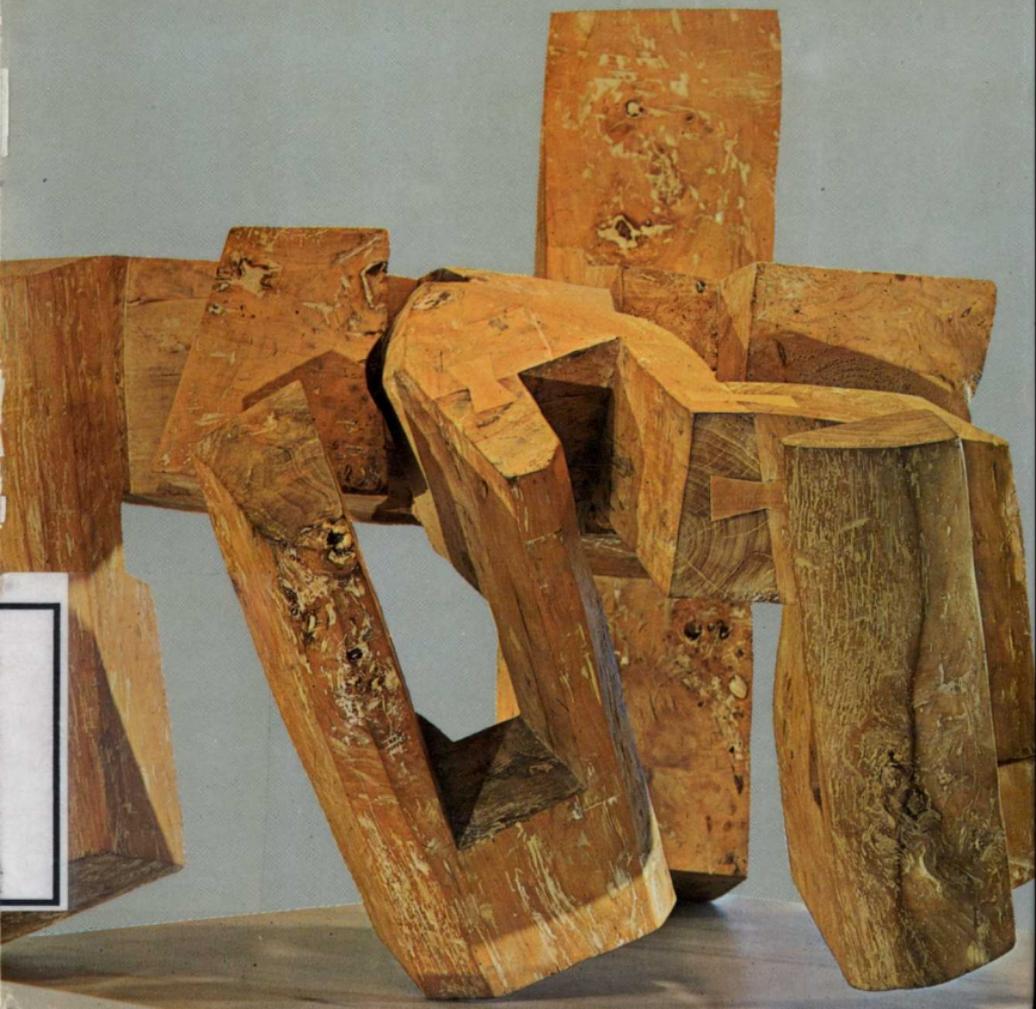


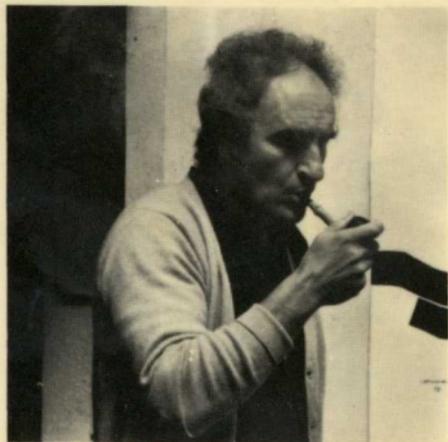


LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

Humus
H

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



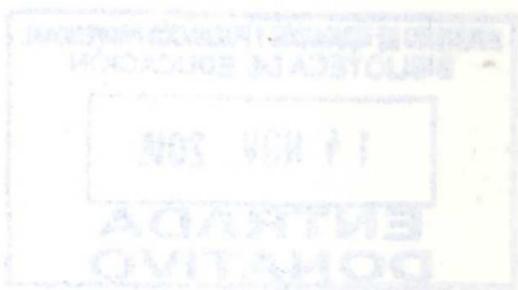


La personalidad de Eduardo Chillida, escultor impar en el panorama del arte contemporáneo, ha tenido, como en otros casos de artistas españoles, un primer ámbito internacional y posteriormente, en España, han sido conocidas sus obras. El año de su primera exposición en Madrid, obtiene en Milán una mención honorífica en la Exposición Trienal de Artes Decorativas de 1954. En la XXX Bienal de Venecia obtiene el gran Premio de Escultura en 1958. El mismo año la "Graham Foundation" de Chicago le concede un galardón. Posteriormente conquista otras altas recompensas en Nueva York, Rhode Island,

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN

14 NOV. 2018

**ENTRADA
DONATIVO**



Madrid -
6 de Septiembre de 1986



Wmms
A

LUIS FIGUEROLA-FERRETTI PENA
Crítico de Arte del diario «Arriba» 1950-1970
Miembro de la Association Internationale
des Critiques d'Art.
Miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española
de los Críticos de Arte



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

66983

Unives
A



12793784

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

SEGUNDA EDICION

**Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1976**

Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona

I.S.B.N. 84 - 369 - 0039 - 1

D.L. NA. 1025 - 1976

Printed in Spain.

VIDA Y OBRA

Al abordar, siquiera sea en esbozo llano, la personalidad de Eduardo Chillida tropezamos con la tremenda dificultad de acomodar la visión conceptual de nuestros lectores a un sentido del mirar y ver el arte contemporáneo como el resultado de un proceso que entre nosotros, en España, no se ha producido a la manera de un evolutivo transcurrir del tiempo concretado en su desarrollo. La idiosincrasia hispana en la plural manifestación de sus actividades vitales no suele conocer la regularidad transitiva por la que cualquier fenómeno se produce progresivamente en una sucesión de precedentes y consecuencias naturales, sino que, más bien, procede a la brusquedad de un acomodamiento forzado por la misma característica desordenada de los acaecimientos. El arte, naturalmente, no es una excepción, y el

encuentro con la forma no imitativa, no representativa de algo, persona, cosa o paisaje, presupone someterse a un estado de violenta contemplación que, en sí mismo, equivale a la incomodidad del que es situado en una situación conflictiva.

El caso de Eduardo Chillida, como el de alguna otra figura prócer del arte moderno, significa y concreta la transmutación gigante de unos modos conceptivos cuyos ciertos precedentes lejanos —Gargallo, Julio González— son insertibles al efecto didáctico que pudiéramos aquí perseguir, porque la obra misma de los escultores citados suele ser tan ignorada por el gran público español no especializado como la actual de este colosal vasco, ganador de laureles y prestigio impar por el mundo mismo que le ha dedicado estudios monográficos exhaustivos, cuando entre nosotros apenas es conocido su nombre por unas minorías muy reducidas. Por estas razones, la tentativa de llevar a un plano de información, asequible al mayor número de personas interesadas en estas cuestiones, lo que el arte de Chillida es y supone en este panorama de la escultura de los años setenta de nuestro siglo, se me presenta a mí mismo como un problema nada fácil, porque ardua y espinosa es siempre cualquier argumentación que pretenda abrir brecha en el conocimiento de un mundo ignorado y en todo caso misterioso.

Cuando en la biografía de Chillida leemos que muchas veces dejaba de asistir a clase para irse, solitario, a contemplar las rocas del monte Igueldo a orillas del mar, se nos ofrece un presupuesto de gran valor psicológico para aden-

trarnos en el pequeño pero rico mundo sugestivo de su infancia. En la de todos cuantos hemos tenido inquietudes, que unos padres celosos del porvenir de sus hijos llamaban «inútiles», hacia algo más o menos relacionado con el arte, también sobrevenía, frecuentemente, esa especie de éxtasis o estado de alienación en el que se acentúa el gusto por la soledad y se propicia la meditación contemplativa. Desde la fecha del nacimiento de Eduardo Chillida, en 1924, hasta su ingreso en la Escuela de Arquitectura pasan diecinueve años, los primeros diecinueve años de su vida en los que va a cocerse el meollo de su personalidad. Sobre ésta, críticos o amantes del arte contemporáneo —Schmalenbach, Carola Giedion, Restany, Sauvenier, etc.— han establecido el amplio diagrama de sus glosas de acuerdo con unas interpretaciones particulares en las que pueden haber determinados puntos de contacto. Pero, o mucho me equivoco, o tales estipulaciones generalmente literarias, como corresponde, por otra parte, a la naturaleza de la obra de Chillida, han sido establecidas de acuerdo con un sentimiento determinado ante su obra, prescindiendo de la importante parte promotora, biología diaria, de la misma. Quiero decir que lo que se ofrece al lector en este caso es un intento de expresar lo que la obra sugiere en sí misma haciendo caso omiso del impulso vital originario, es decir, del arranque, dirección y sentido de la persona creadora de tales resultados, seductores en su belleza y misteriosos en la gestación de su presencia.

Daniel Fullaondo, a quien en más de una ocasión habremos de referirnos como el más esfor-

zado indagador de la personalidad y obra del escultor vasco, cita, por ejemplo a Gaston Bachelard como «el responsable hasta el momento del más fino testimonio en torno a la obra de Chillida, pero, en general —añade—, no son, dentro de un auténtico plano interpretativo, sino hábiles, poéticos ejercicios de redacción sobre los mismos cansados clichés que mencionábamos en el encabezamiento de este trabajo» (1) («La forja legendaria, la tradición de los herreros, Julio González, fuerza, violencia, el mito de Vulcano, País Vasco, aislamiento...»). Seguramente con estas mismas referencias operan la mayor parte de los escritores antes citados al referirse a nuestro escultor. La mayor parte, digo, porque el planteamiento general del arte de Chillida tiene dos excepciones insignes: la citada de Daniel Fullaondo y la del crítico Pierre Volboudt. Uno y otro han tratado de darnos —y nos las dan en excelentes pero distintas medidas— las claves posibles de su escultura. La de nuestro arquitecto Fullaondo está fundada en el análisis histórico y cultural que envuelve, desde atrás hacia adelante, el momento de la aparición de su obra, y en el estudio riguroso de ésta, para cuyo desentrañamiento ahonda en el supuesto concepto laberíntico de su personalidad —«laberinto en la materia, laberinto en la cultura»— Desde estas posiciones establece la conclusión de «la retirada del ambiente externo e introducción decidida y personal en el «ego» como una ineludible alusión a lo que, en definitiva, cons-

(1) **Chillida**, Ed. Alfaguara, 1968.

tituye el reducto secreto donde fragua su obra todo verdadero artista.

Pierre Volboudt procede a partir de «cierta suposición de la idea de las cosas», naturalmente de las cosas que influyen en el tiempo, ámbito y propensiones naturales de Chillida, es decir, en su entorno, para estudiar con ojos de físico y mirada de poeta la evolución de su obra. En esta línea llega a admitir la necesidad de acceder «al convencionalismo» de presentar al escultor biográficamente, reproduciendo, incluso, confidencias recibidas de Chillida que son, para mí, la más valiosa aportación para el conocimiento de su obra.

De ambos insignes autores recibimos gustosamente las sugerencias que han de orientar nuestro trabajo, después de un breve pero sustancioso contacto personal con el propio Chillida en el que, más que confidencias, recibimos el impacto irradiante de su muda personalidad; quiero decir de su presencia física en el refugio de su casa donostiarra, donde pude conectar con mi preocupación señalada más arriba de atisbar y conocer imprescindiblemente la persona creadora aun después de haber gustado su obra, la obra que voy a tratar de dar a conocer en su explicación crítica como Dios me de a entender, que, creo, será la más humilde pero sinceramente sentida contribución al entendimiento del secreto en ella guardado.

El escultor

Cuando Volboudt afirma que la persona Chillida como toda otra de su jerarquía, puede ser

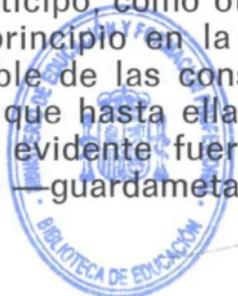
«ajena al verdadero sentido de la creación artística», se refiere, sin demasiada convicción, a las «relaciones, difíciles de determinar, entre el temperamento del artista y el carácter de la obra salida de sus manos». Y cuando accede, como una concesión, a referirse a ella, lo hace procediendo de acuerdo con el concepto tradicional y equívoco de la personalidad según la definición de «individualismo consciente», es decir, de acuerdo con todo un conjunto de cualidades que constituye el supuesto inteligente. Posiblemente exista cierto error en esta consideración en cuanto «persona» es individuo, sobre todo, ser diferenciado por una serie de características físicas y espirituales percibidas desde el exterior, desde un punto de observación ajeno al protagonista de que se trata, y «personalidad» atañe, de una manera más honda y radical, al conjunto de caracteres que pronuncian la fuerza, debilidad, apasionamiento, etc., del individuo. Va del individuo, la persona, a la personalidad lo que media entre el continente perceptible de algo, ser o creación humana, capaz de distinguirse de cualquier otro, **y lo que es realmente** como tal en todas sus dimensiones, pero, por supuesto, muy en especial en aquellas procedentes de su modo de ser y de actuar. Lo que Chillida sea y como proceda en su entorno nos dará la medida de su personalidad.

Saber lo que cada persona sea, verdaderamente, en su última instancia es algo muy difícil y propicio a error; pero si la persona es, además, artista, entonces se convierte en problemático. En casi todas las biografías de los creadores de arte suele presentarse una serie de

datos y circunstancias que los psicólogos relacionan con la obra producida. Esa relación atañe en primer término a la forma expresiva y, en definitiva trascendencia, al objetivo perseguido. La ficha biográfica de Eduardo Chillida puede decirse que empieza a los diecinueve años de su nacimiento, lo cual quiere decir que hasta ese año de 1943 ha transcurrido toda su infancia y algún tiempo de su juventud, traspasada ya la pubertad, de la que apenas sabemos nada.

De esos sus primeros años únicamente tenemos noticia relativa al ambiente de su familia «que cultivaba el arte», y de que él mismo, como antes dijimos, abandonaba sus clases colegiales para irse a deambular, solitario, por la orilla rocosa del mar. Ignoramos dónde le sorprendió nuestra guerra, a sus doce años de edad, aunque es presumible, dada la proximidad de la frontera y «los frecuentes viajes a Francia» de su familia, que no fuera en su ciudad natal. En cualquier caso podemos suponer que si existía en Chillida niño una tendencia a la soledad contemplativa, como evasión de la disciplina escolar, el drama bélico español, vivido en mayor o menor cuantía, debió afectarle sensiblemente. La buscada soledad como huida de una forma de vivir normal debió acentuarse al percibir, siquiera fuera en sus comienzos, todos los signos propios de la alteración ciudadana de un medio ambiente que si no participó, como otras capitales españolas, en un principio en la contienda, era receptáculo indudable de las consecuencias más o menos directas que hasta ella llegaban.

