

EDUARDO
CHILLIDA
SOÑAR EL ESPACIO





EDUARDO
CHILLIDA
SOÑAR EL ESPACIO



Hay artistas cuya obra parece suspendida entre la tierra y el aire, como si no perteneciera del todo a ninguno de los dos lugares y, sin embargo, nos conectara con ambos. Eduardo Chillida fue uno de esos creadores irrepetibles. Su vida se extinguió hace más de dos décadas, pero su obra sigue latiendo con fuerza en nuestro presente. Escultor de lo visible y de lo invisible, sigue siendo hoy un interlocutor que nos invita a detenernos, a pensar y a sentir de otra manera. Sus piezas recuerdan que el vacío no es ausencia, sino promesa e incluso que el silencio también puede ser materia.

Eduardo Chillida fue, sin duda, uno de los escultores más destacados del siglo xx. Su trayectoria trasciende fronteras y generaciones, hasta el punto de que muchas de sus obras forman parte ya de nuestra identidad y de lo que somos. Chillida ha dejado una huella indeleble en el panorama artístico contemporáneo, una marca que no solo pertenece al ámbito de la escultura, sino también a la manera en la que comprendemos el espacio, la luz y el tiempo.

Su vida creativa no se entiende como una sucesión de etapas cerradas, sino como una investigación constante, un camino de búsqueda inagotable en el que cada paso conduce al siguiente de forma natural. Desde los torsos figurativos de juventud hasta los monumentales elogios al horizonte, lo que late siempre es una misma pregunta: cómo habitar el espacio poéticamente, cómo transformar el hierro más duro en un gesto de ternura, cómo dejar que la luz se cuele en la densidad de la piedra. Esa fidelidad a lo esencial explica que su obra, lejos de envejecer, se mantenga abierta, renovada, dispuesta a ser descubierta una y otra vez.

En Chillida, los materiales no son simples soportes, sino voces que hablan. El hierro le conectó con la fragua y con la memoria ancestral del trabajo humano. La madera evocó el ritmo y la calidez de lo orgánico. El alabastro le permitió esculpir la luz desde dentro, convirtiendo lo invisible en presencia. La tierra chamota lo devolvió al origen, a lo primigenio. Con cada material descubrió un modo de conocimiento, un lenguaje nuevo para interrogar al mundo.

La exposición que ahora acoge el Centro Conde Duque, tras haber visitado La Lonja de Zaragoza, reúne 102 piezas que son estaciones de ese recorrido vital. No se trata de una retrospectiva cerrada, sino de una invitación a entrar en su universo creativo. En ellas se reconocen sus constantes: la tensión entre densidad y levedad, el diálogo entre materia y vacío, la geometría que se abre a lo orgánico y lo orgánico que se ordena en geometría. El visitante descubrirá obras que parecen desafiar la gravedad, composiciones suspendidas que flotan como si desobedecieran al peso, materiales que se vuelven inesperadamente sutiles.

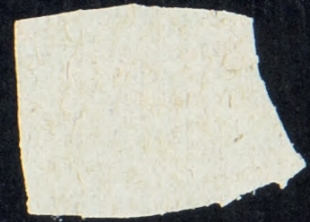
Chillida nunca entendió el arte como un territorio aislado. Por eso tantas de sus esculturas fueron concebidas para plazas, paseos marítimos y paisajes naturales. En ellas, el espectador no solo contempla: habita, atraviesa y comparte. Sus obras públicas no buscan imponerse como monumentos, sino abrir umbrales de encuentro y convivencia. En ese gesto radica también la fuerza ética de su legado: la convicción de que el arte debe ser hospitalidad y diálogo.

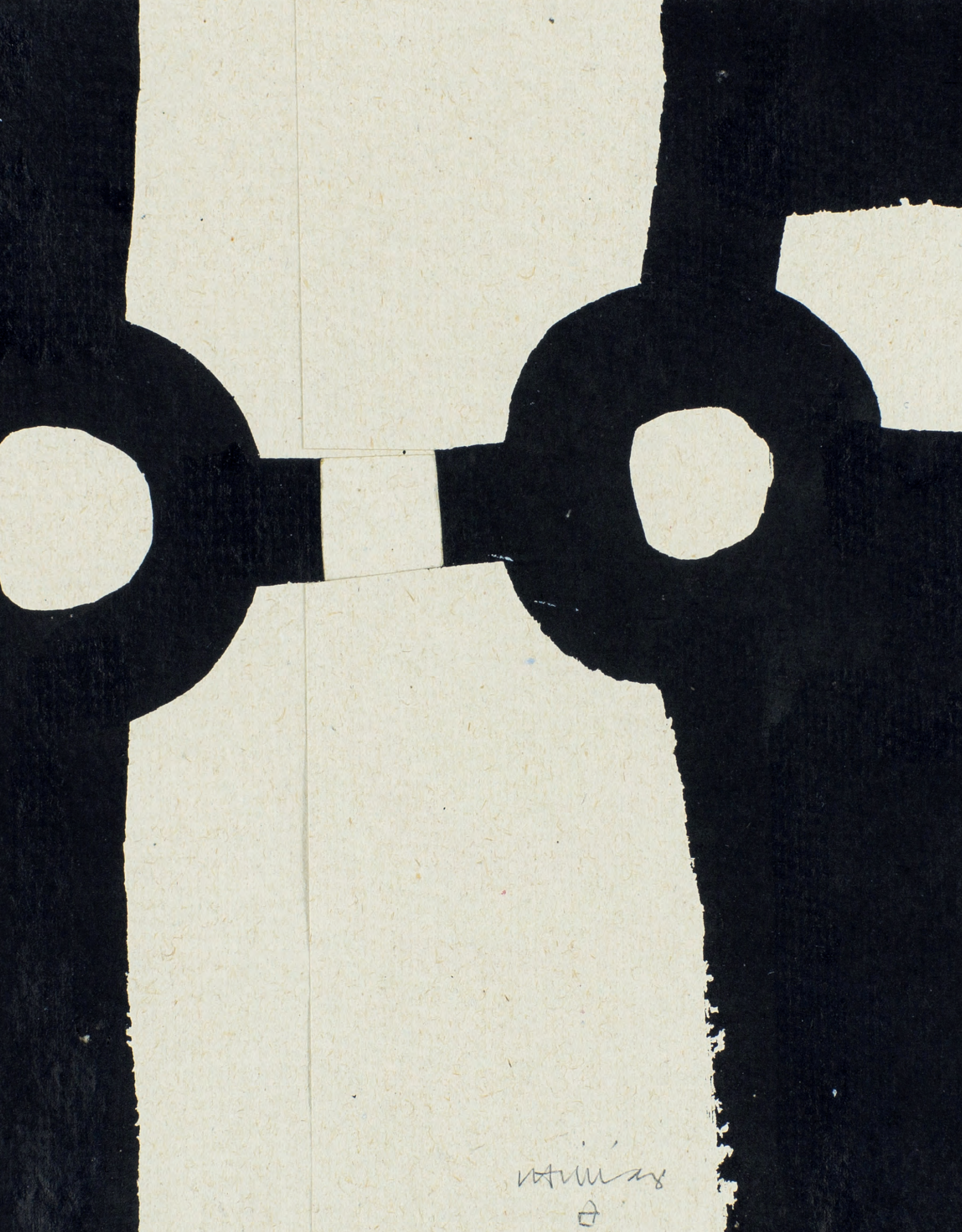
La llegada de esta muestra a Madrid es también una ocasión para subrayar el compromiso de Fundación Ibercaja con la cultura. Nuestra institución ha querido acercar al público una selección de obras que nos ayudan a pensar, a emocionarnos y a reconocernos en lo común. A través de exposiciones como esta reafirmamos nuestra vocación de tender puentes entre la creación artística y la sociedad, ofreciendo espacios en los que el arte pueda dialogar con el presente.

Ojalá estas piezas en el Centro Conde Duque se conviertan en una invitación a detenerse, a escuchar y a habitar el espacio poéticamente.

Amado Franco Lahoz
Presidente de Fundación Ibercaja

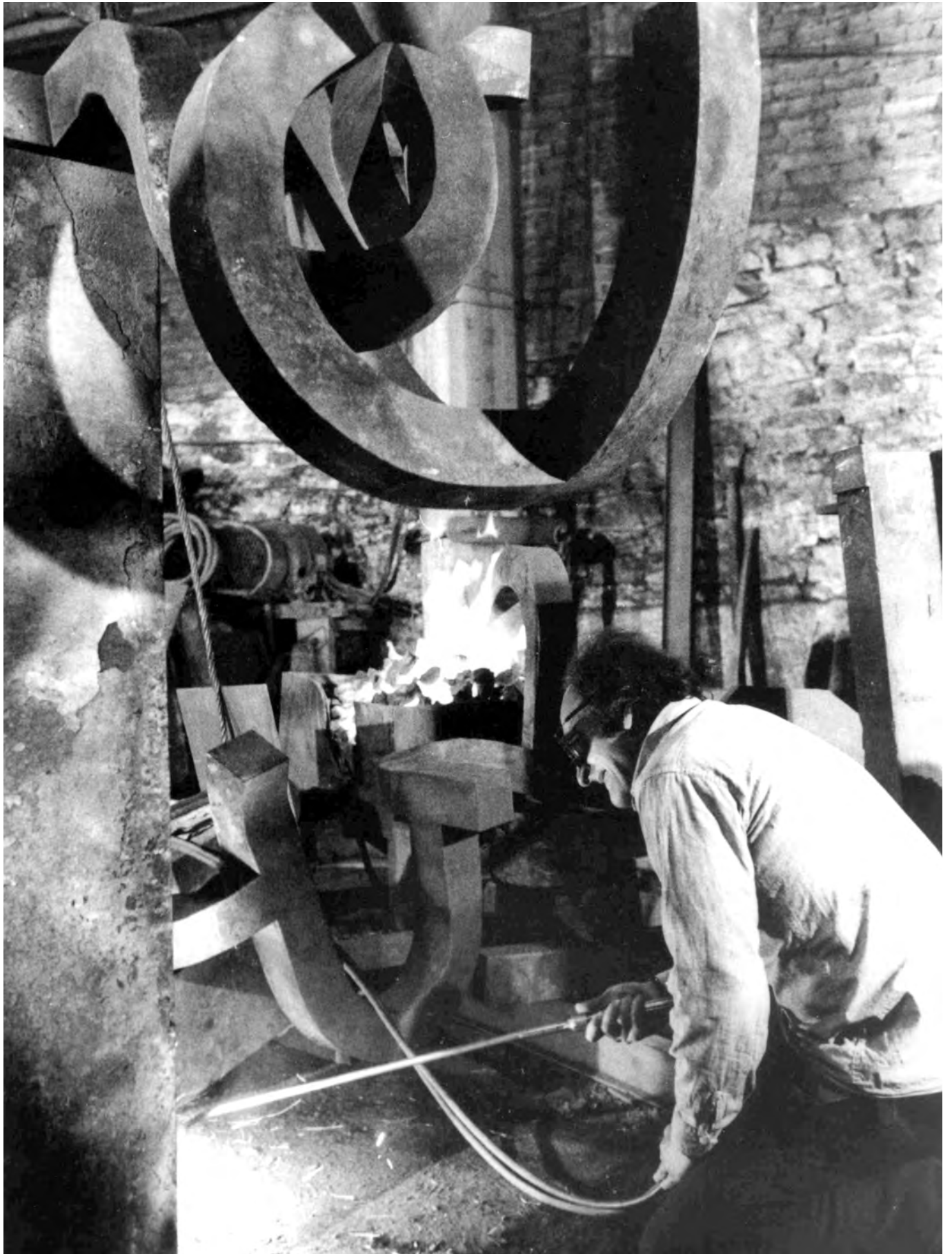
Sin título
1987
Collage (detalle)





W. M. W.

+



Madrid acoge en el Centro Conde Duque la exposición *Eduardo Chillida. Soñar el espacio*, una muestra excepcional dedicada a la obra de Eduardo Chillida, figura esencial del arte contemporáneo y uno de los grandes referentes de la escultura del siglo xx.

Esta exposición ofrece a los madrileños y a quienes nos visitan la oportunidad de contemplar, de manera conjunta y rigurosa, algunas obras muy significativas de uno de nuestros creadores más universales y que más ha transformado la integración de la escultura en la construcción del paisaje en el arte de nuestro tiempo.

