in gestures as basic as they are full of content. It is not necessary to go very far to enumerate them: the line and the cross, the circle and the polygon, the blur and the stain... And the ecstasy of the ‘graphic action’ that finds them both a beginning and a zenith in its surrender to the brutal energy of the symbol. She makes such brief lines come to life until they almost fly and float in the air, and not only by virtue of the conclusions of the modern psychology of perception 3.

The cross occupies a privileged place among them. It accumulates layers of connections and narrative impregnation; and they assign it an overflowing dignity by adding to it the allusion to the impious execution from which emerges the representation of a religion, identitarian and spiritual.

It constitutes a geometric figure that adds two lines superimposed at right angles so that at least one of them is divided in half. Its simplicity has made it a commonly used sign, of which there are traces in Mesopotamia, Egypt, China, India, pre-Inca America, Celtic Europe and Crete 4. It took a long time to represent the Christian faith: it hardly appears during its first two centuries, dominated by the use of the figures of the fish and the anchor 5. It is not almost until Constantine, who in turn popularizes the ‘chrismion’. Christian iconography then used it to evoke the sacrifice of the Messiah and his presence. And the schism of the East resulted in graphism: the Greek and Latin crosses identify the Orthodox and Catholic confessions. The Latin cross emerges when one of the four equal arms of the Greek cross is extended downward; and, by the way, the resulting proportions evoke the human figure 6.



Mathematicians, architects, geographers, geologists, engineers, and topographers repeatedly resort to this intersection of two perpendicular lines for the exact description of a site. Practice has associated it with functional, even structural, tasks in its specific role as a 'plus sign', indicative of addition. And it represents the minimum of drawing that we can consider human and the threshold of accreditable writing and susceptible of becoming the signature of the illiterate; a Promethean threshold, correlative of the representation of our own capacity to express and communicate.

Nevertheless, beyond its usages, the sign always suggested itself abstract and invisible; and it has become a talisman of many cultures at the service of the inexpressible for its unusual capacity to agglutinate expansive, evocative and enigmatic resonances **7**. Its magical elementality **8** has filled it with meaning since ancient times. It is represented by the number 4. It has served to indicate the four cardinal points; or to allude didactically and as a sign of recognition to those 'elements' or 'forces of nature' - fire, earth, air, water - that Antiquity used to differentiate. It is the symbol of the union of opposites (up-down, right-left). It is often associated with the dialectic of horizontal and vertical, possibly evocative of that of earth and sky or matter and spirit. And its symbolic density leads it to operate a certain connection between the beyond and the world which, in turn, it celebrates and implores **9**. Modern art immediately discovers the projection of the phenomenon. Chillida and Tàpies, contemporaries and friends, both worked on the theme profusely and in unison. The cross becomes omnipresent in both of their works, perhaps even as a catalyst of a certain nuclear compositional substrate. Anchored in the imaginary that explores their subconscious, they turn to it with an insistence that overflows all channels and would seem surprising except if one looks at its explosive and founding germ.

2.

Since the mid 50's, and after his time with the surrealist group *Dau al Set* -with Cuixart, Puig and Brossa- **10**, Tàpies elevated to its apotheosis the famous 'informalism' of his 'matter painting', with a language centered on the canvas stained by inks and earths to which the materials are sewn or glued

de significado desde tiempos remotos. Se representa con el número 4. Ha servido para indicar los cuatro puntos cardinales; o para aludir didácticamente y en señal de reconocimiento a esos 'elementos' o 'fuerzas de la naturaleza' -fuego, tierra, aire, agua- que la Antigüedad solía diferenciar. Es el símbolo de la unión de los opuestos (arriba-abajo, derecha-izquierda). Suele asociarse a la dialéctica de horizontal y vertical, eventualmente evocadora de la de tierra y cielo o materia y espíritu. Y su densidad simbólica le lleva a operar cierta conexión entre el más allá y el mundo que, a su vez, celebra e implora **9**.

El arte moderno descubre enseñada la proyección del fenómeno. Chillida y Tàpies, contemporáneos y amigos, inciden en el tema profusamente y al alimón. La cruz se vuelve omnipresente en la obra de ambos, tal vez incluso como catalizadora de cierto sustrato compositivo nuclear. Anclado en el imaginario que explora su subconsciente, acuden a él con una insistencia que desborda todo cauce y se diría sorprendente salvo si se mira a su germen explosivo y fundante.

2.

Desde mediados de los 50, y tras su paso por el grupo surrealista *Dau al Set* -con Cuixart, Puig y Brossa- **10**, Tàpies elevó a su apoteosis el famoso 'informalismo' de su 'pintura matérica', con un lenguaje centrado en el lienzo manchado por tintas y tierras al que los materiales se cosen o pegan de modo desinhibido y abrupto. Su factura nos abruma con su apuesta por la cohabitación de texturas -ropas, tejidos, cartones, maderas, yeso...- al servicio de una sofisticada sensibilidad que se vuelca

1. Tàpies, pintura, 1955

1. Tàpies, painting, 1955

en una amplia variedad de géneros que abarca desde la pintura hasta la cerámica. Hay quien ve en ella una "amarga visión de la existencia" o una "abstracta expresión trágica" que enarbola brillantemente la bandera de la vanguardia; pero también quien, atento a sus reflexiones introspectivas -"En mí existe una especie de gusto o sentimiento por lo trascendente..."-, pretende ver ahí trascendencia, silencio, naturaleza, espiritualidad y hasta mística.