Signos de vitalidad evidente fueron su participación en el deporte —guardameta de la Real



Sociedad de San Sebastián— y, lo que es para mí más importante, su inicial vocación por la Arquitectura, en cuyos estudios empleó cuatro años de su vida —de 1943 a 1947—. Fullaondo nos habla, al trazar las coordenadas vitales de Chillida, de «la pasión antirracionalista, protestante, expresionista, anhelante de trascendencia en relación con los canónicos límites racionalistas, el afán lacerado y lacerante de una misma integral captación del vasto testimonio vital». Y luego, como explicación del abandono de la Arquitectura, se refiere «a la imposibilidad de poder materializar **personalmente** las ideas desarrolladas en sus proyectos». Tiene Chillida veintitrés años cuando se decide a abordar la escultura; tiene la edad de los nobles impulsos románticos de la juventud, sin tópicos, con la heroicidad de tratar de obtener de sí mismo la expresión que le permita no tanto comunicarse con los demás como decirse todo lo que en su interior bulle sin fácil coherencia. Porque la primera necesidad del artista es la de manifestarse como en un espejo mágico capaz de aportar desde su profundidad abisal la dimensión inconmensurable de un espíritu labrado entre contradicciones: la de su sentimiento de la naturaleza, la del vasto ámbito de nuestro tiempo apegado a materialismos oscilantes entre secas abstracciones o figuraciones de halago. La contradicción no es ya una necesidad, sino, posiblemente, un imperativo causante del temperamento del artista que en su dimensión integral promueve esa mínima situación caótica, casi trágica, donde los extremos capitales combaten y se revuelven en una imposible aleación. Casi

podría decirse que en Chillida y bajo su divisa —«más que pájaro en mano, valen ciento volando»— se exploya de manera característica el drama permanente del verdadero artista siempre al margen de la comodidad de una estabilizada solución. Es el drama que Fullaondo especifica con este interrogante: «¿No hay algo en Chillida que, simultáneamente a una fascinante investigación sobre el concepto contemporáneo del espacio, está planteando la incompatibilidad con el previsible futuro de la tecnología del siglo XX?». La respuesta, creo yo, sería negativa si nos atenemos a esa preferencia por el volar de los pájaros sobre su captura, porque mientras vuelan —sugestiones, ideas— cabe la airosa y bella estratagema de la caza, cabe la vida en pugna, la liza ahincada en pos de algo palpitante que viene a convertirse en despojo, en vaga sombra de lo que fue cuando queda inánime entre nuestras manos. ¿Hay algo más triste que un pájaro muerto? ¿Hay algo que menos se parezca a su viva estampa navegante en el espacio?

Aun con el riesgo que entraña toda interpretación, me atrevería a rectificar aquella que presupone en nuestro escultor un afán investigador. Creo, en principio, que un artista del orden de Chillida **no** investiga cuando realiza su obra porque la investigación escapa a su romanticismo creador por lo menos en la intención de hacer tal cosa. En todo caso cabría decir de su afanada búsqueda de formas, de su labrarlas en el espacio, que algo nuevo se desprende como proposición de la nueva escultura. Cuando recordamos su época de estudiante de Arquitect-

tura y el motivo que le impulsó al abandono de esta disciplina, hemos de pensar que su «imposibilidad de materializar personalmente las ideas de sus proyectos» no era otra cosa que —aparte deficiencias pedagógicas de la Escuela— su incompatibilidad con el ajuste a una rectoría ideológicamente tradicional, a un método, bueno o malo, necesario para todo lo que sea técnicamente la investigación. No, no creo que Chillida haya entrado nunca en el torpe y confuso dogmatismo de tantos falsos creadores de nuestro tiempo alusivo a la proposición de trascendencias investigadoras, en lo que luego resulta nada convincente como obra y menos aún como creación. Si algo hay fundamentalmente limpio en Chillida, creo yo, es que cuando habla de sus realizaciones jamás emplea el pedantesco lenguaje del aparejador de materias y metáforas habitual en ciertas salas de exposiciones, sino las palabras de los poetas sencillos. Cuando, de acuerdo con la citada divisa que campea en su taller, alude a las capturas de esos pájaros-ideas, se expresa así: «Poco a poco se destaca en lo indeterminado. Primeramente, apenas la distingo; luego, se precisa; falla alguna vez. Pero una vez la he capturado, no la suelto. Ya no hay más que dejarla madurar, crecer». Así, con esta claridad expositiva nos habla de su proceder, sin énfasis ni dogmatismo, confiando toda la fuerza de su expresión a la obra misma, a la pieza capturada. Lenguaje de aventura poética no de investigador.

Por todo lo dicho creo más justo atender a esa realidad de la independencia entrañable entre el artista-persona y el creador de una obra.

La historia del arte, antigua y moderna, está llena de ejemplos en los que se advierte la discordia entre uno y otra. Vidas tipificadas, en personas deplorables en su manera de coexistir y producirse han correspondido a obras admirables y verdaderamente importantes, y también la viceversa. Pero en el caso de Chillida sí parece existir, ciertamente, una correlación de apariencias entre lo que es su persona y su personalidad. Su contextura enjuta, la negrura de su mirada y su timidez misma configuran un tipo de acción enérgica y apasionada, como corresponde a esa especie de duelo antinómico en el que la materia debe vencer al espacio, guión permanente en la obra de Chillida. Y precisamente en esa indefinible lidia de lo concreto material con lo impalpable aéreo se dibuja el puente en que la persona cristaliza su personalidad.

Es comúnmente aceptada la idea del arraigo de Chillida con su raza vasca, sobre la que, por cierto, tan gran vacío existe en su estudio caracterológico, y tan abundante y deformatorio anecdótico se ha prodigado para el fácil casillero del costumbrismo al uso. Desgraciadamente no me es posible dedicar aquí este espacio a la discriminación de una tipología de la que Chillida forma parte eminente. Pero en cualquier caso puedo permitirme el riesgo de establecer alguna distinción relativa al artista vasco, y precisamente de esta especialidad escultórica en la figura y contrafigura representadas por Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. De antemano, claro es, deberé renunciar a profundizar en este intento, remitiéndome exclusivamente a mi conocimiento directo de ellos en un trato que no ha

sido ni frecuente ni prolongado. Una vez más el crítico debe proceder por intuiciones ancladas en escasos datos de la investigación, más que por conclusiones resultantes de ésta. Pero el hecho de que dos figuras excepcionales de la escultórica contemporánea sean vascas puede ser aleccionador en cierto sentido conveniente a nuestro intento. Ante ellos he dicho algo —figura y contrafigura— que se conecta con perfiles de concreación vasca en su aspecto esencial, es decir, en el étnico. Entiendo a Jorge Oteiza y a Eduardo Chillida como anverso y reverso de una misma moneda psicológica ante parecido sentimiento de una misma hazaña, ante una voluntad de expresión que, en el primero, se ha disuelto parcialmente a través del verbo, hablado y escrito, mientras su obra evolucionaba, y en Chillida, calladamente, en el tesón del esfuerzo meditado y el instinto poético como vago timón. La extraversión de Oteiza y la introversión de Chillida no son solamente caracterizaciones de dos personalidades importantes del mundo vasco, sino de todo el mundo a que pertenecemos, pero en lo que nos interesa debemos señalar una característica coincidencia de honestidad y fiel respuesta al imperativo de sus temperamentos respectivos, que, ésta sí, es cualidad comprobada en individuos, amigos o no, vascongados. Yo diría que todo lo que en Oteiza es reacción súbita, instintiva y fogosa ante cualquier estímulo —y preferentemente de la Naturaleza vasca—, en Chillida es meditación, contemplación interior, elaboración tensa y expiación silenciosamente apasionada. La acción en uno y otro ha tenido también gesto diferen-

te, dentro de la común singularidad de su talento, como una respuesta de fidelidad a su peculiar biología. El sentido analítico, hasta la última instancia de lo que es inexplicable en arte, atizado por el vehemente verbo o necesidad verbal de Oteiza, le ha llevado a derroteros de varia actividad —el cine, por ejemplo, ha sido una de sus tentaciones— y a pausas de nave varada en buscada arena. Haciendo suyas las palabras de Kierkegaard. Oteiza ha dicho —y en cierto modo hecho realidad—: «Lo que yo necesito es una plena existencia humana: se trata de encontrar una verdad, y para mí la verdad es encontrar la idea por la cual quiero vivir y morir». Lenguaje casi ontológico que contrasta tremendamente con la palabra serena de Chillida, manifestada así al hablar de sus dibujos: «¡Juegos de superficie! Es esto, desde luego. Música delgada, sin eco. Amo lo claro, lo recortado, pero con huidas y retornos que creen la distancia y provoquen esos silencios o vacíos en que la forma podrá vibrar». Al explicarse así, Chillida se mantiene en el plano del sencillo subjetivismo que puede, de algún modo, conectarse con lo literario y vital; él no persigue conclusiones fuera de su arte, él no contradice a Oteiza cuando afirma que «el artista está creyendo que el arte comienza cuando él llega», porque, sobre todo, sus pensamientos y proyecciones exteriores no se desparraman al margen de lo que constituye el campo propio de su expresión escultórica. No tendrá el aura de profeta exaltado de Oteiza, pero ya puede respirar laureles conseguidos con el verbo de sus hierros, de sus piedras, de sus maderas, como el que acierta a

vivir en su huerto, porque, efectivamente, Chillida tiene la fe necesaria del que cree que el arte comienza «cuando él llega». Por eso creo que Oteiza acierta cuando dice de Chillida: «Con las obras de Eduardo podríamos explicarnos el momento actual. Las mías se detuvieron en 1958 con una conclusión ética para el comportamiento de la nueva sensibilidad sin obra de arte».

Por todo lo dicho creo que —volviendo a aquella afirmación de Volboudt— cabe presumir que la relación persona-personalidad tiene en Chillida una ecuación con escasas incógnitas. Chillida es de la raza de los creadores con fe, y más que sus palabras, parcas, medidas y nada misteriosas, nos lo dice, nos lo confirman sus obras establecidas en uno de los tiempos más difíciles y espinosos para hacer arte.

Su obra

Si a la producción del espíritu se le llama, académicamente, obra; si ésta es definida en primera acepción gramatical como «el resultado del trabajo o de la acción», y si, finalmente, la escultura es una obra de arte realizada con la materia más concreta, habrá que convenir que el proceso de su nacimiento viene a equivaler a una especie de fenómeno físico inverso al de la sublimación. Efectivamente, el paso de una materia del estado sólido al gaseoso equivale a volatilizar, a sublimar una sustancia o materia concreta y tangible; proceso exactamente inverso viene a ser el resultante de la promoción de todo lo impalpable y sutil albergado en el

espíritu para convertirse en algo sólido y sugeridor. Esta última, doble condición de la escultura, tal vez especifica toda la problemática de este arte cuyo destino físico es la concreta materia y cuya misión última se revela como la propiciación al deleite o a la tortura imaginativa consecuente a todo lo que signifique sugerir. Cuando Miguel Angel trataba de definir la escultura «como aquello que se hace quitando», seguramente, además de referirse al simple proceder manual, aludía a la posible transformación de una materia desde su consistencia inicial hasta lo que hoy, en arte, llamamos expresión o manifiesto del espíritu. En definitiva, ese transformar un trozo de materia mineral o vegetal en una escultura exige un desbaste de todo lo que sobra o es superfluo para conducir la contemplación de esta obra a la zona de sugestión deseada por el creador. Y ese conducir el ánimo del contemplador al tenerse que hacer mediante el sentido visual supone una hazaña titánica y monstruosa en su acepción mitológica; supone, también, una suerte de sublimación a la inversa, porque en realidad de lo que trata el escultor es de insuflar la indefinible esencia de su espíritu a un trozo de materia sólida y concreta: la creación de unas formas susceptibles de conmover nuestra sensibilidad.

Ciertamente que, además de los cuerpos duros que la Naturaleza nos ofrece, el hombre supo aprovechar desde sus orígenes más remotos la blandura del barro, primero para la obtención de objetos utilitarios y posteriormente para conformar imágenes alentadoras del rito religioso

o, simplemente, para perpetuar la de un ser desaparecido. Tengo para mí la convicción de que la elección del material en un escultor implica ya una toma de posición respecto a la obra que vaya a realizar. Intuitivamente es inconcebible a Eduardo Chillida manejando, siquiera fuese en boceto previo, la masa arcillosa y maleable de los modelos de sus predecesores del pasado siglo. Si en una traducción de los estímulos psicoanalíticos se escogen palabras claves sugeridoras de una determinada reacción caracterológica, casi podríamos asegurar, sin temor a yerro, que en el repertorio aplicable a Chillida jamás figuraría la palabra barro por esa sutil razón que emana de su presencia física y de los datos que de su persona tenemos. Cuando se habla del arraigo de Chillida a su tierra vasca y se cita la tradición de los herreros para establecer el diagrama inicial de su vocación, se dice, creo yo, bastante menos que si se tratase de traducir lo sugestivo de su presencia y su consistencia humana en relación con su obra. Bien es verdad que una y otra son, en todo caso, consecuencia de unos influjos más o menos determinados o determinantes, pero realmente no es aceptable en una personalidad de excepción el fatal resultado, por adición o sustracción de unas influencias, que cabría aplicar a un individuo cualquiera. Dos y dos son y serán siempre cuatro para todos menos para el verdadero artista. La tierra vasca, con su ensimismado complejo aislacionista, su sentido religioso o ritual de la vida o el simple pensamiento de su origen misterioso como raza, puede haber aportado acentos, climas catalizadores de la condi-

ción humana de Chillida en cuanto escultor, pero nunca esos elementos condicionantes actuarían de modo similar en cualquier otro vasco que habitualmente traduce, por ejemplo, su comportamiento social en reiteradas reuniones en torno a una mesa de hombres solos para bien comer o para trenzar una espatadanza al aire libre.

Persona y personalidad son, pues, a mi entender, decisivamente influyentes en la obra de Chillida desde el punto de partida implicado en la elección de la materia prima hasta, naturalmente, sus resultados, cuyo calibramiento tratamos de establecer. Ante él puedo decir que he recibido siempre la impresión de encontrarme con el comedido actuar de un temperamento introspectivo, parco en el hablar, recatado en el proceder respecto a los demás, tardo, probablemente, en la amistad hacia quien no conoció desde su primera juventud, propicio a la concentración meditativa y religiosa, y apasionado, deliberadamente impulsivo, en el momento de la acción. Estos condicionamientos casarían mal con cualquier sometimiento a la rijosidad de una materia blanda que entre las manos acepta, a su vez, cualquier presión desmayada o simplemente voluptuosa. La obra de Chillida, cuya última clave sólo a él pertenece, cabe estudiarla únicamente, en este sentido, desde el punto de vista del esfuerzo continuado y lento hacia el resultado imprevisible, pero deseado en su consistencia final. Y también, claro es, desde la situación circunstancial del tiempo en que vivimos, situación claramente conflictiva que se acentúa considerablemente en el ámbito priva-

do de toda creación. En primer término, pues, conviene fijarnos en la selección de la materia de sus obras. Esta, más que cualquier otro elemento de nuestro análisis, abona la tesis de la inmersión de Chillida en la Naturaleza, de la que recibe sus primeras sugerencias. A la hora de elegir el material inicial de su escultura surge la piedra, como en el primitivo paleolítico. Lejanas impresiones de su infancia y de la contemplación de los peñascos costeros pudieron contribuir en este movimiento instintivo, al que debió sumarse la convicción de arrancar, desde un punto de partido sólido donde «poder quitar» —según el canon miguelangelesco—, lo innecesario a su objetivo. Su primera acción tiene todo el aire de un alborear de la humanidad coincidente con la suya propia. De ahí que su tradicional primera escultura —«Torso», 1949— sea en piedra y nos sugiera la fusionada idea de la estela arcaica con el inicio de la cultura griega. La cara y cruz, el más y el menos de lo nativo rupestre, del **cromlech** y del **dolmen** se nos muestra aquí sobriamente «civilizado», en una estilización de líneas contundentes donde no falta la ençrucijada de una «gamma» sexual, síntesis de nacimiento y generación.