El recorrido propuesto, integrado por 102 piezas, abarca la totalidad de su trayectoria artística: grandes esculturas, obra gráfica, dibujos, *collages* y retratos.

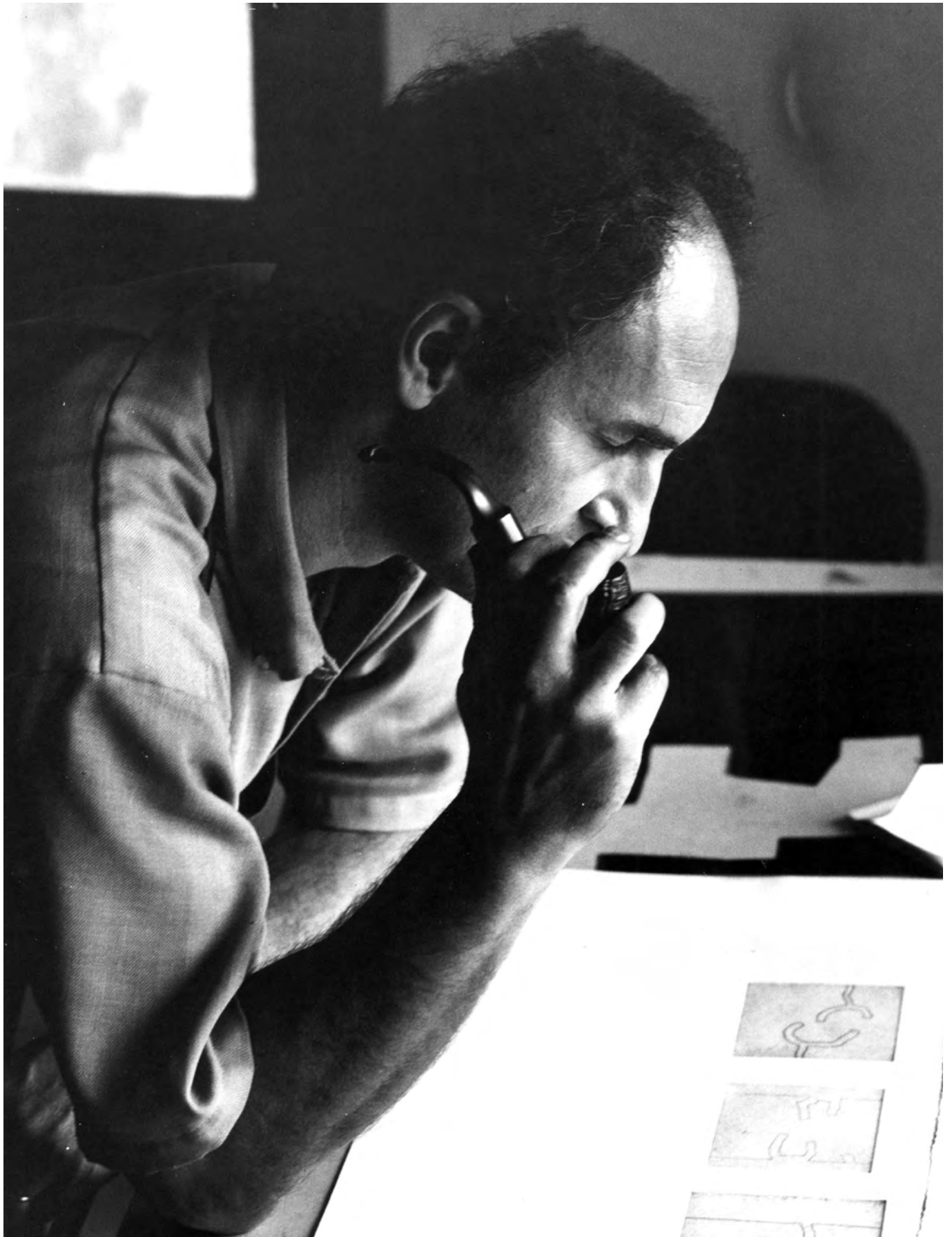
Desde las obras de pequeño formato hasta sus grandes e icónicas esculturas al aire libre que son ya inseparables de sus lugares. De muchas ellas podemos disfrutar en nuestra ciudad, presentes en espacios como la Plaza del Rey, el parque Agustín Rodríguez Sahagún, el jardín Sabatini del Museo Reina Sofía, la Fundación Juan March o el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana.

La exposición nos da la oportunidad de apreciar su dominio en la extraordinaria diversidad de materiales empleados —hierro, alabastro, madera, hormigón o tierra— y las formas con las que el escultor donostiarra las unió a la naturaleza y al paisaje urbano actual. Asimismo, permite recorrer una obra gráfica que ayuda a comprender su evolución y disfrutar de series emblemáticas como *Lo profundo es el aire*, inspirada en el poema de Jorge Guillén.

Madrid, como gran capital mundial del arte y la cultura, tiene la responsabilidad y la vocación de acercar a la ciudadanía y a quienes nos visitan a los grandes nombres de la creación artística.

Con esta exposición, Madrid se suma al reconocimiento de Eduardo Chillida como uno de esos grandes creadores que demostró que una escultura, como la tradición y la identidad, pueden pertenecer a un lugar sin perder su vocación de universalidad. Y reafirma esa misma vocación del Centro Conde Duque como espacio de referencia para la cultura contemporánea y centro imprescindible para seguir enriqueciendo el atractivo de Madrid como uno de los grandes referentes artísticos, creativos y culturales a nivel mundial.

José Luis Martínez-Almeida Navasqüés
Alcalde de Madrid



Fundación Ibercaja presenta esta exposición en el Centro Conde Duque de Madrid con el deseo de ofrecer un encuentro íntimo con la obra de Eduardo Chillida. No se trata solo de contemplar algunas de las creaciones más representativas de uno de los grandes escultores del siglo xx, sino de dejarse acompañar por ellas en un recorrido que es también una experiencia personal.

Chillida trabajaba siempre desde la pregunta. Cada material, cada línea en un papel, cada forma en hierro o en alabastro, eran una manera de indagar en lo invisible: ¿qué significa habitar el espacio?, ¿cómo se convierte el vacío en presencia?, ¿dónde empieza la luz y dónde termina la sombra? En sus obras sobre papel se advierte la misma fuerza que en sus esculturas públicas. Ahí aparece el gesto íntimo, el instante en el que el artista piensa con las manos y convierte la duda en forma.

El visitante encontrará en esta muestra un taller abierto. No un lugar de respuestas, sino de resonancias. Piezas que invitan a caminar alrededor, a detenerse, a dejar que el silencio dialogue con la materia. Obras que parecen desafiar el peso y la gravedad para recordarnos que también lo frágil puede ser firme, y que lo más pequeño puede contener la grandeza de lo universal.

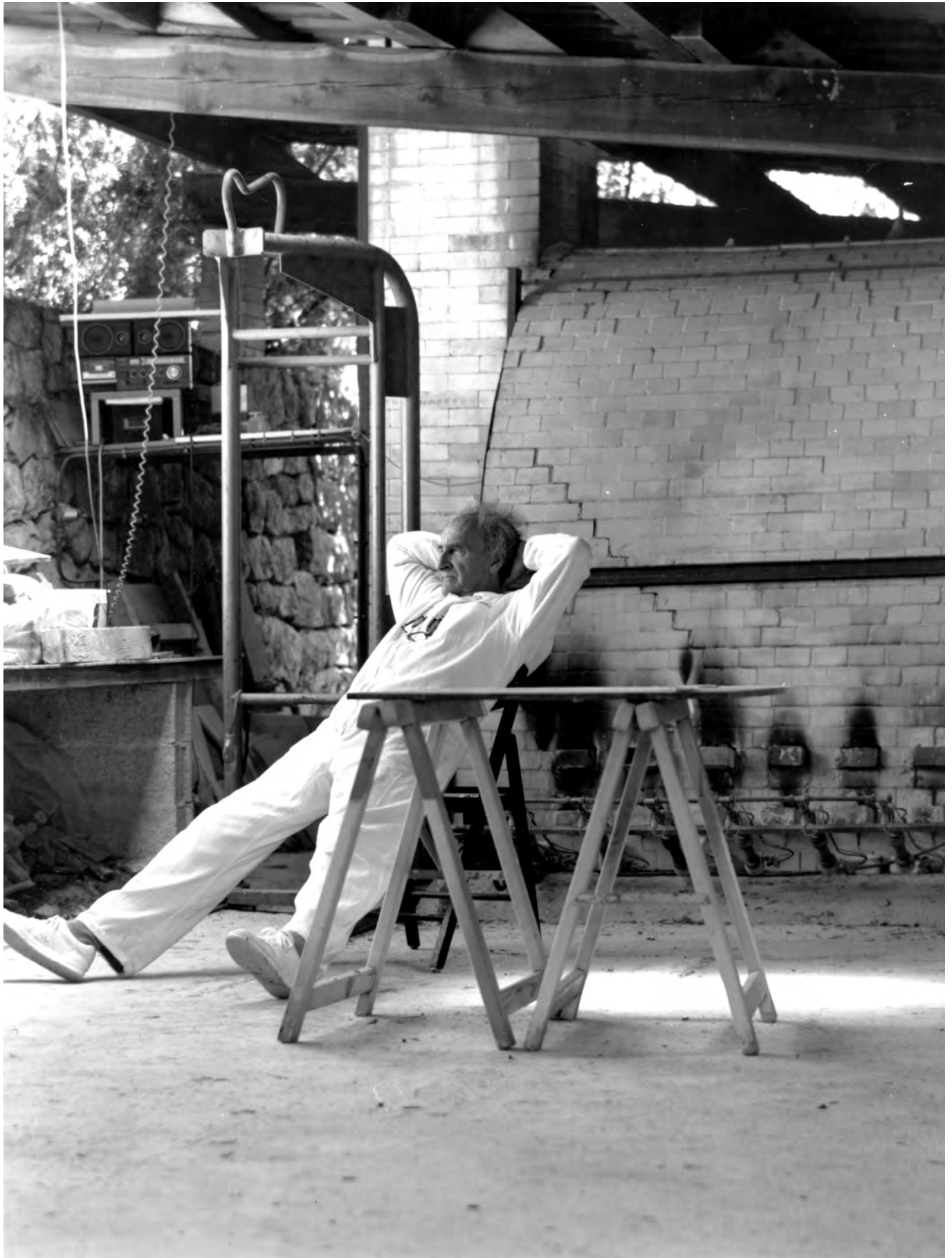
En Fundación Ibercaja, creemos que la cultura es una herramienta esencial para el crecimiento individual y colectivo. Con esta exposición reafirmamos nuestra vocación de acercar el arte a la sociedad y de convertir espacios emblemáticos como el Centro Conde Duque en escenarios de diálogo entre la creación y el público.

Este compromiso, que forma parte de nuestra identidad, nos anima a seguir impulsando iniciativas que conecten a las personas con la obra de grandes artistas y con los valores que esta transmite: apertura, reflexión y convivencia.

José Luis Rodrigo Escrig
Director General de Fundación Ibercaja

Eduardo Chillida trabajando
en varios grabados, 1969
Foto: Archivo Eduardo Chillida

(Página siguiente)
Eduardo Chillida
en Saint-Paul-de-Vence
Foto: Jesús Uriarte



ÍNDICE

- 14** EDUARDO Y PILAR.
LA LUZ DEL ALABASTRO
Mikel Chillida
- 20** EDUARDO CHILLIDA.
UN CREADOR ABIERTO
AL MUNDO
Alicia Vallina
- 34** CHILLIDA. EL PAPEL,
LUGAR DE CREACIÓN
Javier Chavarría
- 54** CHILLIDA
Y LA ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA
Elvira Guerra
- 74** EL ARQUITECTO DEL ORBE:
LO DENSO / LO ETÉREO
Lorena Robredo
- 92** CATÁLOGO

EDUARDO Y PILAR.
LA LUZ DEL ALABASTRO

Mikel Chillida
Nieto de Eduardo y Pilar

Quisiera comenzar estas líneas expresando mi más profundo agradecimiento a Fundación Ibercaja y al Ayuntamiento de Zaragoza por hacer posible esta exposición con motivo del centenario de Eduardo Chillida. Gracias por abrir las puertas de La Lonja, uno de los espacios más emblemáticos y bellos de esta ciudad, para acoger la obra de mi aitona. Gracias por la confianza, la sensibilidad y el compromiso que habéis mostrado con su legado, y por entender que celebrar a Chillida no es solo recordar a un artista, sino reivindicar una forma de mirar, de construir y de pensar el mundo.