De educación jesuítica, Tàpies desarrolla su propio armazón conceptual: "La experiencia íntima y las realidades profundas desveladas por ciertas imágenes imprimen en nuestra conciencia, y a nuestros actos, un carácter como sagrado... que intensifica nuestros sentimientos de solidaridad para con todos los seres y de respeto hacia el conjunto del Universo..." **11**. Su obra dice existir para meditar y pensar sobre nuestras vidas; y tan amplio bagaje de significados subyace en su opción por ellas: «El interés por la cruz es consecuencia de la gran variedad de los significados que se le han dado, a menudo parciales y aparentemente diferentes: cruces (y también equis) como coordenadas del espacio, como imagen de lo desconocido, como símbolo del misterio, como señal de un territorio, como marca para sacralizar diferentes lugares, objetos, personas o fragmentos del cuerpo, como estímulo para inspirar sentimientos místicos, para recordar la muerte y, concretamente, la muerte de Cristo, como expresión de un concepto paradójico, como signo matemático, para borrar otra imagen, para manifestar un desacuerdo, para negar algo» **12**. La cruz se sugiere un punto de paso o estilema obsesivo: "Si hago cosas que se repiten mu-



1

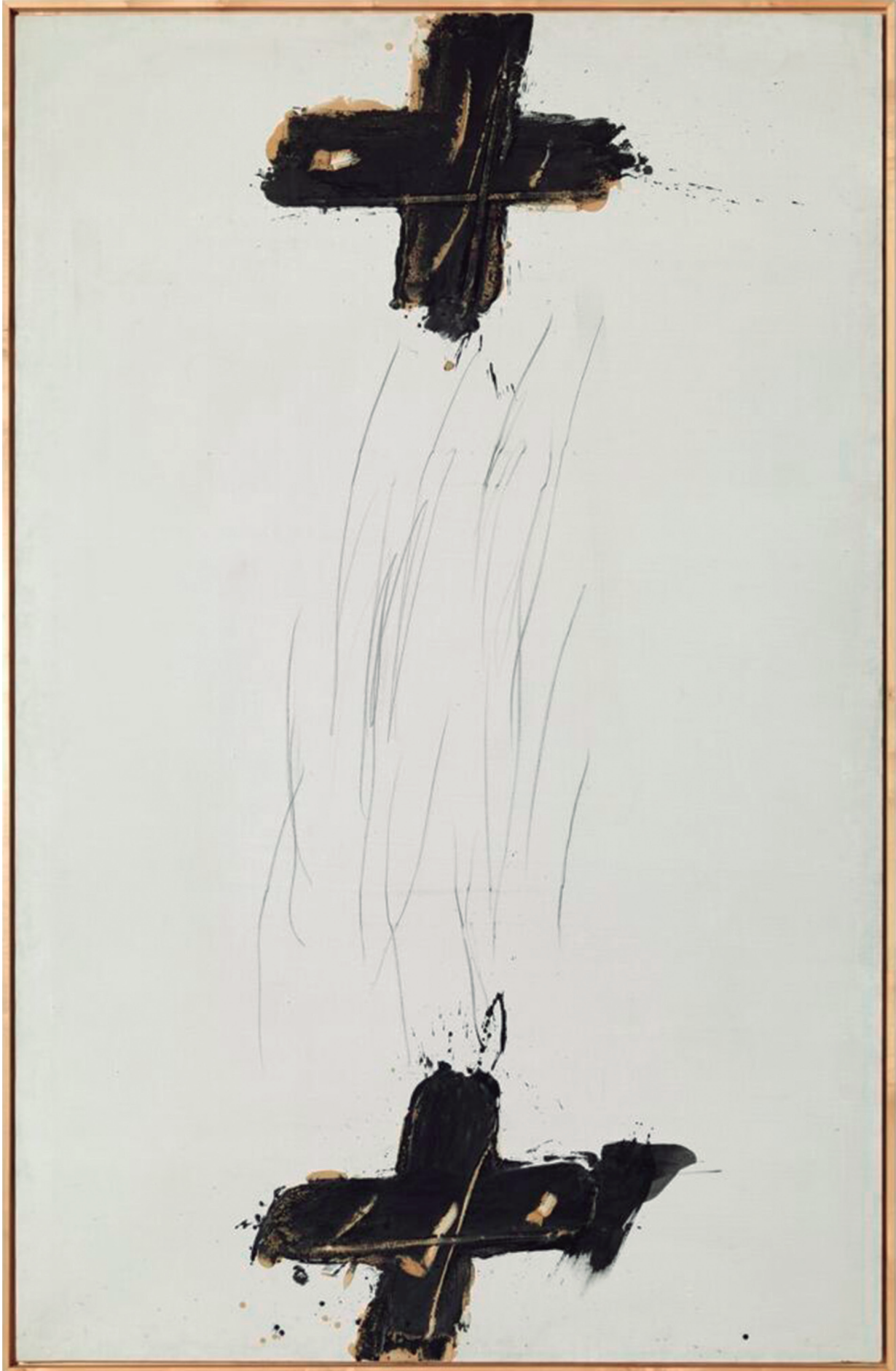
cho como las cruces o las materias –hay gente que me lo reprocha– es porque ese es mi lenguaje, el que me he construido. Y pienso que una cruz se puede hacer de infinitas formas, no se acaba nunca...”