Hablo de este «Torso» como «tradicional primera escultura» a sabiendas de que no lo es cronológicamente; antes conoció, o debió conocer, a pesar de lo que antes dijimos, la fácil brega didáctica y confitera del yeso moldeable, de la arcilla manejable, como procede en todo aprendizaje tradicional. Pero sobre esta etapa se extiende una capa de voluntario silencio en sus notas biográficas; se trata, sin duda, de ol-

vidar o de omitir deliberadamente lo que hubo de oficio insuflado en él previamente y de referirnos al que urdió para sí mismo en un primer movimiento de su inventiva. Además, hay algo importante y definitivo al tratar de establecer una delimitación de la obra de Chillida: cualquier intento informativo de un proceso de evolución, fase tras fase, de su obra está llamado al fracaso, porque el tránsito de la formalidad en él no observa un por qué de lo que académica o tradicionalmente ha sido fluencia lógica y concatenable en el arte plástico, sino constante subversión que se ajusta más bien a la expresión romántica de un ancho lirismo poético. Así han sido posibles las libres interpretaciones culturales de Fullaondo, la metafísica de Amón o las simplemente literarias de Bachelard o Volboudt. La de este último aparece con maestría el análisis circunstancial y la fraseología consonante a una finalidad de glosa. James Johnson Sweeny quizá sea el que en un menor número de palabras haya tratado de decir, con simplicidad sajona, las nociones más claras sobre algo tan tremendamente sutil en su trascendencia cenital como es el arte de Chillida. Todo ello quiere decir que un empeño de llegar hasta la última consecuencia, la última verdad de su obra, con metódico espíritu de análisis procesal, será vano por la simple consideración de lo que el propio Fullaondo denomina «clausura provisional». Chillida no va de una fase inicial a otra perfeccionada, porque el comienzo sólo es para él una ruptura, el principio de una línea que no será ni mejor ni peor que la que brote bajo su mano cinco años más tarde. No hay progre-

sión creciente en su obra, sino detenciones momentáneas. Su pulso se mueve por una inspiración circunstancial parecidamente al planteamiento de un problema, pero, en realidad, la verdadera semejanza es la que se establece por unas cuantas constantes de nombre poético. Así, los «peines del viento», «yunques de sueños» y «rumores de límites» de su terminología lírica constituyen parte fundamental, tal vez el principio de un vasto repertorio expresivo en cuanto motivación válida como brújula para el espectador. Y como «frases» de un repertorio son pronunciadas en viva materia durante los años cincuenta y sesenta, desaparecen momentáneamente para volver a surgir, sin duda, en cualquier etapa de su órbita en un desarrollo entrecortado por otras fluencias imaginativas.

Pero seguramente lo más importante, lo más alentador para el crítico o el comentarista fortuito, es la gran posibilidad que Chillida brinda a la interpretación perseguidora, más que del acierto en una diana demostrable, de la necesidad de inventar un ambiente de claves posibles para identificarse con su ambición de creador. En definitiva, creo, esta inducción ambiental es lo que más puede interesarnos, pues, probablemente, la genialidad de una obra como la de Chillida —como las magistrales de la Historia— será siempre ariete de exégesis múltiples entre todas las cuales, como gigantesco e inacabable mosaico, quedará compuesta la gran traducción del misterio de su escultura. Entre todos, en mayor o menor medida, surgirá la magna composición de los varios, tal vez infinitos, efluvios sugestivos de su obra.

Fullaondo cuenta que «el abandono de la línea de sus torsos pétreos va acompañada en Chillida de una angustiosa crisis personal». Es el instante de la primera gran llamada de su conciencia sobre su destino personal, sobre «el ser o no ser» hamletiano —sirvo o no sirvo—, que habrá de orientar sus posibilidades de futuro. Sigue contando Fullaondo que tal crisis le sobrevino en París, donde —y esto no lo precisa su biógrafo— seguramente entró en conocimiento de los grandes de la escultura contemporánea o en la posibilidad de madurar los que ya tenía de un Pevsner, de un Brancusi y de las consecuencias más importantes derivadas de las enseñanzas de Gropius o los brotes abstractistas de Mondrian. En cualquier caso, Fullaondo intenta, con grandes posibilidades de acierto, la ubicación de Chillida en este instante definitorio, el más importante de su vida, situándolo, a instancias de Giedion, en la llamada Tercera Generación de Artistas Contemporáneos, siguiente a la segunda, racionalista, con preocupaciones de organicismo en todo el arte, sin duda bajo la aún vigente sugestión de la Bauhaus, ya en los prolegómenos sociales precedentes a la II Guerra Mundial.

Debemos fijar nuestra atención en lo que pueda haber, y seguramente lo hay, de reacción en Chillida contra **el arte servicial** derivado de la unificación de los distintos géneros, pintura y escultura, bajo la égida de la Arquitectura, que venía a producirse como una necesidad de la sociedad industrializada extendido en Europa. La esencialidad de la vocación de Chillida se planta así como un angustioso viaje dantesco a

los infiernos —siempre según Fullaondo—, en donde parece plantearse la noción del laberinto que ya no le abandonará en el acompañamiento del empleo del hierro. El cambio de materia circunscribe la propia odisea del sesgo de su expresión; los «peines del viento» no son puro azar de una elección fortuita. En uno de ellos —el primero—, de 1953, todavía no se plantea el castigo masoquista del laberinto; todavía, como en su puerta de Aránzazu, de 1954, no ha logrado desprenderse de cierta noción funcional del plano con equivalencias orgánicas y servidumbres de conceptos contemporáneos. Bien es verdad que en pocas obras suyas aparece el hierro laminado, casi en chapa, como profusamente Oteiza empleaba en sus «cajas doradas» o «cajas metafísicas». El plano era la equivalencia de un concepto escultórico que a Chillida no complacía posiblemente por el uso, abuso y prostitución que en manos de sus contemporáneos ha tenido. La chapa, tantas veces soldada para improvisar una angulación, parece una forma bastarda de resolver lo que una materia pródiga y sumisa a lo hercúleo exige del escultor que aspira a renovar, como en actual fragua de Vulcano, conceptos y nociones de servidumbre. No, Chillida no se integrará en ningún complejo grupo de asistentes heredero del ancho curso del organicismo de la Bauhaus, y por eso, si alguna vez emplea el hierro en plancha, es en esos primeros años cincuenta, y, en todo caso, lo hará eludiendo hasta el máximo la grosería del borbotón de la soldadura, en tantas y tantas ocasiones de sus colegas mostrada como un truco de bambalina y ofrecida al público como

una «gracia» de tosquedad primitiva e irredenta.

Pero conviene mantener el recuerdo de la idea encerrada en esa titulación poética —«peines del viento»—, donde se ayuntan dos elementos quizá todavía en pugna dentro de su personalidad, en la que coexisten el artificio o instrumento funcional y la quimérica posibilidad de su aplicación al elemento eólico de la Naturaleza, siempre insistente en la presencia de Chillida. La antinomia queda subrayada también en sus «yunques del sueño» inicialmente abiertos, polarizados en la dirección de tres elementos, identificados todavía con la naturaleza semiconvexa que acuna al tocho en su nacimiento, con esa condición de matriz alumbradora de sus obras, y sucesivamente, transformado en el germen primero de su propensión laberíntica. Su progresiva afección al concepto del laberinto sólido y hermético, descubierto por Fullaondo en su yunque número 15 —versión fundamental—, marca, probablemente, el nacimiento de gran parte de su obra sucesiva, con ese «peine del viento» de 1959, donde el hierro es domeñado, tundido por el oblicuo azote del aire.

La escultura de Chillida abre con esos dos grupos de realizaciones la gran brecha de su obra en hierro. Podríamos atrevernos a asegurar que el binomio «peine-yunque» contiene los elementos genéticos de las paralelas y sucesivas variantes de su labor creadora. De ellos arrancan sus «modulaciones del espacio», engarabilladas en el intento de un estéril apresamiento del aire, esterilidad que a su vez engendra, como reacción, el camino sin salida del laberinto de todo el mundo quimérico que trascenderá en

otra faceta, ya sin alusión servicial, donde exulta gozosamente toda una lírica permanente en su intimidad.

Nos acabamos de referir a la vertiente poética por excelencia de la obra de Chillida, una vertiente por la cual no se ha dejado resbalar, atento sin duda a la no mixtificación de la naturaleza escultórica de su tarea, hacia la recelada concesión de algo que por el camino de su facilidad forjadora podía haberle estacionado en los nobles divertimentos de sus «músicas calladas», «rumores de límites», «resonancias», aciertos positivos, contrapuntos deseables y deleitosos, pero no decisivos en la escala de su arte.

La curva ascendente del genio de Chillida, insistimos, se plantea a partir de la transformación de la opulencia del hierro, cuando desde la dualidad «peine-yunque» alterna con las «modulaciones espaciales» en los albores de la década del sesenta. Al abordar una forma de articular el hierro como una especie de liberación de cierta normativa de la proporcionalidad, claramente ostensible en aquéllos, parece abrirse al desperezo libérrimo del metal forjado con una intensidad ajena a cualquier ley. Ciertamente que, aunque allí no había precedente de orden ni medida, existía, por lo menos, una formalidad compatible con la sugestión poética que frenaba la posible cerrazón de un tipo de escultura «acabada» en su misma limitación de objeto. Algunos de sus «rumores de límites» o «enclenamientos» vienen a deshacer esa objetividad, esa concreción simbólica a la que el tocho ferroso se resiste entre sus manos para

buscar una salida. Pero las salidas, poco a poco, dejan de existir en la obra de Chillida; de una manera constante, Chillida se debate entre la abstracción y una leve música propicia a cristalizar en el símbolo crucial que le aproxima a la tierra como en lo primitivo fue la laya, el arado o el clavo de tortura. Es el momento en que los comentaristas de Chillida hablan del barroco, de la tortura de una inseguridad que parecía superada con su «Aizian» o «lugar de silencio», con algunas versiones de sus «músicas calladas». Se barrunta la eclosión del ancho, robusto y cuadrangular triunfo del tocho.

Decididamente, en la etapa de los años sesenta Chillida retorna a la cuna de sus yunques con esa propensión «laberíntica» a la que alude Fullaondo. En los hierros articulados, sometidos a tensiones horizontales u oblicuas, Chillida trataba de romper con la escultura-objeto y definía buena parte de su obra gráfica con la solidez de la materia corpórea. En el ciclo de sus «yunques» del sesenta ya no cabe el esfuerzo de una liberación, angustiosamente buscada tal vez sino todo lo contrario, el encauzamiento de una concreta lucha con el espacio en un ordenado ovillar el hierro que no quiere ser voluta, proa o pincho, que no aspira a acunar la ensoñación, sino a representar el momento psicológico de sus dudas, del revolverse dentro de sí con la magnífica robustez y gracia de un milagroso caligrama oriental que, de pronto, se corporeizase en un acto de bella y maravillosa protesta contra cualquier organicismo de servidumbre, de unificación del arte cantado por nuestro tiempo.

La confesada confianza de Chillida «en el ins-

tinto que dirige la sensación plástica» —reverso preciso de «la regla que corrige el instinto»— rubrica esa tesis que acabamos de comentar. El elogio de la espiral que nuestro escultor hace invalida cualquier sospecha de claudicación hacia la obra racional, orgánica: «¡La espiral! Es esto, desde luego. La actitud del artista ante su obra está hecha a su imagen. Esta es la razón, acaso, por la cual he vuelto sobre mí mismo tan frecuentemente en mis esculturas. La espiral es la figura geometrizada de una trayectoria que parece no alejarse de su fin sino para encerrar en sus rodeos, en sus retornos, todas las situaciones posibles de una figura en el espacio en la que lo vacío y lo lleno se alternan apretados en torno a su eje único». No, no hay investigación dogmática en estas palabras; hay, eso sí, desde luego, un profundo sentido triunfalista de lo que en el siglo XIX se llama inspiración, y hoy, todavía, podemos denominar así, sin miedo a tópicos modernos de lo tabú. Conviene advertir en todo caso que las confesiones del artista contemporáneo casi nunca son exégesis previas a su obra, sino, más bien, el resultado de un posterior autoanálisis de la misma una vez sometida a su contemplación. Si el pintor o el escultor no necesitan, ya hace bastantes años, explicar su obra, en cambio sí parecen acuciados a justificarse ante ella como última reminiscencia de lo que se llamaba mensaje, y tácitamente constituye su expresión, el medio de comunicar y decir todo lo que lleva dentro de sí.

La justificación de Chillida se promueve por su necesidad de plantear limpiamente su con-

cepto escultórico en relación con el espacio. Y esto hasta tal punto que llega a asegurar cómo «la escultura existe en función suya». Y aclara: «No hablo del espacio que está fuera de la forma, sino del que ellas —las formas— crean». Es decir, que como auténtico creador se resiste a conocer o admitir otro espacio que aquel delimitado o proyectado por esa distancia relativa a las obras que figuran en él, lo cual se inscribe en la mejor ortodoxia de la definición gramatical. Pero al propio tiempo alude a la imposibilidad de ser, de existir una escultura sin un espacio adecuado «manejado», por decirlo así, por el escultor, del mismo modo que maneja la concreta materia de un hierro, de una piedra o de una madera.

Posiblemente aquí resida, con todas las relatividades interpretativas que quepan al respecto, el gran secreto de Chillida. Ganar el espacio, apresararlo entre las anchas y robustas venas de sus hierros, domeñarlo, como antes decía, en una relación ideal que tiene mucho de arquitectónica, de plinto o mojón de su andadura. El mismo se denomina: «Yo soy el arquitecto del vacío», lo cual equivale a contar en sus realizaciones con el espacio como con un material más condicionante de su obra. Y así, cuando tantas esculturas suyas reciben el nombre de «modulaciones del espacio», hemos de pensar que no son puro capricho, sino realmente la articulación flexionada del metal con una proporción, una medida ideal, necesaria para incluir en sus torsiones el recoveco como un pintor cuenta con el azul o el rojo para completar su cuadro. Si a mediados de los años cincuenta Chillida había

planteado las tensiones abiertas de sus «encadenamientos», una década más tarde las «modulaciones espaciales» suponen la denominación apretada de aquellas fuerzas que no pueden vivir en la línea, que ya se inscriben en el cuadro repertorial de su vocabulario con el nombre de modulaciones. Y cuando trata en ellas de engrabitar el hierro, cuando llega a la inverosímil curvatura de algunas (números 2 y 3), podemos atisbar o tal vez comprender la afanosa y casi imposible búsqueda de un elemento maleable en su ingravidez comparable al propio aire. Pero el aire es un fluido, es decir, algo estático, móvil e inaprensible, y así la gran hazaña de Chillida se inscribe como un grande y bello gesto quimérico en la historia de la escultura contemporánea: el gesto de un gran modelador de lo impalpable.