Zaragoza es una ciudad que tiene un vínculo silencioso pero profundo con la obra de Eduardo Chillida. De aquí, de la tierra aragonesa, proviene el alabastro con el que trabajó sus esculturas más luminosas. Aquel material translúcido, nacido de la piedra pero atravesado por la luz, le fascinaba por su dualidad: era sólido y, al mismo tiempo, frágil; opaco y transparente; terrenal y casi espiritual. Le gustaba decir que el alabastro es una piedra que deja pasar la luz, como si el alma del material no se resignara a quedar encerrada.

...En el alabastro el problema es completamente diferente: el espacio pasa al interior de la piedra, es el vacío que hay en el corazón de la piedra.¹

En su trayectoria, el alabastro fue un territorio de descubrimiento. A través de él exploró el misterio del interior, de lo que no se ve a simple vista. Si el hierro era el lenguaje de la densidad, la fuerza y la materia, el alabastro era el de la luz, la intimidad y el silencio. Lo que buscaba en cada pieza no era tanto esculpir una forma, sino liberar un espacio interior, un vacío que, al ser atravesado por la luz, se convertía en presencia. En esas obras hay algo profundamente aragonés, casi místico: el diálogo constante entre la dureza de la piedra y la suavidad de la claridad que la habita.

El alabastro, como el artista, pertenece a una geografía de contrastes. Chillida entendía la escultura como un arte del límite, del encuentro entre opuestos: lleno y vacío, peso y levedad, materia y espíritu. En el alabastro encontró un interlocutor ideal. La luz no solo lo iluminaba: lo transformaba, lo creaba. Cada hora del día, cada ángulo, cada sombra, cambiaban su aspecto. En ese sentido, trabajar con este material era, también, trabajar con el tiempo.

Y esa luz, tan presente en su obra, tiene en Aragón una calidad particular. Es una luz limpia, directa, sin concesiones, que parece nacer del mismo suelo. Una luz que no adorna, sino que revela. En las esculturas de alabastro de Chillida esa luz encuentra su espacio natural, su contrapunto mineral. Hay en ellas algo de arquitectura interior, de construcción invisible. Son, al fin y al cabo, casas para la luz.

¹ Chillida, Eduardo: *Escritos*. Ed. La Fábrica, Madrid 2005. p. 60.

Eduardo Chillida y Pili Belzunce
 en la bahía de La Concha, 1944
 Foto: Archivo Eduardo Chillida



Pero esta exposición, que tiene lugar precisamente junto a la Plaza del Pilar, guarda un significado aún más íntimo para todos nosotros, la familia de Eduardo. No se puede hablar de Chillida sin hablar de Pilar Belzunce. Su nombre no solo acompaña al del artista: lo completa. Decimos con frecuencia que esas cinco letras, Pilar, son más Chillida que las propias de la palabra "Chillida", porque sin Pilar no existe Chillida.

Pilar fue compañera, cómplice y refugio. Fue la que sostuvo, la que organizó, la que acompañó, la que creyó cuando todo era duda. Ella fue el corazón silencioso de una vida compartida que dio sentido a la obra. Desde el principio, entendieron que el arte no era un camino solitario, sino una forma de vida común. Por eso resulta tan simbólico, tan hermoso, que esta exposición se celebre aquí, al lado de la Basílica del Pilar. En esta coincidencia hay algo más que azar: hay una suerte de justicia poética, un gesto del destino. ¿Dónde sino podía reencontrarse Eduardo con Pilar, sino aquí, en el Pilar de Zaragoza cuando se cumplen también 100 años del nacimiento de Pili?





Eduardo Chillida y Pili Belzunce en Jerusalén, 1985
Foto: Archivo Eduardo Chillida



Refugio para el hombre

1980

Alabastro

40,5 x 33,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Yo con quien de verdad he tenido una relación muy especial ha sido con Pili, toda mi vida. Con Pili, sí. Pili y yo hemos estado juntos toda la vida. Como decía San Juan de la Cruz: "Ya no cuido ganado, ni ya tengo otro oficio; que tan solo en amar es mi ejercicio..." Ama es una cosa muy seria. Aquí nada habría funcionado si no hubiera estado ella.²

Este lugar, cargado de historia, de fe y de luz, acoge ahora las obras de un hombre que buscó precisamente eso: la trascendencia de la materia, la comunión entre el espíritu y la tierra. Es imposible no pensar que, de algún modo, esta exposición une los caminos de ambos: el del escultor que quiso construir espacios para la luz y el de la mujer que fue, siempre, su luz más constante.

Al recorrer La Lonja, el visitante percibirá cómo esas piezas respiran. No hay artificio en ellas, sino verdad. Cada obra es una invitación a detenerse, a escuchar el silencio que habita dentro de la piedra, a mirar no lo que está delante de nosotros, sino lo que sucede dentro. Chillida decía que la obra de arte debe dejar espacio para que el espectador pueda entrar en ella. Y eso ocurre aquí: las esculturas no se imponen, se ofrecen.

Cuando se mira una escultura con un espectador que la observa girando a su alrededor, entonces entra en función con el espacio de la obra el tiempo de la observación.³

El centenario de Eduardo Chillida no es una conmemoración más. Es una oportunidad para volver a mirar con calma, para recordar que su obra sigue viva porque habla de lo esencial: del espacio, del respeto, de la libertad, de la luz, de la tolerancia. Y hoy, en Zaragoza, esa luz vuelve a brillar de un modo especial.

Gracias a Fundación Ibercaja por acompañarnos en este viaje, por entender que apoyar la cultura no es solo preservar el pasado, sino proyectar futuro. Gracias al Ayuntamiento de Zaragoza por abrirnos este lugar cargado de historia y permitir que las esculturas dialoguen con su arquitectura y su luz. Y gracias a todos los que hacéis posible que la obra de Eduardo Chillida siga encontrando nuevos espacios, nuevos públicos y nuevos ojos hambrientos no solo de mirar sino de ver lo que a simple vista no se ve.

2

Chillida, Susana: *Conversaciones con Eduardo Chillida*. Ed. Destino, Madrid 2003. p. 39.

3

Chillida, Eduardo: *Escritos*. Ed. La Fábrica, Madrid 2005. p. 87.

4

Chillida, Eduardo: *Escritos*. Ed. La Fábrica, Madrid 2005. p. 40.

*Pasos hacia el gran vacío desde la esperanza.
Deseos de ver con la mirada.⁴*

Porque el arte, como la luz del alabastro, solo existe cuando encuentra un lugar donde ser atravesado.

Y aquí, en Zaragoza, junto a El Pilar, ese lugar ha vuelto a existir.

EDUARDO CHILLIDA.
UN CREADOR ABIERTO
AL MUNDO

Dra. Alicia Vallina
Conservadora de Museos Estatales y comisaria de la exposición

Eduardo Chillida y yo tenemos varias cosas en común. En primer lugar, y la más importante de ellas, es la influencia que las mujeres ejercieron en nuestras vidas. En el caso del creador vasco, que es quien ahora nos ocupa, fue crucial en el desarrollo de su pensamiento plástico y vital, pues su abuela y su esposa fueron pilares claves sobre los que construyó las más sólidas bases de su existencia, permitiéndole desarrollar herramientas elementales para abrirse y comprender el mundo.

La *amona* (abuela en euskera) materna de Chillida ejerció un gran influjo sobre él cuando aún era un niño. Juana Eguren, Juanatxo, como así la llamaba su familia, era mujer poderosa donde las hubiera. Había nacido en un caserío cercano a Zumárraga donde comenzó a trabajar en un hostel para terminar fundando dos hoteles en San Sebastián (frecuentados por el modisto Cristóbal Balenciaga, del que era una gran amiga y cliente): el Biarritz, demolido a su muerte, y el Hotel Niza, situado en primera fila de la bahía donostiarra, y que sigue hoy activo gracias a la intervención de Pilar Belzunce, esposa del propio Chillida, que lo compró en 1971 y cuya propiedad cedió a los ocho hijos que tuvo con el artista.

La influencia de esta gran mujer en su vida y durante sus primeros años de matrimonio, antes de que se convirtiera en un artista internacionalmente conocido, determinaron en buena parte su sentido del trabajo, de la constancia, de la apertura al mundo y de la fe en sí mismo.

Eduardo Chillida era el mayor de tres hermanos, al que seguían Gonzalo, reconocido pintor, e Ignacio, que falleció tragicamente en un accidente de tráfico siendo aun muy joven. Su madre, Carmen Juantegui Eguren, era una mujer dulce y muy cariñosa que tenía una preciosa voz de soprano, aunque falleció muy joven a consecuencia de una enfermedad renal. De ella aprendió Eduardo su amor por la música. Por otra parte siempre lamentó no haber enseñado a sus hijos a hablar euskera, algo que la abuela Juanatxo tenía por costumbre hacer en casa con sus hijos. De hecho, el propio artista intentó aprender el idioma durante la década de los años 70, pero le resultaba muy trabajoso y apenas tenía tiempo para ello. Sin embargo, tituló muchas de sus esculturas en euskera, de lo que se sintió tremendamente orgulloso. “La escultura debe siempre estar atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva”, solía decir Eduardo.

El joven donostiarra quiso ser futbolista, pero una lesión muy grave de rodilla le apartó del mundo del fútbol tras jugar únicamente una temporada, la de 1942-1943, como portero de la Real Sociedad. Tal y como señala una de sus hijas, Susana, de este deporte aprendió a analizar la velocidad, el espacio y el tiempo, y



eso le sirvió mucho para su trabajo como escultor, pues había tenido que desarrollar unas cualidades espacio-temporales muy concretas. Del mismo modo, mantuvo su gusto y afición por el deporte durante toda su vida, realizando caminatas diarias que apenas interrumpía.

Tras retirarse del fútbol comenzó la carrera de Arquitectura en Madrid, que terminó por abandonar para marchar a París en 1948, donde se lanzó a cumplir su verdadero sueño: el de ser artista. Desde París continuaba su noviazgo con quien iba a convertirse en la persona más importante de su vida y la madre de sus hijos: Pilar Belzunce, una joven nacida circunstancialmente en las Filipinas debido a los negocios de su padre, pero de familia de origen navarro.

En la capital del Sena coincidió con artistas de la talla de Pablo Palazuelo (que se convertiría en uno de sus más fieles amigos), con Brancusi o con José Guerrero y Eusebio Sempere. Visitaba frecuentemente el Museo del Louvre y allí aprendió a amar la luminosidad de la escultura griega arcaica que inspiraría sus

Eduardo y Pili
en San Sebastian, 1964
Foto: Budd Studio

primeras esculturas realizadas en yeso y tituladas *Forma* y *Torso*, que expuso en el parisino Salón de Mayo de 1949 con críticas muy positivas. También se dejó seducir por el arte egipcio, el africano y el oriental.

Fue en París donde Louis Clayeux, director artístico de la galería Maeght, descubrió la obra del genial artista donostiarra y le propuso exponer en una muestra colectiva de artistas noveles junto a otros ya consagrados titulada *Les mains éblouies* (Las manos deslumbradas).

Tras dos años de formación y experimentación, en 1950, regresa definitivamente, en 1951, a Hernani. En estos primeros años, el matrimonio recibió siempre la ayuda incondicional de la *amona* Juanatxo.