Esa autorreflexión podría perfilarse a caballo entre la confesión honrada, la búsqueda sincera y una puesta en escena que acaso no lo tiene todo bajo control. Y quiere situarse a su altura de su aclamada trayectoria. Así sugiere “...que la obra de arte puede provocar una transformación en la conciencia del

espectador”; y dice verse como un “espiritualista materialista”: “Busco algo divino, entre comillas, pero lo busco en las cosas materiales o en la vida cotidiana”. Su proyecto enlazaría con la expresividad de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, o con la poesía de José Miguel Ullán y José Angel Valente **13** –amigos suyos–, como aproximación al misterio: “Creo que la mística en la vida moderna es muy útil: no es una realidad oscura del medioevo...” Volcado durante 60 años en una estética meditativa y eficaz en la transmisión

in an uninhibited and abrupt way. His work overwhelms us with its commitment to the cohabitation of textures - clothes, fabrics, cardboard, wood, plaster... - at the service of a sophisticated sensibility that is poured into a wide variety of genres ranging from painting to ceramics. There are those who see in it a “bitter vision of existence” or an “abstract tragic expression” that brilliantly flies the flag of the avant-garde; but there are also those who, attentive to his introspective reflections –“In me there is a kind of taste or feeling for the transcendent...”–, pretend to see in its transcendence, silence, nature, spirituality and even mysticism.

With a Jesuit education, Tàpies develops his own conceptual framework: “The intimate experience and the profound realities revealed by certain images imprint on our conscience, and on our actions, a sacred character...that intensifies our feelings of solidarity with all beings and of respect for the Universe as a whole...” **11**. His work claims to exist to meditate and think about our lives; and such a wide baggage of meanings underlies his choice of them: “The interest in the cross is a consequence of the great variety of meanings that have been given to it, often partial and apparently different: crosses (and also Xs) as coordinates of space, as an image of the unknown, as a symbol of mystery, as a sign of a territory, as a mark to sacralize different places, objects, people or fragments of the body, as a stimulus to inspire mystical feelings, to remember death and, specifically, the death of Christ, as an expression of a paradoxical concept, as a mathematical sign, to erase another image, to manifest a disagreement, to deny something **12**.” The cross is suggested as a point of passage or obsessive stiletto: “If I do things that are repeated a lot, like crosses or subjects -there are people who reproach me for it- it is because that is my language, the one I have built for myself. And I think that a cross can be made in infinite ways, it never ends...” This self-reflection could be outlined somewhere between an honest confession, a sincere search and a *mise-en-scène* that perhaps does not have everything under control. And he wants to place himself at the height of his acclaimed trajectory. Thus, he suggests “...that the work of art can provoke a transformation in the viewer’s conscience”; and he says he sees himself as a “materialistic





2. Tàpies, *Dues creus negres*: pintura, 235 x 150 cm, 1973, MACBA

3. Chillida, *Tabernáculo/ cruz de alabastro*, iglesia de Santa María del Coro, San Sebastián 1975

4. Chillida, *Cruz de la paz*, alabastro, Catedral del Buen Pastor de San Sebastián, 1997

2. Tàpies, *Dues creus negres*: painting, 235 x 150 cm, 1973, MACBA

3. Chillida, *Tabernacle/ alabaster cross*, church of Santa María del Coro, San Sebastián 1975

4. Chillida, *Cross of the Peace*, alabaster, Cathedral of Buen Pastor in San Sebastián, 1997

de emociones ambivalentes, dirá hollar un camino de vaga pero intensa inspiración ignaciana: “Quiero ayudar al hombre a superar la situación de alienación; intento mostrar que es posible encontrar respuesta a las preguntas más graves, escatológicas de nuestra existencia, e integrarlas cada día... 14”.

La crítica ha llenado sus cruces de interpretaciones diversas: el dualismo entre materia y espíritu, un modo de tachar o eliminar algo; e incluso un eco de la T inicial de su apellido. Habrá quien sostenga que, si la línea vertical se asocia con las aspiraciones trascendentales y la horizontal con la densidad de la materia: en un sentido estático, la cruz señala el punto donde se reú-

nen; y, a su vez, indica la rendición del espíritu ante la materia o, a la inversa, la penetración de la materia por el espíritu 15. Y Mennekes observa: “La Cruz es un símbolo, una imagen tradicional de la mediación, de la síntesis, de la combinación y de la integración de lo distinto, de lo contrario y lo diferente, del hombre y la mujer, del amigo y el enemigo, del joven y el anciano, de la duda y la confianza, de lo nuevo y lo antiguo, del espacio y el tiempo, de la afirmación y la negación, del bien y el mal, de la muerte y la vida... 16”. No tiene un significado directo: “... él pinta la Cruz espontáneamente, sin reglas; proyecta una especie de energía psíquica en lo material. Eso es lo fundamental. Se trata de una

spiritualist”: “I look for something divine, in quotation marks, but I look for it in material things or in everyday life”. His project would link with the expressiveness of St. Teresa and St. John of the Cross, or with the poetry of José Miguel Ullán and José Angel Valente 13 –friends of his–, as an approach to mystery: “I believe that mysticism in modern life is very useful: it is not a dark reality of the Middle Ages...”. For 60 years he has been devoted to a meditative and effective aesthetics in the transmission of ambivalent emotions, he will claim to tread a path of vague but intense Ignatian inspiration: “I want to help man to overcome the situation of alienation; I try to show that it is possible to find answers to the most serious, eschatological questions of our existence, and to integrate them every day... 14” Critics have filled his crosses with diverse interpretations: the dualism between matter and spirit, a way of crossing out or eliminating something; and even an echo of the initial T