Paralelamente a su brega con el hierro, Chillida realiza parte de su obra con la madera. Una vez más ha debido plantearse el condicionamiento determinante de la materia al realizar su escultura. Ciertamente el arduo juego con el hierro admitía, con todo el esfuerzo que se puede imaginar, la maleabilidad de algo que finge una flexión imposible en el grosor del tocho empleado. Ante la fibra vegetal de la madera, Chillida no puede manejar el martillo del forjador, sino sierra y gubia susceptibles de conformarla hacia unas posibilidades que no la desnaturalicen. Su «Asbesti Gogorá» —lo más alto— del Museo de Houston viene a ser un testimonio del contrapunto reverencial a la naturaleza del árbol caído. Chillida no se atreverá a hurgar en la superficie lisa del prisma obtenido para tallar,

como el que trata de obtener la escultura-objeto, una imagen ajena a la contextura natural de la madera, sino que prolongará la vivencia de ésta en el ensamblaje de unas estructuras que, concretamente en el caso de la que comentamos, viene a suponer una especie de homenaje al arcaico arado romano con su mancera o esteva reducido a un robusto prisma que apunta hacia la mano del hombre. En otro caso —«Asbesti Gogorá» número 2 de la colección del barón Lambert—, claramente desarrolla de nuevo, en una adecuación siempre aceptable por su actitud ante la madera, la idea de su «yunque de sueños», pero sin rechazar la posibilidad de aprisionar o, si se quiere, modelar el aire circundante entre las entalladuras y las muescas de los elementos que componen esta realización escultórica. Ello quiere decir que en la órbita creadora de Chillida existe un determinado número, no muy extenso, de motivaciones que aparecen y desaparecen y retornan como en un ciclo de pleamar y bajamar de su venero imaginativo. Y como en los auténticos creadores, cualquier reaparición no equivale a una réplica de algo ya hecho, sino que su resurrección se produce en todo caso con caracteres diferenciales que al tratar de madera responderá siempre a la equivalente actitud respetuosa del que procede a una especie de modelado reverencial y primitivo.

Así ocurre en la serie de los «Asbesti Gogorá» en madera, donde la concurrencia de troncos prismáticos es relativamente abierta en la inicial citada (número 1) —1960-61— y aun en la número 2, antes comentada; pero tres años más

tarde, en la número 4 desarrolla, en un intento casi quimérico, la idea laberíntica que por la misma textura de la materia vegetal no supone el enroscamiento abismado, aunque pudiera residir en su planteamiento, sino la apertura hacia un espacio ajeno al de sus estructuras, un espacio cenital —«Asbesti Gogorá», «lo más alto»— hacia donde parece apuntar, en una especie de violenta desesperación, la viga mayor de su obra. Si cupiera la crítica sobre una idea cuya verdadera esencia pertenece al artista, si tiene alguna validez nuestro criterio madurado en un esfuerzo interpretativo para el lector, diríamos que este aspecto de la obra de Chillida tiene toda la honestidad de demostrarnos posiblemente un intento fallido. La brega con la madera debió plantearle problemas seguramente insolubles a partir de toda la ideografía explayada en el hierro, y, aunque nunca se puede vaticinar nada en este orden de cosas, tengo la sensación de que Chillida ha desechado en un momento determinado la madera por su consideración de materia inservible para su tarea de ese momento. Su blanda textura en relación con el metal, al fin y al cabo maleable, o con la piedra, susceptible de talla perenne de unos perfiles angulosos, pudiera haberle decidido a la realización de ese «Asbesti Gogorá» número 5 de 1966, realizado para Houston ya con carácter monumental.

La entrada de Chillida en lo que Fullaondo llama «la edad del alabastro» posiblemente entraña una concesión al racionalismo. Parece como si por un momento —porque nunca se puede hablar de estancia definitiva en una materia, en

un concepto, al hablar de Chillida— nuestro escultor hubiese sentido la tentación de sumirse en el frío mundo del mineral que no admite el fuego, en el que todo hay que lograrlo a fuerza de una tenacidad en la talla sin la complicidad ígnea, siempre tentadora, de una ruptura de plano o de una curva a tenor del golpe de martillo. El hecho de que algunas de sus «modulaciones del espacio» inmediatamente anteriores, o quién sabe si entreveradas a los alabastros, se nos presenten en la maciza textura férrea y apretada de lo cuadrangular —todavía, es cierto, con alguna propiciación última a lo curvilíneo e intrincado de la noción laberíntica—, sólo quiere decir el esfuerzo que la transición significa para él; un abandono, siquiera provisional, del juego de la maleabilidad para someterse al dictado de una cizalla ideal capaz de inventar unos espacios desalojados por la materia alabastrina. En un orden de estricta creación parece como si Chillida hubiese cedido en esta fase a viejas tentaciones de la aventura neoplasticista de Mondrian, y es curioso a este respecto comprobar cómo las etapas creadoras de nuestro escultor se corresponden en cierto modo a las del holandés en sus inicios naturalistas (1895-1907), en la etapa simbolista (1908-1910) y en las abstracciones sucesivas. Solamente que, en el caso de Chillida, no existen indicios de un cercano precedente del estudio del cubismo —que sin duda pudo estudiar a fondo durante su estancia en París— y todo parece producirse como un sentimiento coactivo del racionalismo de nuestros días paliado bellamente con la elección de la translúcida materia alabas-

trina. El precisa que «cada problema plástico tiene su valor particular» y yo añadiría que cada materia lo posee de manera irremediable. Pero también lo tiene ese mundo circundante que a pesar nuestro nos posee. Y en nuestros pensamientos, en nuestras desfallecidas divagaciones, se asienta, incluso a nuestro pesar, o por lo menos contra nuestra voluntad, el signo rígido, brutal e inflexible de las coordenadas que conforman nuestro vivir aunque nos retiremos al último rincón de la tierra. No, no es pura casualidad que a la hora de crear su «Hommage a Kandinsky» (1968), con todos los condicionamientos que vengan al caso, Chillida labre una especie de pequeño **bunker**, refugio de aislamiento y signo aparente defensivo con toda una geometría cuadrangular de ajuste, de preciso hermetismo escasamente desvelado en los pequeños cubos alabastrinos. No lo es, tampoco, el que otras realizaciones en esta preciosa materia pétreo haya tocado su delirio forjador por un cortante juego cubista, como un vago remedio del cubismo arquitectónico que nunca llegó a abordar seriamente más que desde este plano de la escultura.

Hay que pensar, estimo, que Eduardo Chillida, al volver de nuevo a su escultura pétreo, se ha planteado un sometimiento posiblemente contrario a la etapa fogosa y probablemente áurea de domeñador del hierro. Nada más lejano de sus iniciales torsos que el juego de elementos graníticos o alabastrinos basados en una rotundidad cúbica de asentamiento y encaje similar a las de otros arquitectónicos y serviciales en la construcción. Eduardo Chillida, no obstante, es

incapaz de rendirse a una evidencia contraria a su tremenda vocación escultórica, y en cualquier caso sus últimos proyectos significan una interesante pausa de transición y estudio en las posibilidades que su obra puede tener como proyección arquitectónica e incluso urbanística. Pero nadie se engañe; si acabamos de hablar de su escultura pétrea reciente y actual, debemos enseguida recordar que en él —como, por ejemplo, en otros repertorios plásticos ocurre con Picasso— no se da la clausura total y hermética que impida recobrar la hebra de unos hilos imaginativos perfectamente asentados en el sentimiento de sus conceptos escultóricos desarrollados con fe y esperanzada eficacia. Lo que sí cabe esperar es que los materiales puedan vertebrarse en una serie de obras coordinando la tensión paralela de las dos durezas manejadas por Chillida; el hierro domeñable y la piedra dura y translúcida o cenicienta están a su merced en una permanente ofrenda generosa e invariable.

Coda

La escultura de Chillida en una u otra materia está solicitando el aire libre. Su sentimentalismo naturalista, tan influyente en varios aspectos de su obra creadora, parece que debe tener una proyección sobre la tierra misma de la que tantas incitaciones ha recibido. Ya en Houston, como es sabido, y en alguna otra ciudad europea o americana, ha plantado el amplio trazo monumental de su obra, pero todavía ca-

rece España de un testimonio suyo considerable en el ámbito abierto de nuestros pueblos y ciudades. Por fortuna, parece ya una realidad el que, en colaboración con los arquitectos J. Daniel Fullaondo y Fernando Olabarría, se erija en la vizcaína villa de Durango el primer gran monumento de este escultor y que precisamente lo sea en un conjunto donde el urbanismo, el jardín y la arquitectura puedan encontrar una coordinación novísima y remodelada en un entorno, en cierto modo clásico, de la provincia española. El proyecto alude a la consideración de tres niveles: el ambiental, el urbano y el cultural.

En el primero se desarrolla «el establecimiento de una organización quizá más próxima al concepto de parque que al de la tradicional plaza popular». En el urbano se resuelve «una serie de funciones del pulso más desenvuelto de la vida de la ciudad: el baile, el descanso, el paseo, la música, los juegos infantiles, el pequeño anfiteatro y manifestaciones deportivas y folklóricas». A nivel cultural, «un recinto en forma de corona semicircular, en donde queda sugerida la instalación de muestras de pintura, arquitectura y escultura». A lo largo y a lo ancho de la plaza, una especie de sinopsis escultural donde figurarán desde la alusión a la Edad del Hierro, con una réplica del célebre ídolo de Mikoldi, pasando por la simbología del juego de la pelota, el anagrama forestal y la pedagogía de Angel Ferrant en sus magníficos juegos infantiles, hasta la obra extraordinaria de Eduardo Chillida, concebida de la siguiente forma: una

organización de tres elementos de 1,40 m. de altura en granito rosa.

Aunque resulta extraordinariamente difícil concebir con esta sumaria descriptiva lo que haya de ser la obra de Chillida, parece apuntarse aquí la casación de las dos materias, pétreo y metálico, en la ideación que va a promover su escultura monumental de Durango. Y con ello la pervivencia de los elementos matrices de su labor en los que ha puesto, a juicio nuestro, mayor ahínco y tesón conceptual.

En esta coda, que más que final brillante de un ensayo interpretativo trata de ser adición de última hora en la trayectoria de Eduardo Chillida, añadiremos que también en este año de 1970 se decidirá la erección de una escultura monumental suya en la ciudad alemana de Dusseldorf. Cuando en el pasado verano me entrevisté con el escultor vasco en su casa donostiarra, me anunció este proyecto como algo realmente importante en su órbita triunfal. La envergadura de la obra proyectada exigirá la contribución de las más importantes empresas siderúrgicas germanas, sin lo cual sería difícil o imposible su realización. Como dato anecdótico indicaremos que el metal empleado supone un peso de sesenta toneladas.

Nuestra llegada al término de este intentado esbozo interpretativo supone también la desazonada situación del que no acaba de estar seguro de haber logrado la meta apuntada. El arte de Chillida es, sobre cualquier otra consideración, un arte cuyo objetivo fundamental es el hombre, el hombre sensible se entiende. A él no le importa lo que su escultura nos diga a

cada uno de nosotros y, posiblemente, incluso que esté en contradicción con el móvil que le llevó a realizarla. Recuerdo en esa ocasión citada del pasado verano unas palabras suyas muy concretas. Ante una obra suya que en algún sentido podía sugerir un arma de fuego me dijo: «A un amigo mío italiano de ideas anarquistas le parecía una ametralladora». Posiblemente la pieza realizada podría incluirse entre sus característicos «yunques del sueño», pero no le importaba la reacción de su amigo.

También conviene decir en estas líneas finales que a propósito he rehuido la fácil clasificación de su obra en el terreno de lo figurativo o de lo abstracto porque la obra de Chillida no está en ninguno de esos campos por completo. El plano de sus realizaciones de apariencia más abstracta siempre tiene un anclaje, una raíz de hondura humana que se conecta con algo que ha rodeado su existencia de uno u otro modo. Su sensibilidad de artista ha sabido, sencilla o complicadamente, traducir rumores de los bosques o vientos arañados por el mundo vegetal, pero a partir de ellos ha sentido la grandiosa necesidad de ofrecer su versión tantas veces dura de perfiles, lejos de lo representativo, como le dictaba una necesidad expresiva difícilmente traducible pero siempre, en todo caso, emocionante. Y «nel mezzo del camin de su vida», como dice Fullaondo, su obra y su nombre tienen ya resonancias universales.

EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

JOSE CAMON AZNAR

«La escultura se ha liberado de toda imitación y ha quedado convertida en lo que pudiéramos llamar ideas-fuerza. Y así, esas enormes realizaciones en hierro que se clavan en la tierra con garras poderosas. Ya el artista proclama su voluntad frente a la Naturaleza. No es baladí el material. Por muy idealizado que estén, el mármol y la madera tienen siempre en su tacto, en su color y en su entraña algo de proceso biológico, de personalidad propia sometida al pasar de los tiempos. Pero el hierro no. El artista trasciende a este material su poderosa personalidad, su rebeldía, su voluntad de forma más allá de toda resignada imitación de la realidad. Y éste es el caso de Chillida, con cuyos hierros parece que se concentran con dinámico ímpetu

sintetizado y a la vez expansivo esas ideas-fuerza. No es su arte una síntesis medular del universo físico, sino que en sus hierros parecen fosilizarse unas ideas generadoras de espacios, unas líneas que son resúmenes de cosmos inéditos».

«Forma Nueva», 18-VII-1967.

PILAR GOMEZ BEDATE

«Einstein ha probado claramente que la ordenación de los puntos en el espacio-tiempo no es cosa, ni mucho menos, fácil. La creencia tradicional es que toda percepción corresponde a un objeto físico y que el orden de los objetos físicos en el espacio físico es correlativo con el de las percepciones que les corresponden en el espacio perceptual. Esta ha sido la creencia tradicional, pero las nociones históricas tradicionales están sufriendo la crisis a que en nuestro tiempo ha sido sometido todo lo tradicional. Eduardo Chillida, los artistas espacialistas saben, como (y con) Einstein, que ordenar los puntos en el espacio-tiempo no es cosa fácil, pero están descubriendo la continuidad y la intervalencia de expresiones tradicionalmente consideradas como contradictorias».

«Catálogo I. Exposición Forma Nueva»,
mayo-junio 1967.

SANTIAGO AMON

«Eduardo Chillida suele valerse, en la expresión literaria y en la conversación misma, de una voz, debida a su invención, que concreta con

evidente carácter ilustrativo el origen genuino de sus criaturas: **los aromas**. En esta expresión gráfica, llena de naturalidad, de frescura, sintetiza Chillida el momento incipiente de la creación. **Los aromas** constituyen un punto inicial, un instante cognoscitivo, pero no propiamente intelectual: **los aromas** son la efusión primera del instinto en contacto directo con la vida, la respuesta inmediata y genuina **desde dentro** a la pregunta que formula con tenacidad redoblada la inteligencia exterior. **Los aromas** —hemos escrito en la ocasión mencionada— **alumbran fácticamente el proceso creador; no surgen en edad pre-natal, sino coetáneo al inicio de la obra... Los aromas**, revestidos ya de materia modelable, apoyan la comunión inicial entre la inteligencia y el instinto, sustentan el sordo y titánico proceso elaborador y señalarán, por fin, la coherencia o la inadecuación de la obra alumbrada».

«Nueva Forma», 51, abril 1970.