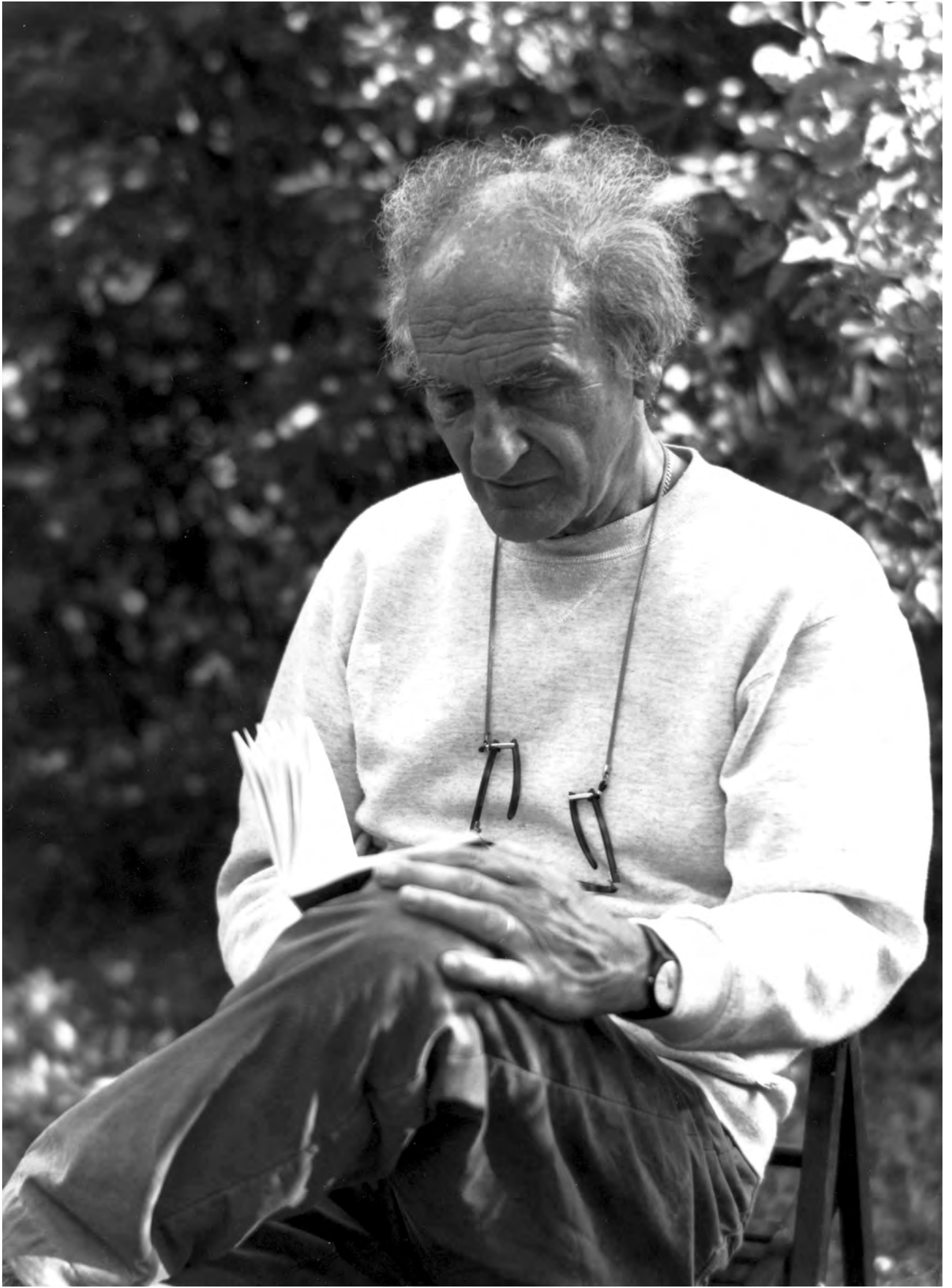
No fue hasta 1954 cuando Chillida expuso individualmente en la galería madrileña Clan, donde conoció al empresario navarro Juan Huarte Beaumont (hermano de Josefa Huarte), uno de los primeros coleccionistas de sus obras.

Eduardo Chillida, 1992

Foto: Susana Chillida

Dos años después, en 1956, expuso también de modo individual en la galería Maeght de París, hasta que, en 1958, su nombre comenzó a despegar definitivamente en el ámbito internacional al ganar el premio de escultura en la 29 Bienal de Venecia. Sin necesidad ya de ningún apoyo económico por parte de la *amona*, adquirió la residencia de Villa Paz, en San Sebastián, lugar al que se trasladó con toda su familia y donde permanecieron durante casi 25 años.

En 1959 participó, con enorme éxito, en la exposición de arte contemporáneo *Documenta* de Kassel, en Alemania y, a partir de ese año y hasta el resto de su vida, desarrolló una prolífica obra gráfica paralelamente a sus trabajos como escultor. Los distintos materiales fueron sucediéndose en su carrera con un interés razonado, a partir de las investigaciones que realizaba y que tenían que ver con los sentidos. Le llamaba la atención todo lo que desconocía, ya que afirmaba que "las obras de arte son, en realidad, interrogantes, preguntas que contienen un porcentaje de respuesta, pero que les queda un porcentaje de pregunta a pesar de que estén terminadas". Para Chillida, los procesos eran mucho





Taller de Dutrou.
Saint Paul, 1976
Foto: Claude Gaspari

más relevantes que la producción final de la obra y experimentaba y analizaba con rigor el vacío, el espacio y la impronta de la luz y las sombras sobre la materia.

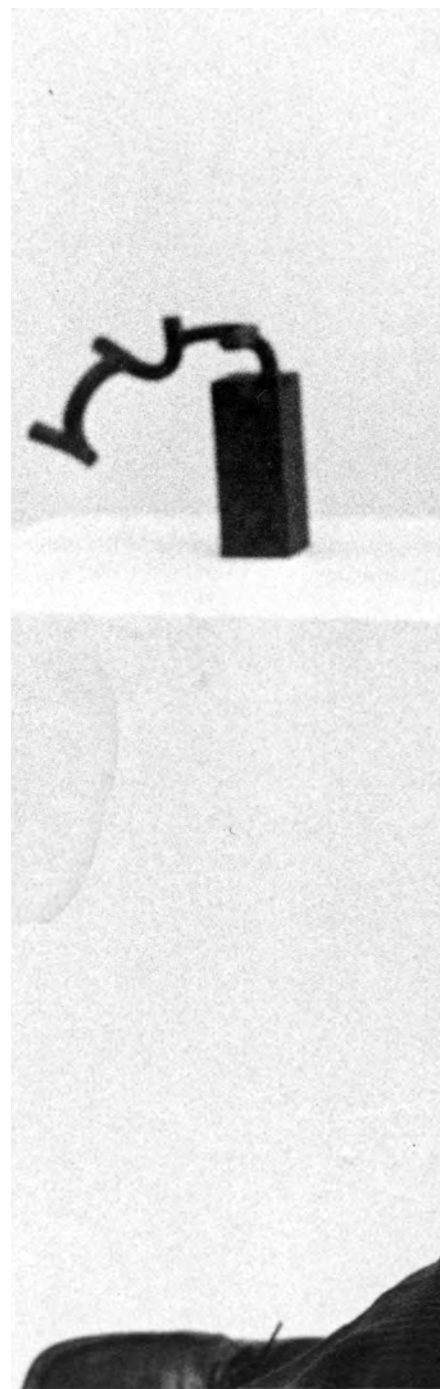
En el caso de sus dibujos, que realizó casi desde el inicio de su pensamiento plástico, lejos de ser obras preparatorias, poseen su propia singularidad y autonomía. Son un lenguaje íntimo e intuitivo en el que empleó diversas técnicas como la tinta, el carbón o la sanguina, normalmente sobre papel blanco y dominados por la geometría de las líneas que nos recuerdan a sus esculturas. “En una la línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide”, solía decir el artista. En estos dibujos Chillida exploró los conceptos fundamentales de su arte, como el espacio y el vacío, y a través de ellos se muestra su fuerza expresiva y la filosofía esencial de su pensamiento. Por ejemplo, y en el caso de las representaciones de manos, estas gozan de una dimensión casi escultórica y son un claro ejemplo de exploración del volumen y del espacio que rodean al cuerpo humano. Son manos abiertas, recogidas, entrelazadas, que transmiten una forma de pensamiento, de silencio y de introspección.

Eduardo Chillida. Exhibition Kestner
Gesell-shaft Hannover, 1981
Foto: Archivo Eduardo Chillida

El artista vasco ya había triunfado definitivamente por aquel entonces y, en 1962, el Museo de Houston organizó una exposición conjunta titulada *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, que le abrió camino no solo en Estados Unidos, sino también en toda Asia. En 1961 expuso en la galería Maeght y hasta uno de los padres del cubismo, el mismísimo Georges Braque, quiso comprarle la obra *Yunque de sueños II*, que finalmente el vasco terminaría por intercambiar con otra obra.

Cuatro años después, y en un intento por recuperar la luminosidad mediterránea que había tratado en sus primeros trabajos gracias al empleo del yeso, va a utilizar el alabastro, que le atrajo por su capacidad para dejar pasar la luz a través de él. Estas obras, profundamente espirituales entre las que destaca el *Homenaje a Goethe*, exploran el interior de la pieza y cómo este se comunica con el exterior en un diálogo silencioso y místico.

Por su parte, el *Abesti Gogorra* fue el primer monumento público que el artista realizó a gran escala y, en 1966, terminó instalándose en los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston, a raíz





de su primera gran retrospectiva en Estados Unidos, donde se expusieron 50 esculturas y 31 dibujos y *collages* que más tarde viajaron por los museos de San Luis y Utica. Chillida era muy especial a la hora de elegir los lugares donde se ubicaban sus obras y siempre pretendió que estas establecieran una comunicación directa con el espacio y con el entorno, bien urbano, bien natural. Le gustaba elegir espacios alejados para que el espectador tuviera que encontrarlas.

A pesar de que no creía en la enseñanza reglada del arte, en 1971 fue profesor invitado en la Universidad de Harvard para impartir un curso sobre la materia y allí conoció al poeta Jorge Guillén, con quien colaboró en un libro de artista titulado *Más allá*, realizando 16 xilografías. Diez años más tarde le dedicaría su obra de hormigón *Homenaje a Jorge Guillén*.

En sus constantes análisis e investigaciones por dejar hablar a la materia, Chillida dio un paso más al descubrir en 1973, durante uno de sus muchos veranos trabajando en las instalaciones de la Fundación Maeght, en Saint-Paul-de-Vence y de la mano del ceramista Hans Spinner, la tierra chamota, una arcilla que comenzó a emplear en bloques compactos y macizos de tierra primigenia que apenas manipulaba. Estas obras denominadas *Lurrak* eran masas sólidas cocidas en horno de leña que adquirirían diversas tonalidades atendiendo al tiempo de cocción y a su colocación en el interior del horno. Ese era el momento más crítico de todo el proceso, aunque a Eduardo le gustaba mucho trabajarlas al aire libre antes de proceder a afrontar este último paso (el cineasta Laurence Boultin rodó el proceso de esta fabricación en un documental en 1985). Chillida no buscaba en ellas la perfección técnica, sino la huella de su trabajo, en una especie de reencuentro con los orígenes del mundo y de relación entre el ser humano y la tierra. Un modo de pensamiento ancestral ya casi olvidado.

En 1976 se inició el proyecto el *Peine del viento XV* cuya instalación culminó en 1977, uno de los sueños de Chillida, pues desde que era joven tuvo intención de regalar una de sus esculturas a la ciudad de San Sebastián y colocarla donde se terminaba el paseo marítimo. Estuvo 25 años desarrollando este proyecto, para el que realizó 14 esculturas, hasta que se dio cuenta de que necesitaba tres variantes de la misma forma y tamaño para emular la línea del horizonte. Eduardo buscaba con ella crear un auténtico lugar de encuentro, desarrollando un compromiso con la colectividad, con la tierra a la que pertenecía y con el ser humano. La paz, la libertad y la tolerancia fueron algunas de las razones más significativas de creación de muchas de sus principales piezas públicas, colocadas en lugares urbanos o en entornos naturales. Impactos de alma, bloques de la identidad que buscaba a cada paso que daba.

Tuvo que esperar hasta 1981 para que se celebrara en su tierra la primera exposición dedicada a su trabajo, que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y donde se mostraron obras que formaron parte de una exposición previa que había tenido lugar el año anterior tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York y el Palacio de Cristal de Madrid.

En 1983 comenzó la serie *Lo profundo es el aire*, título inspirado en un verso de Jorge Guillén.

En 1985, inició *Gravitaciones*, una de sus series gráficas más relevantes. Eran una especie de esculturas, de relieves en papel, generalmente blanco y negro y solo a veces beige, suspendidas por hilos y tensiones invisibles que parecían flotar en el aire desafiando la gravedad.