3



4



5

of his surname. Some will argue that, if the vertical line is associated with transcendental aspirations and the horizontal with the density of matter: in a static sense, the cross marks the point where they meet; and, in turn, indicates the surrender of the spirit to matter or, conversely, the penetration of matter by the spirit **15**. And Mennekes observes, "The Cross is a symbol, a traditional image of mediation, of synthesis, of the combination and integration of the distinct, of the contrary and the different, of man and woman, of friend and foe, of young and old, of doubt and confidence, of new and old, of space and time, of affirmation and negation, of good and evil, of death and life... **16**" It has

especie de electricidad, lo radical, lo humano (no digo lo sobrehumano ni lo sobrenatural), algo que busca su expresión... La Cruz activa las fuerzas con que la oscuridad se aclara".

3.

La conexión entre las figuras de Chillida y Tàpies es bien conocida **17**. Y encuentra uno de sus focos visibles en la cruz como tema de trabajo recurrente.

Chillida explora asimismo toda la gama de las variaciones gráficas

y tridimensionales a que se presta en sí el tema **18**; con viva conciencia del carácter desbordante de sus implicaciones. Trabaja en el diseño de ornamentos, mobiliario, vestes y piezas de menaje para la liturgia con propuestas que manipulan el signo sagrado. Eso sí: al situarse ante el patrón básico que constituye más allá de ese ámbito, palpa a su vez su trasfondo inconmensurable.

No tiene empacho en explorar nuevas inspiraciones: del espiritualismo de filiación budista a la



5. Tàpies, *Cruz y tierra*: pintura y collage, 1975

6. Chillida, *Altar de granito* (100,5 x 201 x 99 cm), Sankt Peter, Colonia, 1967-2000

5. Tàpies, *Cruz y tierra*: painting & collage, 1975

6. Chillida, *Altar in granite* (100,5 x 201 x 99 cm), Sankt Peter, Köln, 1967-2000

filosofía zen. Pero es hombre de fe: “Yo creo que la Cruz es lo más importante del cristianismo... Porque en una Cruz ocurrió lo que ocurrió y es tremendo. En positivo y en negativo...”

Su hija Susana le pregunta, en una entrevista íntima: “-Tu obra está cargada de espiritualidad. ¿Qué piensas de Dios?” Y contesta: “-Yo pienso que está en todo. Dios es el todo. El gran fin, la gran meta, la diana. Pero eso no me lo tienes que preguntar a mí. Se lo tienes que preguntar a san Juan de la Cruz, a san Ignacio, a toda esa gente fabulosa que ha habido y que hay...” Se ve a sí mismo como “un cristiano normal y corriente”; y así se lo dice a quien le pregunta por la omnipre-

sencia de la cruz en su obra: “Es lo más importante del cristianismo, y ahora mismo acabo de hacer una cruz para que se coloque en la catedral del Buen Pastor de San Sebastián... Se va a llamar *La cruz de la paz*, porque me encargaron un símbolo de la paz y no conozco ningún otro mejor que la cruz” 19.