A. M. CAMPOY

«Estas obras en madera, hierro y alabastro son, por lo pronto, la única consecuencia a que podían llegar unas formas nacidas de ellas mismas. La inspiración nucleica de ellas (**aroma** prefiere llamarlas su autor) aporta ya unas potencialidades que condicionan su posterior y nunca acabada realización. Es un ciclo vital parecido al nuestro, pero sin esa suerte de fatalidad biológica que Jean Rostand sugiere, ya que las creaciones de Eduardo Chillida se van ordenando en un clima de libertad constante y

esencial, extraño a toda preceptiva, sí, pero no forastero a unas normas. Estas, para decirlo casi filosóficamente, son las que libremente constituyen su ser, su inmanente estética. Chillida es hombre de hallazgos significativos precisamente porque es hombre que busca e imagina, y en vez de exacerbar románticamente su libertad (sus rayos solidificados podrían herir inacabablemente todos los espacios que habitan) le pone racionales límites y, paradójicamente, rehúsa la posibilidad de cerrar su ciclo creacional».

«ABC», 28-XI-1967

RAMON FARALDO

«El escultor es Eduardo Chillida, de San Sebastián, cuarenta y tres años, profesionalmente mundial. Chillida, hasta donde yo veo, acepta el gran imperativo de la escultura actual: una estatua, antes que torso o símbolo, representa un conjunto de simetrías o inducciones orgánicas que dan a la materia equivalencias de vida. Estas inducciones proceden de la Naturaleza, que tampoco opera a capricho, sino por leyes de especie y género, de los que resultan éstos. En Chillida el mandato biológico y anímico es observado inexorablemente, pero inexorablemente rebasado: enlazando biología y genio humano, indagando más allá de lo conocido, llega a definir presencias y formaciones nuevas, dentro siempre de una eternidad biológica, o mejor de unas supremas obediencias.

Los hallazgos de Chillida obedecen a un libre albedrío y a un respeto orgánico. Presentidos sobre índices elementales, botánicos, farínicos, mi-

nerales, observan en todo caso capacidad germinable; podrían brotar, nacer, vernos como nosotros los vemos».

«Ya», 1-XII-1967.

GASTON BACHERLARD

«Pero la revolución estética a la que nos arrastra Eduardo Chillida solicita aún una mayor decisión. Nos hace falta descargar al hierro de todas sus tareas tradicionales, de todas sus obligaciones utilitarias. No está obligado el artista a hacer **objetos** con el hierro. Le hace falta hacer **obras**, sus obras. El hierro, como el color, tiene derecho a la originalidad. El hierro de Chillida no es el hierro de nadie. Este singular forjador conduce verdaderamente los sueños del hierro, dibuja con el hierro, ve con el hierro. Y mientras está en mi habitación contándome sus entusiasmos de trabajador, le veo orientar el oído: escucha cómo el hierro propaga su fuerza a través de los espacios dominados; escucha al hierro duplicar su potencia en formas que vienen a ser como ecos materializados. **Los ecos** es el título que Chillida ha dado a cinco anillos colocados delicadamente como los huesecillos de un inmenso oído **externo**, ya que el artista conduce todos estos sueños de silencio y musicalidad en el estrépito de su fragua».

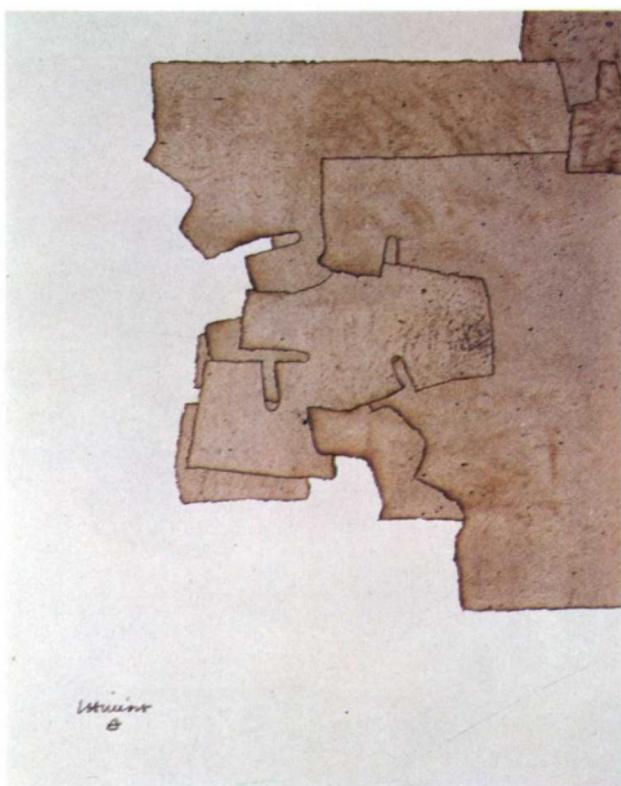
«Derrière le Miroir», 90 y 91.

JAMES JOHNSON SWEENEY

«... La escultura de mañana podrá emprender una nueva dirección; la escultura puede real-

mente ir mucho más lejos, y la obra de Chillida y de algunos otros pioneros ya ha progresado en ese camino cuando sugiere tensiones entre elementos al lado de los que materialmente están realizados, como lo hace Fuller en sus cúpulas geodésicas. Un gran número de elementos materiales de la escultura tradicional hoy han desaparecido y únicamente se encuentran sugeridos por elementos colindantes o por sus tensiones».

«Derrière le Miroir», 124.



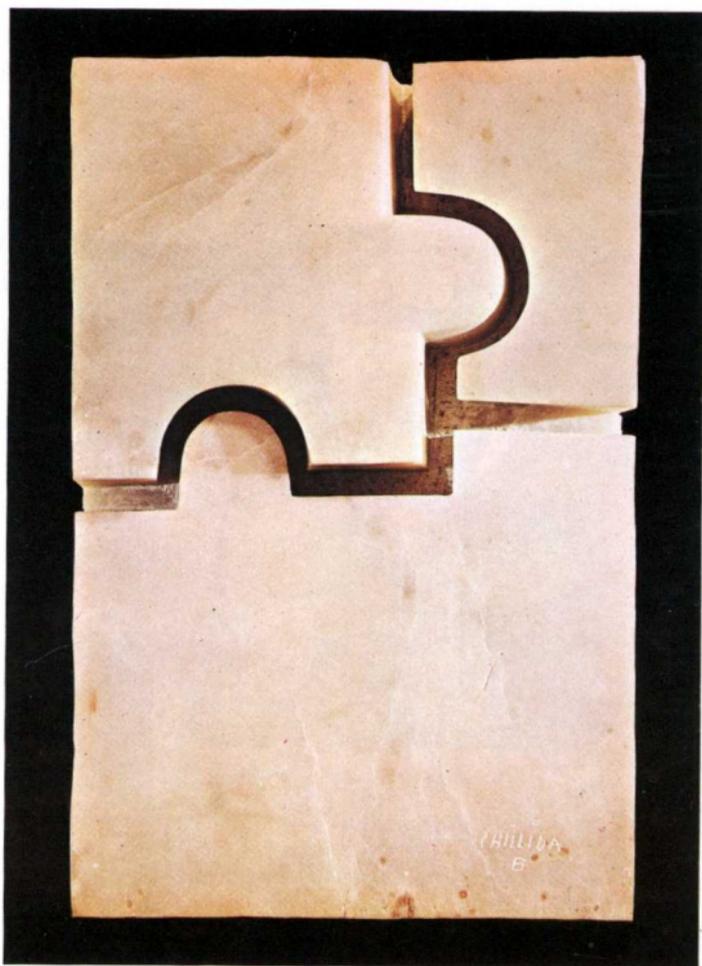
Collage



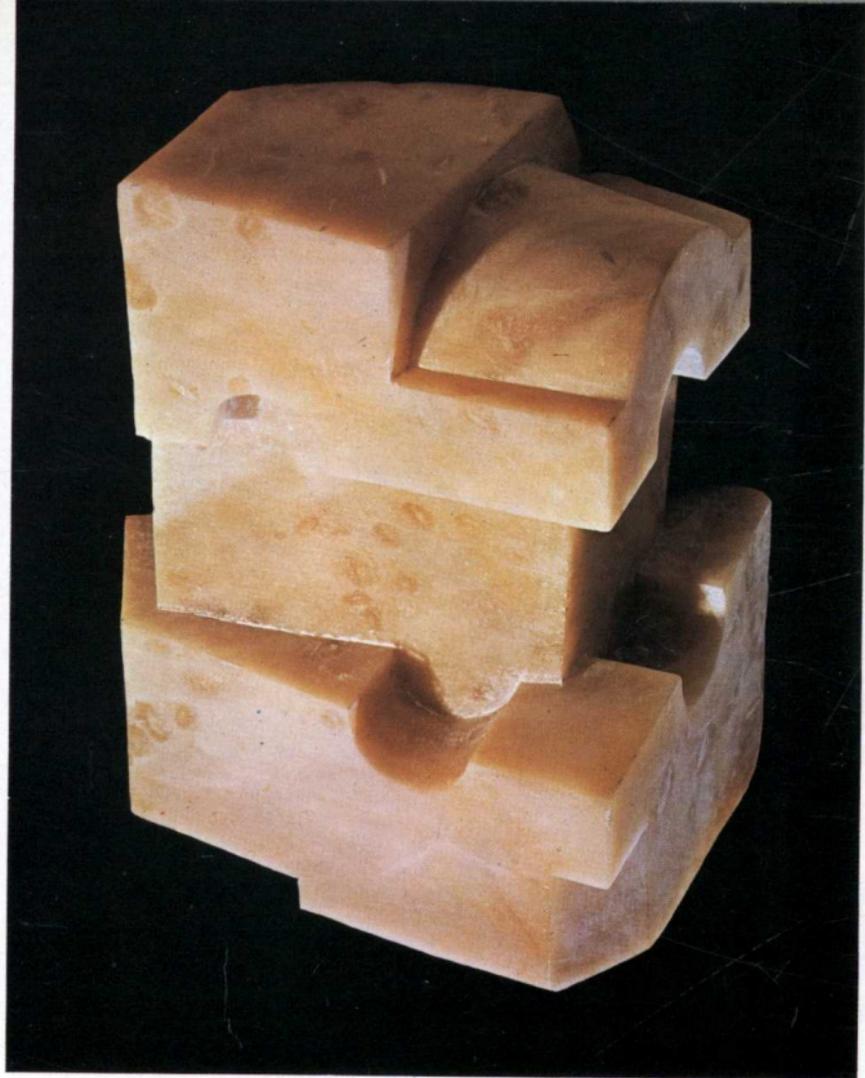
Collage



Espacios sonoros



Elogio de la luz, 1958 (Alabastro)



Elogio de la luz XVI, (Alabastro)



Peine del viento, 1959



Rumor de límites II, 1959



"Abesti gogora"