Pero, sin lugar a duda, la obra más importante de su trayectoria como hombre y como creador fue la adquisición, en 1983, junto a su esposa Pilar Belzunce, de la finca de Zabalaga en Hernani, actual sede de su hogar y de la esencia misma de su espíritu: Chillida Leku. “Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y que la gente caminara entre ellas como por un bosque”. Eduardo lo logró. El sueño cristalizó en un espléndido espacio donde arte y naturaleza viajan juntos para proporcionar al caminante la magia que confiere la obra del genio. Sin un orden preestablecido y rodeado de robles, magnolios y hayas, el curioso viajero ocasional avanza hasta acariciar el monumental acero y granito que construyen las palabras de Chillida. Un lenguaje inmortal, casi místico, que culmina bajo los muros del caserío. Una construcción rural del siglo xv, de entramado de madera y muros de piedra, presidido por el escudo de la familia Zabalaga en su fachada norte. En él, el pasado, el presente y el futuro convergen, se reconocen, dialogan y se muestran.

Chillida Leku es la casa de Eduardo y de Pili. Allí descansan, bajo un hermoso magnolio, las cenizas de ambos junto a las de su amigo Joaquín Goicoechea, el guardés. 11 hectáreas de paz y serenidad en las que el tiempo se detiene y donde la voz del artista resuena libre y tolerante en su amada tierra vasca. Allí, con Pili siempre a su lado, ambos se convirtieron en eternos, en indestructibles. Ella, siempre ella, pieza imprescindible de su vida, valiente, rápida, algo anárquica, moderna, abierta, completaba a Eduardo en todo lo que le faltaba.

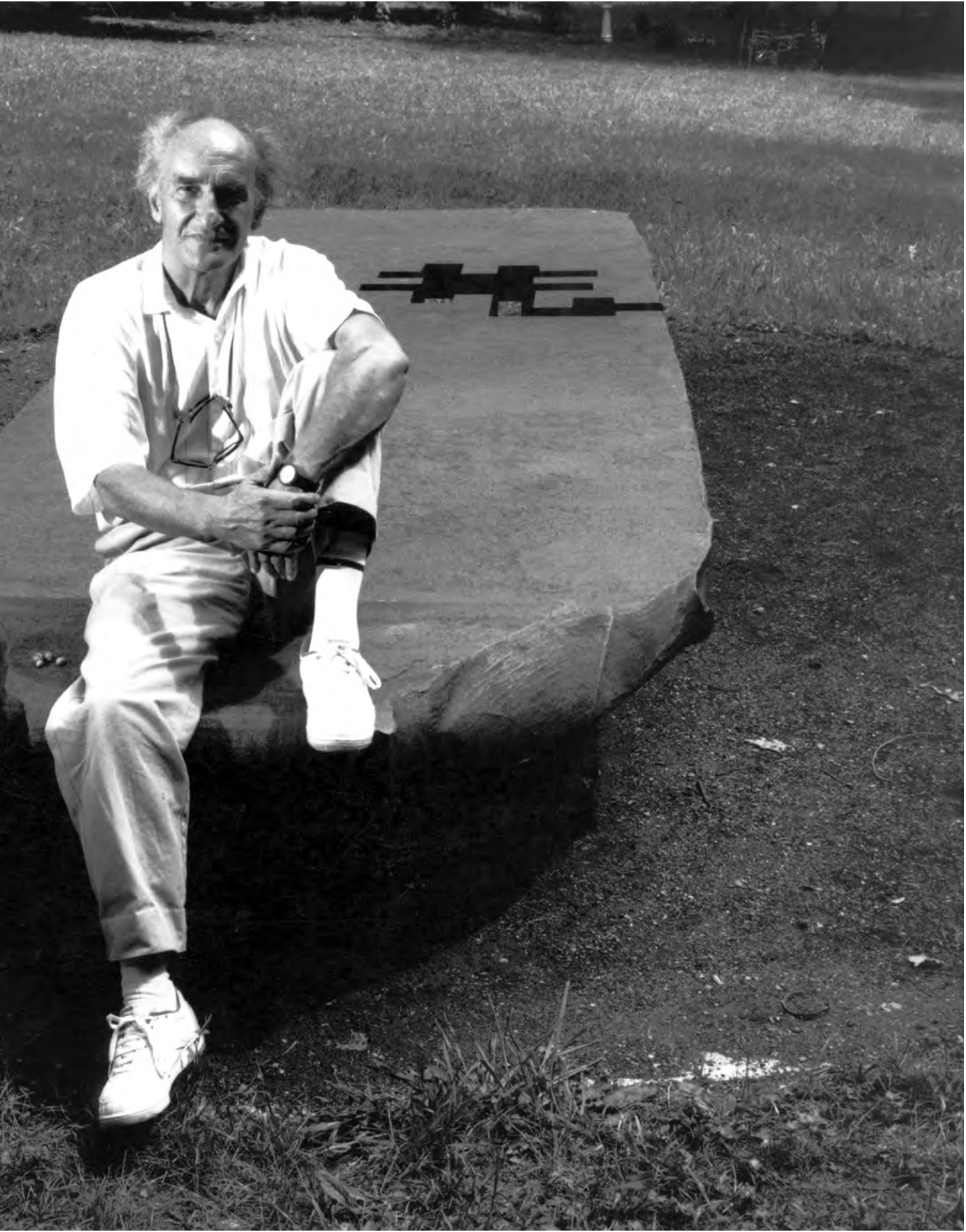
Chillida fue siempre un amante de la paz, de la dignidad humana, tolerante y coherente, sin preocuparle en exceso lo que otros pudieran pensar de él. Un hombre honesto, explorador infatigable, con una enorme capacidad de trabajo y un padre cariñoso y

Eduardo Chillida sentado sobre
Homenaje a Luca Pacioli, 1989
Foto: Jean-Marie del Moral

solícito con sus ocho hijos. Un hombre erguido, un poeta y un místico abierto al mundo al que el filósofo y escritor Fernando Savater recordaba siempre en pie:

“no arrogante ni desafiante, pero erguido... Atento y cordial, aunque en su plena estatura. Así lo represento cuando pienso en él, más allá de los recuerdos concretos: en pie y un poco más alto que la mayoría en las concentraciones de Getxo por la paz, en pie en las verdes colinas del Chillida Leku, entre sus piezas que trepan hacia la cumbre del paisaje, en pie ante las férreas púas del *Peine de los vientos*, recortado contra la bahía acogedora y serena. En pie y frente al mar”





CHILLIDA.
EL PAPEL, LUGAR
DE CREACIÓN

Javier Chavarría
Artista plástico y profesor de la Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología-UDIT

Desde los años cincuenta del siglo xx, y en paralelo con su producción escultórica, el grabado y, en general, el soporte de papel han formado parte de la obra artística de Eduardo Chillida; litografías y *collages* ya aparecen desde 1952, a la vez que formaliza sus primeros trabajos en hierro. Siete años después hará sus primeros aguafuertes, como un juego en forma de felicitaciones de año nuevo (1959 y 1961), a la vez que lo lleva a una propuesta plástica, pensados como obra final y no como estudios, que ya vemos en la galería Maeght en el año 1961, y que irá adquiriendo mayor relevancia en su trabajo posteriormente al ampliar el formato a principios de la década de los setenta con sus aguafuertes titulados *Leku* de alrededor de 100 × 70 cm.

Los grabados de los años sesenta llegan cuando Chillida ya tiene una sólida trayectoria en escultura, con importantes galardones internacionales. Trayectoria en la que su estilo personal está afianzado en una pérdida progresiva de lo figurativo, avanzando hacia una estilización matérica que ya no abandonaría, solo con escasas excepciones, si bien es cierto que los títulos de sus obras evocan mundos concretos y a menudo poéticos.

Si es difícil separar su obra calcográfica de su producción escultórica, resulta imposible hablar de los grabados sin mencionar, en general, su obra en papel. Chillida, en sus procesos de investigación, usa permanentemente el dibujo y el papel recortado para proyectar, a menudo también generando obra final con este material, en donde pasa con fluidez de la producción de obras calcográficas a dibujos o a *collages*, y, normalmente, mezclando en un mismo resultado diferentes técnicas.

Sus dibujos en papel, con grafito o tinta, que en los años cuarenta, como corresponde a una etapa inicial de formación, parten del estudio académico del natural (cuerpo humano, plantas o animales) realizados en las sesiones de dibujo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, avanzaron pronto hacia una volumetría más esencial, a veces emulando la línea matisiana de contorno definitivo y continuo, y en ocasiones modelando con el dibujo de sombras ralladas y líneas cruzadas bloques sólidos que evocan personas yacentes, solas o en grupos, en clara referencia a la obra escultórica de Henry Moore.

En estos primeros dibujos ya vemos planteadas sus preocupaciones artísticas: modelado del volumen y definición del contorno en relación con el espacio.

Para los años cincuenta, Chillida ya ha trazado en sus dibujos una línea segura y abstracta que se alterna con retratos o figuras más realistas, aunque siempre sintéticos. En su producción de dibujo, que se mantiene en paralelo con sus otros proyectos

artísticos a lo largo de toda su trayectoria, vemos cómo se turna el estudio del natural hecho de manera más académica o naturalista con bocetos de esculturas, o simplemente planos y formas geométricas.

El dibujo le ayuda a pensar, a proyectar, pero también es un encuentro placentero con el natural y su representación. Asimismo, el dibujo, que es privado y con frecuencia familiar, le vincula con sentimientos y le lleva a los aspectos conceptuales y formales en la fase de la ideación y producción de la pieza final.

En su obra calcográfica, a excepción de alguna figura (raramente) y de sus famosos dibujos de manos resueltos en una línea continua, que ya vemos aparecer desde la década de los cuarenta, el motivo es casi siempre abstracto. Mientras que, como comentamos, en general, los dibujos parecen estudios para comprender el natural y luego poder sintetizarlo en volúmenes escultóricos, los grabados son obras en sí, con una fuerte relación con el trabajo en el taller y con unas decisiones realizadas para presentar una solución formal que responde a un propósito.

Por ello, no se puede hablar de la obra en papel de Chillida sin relacionarla con el resto de su producción, pues está íntimamente ligada a las resoluciones que va tomando en sus diferentes etapas escultóricas, y, al contrario, son los avances en las pruebas de papel las que se materializan después en proyectos de mayor tamaño y envergadura. De hecho, en los grabados, es evidente que la relación entre los elementos gráficos que incorpora y el propio soporte evoluciona en el tiempo de manera paralela a las soluciones que propone en sus cuadernos de dibujo y a los resultados de sus proyectos escultóricos.

Estos parámetros formales y conceptuales en su obra escultórica, que se aplican de manera coherente también en el papel, recorren los principales hitos de su lenguaje artístico.

Peso y equilibrio

En el contexto de la obra escultórica internacional de los años cincuenta y sesenta encontramos ya una preocupación por la relación entre la masa del bloque de escultura y su apoyo. Equilibrio o desequilibrio lo vemos en este momento con la aparición del arte cinético o en los móviles de Alexander Calder de los años sesenta, así como, posteriormente, en la obra en fieltro de Robert Morris de los años setenta, en donde unas piezas de fieltro cortadas y plegadas se suspenden de la pared dando importancia a la caída natural del tejido y a la forma que el material adquiere dada su propia estructura.

El equilibrio es un área de interés también para Chillida, que había abordado casi desde sus inicios la dualidad entre el peso específico del material y la tensión que produce la suspensión de este. En semejante contexto, no podemos dejar de citar su polémico *Lugar de encuentros III* de 1972, encargo de los arquitectos Fernández Ordóñez y Martínez Calzón cuando construyeron el puente sobre la Castellana madrileña, entre las calles de Eduardo Dato y Juan Bravo, que contaron con el asesoramiento del artista Eusebio Sempere. El encargo era una obra específica para ese emplazamiento, que formaría parte del proyecto del Museo de Escultura al Aire Libre y que llevó al artista vasco a realizar su primera gran escultura en hormigón. El resultado: una sinuosa forma que desde un cuerpo central vertical se expande en dos brazos horizontales. Estructura curva en todos sus perímetros que no tiene una base de apoyo estable, pues fue diseñada para ser suspendida de las columnas del puente. Su azarosa historia, con censura incluida, desmontaje, viaje a París (Galería Maeght) y Barcelona (Fundación Miró), posterior cambio de nombre (ahora se conoce con el nombre de *La sirena varada*, como la obra teatral de Alejandro Casona) y vuelta a instalar en el emplazamiento original en 1978, nos llevaría a otros asuntos, pero lo que nos interesa de este trabajo es la tensión que genera la enorme masa de hormigón (un volumen de 205 x 500 x 180 cm) suspendida sin tocar el suelo.