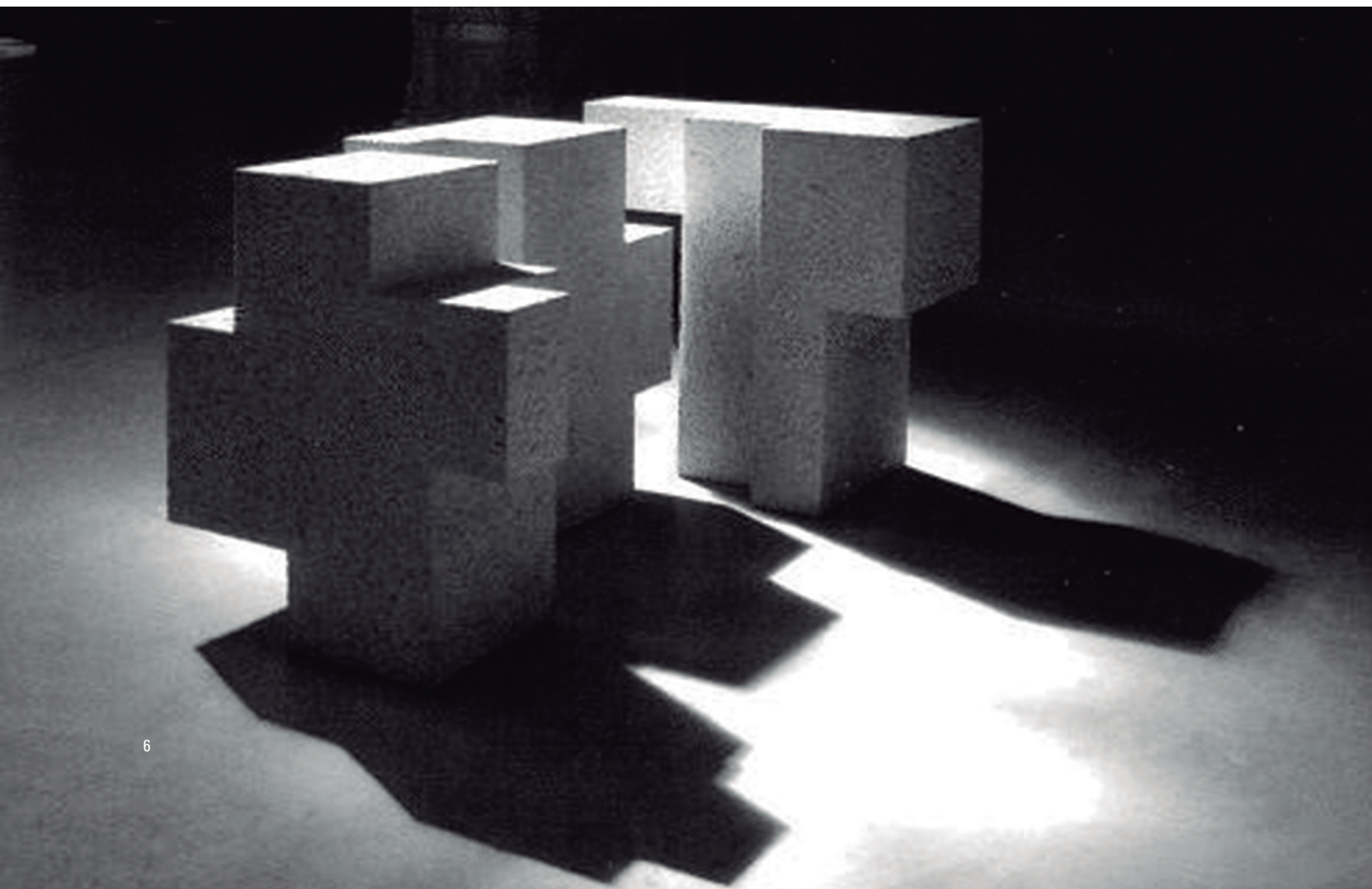
El signo de la cruz desarrolla una extrema condensación de sentidos. Su esquematismo intemporal, ingenio y atávico, encierra en su espontaneidad una potencia interna realmente inconmensurable. Remite a una serie de significados inexpresables; y se carga de un simbolismo autónomo que lo hace acreedor de un respeto reverencial que, a su vez, lo expone a la afrenta de una

no direct meaning: “... he paints the Cross spontaneously, without rules; he projects a kind of psychic energy into the material. That is the fundamental thing. It is a kind of electricity, the radical, the human (I do not say the superhuman or the supernatural), something that seeks its expression... The Cross activates the forces with which the darkness becomes clear”.

3.

The connection between the figures of Chillida and Tàpies is well known 17. And it finds one of its visible focuses in the cross as a recurring theme of his work.

Chillida also explores the whole range of graphic and three-dimensional variations to which the theme lends itself 18, with a keen awareness of the overflowing nature of its implications. He works in the design of ornaments, furniture, vestments, and household items for the liturgy with proposals that





manipulate the sacred sign. That's right: by placing himself in front of the basic pattern that constitutes beyond that sphere, he in turn feels its immeasurable background.

He is not shy to explore new inspirations: from Buddhist spiritualism to Zen philosophy. But he is a man of faith: "I believe that the Cross is the most important thing in Christianity... Because what happened on a Cross is what happened, and it is tremendous. In positive and in negative..."

His daughter Susana asks him, in an intimate interview: "—Your work is full of spirituality. What do you think of God?" And he answers: "—I think he is in everything. God is everything. The great end, the great goal, the target. But you don't have to ask me that. You have to ask St. John of the Cross, St. Ignatius, all those

7. Tàpies, *Creus i cor*: aguafuerte y collage, 50 x 65 cm, 1989

8. Chillida, *Gurutz VIII*, alabastro, 2000

7. Tàpies, *Creus i cor*: etching & collage, 50 x 65 cm, 1989

8. Chillida, *Gurutz VIII*: alabaster, 2000

desconsideración impía o frívola; máxime en tanto asume la representación de una religión.

La conclusión no se hace rogar: la consideración de su trasfondo espiritual le añade connotaciones ineludibles. Añade al signo una especie de *ambigüedad activa* en la misma medida en que no le cabe obviarlo, por más que no le interese. Y compromete sin duda la viabilidad de su representación descontextualizada.

El discurso más comprometido de Chillida acerca de la religión enlaza con la propuesta de Tàpies en

un encuentro que mira a su vez a la radicalidad del dibujar, escribir, significar y representar, como operaciones de impregnación telúrica y existencial. Unas operaciones que remueven los resortes íntimos de nuestra tarea en el medio gráfico, tan próxima a la vacuidad transicional de nuestros tiempos con su penosa amenaza de trivialización.

Cabría quizá concluir que, cuanto más despojada y rudimentaria, la cruz emite señales más densas y abiertas; que, por así decir, se carga de significado. Y, en fin, los 'significados extrarreligiosos' que el





8

símbolo es capaz de anudar en su versión más genérica concurren en mágica confluencia con su impacto religioso; y lo acompañan como una especie de inesperada corte.