Estela II, 1962



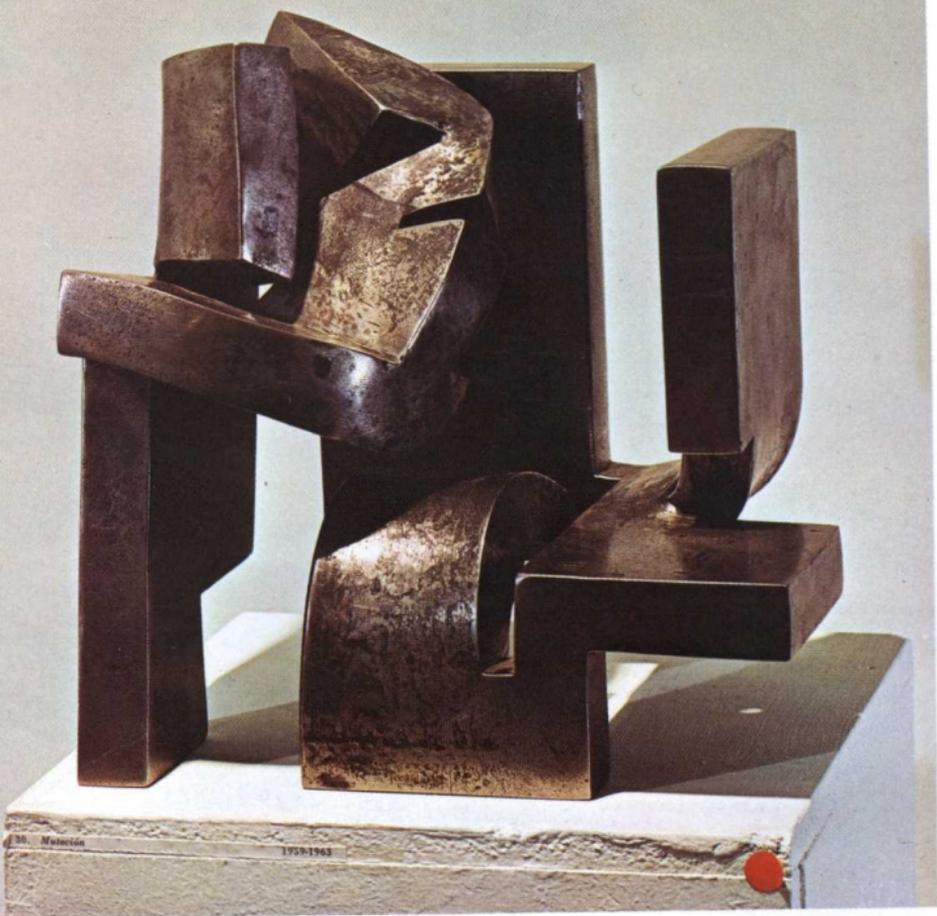
Estela IV



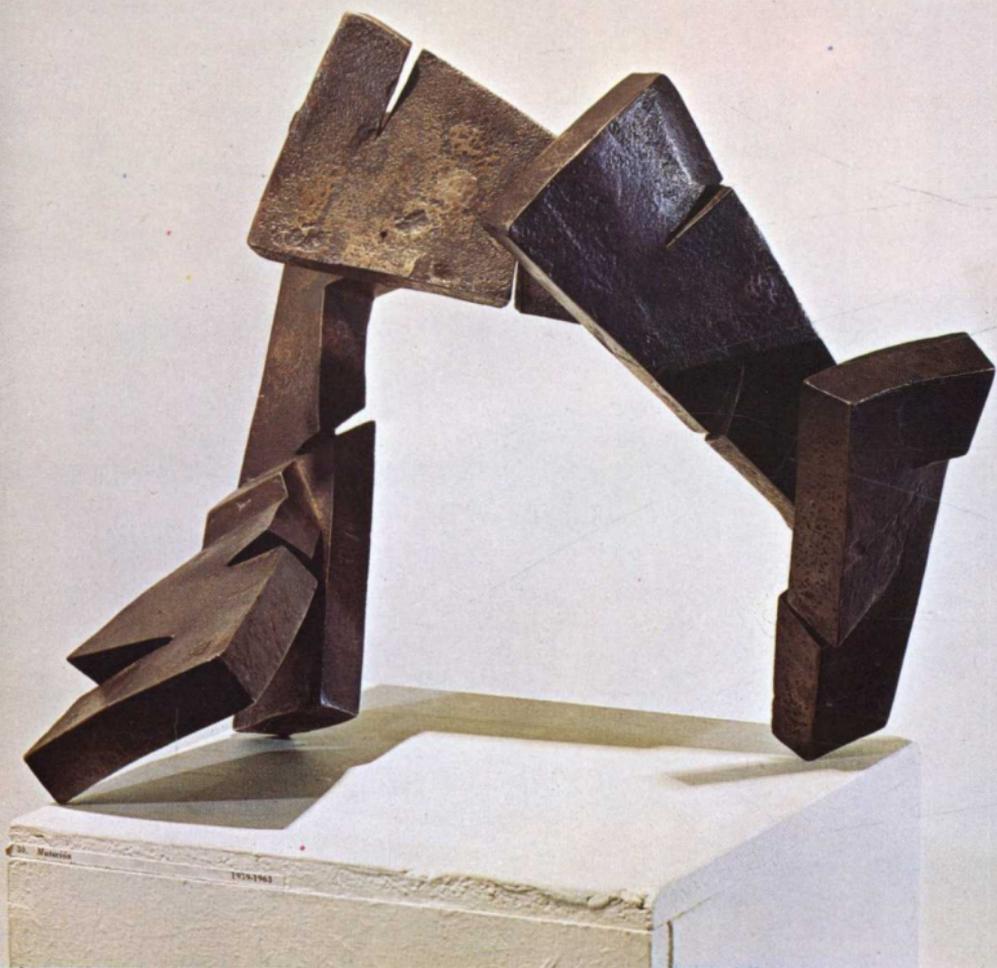
Temblor III



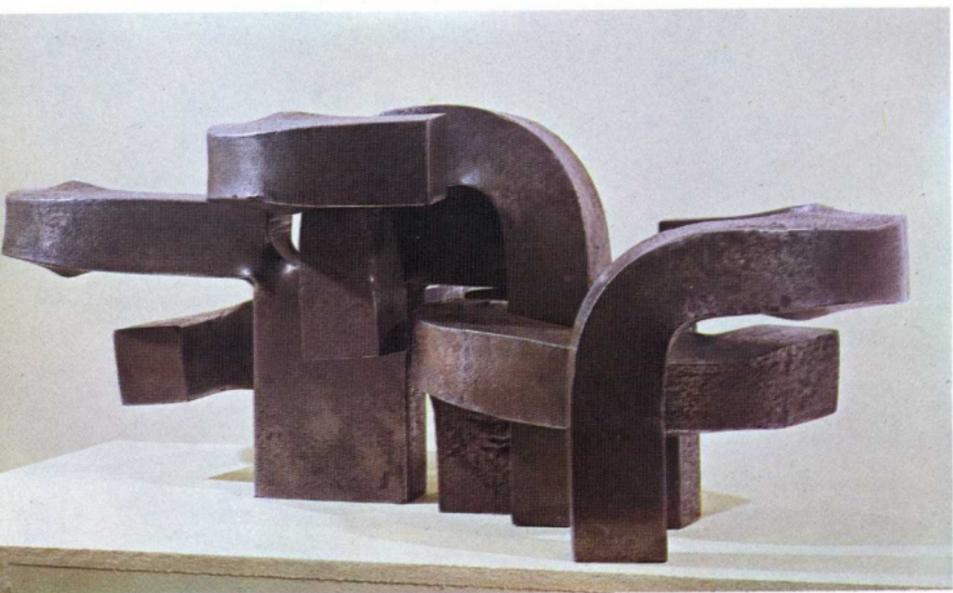
Escultura



Mutación, 1963



Temblor I



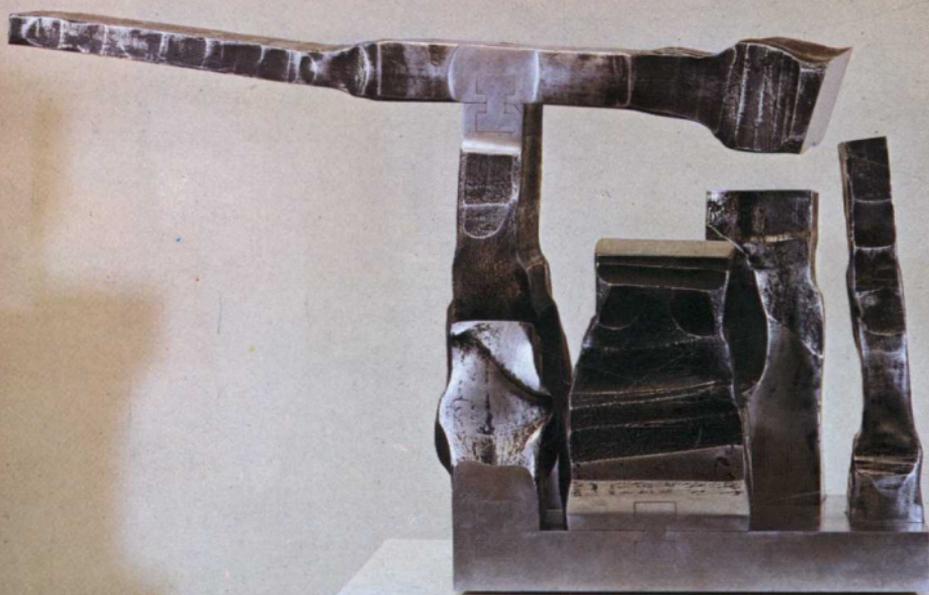
Alrededor del vacío III, 1965



Utsune, 1968



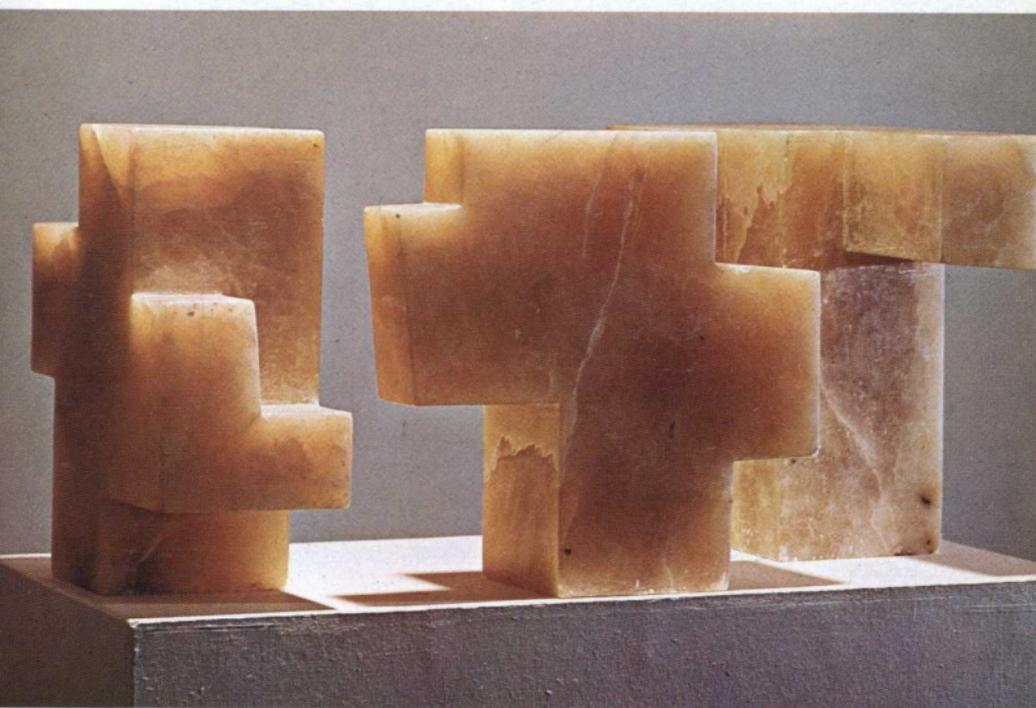
Elogio de la arquitectura, 1968



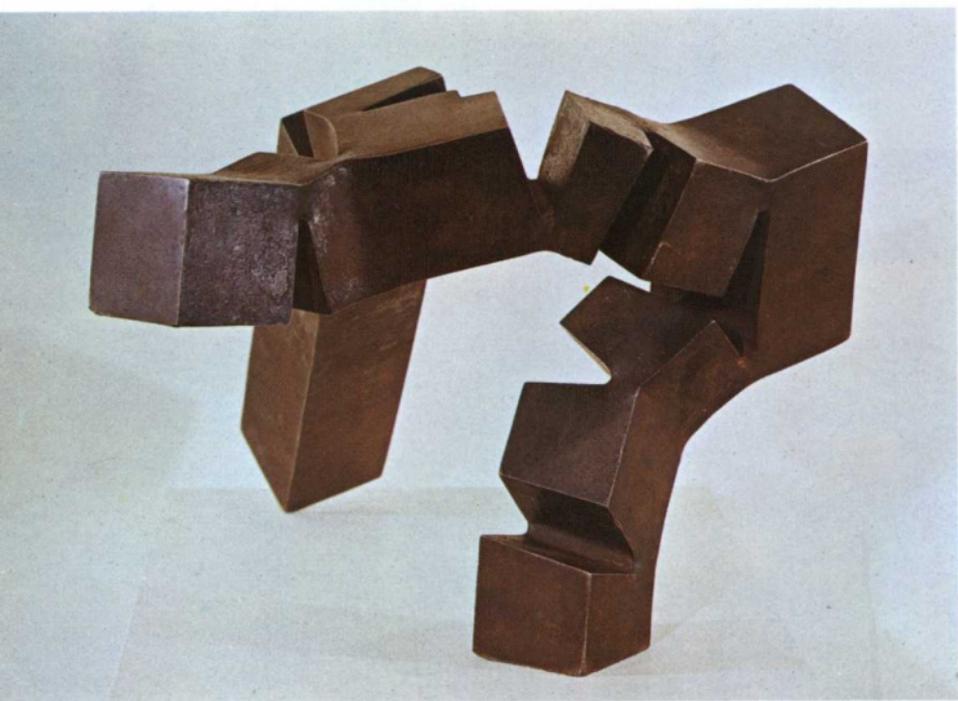
Leku - 1968



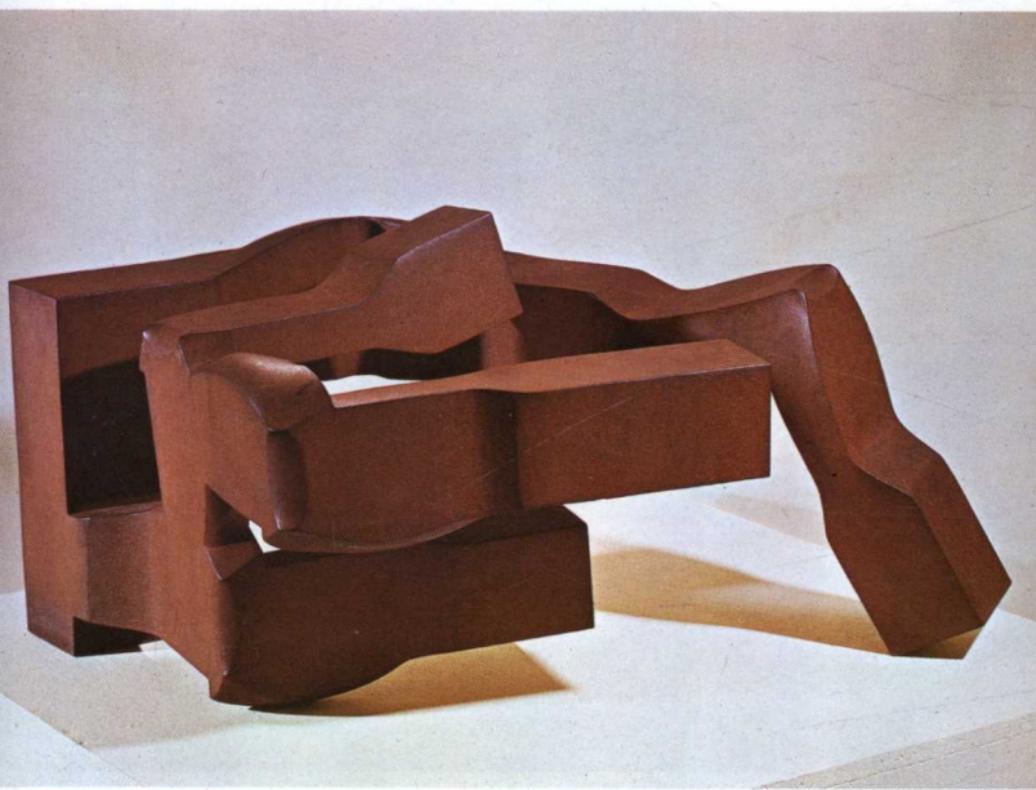
Peine al viento III, 1968



Proyecto para un monumento, 1969



Proyecto para un monumento en Düsseldorf, 1970



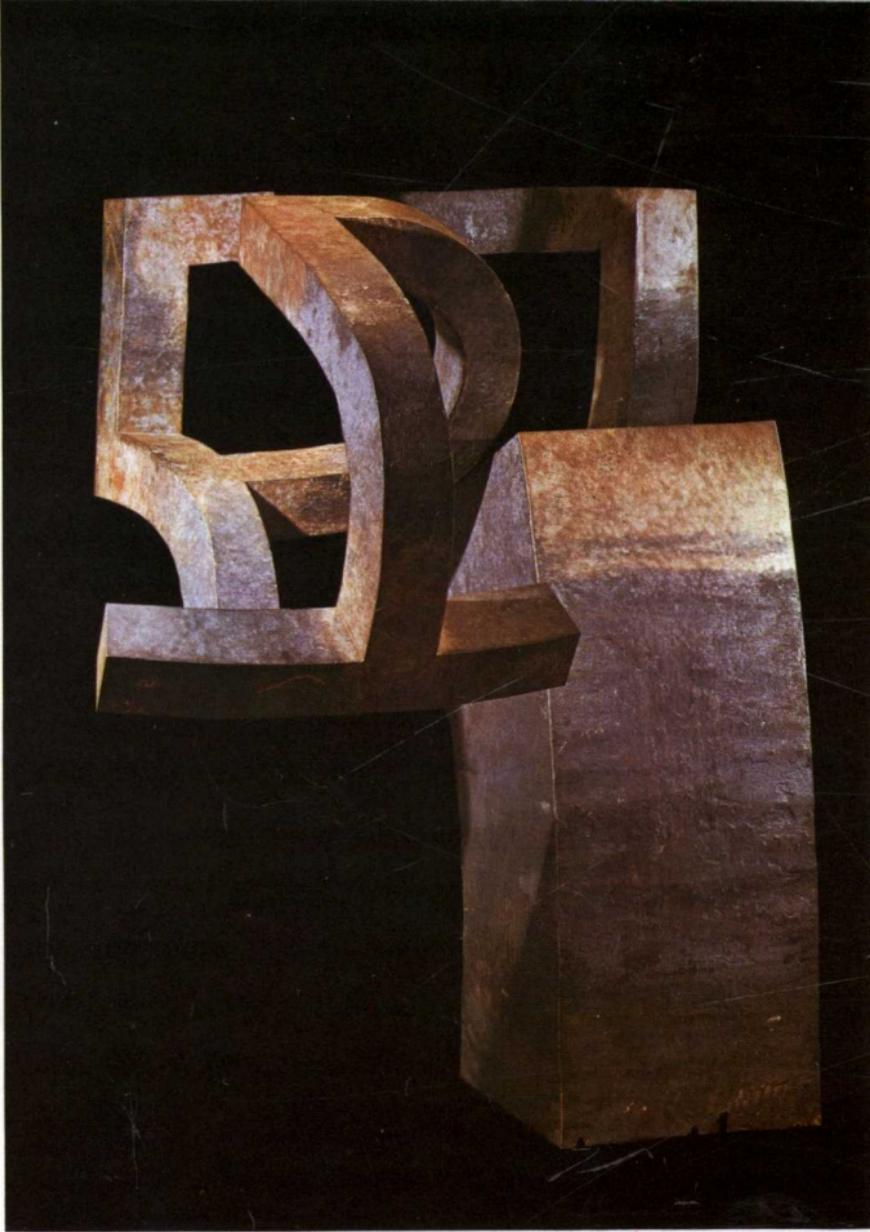
Toki, 1969



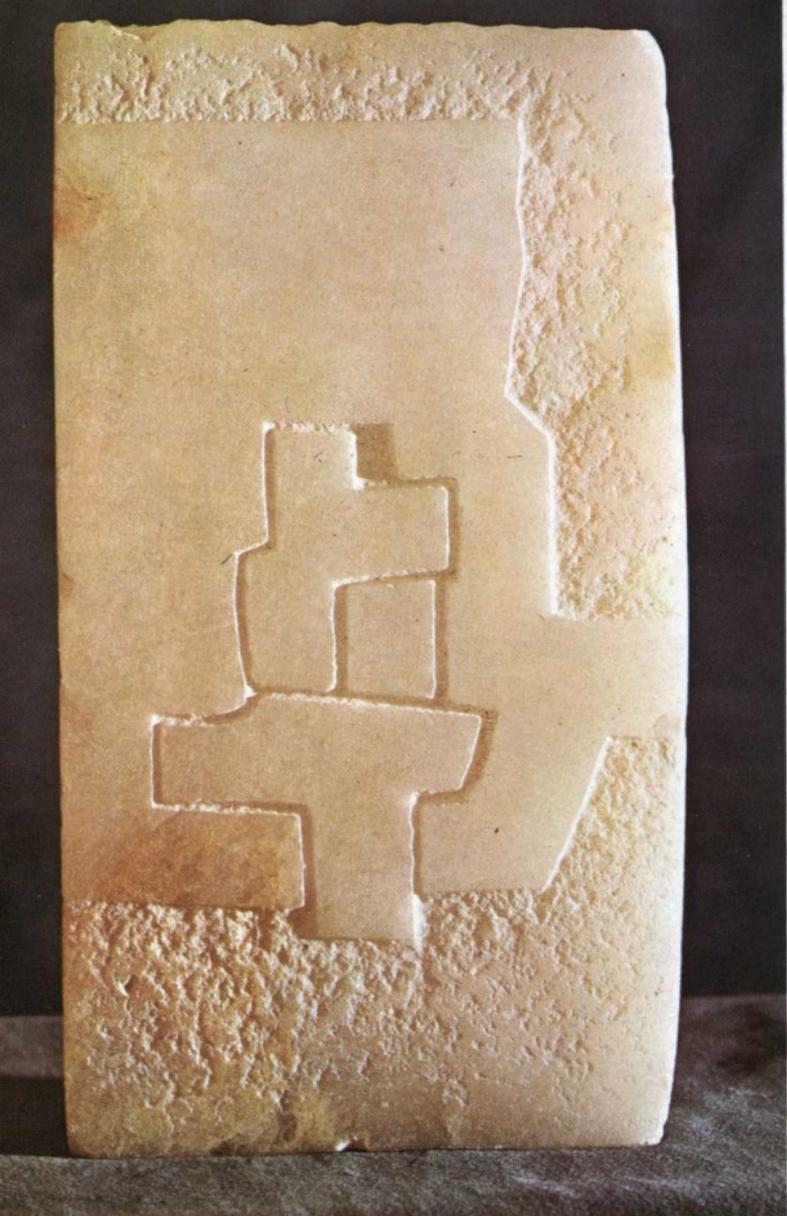
Lugar de encuentros II, 1971



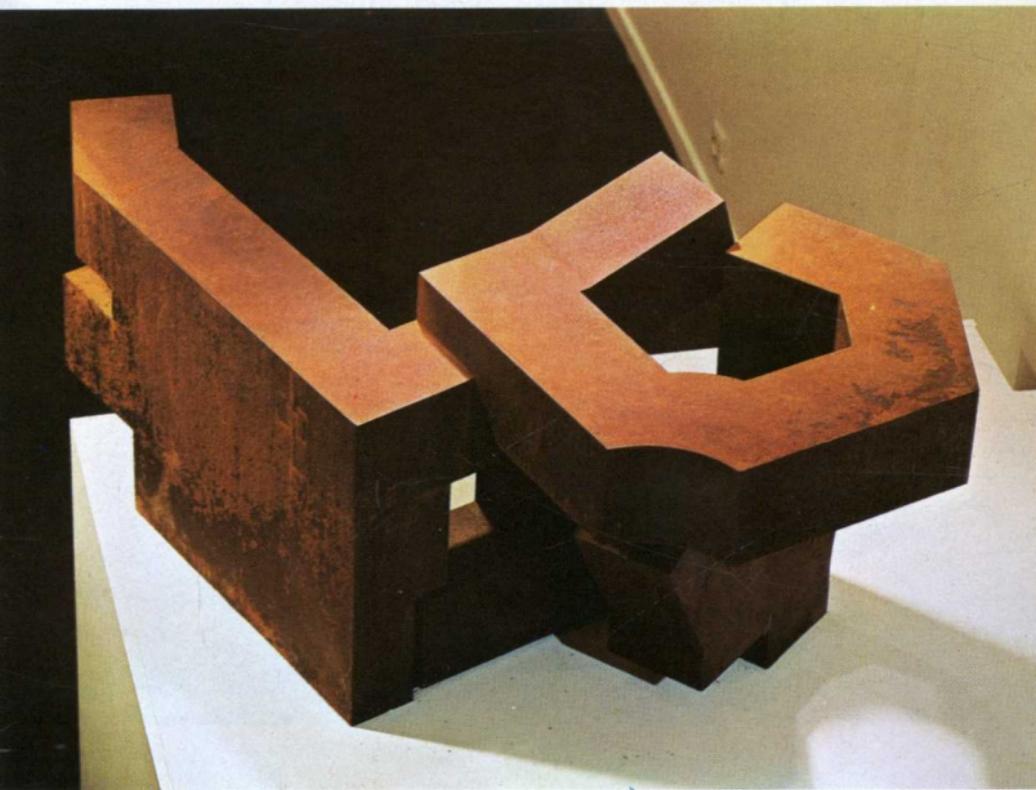
Rumor de límites IX, 1972



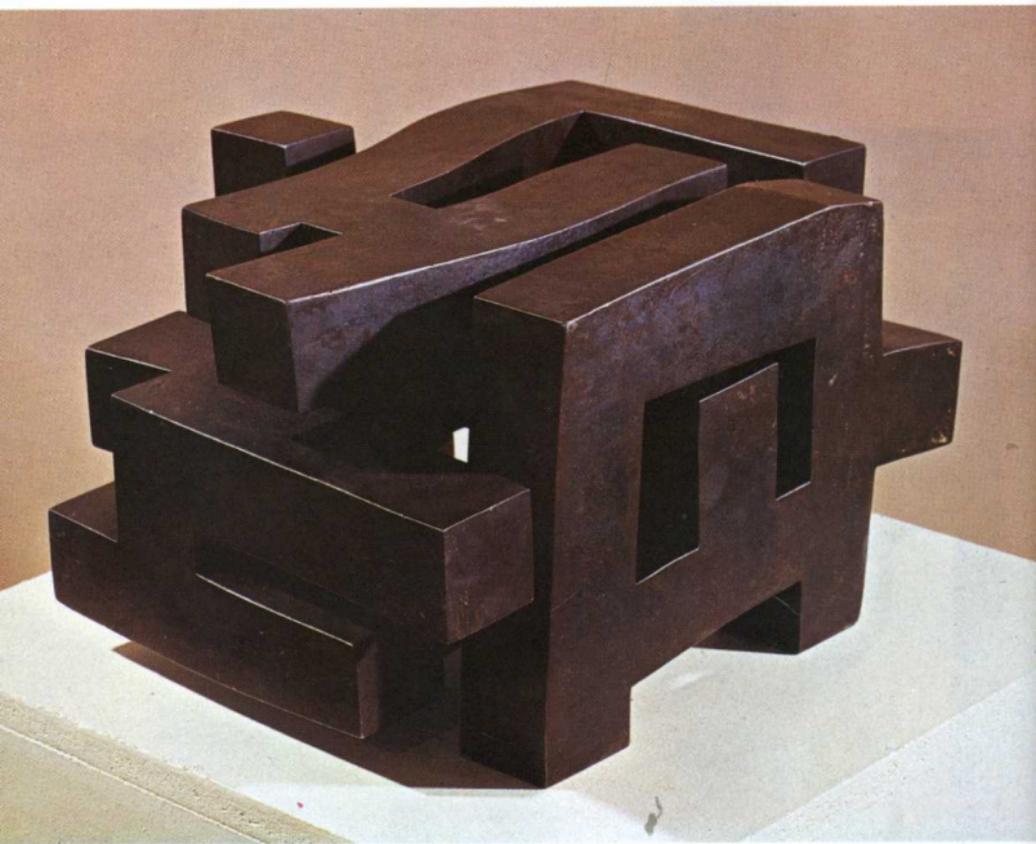
Estela III, 1972

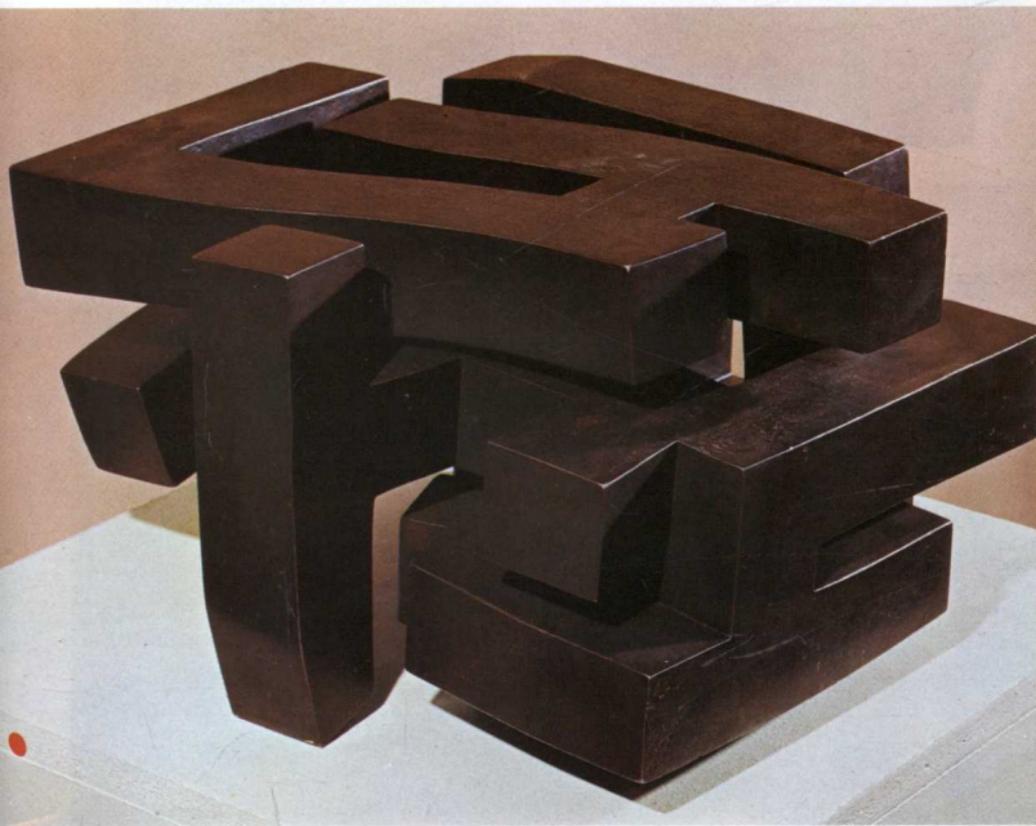


Bajorrelieve, 1972



Elogio a la arquitectura II, 1972





Gnomon



Elogio a la arquitectura III, 1972

ESQUEMA DE SU VIDA

1924

- Nace el 10 de enero en San Sebastián, donde pasa su infancia.

1943

- Asiste como alumno a la Escuela de Arquitectura, la cual abandona en 1947 para inscribirse en una academia particular, donde comienza a manifestarse su vocación de escultor.

1948

- Se traslada a París y vive en la Ciudad Universitaria.

1949

- Su primera obra conocida, «Torso femenino», es expuesta en el Salón de Mayo.

1950

- La parisiense galería Maeght se comienza a interesar por su obra, y en el mes de octubre participa en una exposición del grupo «Les mains eblouies». Este mismo año contrae matrimo-

nio y se traslada a Villenes (Seine-et-Oise), donde trabaja intensamente.

1951

— Abandona Francia y se traslada a Hernani.

1954

— Primera exposición en Madrid (Galería Clan). Obtiene una **mención honorífica en la Trienal de Artes Decorativas de Milán**. Realiza las puertas de la Basílica de Aránzazu.

1955

— Exposiciones en Berna y París. Monumento a Fleming en San Sebastián.

1957

— Participa en las exposiciones «Primer Salón de la Escultura Abstracta» y la de «Integración de la Arquitectura Contemporánea», en París, y en la de «Escultura al Aire Libre», en el Retiro de Madrid.

1958