Esta idea la desarrolló en otras esculturas posteriores, como el *Elogio del agua* de 1987, otra obra de gran tamaño –en el Parc de la Creueta del Coll, en Barcelona–, en donde 54 toneladas de hormigón armado flotan suspendidos de unos cables de acero sobre el agua de un estanque, cuyos surtidores evocan el movimiento y la variación frente a la ingravidez monumental de la escultura. Esta obra es compleja, no solo por su graciosa inestabilidad que deviene de su propia forma, que enfrenta la parte superior rígida y geométrica, con los “brazos” que desarrolla en la parte inferior, modelados con mayor movimiento, sino también por su ubicación en diálogo entre la textura fría y rugosa del hormigón con el paisaje montañoso que la circunda y que sirve de telón de fondo, así como por los cambios que produce la luz natural en la percepción de la obra, o por la relación que establece con el agua debajo de ella, que pasa de contrastar su movimiento frente a lo estático de la pieza, a duplicarse invertida verticalmente en el reflejo del agua remansada.

Pero volviendo a la relación con su obra en papel, ya hay ensayos anteriores a este trabajo de suspensión sobre el agua en obras de *collage* desde por lo menos el año 1986 con sus famosas *Gravitaciones*. El artista explica en una entrevista cómo surgió aquello en una sesión de trabajo de *collage*, recortando papeles con sus características formas curvas y rectas, y a la hora de juntarlos, nos dice, no le gustaba el uso del pegamento (no explica las razones



plásticas, pero seguramente quedaba demasiado unido, sin movimiento y sin proyectar sombras de unas superficies a otras) y es cuando, en la búsqueda de otra solución, decide coser las piezas de papel recortadas con otras que funcionarán como trasera; una vez que aparece el hilo, lo siguiente es utilizarlo de la misma manera que usaba los tirantes que suspendían *La sirena varada* de las columnas, para dejar gravitando toda la pieza sobre el vacío. Movimiento, sombras y volumen se aplican a estas *Gravitaciones* de papel que seguirá desarrollando durante las décadas posteriores, troquelando y montando serigrafías (lo que llama genéricamente *Gravitación negra*) o usando simplemente papeles recortados (*Gravitación blanca*), cuya textura artesanal se convierte en parte principal del resultado. Las *Gravitaciones* llegan a adquirir un tamaño considerable, como en su obra sin título de 1989 que mide 161 x 121 cm, en donde las capas recortadas e impresas de papel se suspenden de la pared. Estas obras en papel nos hablan de lo cerca que estaban en su proceso creativo unos resultados de otros, en donde los ensayos de pequeño formato se traducen de manera natural en piezas de mayor envergadura y en donde las dos dimensiones tienden al volumen escultórico.

Elogio del agua

1985

Papel, tinta, cola

22,5 x 32,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Los pequeños *collages* y grabados con sus hilos cosidos en la parte superior y colgados no suelen tener título, lo que indica que no son obras pensadas como respuesta a un determinado concepto u homenaje, con alguna excepción, como el que realiza para el 20 aniversario de la Galería Theo en 1988; pero, en general, son piezas de investigación formal y búsqueda de soluciones espaciales.

Lo más interesante respecto a este hallazgo de coser los papeles es que el nombre no solo hace alusión a que las piezas se cuelgan, sin marco directamente del muro con el hilo o la cuerda, sino que se refiere también a que unos papeles gravitan sobre otros, que no están pegados pese a estar juntos, lo que permite que generen sombra y que se cuele la luz entre ellos.

Otro de los aspectos interesantes de este tipo de obras en papel es el cuidado con el que se aplica el cosido del hilo a las capas cortadas o impresas. La puntada de hilo que va uniendo las capas no es de cualquier tamaño, ni está situada en cualquier lugar. Hay un rigor cartesiano en estos añadidos que coinciden de manera

simétrica entre ellos y que dialogan de forma exquisita con los elementos cortados, pintados o impresos de la obra dando continuidad a una línea o a una masa impresa. El tamaño de hilo que aparece es el tamaño justo que hace que lo percibamos como parte de la estructura y que, a la vez, lo sintamos como un material añadido en diálogo con el resto de los elementos diferentes. Se colocan las puntadas justas para que sea suficiente la sujeción, al tiempo que se juega con su distribución y dirección para que sean parte de la realidad de la obra. Así, vemos cosidos verticales y horizontales en diferentes lugares del solape de las páginas que imperceptiblemente generan un ritmo que apoya la mancha o el recorte del soporte. También, en este delicado hacer hay una perforación previa del papel con un punzón por el que luego se desliza el hilo que nos hace percibir el conjunto como un proceso de manipulación meditado y sensible.

Abstracción/figuración

Ya advertimos que los títulos de sus obras escultóricas nos acercan a menudo a referentes concretos (homenajes a artistas y pensadores, topónimos o dedicatorias personales), lo mismo sucede en sus grabados, en los que las manchas de rotundo negro sobre el blanco del soporte materializan lo concreto de los títulos como traducciones de esos motivos teóricos en el plano no figurativo.

Así, pese a que la obra de Eduardo Chillida es fundamentalmente una abstracción que mezcla su carácter geométrico con un tratamiento orgánico de las formas, encontramos un continuo referente poético ligado al mundo sensible. En este punto, es su obra impresa la que parece aplicar esta relación evocación/abstracción en un formato y material de mayor difusión y de más fácil asimilación en el campo comercial.

En medio de este panorama abstracto de su producción calcográfica encontramos escasamente algunos ejercicios figurativos, como en *Figura recostada* (1993), y, sobre todo, con más frecuencia, en el motivo de las manos; dibujos de sus propias manos que se modelan, como si con un alambre las dibujara, en un trazo continuo y sintético que vemos ya aparecer como tema desde mitad de los años cuarenta.

Aparte de esto y de la incursión de textos o caligrafías en los carteles, la obra gráfica de Chillida es de una aplastante coherencia estilística donde la dinámica de las geometrías, sus parámetros de ritmos y de tensiones, sus relaciones de pesos y de espacios se explican en un doble plano; por sí mismas desde la percepción de la propia obra por el público como un puro ejercicio visual o ligando la imagen a su título/homenaje, tratando de entender la traducción que se hace del tema a la obra.

Sin título

1966

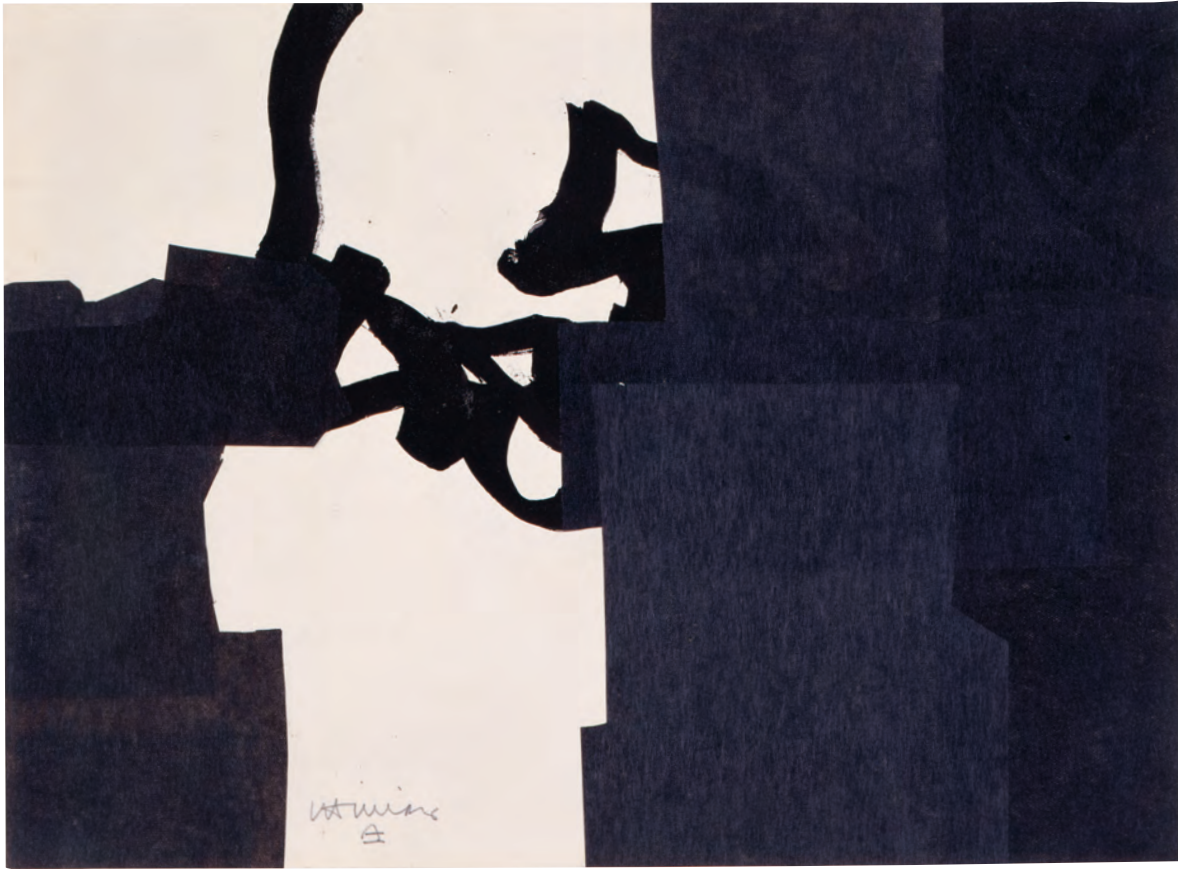
Papel, tinta, cola

20,5 x 27,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y

Hauser & Wirth



Aquí es importante, hablando de cómo el lenguaje de abstracción es una constante en los grabados, recordar que el artista no abandona la figuración cuando dibuja, como decíamos al principio, en los procesos de ideación o simplemente cuando disfruta de representar la realidad en el campo del dibujo; motivos familiares, la naturaleza, su entorno, etc. Pero en lo referente a la obra gráfica advertimos que las diferentes técnicas, litografía, primero –lo que parece lógico, pues es un proceso vinculado a la piedra misma– y xilografías, serigrafías, aguafuertes y aguatinas, después, apoyan una definición formal en donde las masas de color (negro) articulan recorridos y planos para proponer figuras de un fuerte contraste visual.

También es importante recordar que la deriva del arte abstracto, generalmente aceptada hoy, no gozaba en los años cincuenta y sesenta de un estatus tan asimilado como en la actualidad. Prueba de ello son textos de críticos reconocidos y formados en el campo de la escultura contemporánea que, como el reputado Herbert Read en 1964, tachan de “formas horripilantes” las esculturas abstractas hechas en metal.

Pero una parte fundamental del trabajo de Chillida, que quizás es lo que le llevó a asentarse en un terreno no figurativo, es su vinculación con unos ideales y una espiritualidad que no se ajustaban con una representación literal del mundo, sino con esa suerte de traducción a un lenguaje de lo sensorial y sensible que nos aproxima a la obra de otros autores en planos filosóficos y poéticos no tangibles.

En general, su escultura es pese a su llamativa fisicidad, un acercamiento al estudio de cómo incide la luz sobre las formas y su relación con el contraste de sombra que crea el volumen, como comentábamos a hilo de las *Gravitaciones*, y la importancia que la sombra proyectada tiene en el resultado.

La serenidad que consigue pese a lo “tosco” o rugoso de algunos acabados nos habla de un mundo de contrastes en equilibrio en el que el lenguaje de la abstracción ayuda en la búsqueda de una armonía zen. Sobre la relación entre su trabajo y este equilibrio, nos advierte los comentarios a las obras que pertenecen a la colección BBVA al referenciar la importancia que tuvo para Chillida la lectura del libro *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (El zen en el arte del tiro con arco) de Eugen Herrigel, un libro que leyó por recomendación de Georges Braque y que le abrió un universo de sensibilidad reductora que él supo traducir a resultados formales muy personales.