He sudado no poca tinta en mis escasas incursiones en el terreno de la arquitectura religiosa; y el tema de los signos me ha fascinado y retado con fuerza, en sí y al tratar de integrarlos en un proyecto global. La tesitura evoca la de tantos admirados maestros modernos capaces de salir airoso ante él: desde Le Corbusier o Alvaro Siza hasta Tadao Ando, Mario Botta o Ignacio Vicens **20**. Encuentro que el desafío posee reminiscencias e implicaciones gruesas, capaces de trascender la trama de las ‘recetas de oficio’ para llevarnos a aspectos fundamentales del diseño a los cuales no cabe dejar de asomar. Y parece que una aproximación abierta y desprejuiciada al signo como objeto retomado en clave de manufactu-

ra, según cabe hacer mirando a la experiencia de Chillida y Tàpies, arroja algunas consecuencias útiles.

Acaso la desmesura de los significados que reúne en ebullición lo muestra ‘más cómodo’ en el marco de lo que cabría denominar ‘una materialidad exigua y una formalización mínima’. Se diría que cuanto más económico es el dibujo más y mejor transmite. Vista la necesidad de incorporarlo para la caracterización de las volumetrías ya prácticamente mudas de la arquitectura, parece que esa idea conduce casi en directo a elevarlo en altura, reducir sus proporciones y buscar su expresión delicada y sutil. Una cruz demasiado concreta, con un *plus* de ornato o con la efigie del crucificado, mira en mayor medida a excitar la devoción; y un acabado más burdo o minimalista podría tal vez ajustarse mejor al mensaje orientativo e identitario que corresponde de suyo a la imagen del templo. La abstrac-

fabulous people that there have been and there are...” He sees himself as “a normal, ordinary Christian”; and so, he says to anyone who asks him about the omnipresence of the cross in his work: “It is the most important thing in Christianity, and right now I have just made a cross to be placed in the Cathedral of the Good Shepherd in San Sebastian.... It’s going to be called The Cross of Peace, because I was commissioned to make a symbol of peace and I don’t know any better than the cross” **19**.

The sign of the cross develops an extreme condensation of meanings. Its timeless, naive and atavistic schematism, enclosed in its spontaneity a truly immeasurable internal power. It refers to a series of inexpressible meanings; and it is charged with an autonomous symbolism that makes it worthy of a reverential respect that, at the same time, exposes it to the affront of an impious or frivolous disregard; especially as it assumes the representation of a religion.

The conclusion is not long in coming: the consideration of its spiritual background adds inescapable connotations. It adds to the sign a kind of active ambiguity to the extent that it cannot be ignored, even if it is not in its interest. And it undoubtedly compromises the viability of its decontextualized representation. Chillida’s more committed discourse on religion links with Tàpies’ proposal in an encounter that in turn looks at the radical nature of drawing, writing, signifying, and representing, as operations of telluric and existential impregnation. Operations that remove the intimate springs of our task in the graphic medium, so close to the transitional emptiness of our times with its painful threat of trivialization.

It could perhaps be concluded that the more stripped and rudimentary the cross is, the more dense and open signals it emits; that, so to speak, it is charged with meaning. And, finally, the ‘extra-religious meanings’ that the symbol is capable of knotting in its most generic version concur in magical confluence with its religious impact; and they accompany it as a kind of unexpected cut.

I have sweated no small amount of ink in my few incursions into the field of religious architecture; and the theme of signs has fascinated and challenged me with force, in itself and in trying to integrate them into a global project. The situation evokes that of