— Exposición en el Museo Salomón Guggenheim, de Nueva York. En la XXIX Bial de Venecia obtiene el Gran Premio de Escultura. La «Graham Foundation», de Chicago, le concede **un premio de escultura**. Participa en la exposición «Carnegie Institute International», de Pittsburg.

1959

— Participa en varias exposiciones de Estados Unidos: en San Francisco, Carolina, Nueva York, Los Angeles, Baltimore, Minneápolis,

así como en la del Museo del Canadá (Galería Nacional), en Alemania (Kassel) y por segunda vez en Madrid (Blanco y Negro), en la Galería Darro.

1960

- Obtiene el **Premio Kandinsky**. Exposición «European Sculptures and Painting», de Nueva York.

1961

- Exposición individual en la galería Maeght de París (esculturas, obra gráfica y «collages»). Exposición en «The Americans Federation», de Nueva York; en el «Salón de la jeune Sculpture», de París; en el Museo de Houston, en la de «Tres españoles: Picasso, Miró, Chillida».

1962

- Exposición en el Museo de San Telmo de San Sebastián; en Seattle, Basilea y en Italia, en la de «Galardonados en la Bienal de Venecia». Festival de Spoleto. Expone en la «Museum 20 Jarhunderts», de Viena. Obtiene **un premio en la exposición celebrada en Rhode Island**. Participa en la «Exposición pro damnificados del Vallés», de Barcelona.

1963

- Dibujos y «collages» en Viena. Dibujos en la galería Bertran de París.

1964

- «Collages» en el Museo de Sant Etienne, Museo de Bellas Artes de Zurich, Munich (di-

bujos). Exposición «Documenta III», en Kassel. Pinturas y esculturas de la década 1954-64 en Londres, en cuya galería Hate también ofrece una muestra. Diez obras en la galería Maeght de París. Conquista el **Premio Carnegie** en la «1964 Pittsburg International». Exposición de artistas de cinco nacionalidades en Nueva York.

1965

- Exposición en Londres en la galería Mac Roberts & Tunnard.

1966

- Obtiene el **Premio Lehbruck de escultura**, concedido por vez primera en Duidburg (Alemania). Exposiciones en Houston. También gana el **Premio Nordlheim-Westfalen** en Dusseldorf.

1967

- Exposiciones individuales en San Luis y Nueva York (Estados Unidos) y colectiva en el Museo Guggenheim (Nueva York) y Chicago. En Madrid expone en «Nueva Forma 2».

1968

- Exposición en Kassel.

1970

- Trabaja en el monumento para la plaza de Durango, en colaboración con los arquitectos Fullaondo y F. Berriatua. Proyecto de gran monumento en Dusseldorf.