Lleno/vacío

Las líneas negras o las masas densas características en los grabados de Chillida tienden a organizarse como recorridos o a agruparse en zonas para dejar un gran espacio vacío del papel, lo que crea un fuerte contraste entre lo que parece en un principio el espacio utilizado y el que no lo está. El diálogo se establece en el soporte entre la mancha y el espacio que esta libera, así como entre la relación de los diferentes materiales y texturas que componen la imagen.

La tensión entre la masa negra ocupada por la tinta, y la masa sin imprimir en donde el papel se manifiesta propone un juego perceptivo de positivo/negativo, un juego que no se agota nunca, en donde las masas se transforman en volúmenes dinámicos que activan la participación del observador. Vemos cómo la zona negra se separa por delgados filamentos de papel blanco sin imprimir y dudamos si es la tinta la que avanza en el espacio o si es el propio blanco el que se cuele en la superficie negra reduciéndola. Miramos sus grabados y la tensión entre las formas no cesa nunca.

En sus esculturas el artista soluciona esta relación dinámica creando un diálogo entre la materia densa y el hueco que esta deja;

la materia y un hueco donde aparece otra materia, la del espacio, esta relación a la que aludimos que se evidencia en las diferentes versiones de la obra *Peine del viento*, desde sus inicios a mitad de los años sesenta, nace de un tipo de dibujo, de un tipo de trazo que modula en el espacio esos volúmenes de manera fluida. Esto sorprende en el trabajo de Chillida; la forma en la que esas toneladas de metal se despeinan en el espacio como si no pesasen, como si se sacudieran en el aire con un enérgico agitarse. También llama la atención cómo las formas se sostienen en el aire lejos del eje o del apoyo, lo que les da una ingravidez misteriosa y subyugante.

De la misma manera que ocurre con los volúmenes en sus esculturas, la impresión rotunda de la masa de tinta negra en el papel va a generar una sensación de movimiento que contradice, por su delineado, la forma misma.

Esta relación existencial entre el lleno y el vacío era una constante para otros muchos escultores en el plano internacional en los años sesenta. Algunos trabajos buscaban precisamente cosificar esta inmaterialidad de espacio vacío, evidenciando su forma a base de rellenarla. Así es el caso de *A Cast of the Space Under My Chair* del escultor norteamericano Bruce Nauman, realizada entre 1965 y 1968. En esta obra, Nauman crea un molde de hormigón del espacio que queda debajo de una silla, haciendo visible un espacio que generalmente se considera invisible o inexistente.

En esta pieza y en otras posteriores, Nauman no solo muestra el espacio físico, sino que también explora la relación entre el objeto y su ausencia, la percepción y la invisibilidad del espacio. El artista utiliza el molde como una forma de invertir la relación entre el objeto y el espacio, convirtiendo el vacío en una forma tangible.

La obra de Chillida, como el ejemplo de Nauman que citamos, se puede entender como un comentario sobre la naturaleza del espacio, la percepción y la creación artística, desafiando al espectador a cuestionar lo que considera real y a reconocer la presencia de lo que a menudo se pasa por alto.

Así, en los grabados y *collages*, Chillida propone una doble lectura sobre el espacio vacío del papel (el no impreso), que pasa de ser fondo o soporte para el trazo a ser objeto o sujeto. Es una manera de cosificar (como el hueco bajo la silla) un determinado espacio haciéndolo visible y posible. En esta alternancia de las masas y de los contrastes visuales de sus grabados, Chillida crea una dinámica de la mirada que es muy valiosa en su obra.

Si pensamos en la escultura, su contemplación siempre genera un estar físico que invita al movimiento. Desde cada punto de vista, la escultura cambia y se crean nuevas relaciones formales

Gravitación

1994

Papel, cuerda

34 x 46,5 cm

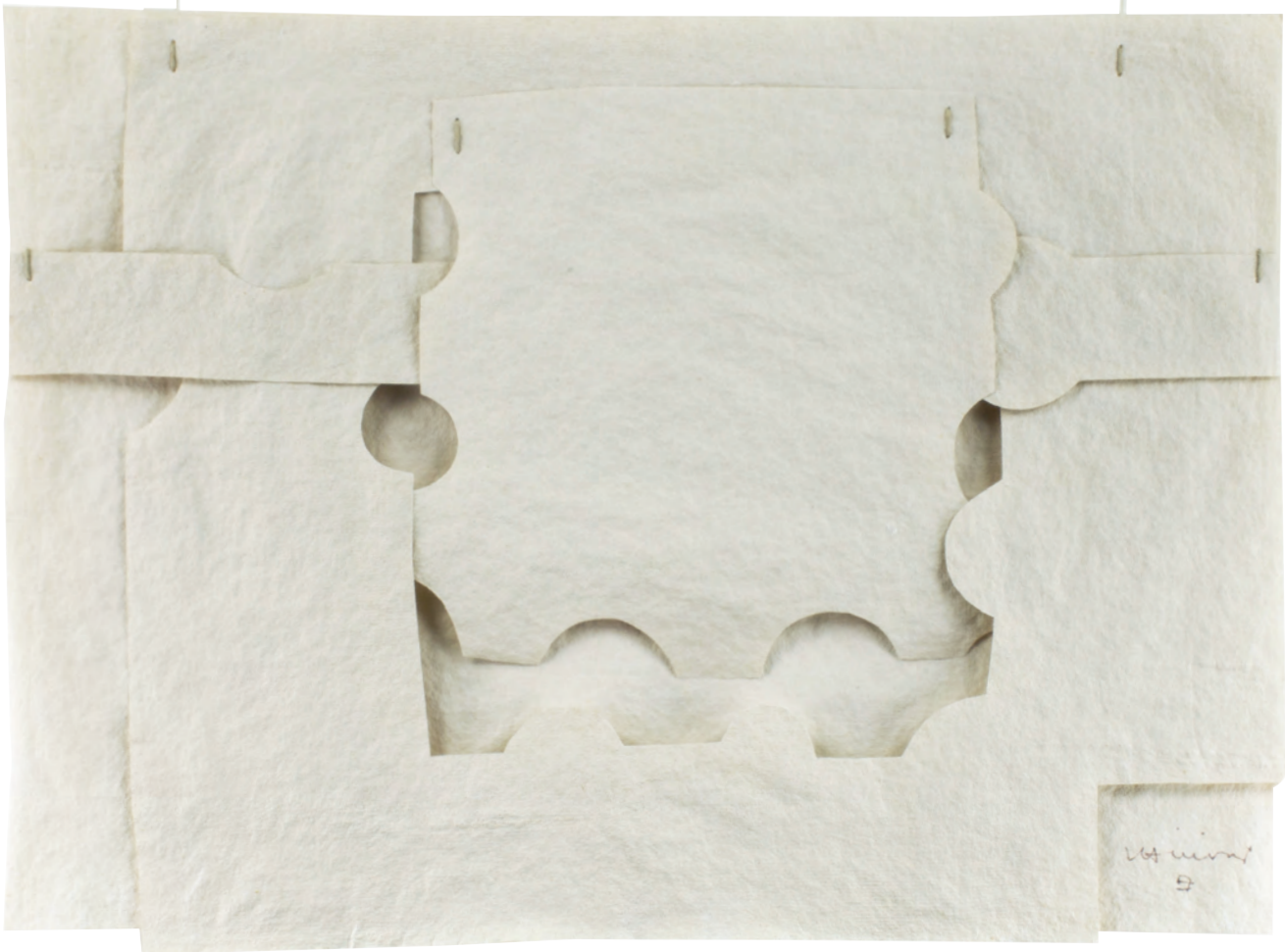
Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

entre las partes que la componen, también entre las partes y los vacíos que van apareciendo o desapareciendo en ese deambular del espectador en torno a la obra. Una escultura se comprende moviéndose en torno a ella, de ahí su consideración de bulto redondo. En la obra en papel, que es bidimensional y más estática por naturaleza, porque la miramos de manera frontal, el recurso utilizado para construir ese deambular activo del espectador que le involucra es precisamente esa presencia ambigua entre los diferentes elementos de la obra. Generar un equilibrio inestable en el que a menudo falta algo que el espectador debe corregir o introducir. El papel y la tinta, o incluso el papel y el papel, que, juntos pero separados en su sujeción de hilos y cosidos como veíamos en las *Gravitaciones*, va a generar unas sombras que nos proponen un juego de comprensión, de organización espacial de delante y detrás que nos atrapa como público.

Materiales / técnicas

En relación con la densidad de estos llenos y vacíos que comentamos, es necesario hablar de la importancia que tiene en el tra-



bajo de Chillida lo que podríamos llamar "la verdad del material". En su obra, los materiales son, no se imitan ni se sugieren. Cuando genera esculturas de hierro, los volúmenes son macizos y esta densidad que implica procesos específicos de producción es la que se opone a los huecos que deja la materia.

En 1977 el artista descubre en Saint-Paul-de-Vence, de la mano del ceramista Hans Spinner, un material que desconocía: la tierra chamota. Un material que permite crear piezas modeladas que pueden ser macizas y que no tienen que ser vaciadas para poder cocerlas en el horno. Por este motivo, antes no le había interesado tanto la cerámica como tal, porque en el horno las piezas de arcilla deben vaciarse para evitar que el aire que pueda quedar dentro del barro, al crecer de tamaño con la expansión por la temperatura, llegue a romper la obra; pero con la tierra chamota esto no sucede y las piezas se pueden cocer aunque sean macizas.

El artista habla de este vacío en el interior de la cerámica como una especie de engaño, pues, si hay un vacío dentro de la pieza, la relación con el que hay en el exterior de la obra hace que esta

cambie, al menos, si no visualmente, sí conceptualmente. Lo que era de extrema importancia para el artista.

En el campo del grabado realizó obras en litografía, serigrafía, aguafuerte, aguatinta, xilografía, punta seca, *chine collé*, y pudo mezclar estas técnicas en un mismo trabajo con *collage* o con gofrado, incluso mezclando las técnicas entre sí; el aguafuerte con la aguatinta, por ejemplo.

La expresividad concreta de cada técnica le lleva a un tipo de resultado visual; una “verdad de material” diferente. La textura de la madera en la xilografía, técnica que se realiza con una matriz de este material cortada y a veces tallada con la forma que se quiere entintar, como en su serie *Beltza* de 1969, aporta a la masa compacta y rotunda del negro una sutil calidad de fibra y dirección. La textura “sucia” que consigue con el uso de la aguatinta, una técnica que somete a una plancha de metal resinada a un mordiente al ácido por distintos tiempos para crear una textura granulada, va a aportar una atmósfera envolvente por áreas que se opone a la limpieza del papel y que evoca la textura de sus pátinas en la obra escultórica en hierro. La línea que produce el aguafuerte, como en *Eintsu*, de 1974, donde una placa de zinc o cobre barnizada se ralla para someterla posteriormente al ácido y así conseguir una corrosión del metal que produce luego la matriz, da como resultado una masa más compacta. La mezcla de aguafuerte y aguatinta, como en la serie *Clara Janés: La indetenible quietud*, de 1998, en la que se mezclan estas dos técnicas para producir fondos texturizados sobre los que flotan seguras líneas densas.

La mezcla de la estampación con el gofrado produce un volumen deliberado en la hoja impresa, pero incluso la presión del tórculo ya deja una huella hundida del contorno de la propia matriz, lo que le llevó a repensar la forma misma de la plancha (normalmente rectangular) para proponer planchas recortadas a las que les faltan algunos pequeños trozos, o cuyos contornos, como en la serie citada de Clara Janés, presenta formas trapezoidales donde la línea excede el perímetro de las manchas de textura. En ocasiones, va a imprimir la plancha sin entintar, para jugar visualmente solo con el rebaje de densidad del papel y el espectro de luz y sombra que crea.