9

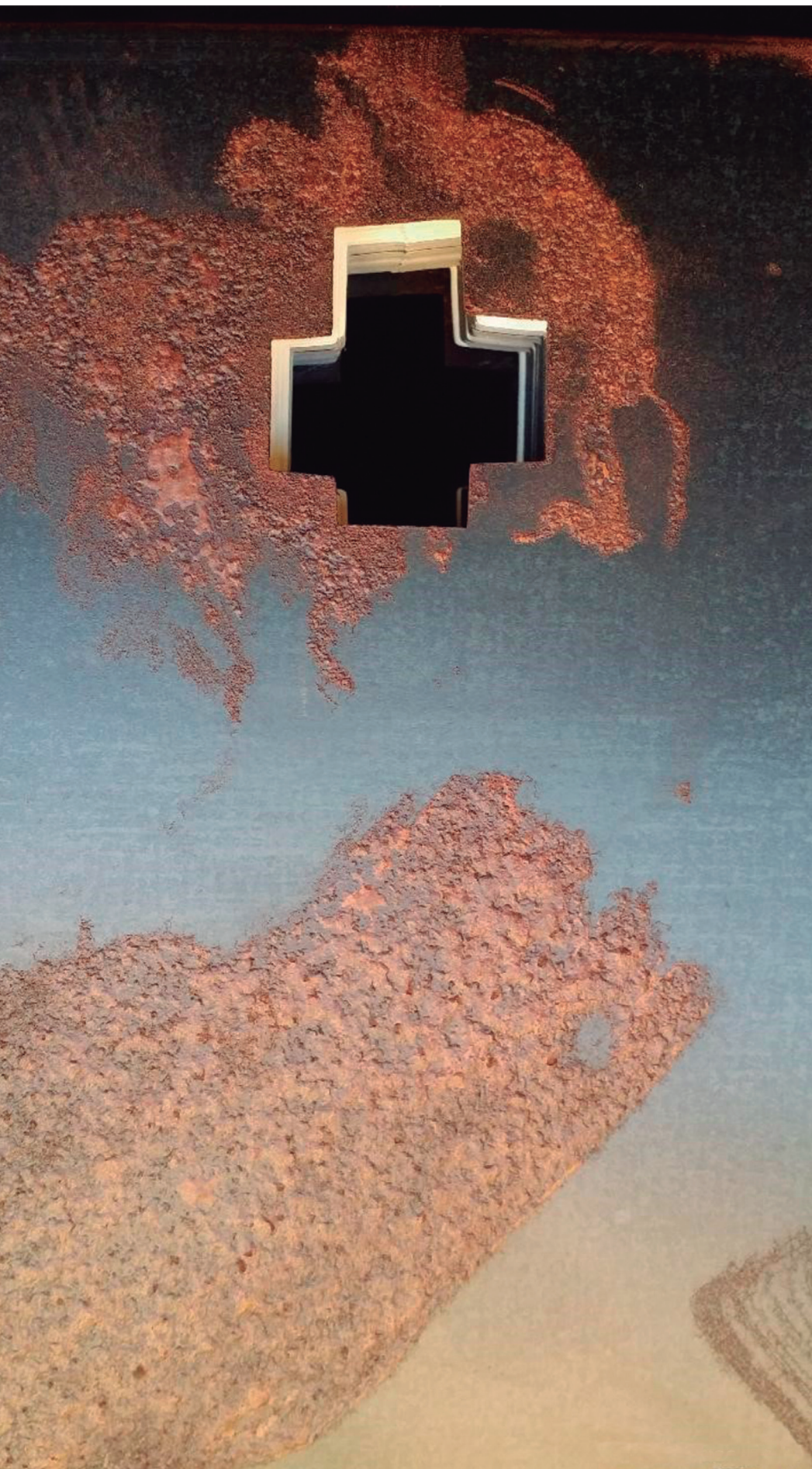
so many admired modern masters capable of succeeding in the face of it: from Le Corbusier or Alvaro Siza to Tadao Ando, Mario Botta or Ignacio Vicens **20**. I find that the challenge has thick reminiscences and implications, capable of transcending the plot of the 'trade recipes' to take us to fundamental aspects of design to which it is impossible not to look at. And it seems that an open and unprejudiced approach to the sign as an object taken up again in the key of manufacture, as can be done by looking at the experience of Chillida and Tàpies, yields some useful consequences.

Perhaps the immoderation of the meanings it brings together in boiling shows it to be 'more comfortable' within the framework of what could be called 'a meager materiality and a minimal formalization'. It could be said that the more economical the drawing is, the more and better it transmits. Given the need to incorporate it for the characterization of the now practically mute volumetries of architecture, it seems that this idea leads almost directly to raising it in height, reducing its proportions and seeking its delicate and subtle expression. The absorbed abstraction of the play of counterpoints of the built mass, with its volumes and textures, only connects well with a cross that is also stylized and discreet. A cross that is too concrete, with extra ornamentation or with the effigy of the crucified person, is more likely to excite devotion; and a more crude or minimalist finish could perhaps be better suited to the identifying and orienting message that corresponds to the image of the temple. ■

ción absorta del juego de contrapuntos de la masa construida, con sus volúmenes y texturas, no enlaza bien sino con un emblema asimismo estilizado y discreto. ■

Referencias

- 1/ Cfr. PIAGET, J., *The construction of reality in the child*, Basic Books, Nueva York 1954; SAINZ MARTÍN, A., *El arte infantil: conocer al niño a través de sus dibujos*, Eneida, 2014; GOODNOW, J., *El dibujo infantil*, Morata, Madrid 2001; STERN, A., *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión: introducción a otra mirada sobre el trazo*, Samaruc, Valencia 2018; etc.
- 2/ Cfr. SEGUÍ DE LA RIVA, J., *Ser dibujo. Textos dispersos (I)*, Maira, Madrid 2010.
- 3/ Cfr. ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid 1986; GOLDSTEIN, E.B., *Sensación y percepción*, Debate, Madrid 1984; KANNIZZA, G., *Gramática de la visión*, Paidós, Buenos Aires 1986; etc.
- 4/ Cfr. CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A., *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona 2009.
- 5/ Cfr. GREEN, M., *Evangelism in the Early Church*, Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids (Mi) 2004.
- 6/ FRUTIGER, A., *Signos, símbolos, marcas, señales*, G. Gili, Barcelona 1981, p. 35.
- 7/ Cfr. PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid 2008.
- 8/ Cfr. GOMBRICH, E.H., *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid 1983.
- 9/ KOCH, R., *The Book of Signs*, Dover Publications, Nueva York 1955, p. 104.
- 10/ Cfr. TORRENT, J., & TASIS, R., *Història de la premsa catalana*, Bruguera, Barcelona 1966, vol. I, pp. 907-8.
- 11/ TÀPIES, A., *Arte y contemplación interior. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 2 diciembre de 1990, pp. 14 ss.
- 12/ Cfr. TÀPIES, A., «Cruces, equis y otras contradicciones», en *L'art i els seus llocs/ El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona 1999; y, en general: TÀPIES, A., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona 2010.
- 13/ Cfr. TÀPIES, A., & VALENTE, J.A., *Comunicación sobre el muro*, Rosa Cúbica, Barcelona 2004.
- 14/ Cfr. TÀPIES, A., "El arte, la ciencia y la contemplación espiritual", en *El valor del arte*, Ave del Paraíso, Barcelona 2001.
- 15/ Cfr. RUIZ SORIANO, D., "Las cruces de Tàpies", en el blog *Sapere aude*, <http://atreveteypiensa.blogspot.com/2010/10/las-cruces-de-tapias.html>.
- 16/ MENNEKES, F., "Antoni Tàpies. Das Kreuz als Identifizierung mit dem Profanen", en MENNEKES, F., & RÖHRIG, J., *Crucifixus, Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Herder, Friburgo de Brisgovia 1994, pp. 105-13, p. 111.
- 17/ Cfr. TÀPIES, A., et al., *Tàpies en Zabalgua*, La fábrica, Madrid 2021.
- 18/ Cfr. RODRÍGUEZ, J.C., "Eduardo Chillida, escultor y... teólogo de la cruz", *Vida Nueva*, n° 3.213, 2021.
- 19/ Cfr. CHILLIDA, E., en "Eduardo Chillida, conversación con Antonio Beristain", en CHILLIDA, S., comp., *Elogio del Horizonte. Conversaciones de Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona 2003, pp. 121-138, p. 129.
- 20/ Cfr. RAMOS, J.A., "Arquitectura Sacra. Vicens+Ramos 1993-2018", en AA.VV., *Forma y Espíritu*, 3. *Reflexiones y realidades*, T6), Pamplona 2021, pp. 166-75.