ESQUEMA DE SU EPOCA

1924

Archipenko crea la escultura móvil con el nombre de «Archipentura». Muere Mateo Inurria.

1925

Lipchitz comienza la serie de los «transparentes». Laurens adopta las formas orgánicas. Giacometti realiza las primeras figuras para ídolos, Rodzhenko expone en París. Arp participa en la primera exposición surrealista de París.

1926

Realiza Giacometti «La pareja». Expone Calder en París. Moore visita Francia. Exposición Brancusi en Nueva York. Premio Nacional de Escultura a Angel Ferrant.

1927

Julio González abandona la pintura y comienza a realizar escultu-

ras en hierro forjado y recortado. Gabo y Pevsner exponen en Nueva Yor.

1928

Picasso proyecta un monumento. Moore: primera exposición en Londres y primer encargo para el «metro» londinense. Fenosa expone en París.

1929

Bourdelle en plena actividad. Julio González: serie de esculturas representativas.

1930

Arp comienza a practicar la escultura «en redondo». Julio González adiestra a Picasso en la técnica escultórica. Giacometti se une a los surrealistas. Miró: objetos surrealistas. Jacobsen: esculturas en madera. Manolo Hugué trabaja en sus «miniesculturas».

1931

Lipchitz: «Canto de las vocales». Marini: premio en la primera Cuatrienal de Roma. Calder: primera exposición en París. Gran exposición internacional de escultura en Zurich: Rodin, Zadkine, Despiau, De Fiori, Hildebrand, Laurens, Lehmbruck, Lipchitz, Moore, Pevsner y Naillol, entre otros.

1932

Fundación del grupo «Abstraction-Creation» en París (Beothy, Arp, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy y otros).

1933

Exposición Maillol en Basilea. La Bauhaus es cerrada por el gobierno nacionalsocialista.

1934

Muere Pablo Gargallo. Ernst: esculturas en el jardín de Giacometti. Julio González se adhiere al grupo «Abstraction-Creation».

1935

Muere Malevitch. Archipenko da clases en la State University de Washington.

1936

Lipchitz comienza «El Prometeo». Julio González inicia «La Montserrat». Bodmer realiza sus primeras construcciones en alambre.

1937

Calder realiza unas fuentes de mercurio en el pabellón español de la Exposición Universal de París. Brancusi visita la India. Moholy-Nagy funda en Chicago el New-Bauhaus.

1938

Muere Barlach (381 obras suyas son destruidas en Alemania). Nuevas esculturas y relieves de Ernst en su casa de Saint-Martin-d'Ardeche.

1939

El «Balzac» de Rodin colocado en el Boulevard Raspail de París. Exposición Maillol en París.

1940

Lipchitz emigra a Estados Unidos.

1941

Muere Minne.

1942

Muere Julio González y Blumenthal. Exposición Miró de cerámicas. Exposición Lipchitz en Nueva York. Eudaldo Serra: primer premio de la Kobe Artist Exhibition (Japón).

1943

Chillida siente atracción por la Arquitectura y asiste a las clases de la Escuela en Madrid. Moore comienza su «Madona con el Niño». Picasso realiza «Calavera» y «Cabeza de toro». Exposición Calder en Nueva York.

1944

Muere Maillol. Lipchitz termina «El Prometeo» para el Ministerio de Educación en Río de Janeiro.

1945

Muere suicidado De Fiori. Lipchitz realiza «Madre e hijo». Muere Manolo Hugué en Caldas de Montbuy.

1946

Mueren Despiau y Moholy-Nagy. Ernst: esculturas en Arizona. Gabo se establece en Estados Unidos. Pevsner se suma al grupo de «Realités Nouvelles».

1947

Mueren Kolbe y Martini. Lardera y Jacobsen se establecen en París, Lipchitz se dedica a la escultura en hierro.

1948

Chillida, trasladado a París después de abandonar la Arquitectura, experimenta una gran crisis vocacional. Exposición de Gabo y Pevsner en el Museo de Arte Moderno de Nueva Yor. Moore obtiene el Premio Internacional de la Bienal de Venecia.

1949

Chillida expone en el Salón de Mayo de París su célebre «Torso femenino». Primera exposición de Adam en París. Arp visita Estados Unidos. Jacobsen empieza a esculpir en hierro. Bloc funda la revista «Art d'aujourd'hui». La galería Maeght se interesa por la obra de Chillida. Primera exposición de Chillida con el grupo «Les mains eblouies».

1950

Muere Haller. Relieves en madera de Arp para la Universidad de Harvard (arquitecto Gropius). Pevsner trabaja para la Universidad de Caracas. Premios de la Bienal de Venecia: Zadkine y, ex aequo, Minguzzi y Mascherini. Primera Bienal de escultura en Amberes.

1951

Premios de la Bienal de Sao Paulo: Bill y Richier. Gran exposición de escultura en el Battersea Park de Londres.

1952

Ernst vuelve a París. Miró realiza unas esculturas para el jardín de su casa en Montroig. Exposición Julio González en París. Premios de la Bienal de Venecia: Calder y Marini.

1953

Exposición retrospectiva de Moore, de dibujo y escultura, en la Bienal de Sao Paulo. Premio Internacional en la misma Bienal.

1954

Muere Laurens. Premios de la Bienal de Venecia para Arp y Fazzini. Exposición en Madrid de L. M. Saumells.

1955

Bill realiza un proyecto de monumento a Buchner en Darmstadt. Moore: exposiciones en Canadá, Nueva Zelanda y Africa del Sur, y relieve en ladrillo en Rotterdam. Pablo Serrano obtiene el Gran Premio de Escultura en la Bienal Hispanoamericana de Arte.

1956

Premios de la Bienal de Venecia: Chadwick y Greco. Moore y Arp realizan esculturas decorativas para la Unesco de París. Pevsner hace esculturas para la General Motors en Detroit.

1957

Jorge Oteiza, primer Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo. Muere Brancusi. Exposición de Jorge Oteiza en Madrid.

1958

Exposición de hierro de Martín Chirino en Madrid. Muere el gran escultor José Clará.

1959

Exposición en Madrid homenaje a Chillida, Oteiza, Miró-Artigas y Palazuelo. José Planes,

académico de Bellas Artes. Exposición de escultura en Madrid de Henry Moore. Exposición de escultura religiosa de José Luis Sánchez. Premio de la Crítica (Ateneo) a Venancio Blanco. Revisión de la obra de José Capuz.

1960

Exposición en Madrid de escultura italiana contemporánea. Exposición de esculturas y dibujos de Julio González en Madrid. Exposición de Carretero Ferré en Madrid. Marcel Martí: Premio Julio González. Premio de la Fundación Rodríguez-Acosta a J. L. Sánchez.

1961

Exposición en Madrid de Torres Monsó. Exposición conmemorativa del IV centenario de Alonso Berruguete. A. Vallmitjana: Premio Nacional de Escultura en Venezuela.

1962

Rubio Camín: Gran Premio de Escultura en el Primer Certamen de Artes Plásticas. José Luis Sánchez: Medalla de Oro de Escultura en la III Bienal de Arte Sacro de Salzburgo.

1963

Exposición de Otero Besteiro y Max Weis en Madrid. Pablo Serrano: gran exposición en Madrid. Se inaugura el Museo Picasso en Barcelona.

1964

Amadeo Gabino, Manolo Molezum, J. L. Sánchez y Pablo Serrano exponen en el pabellón español de la Feria de Nueva York. Exposicio-

nes en Madrid: Eudaldo Serra, José Planes, Nacional de Bellas Artes, André Bloc, Carrilero, Donaire, Montaña Mustieles, Valverde, Venancio Blanco, Quera Tisner, Ramón Lapayese.

1965

Exposiciones en Madrid: Otero Besteiro, Juan Cristóbal, Charles Collet, Venancio Blanco, Pellsjo, Rubio Camin.

1966

Exposiciones en Madrid: Feliciano, A. Sacramento, Marcel Martí. En la Bienal de Venecia exponen Rubio Camin, Iraola, R. Mendiburu, Amadeo Gabino, Andrés Alfaro.

1967

Primera Exposición de «Forma Nueva» en Madrid: exponen Oteiza y Chillida. Esculturas de Espinós. Estatua de Unamuno en Salamanca por Pablo Serrano. Pequeña escultura de E. Alvarez Laveron. Exposiciones de César Otani, Ipousteguy, d'Haese y Alfaro. II Exposición de «Forma Nueva»: Chillida. El escultor Fenosa expone en Madrid por primera vez. Elvira Alfageme: Premio Neblí 1967.

1968

Exposiciones en Madrid: E. Monjo, Canto da Maia, Salvador Barta, D. Macedo, A. Duarte, F. Franco, Lagoa Henriques, Chartera D'Almeida, J. Vieira, Joao Cutileiro («Arte Portugués de los Ultimos Cien Años»), el escultor-orfebre Corberó, Manolo Hugué.

1969

Exposiciones en Madrid: Berrocal, J. L. Galicia, Alexanco, Cristino Mallo, R. Valdivielso. Gran exposición de Martínez Montañés, Amadeo Gabino, estatua de Pablo Serrano para Las Palmas.

1970

Exposiciones en Madrid: Baltasar Lobo, II Exposición Internacional del Pequeño Bronce (escultores europeos). Antológica de Alberto Sánchez.



BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI

«La nuova scultura spagnola». «La Biennale di Venezia», julio-septiembre de 1960.

APOLLONIO, UMBRO

«Eduardo Chillida». «Siderexport», núm. 4, 1962.

ASHBERY, JOHN

«Chillida and others». «Art International», 1 de junio de 1961.

BACHELARD, GASTON

«Le cosmos du Fer». «Derriere le Miroir», núm. 90-91.

CASTRO-ARINES, J.

«Un escultor, Chillida». «Informaciones», 1954.

CIRLOT, JUAN EDUARDO

«La escultura de Eduardo Chillida». «Papeles de Son Armadans», núm. 1, XIII, octubre de 1959.

FIGUEROLA-FERRETTI, L.

«Chillida en la I Exposición de Forma Nueva». «Arriba», 11 de junio de 1967.
«Chillida en la Exposición Forma Nueva-2». «Arriba», 3 de diciembre de 1967.

FULLAONDO, J. D.

«Chillida». Ediciones Alfaguara, Madrid-Barcelona, «Nueva Forma 1968».

GAYA NUÑO, J. A.

«Chillida, escultor en hierro caliente». «Insula», 15 de febrero de 1957

GIEDION-WELCKER, CAROLA

«La poesie de l'espace chez Chillida». «Derriere le Miroir»,
núm. 143, abril de 1964.

GIEDION WALCKER

«Chillida». «Quadrum», núm. 20.

GOMEZ BEDATE, P.

«Prefacio al catálogo». «Forma Nueva», mayo-junio de 1967.

GULLON, RICARDO

«Chillida». «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 85, 1957.

HANDLER, GERAHARDT

«Eduardo Chillida». Prefacio al catálogo «Wilhelm-Lehm-
bruck», Museum der Stadt Duisburg, 7 de junio de 1966.

J. A.

«Chillida». «Cimaise», París, noviembre-diciembre de 1956.

L. D.

«Chillida». «Aujourd'hui», noviembre de 1956.

MAYOR, JUAN

«Los hierros de Chillida». «Indice», Madrid, mayo de 1957.

MEYER, FRANZ

«Eduardo Chillida». Prefacio al catálogo «Kunsthalle»,
núm. 3, Basilea, marzo de 1962.

MORENO GALVAN, J. M.

«Eduardo Chillida». «Triunfo», abril de 1967.

M. P. F.

«Sensación de París ante una exposición de Eduardo Chi-
llida». «ABC», Madrid, 1962.

NETTER, MARIA

«Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida». «Werck»,
núm. 6, 6 de enero de 1962.

PENROSE, ROLAND

«Chillida». Prefacio al catálogo «Mc Roberts and Tunnar
Gallery», Londres, 1965.

PEREZ FERRERO, MIGUEL

«Chillida o el espíritu de los vascos». «ABC», Madrid,
10 de mayo de 1964.

PIETRO BARRAL, M. F.

«Los hierros de Chillida en París». «España», 28 de junio
de 1961.

RESTANY, PIERRE

«Un janseniste basque, Chillida». «Cimaise», núm. 60,
julio-agosto de 1962.

SCHMALENBACH, WERNER

«Chillida». Prefacio al catálogo. «Galerie Volmel», Dus-
seldorf.

S. M.

«Eduardo Chillida». «La Biennale di Venezia», núm. 42,
marzo de 1961.

SOTTAS JR., ETTORE

«Eduardo Chillida, escultor». «Domus», núm. 306, mayo
de 1955.

SPENCER, CHARLES S.

«Chillida, sculptor of space». «Studio International», ju-
nio de 1965.

SWEENEY, J. J.

«Derriere le Miroir», núm. 124, marzo de 1961.

— Prefacio al catálogo «Tre Museum of Fine Arts», Hous-
ton, Texas, octubre de 1966.

THARRATS, J. J.

«Artistas de hoy, Eduardo Chillida». Barcelona, s. f.

TORRES MURILLO

«Eduardo Chillida». Revista «Obras», número 98, 1962.

VOLBOUDT, PIERRE

«Chillida». «XX Siecle», núm. 8, París, 1957.

— «Space sacré, espace profane». «XX Siecle», núm. 24,
París, 1964.

— «Chillida». Verlag Gerd Hatje y Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1967.

WUTHENOV, E.

«Eduardo Chillida». Prefacio al catálogo «Galerie Buchholz»,
Munich, 1966.



INDICE DE LAMINAS

"Abesti Gogora"

Collage

Collage

Espacios sonoros

Elogio de la luz, 1958 (Alabastro)

Elogio de la luz XVI, (Alabastro)

Peine del viento, 1959

Rumor de límites II, 1959

"Abesti gogora"

Estela II, 1962

Estela IV

Temblor III

Escultura

Mutación, 1963

Temblor I

Alrededor del vacío III, 1965

Utsune, 1968

Elogio de la arquitectura, 1968

Leku - 1968

Peine al viento III, 1968

Proyecto para un monumento, 1969

Proyecto para un monumento en Düsseldorf, 1970

Toki, 1969

Lugar de encuentros II, 1971
Rumor de límites IX, 1972
Estela III, 1972
Bajorrelieve, 1972
Elogio a la arquitectura III, 1972
Gnomon
Elogio a la arquitectura II, 1972

INDICE

VIDA Y OBRA.....	7
EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA	43
ESQUEMA DE SU VIDA	81
ESQUEMA DE SU EPOCA	85
BIBLIOGRAFIA BASICA.....	95



COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti (2 Edición)
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego (2.ª edición).
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó (2.ª edición).
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera (2.ª edición).
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos (2.ª edición).
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó (2.ª edición).
24. **Tàpies**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Fardo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldeuou.
39. **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Juan de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.

54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde (2.ª edición).
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camín**, por Miguel Logroño.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por María Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miquel Angel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aquilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Argimón**, por Josep Vallés i Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Caudamo.
118. **Carmelo Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por Gerardo Manrique de Lara.



*Esta monografía sobre la vida y
la obra de CHILLIDA, se acabó
de imprimir en Pamplona en los
Talleres de Industrias Gráficas
CASTUERA.*





Pittsburg y Alemania, entre las que destaca el Premio Carnegie en 1964.

La universalidad de su arte queda subrayada así por éxitos merecedores de que su obra, a veces difícil, llegue al conocimiento de todos los amantes del arte actual.

SERIE ESCULTORES