9. Tàpies. Imagen vía Barnebys.se (<https://www.barnebys.es/blog/5>)

10. Chillida, portada de 'libro de artista' (numerado) sobre *San Juan de la Cruz*, 2007

9. Tàpies, image from Barnebys.se (<https://www.barnebys.es/blog/5>)

10. Chillida, cover page of an 'artist book' on *San Juan de la Cruz*, 2007

Referencias

- 1 / Cfr. PIAGET, J., *The construction of reality in the child*, Basic Books, Nueva York 1954; SAINZ MARTÍN, A., *El arte infantil: conocer al niño a través de sus dibujos*, Eneida, 2014; GOODNOW, J., *El dibujo infantil*, Morata, Madrid 2001; STERN, A., *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión: introducción a otra mirada sobre el trazo*, Samaruc, Valencia 2018; etc.
- 2 / Cfr. SEGUÍ DE LA RIVA, J., *Ser dibujo. Textos dispersos (1)*, Maira, Madrid 2010.
- 3 / Cfr. ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid 1986; GOLDSTEIN, E.B., *Sensación y percepción*, Debate, Madrid 1984; KANNIZZA, G., *Gramática de la visión*, Paidós, Buenos Aires 1986; etc.
- 4 / Cfr. CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A., *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona 2009.
- 5 / Cfr. GREEN, M., *Evangelism in the Early Church*, Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids (Mi) 2004.
- 6 / FRUTIGER, A., *Signos, símbolos, marcas, señales*, G. Gili, Barcelona 1981, p. 35.
- 7 / Cfr. PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid 2008.
- 8 / Cfr. GOMBRICH, E.H., *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid 1983.
- 9 / KOCH, R., *The Book of Signs*, Dover Publications, Nueva York 1955, p. 104.
- 10 / Cfr. TORRENT, J., & TÀPIES, R., *Història de la premsa catalana*, Bruguera, Barcelona 1966, vol. I, pp. 907-8.
- 11 / TÀPIES, A., *Arte y contemplación interior. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 2 diciembre de 1990, pp. 14 ss.
- 12 / Cfr. TÀPIES, A., «Cruces, equis y otras contradicciones», en *L'art i els seus llocs/ El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona 1999; y, en general: TÀPIES, A., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona 2010.
- 13 / Cfr. TÀPIES, A., & VALENTE, J.A., *Comunicación sobre el muro*, Rosa Cúbica, Barcelona 2004.
- 14 / Cfr. TÀPIES, A., "El arte, la ciencia y la contemplación espiritual", en *El valor del arte*, Ave del Paraíso, Barcelona 2001.
- 15 / Cfr. RUIZ SORIANO, D., "Las cruces de Tàpies", en el blog *Sapere aude*, <http://atreveteypiensa.blogspot.com/2010/10/las-cruces-de-tapias.html>.
- 16 / MENNEKES, F., "Antoni Tàpies. Das Kreuz als Identifizierung mit dem Profanen", en MENNEKES, F., & RÖHRIG, J., *Crucifixus, Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Herder, Friburgo de Brisgovia 1994, pp. 105-13, p. 111.
- 17 / Cfr. TÀPIES, A., *et al.*, *Tàpies en Zabalaga*, La fábrica, Madrid 2021.
- 18 / Cfr. RODRÍGUEZ, J.C., "Eduardo Chillida, escultor y... teólogo de la cruz", *Vida Nueva*, nº 3.213, 2021.
- 19 / Cfr. CHILLIDA, E., en "Eduardo Chillida, conversación con Antonio Beristain", en CHILLIDA, S., comp., *Elogio del Horizonte. Conversaciones de Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona 2003, pp. 121-138, p. 129.
- 20 / Cfr. RAMOS, J.A., "Arquitectura Sacra. Vicens+Ramos 1993-2018", en AA.VV., *Forma y Espíritu, 3. Reflexiones y realidades*, T6), Pamplona 2021, pp. 166-75.