Mirando de cerca sus grabados, nos damos cuenta de la importancia de los procesos de producción de las obras y de los diferentes resultados en función de los materiales elegidos o la mezcla de los procesos; el acero cortén que usa en sus monumentales esculturas, rico en cobre, desarrolla una pátina antioxidante natural que protege la obra de la corrosión. Para el artista, la obra no estaba terminada hasta que esta capa protectora se desarrollaba por completo. Más allá de la garantía que proporciona esta protección en

términos de conservación, la obra adquiere un determinado color y una textura suave y aterciopelada sobre el metal que le da una cualidad y una calidad. Algo que podemos comparar con el tipo de papel utilizado para los grabados, donde pasa de la suavidad lisa del papel japonés a la textura del algodón; un papel hecho artesanalmente con trapos de algodón cuyas fibras sufren un proceso de destrucción que, finalmente, deja una determinada textura y calidad en el soporte.

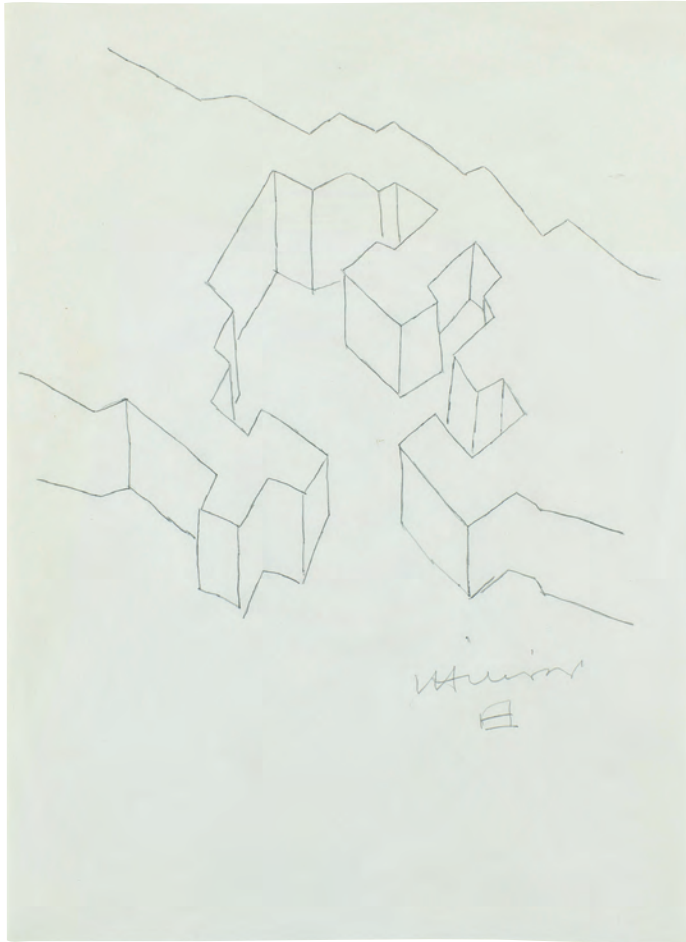
Hablamos de cómo la zona del papel vacío (sin estampar) en sus grabados lucha por adquirir protagonismo de sujeto dejando de ser fondo. En parte es porque la tensión creada entre la mancha y el soporte que comentábamos no atañe solo a la relación visual negro/blanco, sino que se hace palpable en la manera en la que se trata el papel. Como comentábamos, la presión del tórculo satina la zona estampada, dejándola lisa y creando un contraste entre esta y el resto del papel, que conserva su volumen original de gruesa textura rugosa. La presión hace un efecto gofrado sobre el papel y las zonas no impresas adquieren, por contraste con las zonas presionadas, sensación de volumen. La obra en papel de Chillida tiende a lo tridimensional, a lo volumétrico, que excede su limitación bidimensional.

Cartografía

Precisamente por esa textura del papel hecho a mano que utiliza en su obra gráfica y por la evocación de atmósfera que hace la aguainta, podríamos decir que los grabados de Chillida son territorio.

Es conocido el interés del artista por la ubicación de sus piezas escultóricas, como en el caso del *Arco de la libertad* de 1993, que había sido comisionado para una plaza en París, en el contexto de un proyecto de remodelación que incluía una peatonalización del espacio que circundaba la escultura. Al modificarse el proyecto urbanístico, y ver que la escultura estaría rodeada de tráfico, el artista renunció a entregar la obra.

Que las obras dialogan con el lugar es evidente en la mayoría de sus trabajos, no hay más que ver el cuidado con el que el matrimonio, junto con el arquitecto Joaquín Montero, instaló las esculturas en el jardín del Chillida Leku, en un proyecto que se ha prolongado durante quince años, o lo acertado del emplazamiento de obras que podríamos citar como "site specific", como *Elogio del horizonte* de 1989 o el polémico y fallido *Proyecto Tindaya* de 1995; pero hablamos del papel como territorio, no solo por su evocadora textura rugosa de algodón, sino porque hay en el trabajo escultórico de Chillida hay un interés por la relación con el plano horizontal y con un proceso de extruido de las diferentes capas de la pieza.



En sus esculturas, este concepto lo vemos en obras que “flotan” sobre el suelo en plano horizontal para ser vistas desde arriba en una posición de pie, como la serie de mesas realizadas con oxicorte (*Mesa de Omar Khayyam IV* de 1983, *Mesa de arquitecto* de 1984, *La mesa de Giacometti I* de 1988, por ejemplo) o de otras muchas esculturas como *Lurra 94*, de 1983, de fuerte dominante horizontal; obras que, al igual que los grabados, proponen un punto de vista alto sobre el terreno y producen la sensación de un lugar visto desde el aire. Una evocación que, en estas mesas que citamos y en muchos de los grabados, nos recuerdan inevitablemente los restos de la planta de un edificio destruido, una iglesia con sus ábsides y naves que se organizan en el terreno como si viéramos restos de muros y separaciones de espacios.

En algún caso, esta sensación se torna realidad, como en la plaza *Monumento a los Fueros, Estela VII*, de 1980. Concebida en Vitoria como una “escultura lugar”; constituye una intervención en el espacio urbano que conjuga arquitectura, escultura y urbanismo, en colaboración con el arquitecto Luis Peña Ganchegui. Se trata

**Boceto Plaza
de los Fueros de Vitoria**

1978

Papel, lápiz

28,7 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

de una plaza de granito rosa a partir de un dibujo de Chillida, en la que se ubica también la escultura *Estela VII*.

Aparte de la polémica que suscita el uso del lugar en relación con los actos culturales comunitarios, el emplazamiento del árbol del proyecto original, que ha sido trasladado, etc., la verdad es que es una obra que añade a su experiencia a pie de calle una comprensión espacial que amplía su realidad al ser vista desde el aire, haciéndonos entender cómo se articula en una sucesión de planos estratificados que es imposible no relacionar con los *collages* o grabados de diferentes periodos; por ejemplo, muchas de sus obras de *collage* desde los años setenta o grabados como *Placards* de 1975, en donde vemos recorridos similares a la plaza de Vitoria.

En ocasiones, es el uso del gofrado y no el *collage* lo que genera esa sensación de extrusión y cambio de plano topográfico, como vemos con claridad en el gofrado *Louis Khan VII* de 1993. En el gofrado, como comentábamos antes, usa una matriz (entintada o no) que se presiona contra el papel húmedo, de manera que se rebaja el volumen de este y deja una diferencia de relieve entre

la matriz y el resto del papel. La iluminación evidencia este cambio de relieve y ayuda a contrastar la forma. El resultado es una huella en un terreno.

La plaza de Vitoria parece un enorme gofrado, y se vincula con las esculturas realizadas en alabastro, en las que se alternan tratamientos en el material; planos pulidos horizontales que dan paso a huecos rugosos en planos inferiores, como vemos en su escultura *Gasteiz* de 1975, o en los varios *Homenaje a la mar*, que desde los años setenta plantean una superficie escultórica en estratos para ser vistos desde arriba, en los que los niveles juegan una alternancia que evoca el mismo efecto que hacen muchos de los *collages* o grabados.

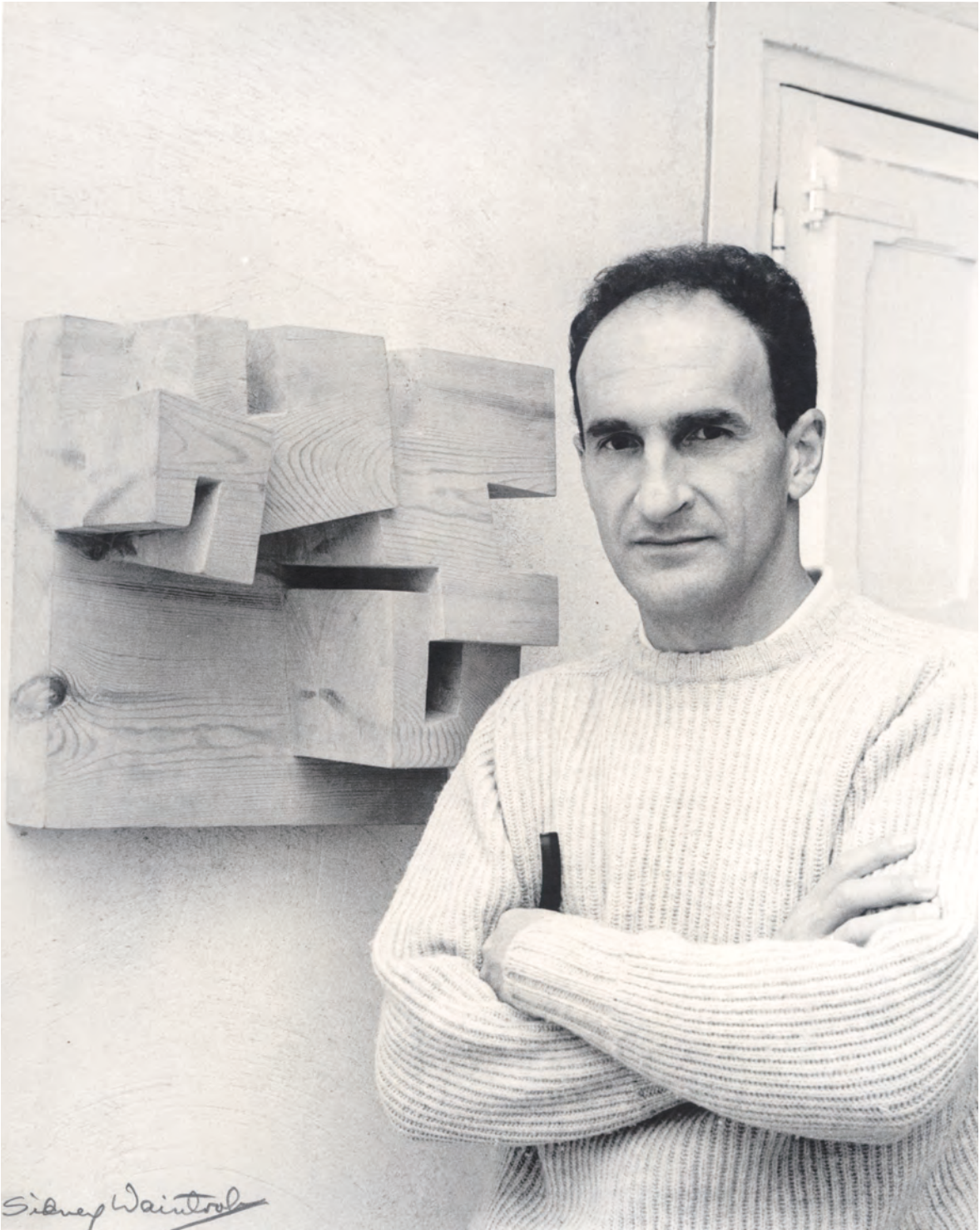
Usos aplicados

Podríamos decir que la obra de Eduardo Chillida es en sí gráfica, pues deviene toda de una idea de grafismo que evoluciona lo mismo en el plano que en el espacio, y que, aunque pasa de ser ligero a ser compacto, siempre muestra la mano que lo guía. Por ello, parece normal que se hayan sucedido los encargos desde el área del diseño gráfico para que su obra identifique eventos, empresas o instituciones.

Sin hacer mucha memoria, es fácil recordar algunos de sus trabajos en este campo, como el póster de los Juegos Olímpicos en Múnich, de 1972; el anagrama y los carteles para el movimiento antinuclear contra la central de Lemóniz, 1974-1976; el Mundial de Fútbol de España del año 1982; el imago tipo del Museo Nacional Reina Sofía, de 1986 en uso hasta 1992, o la colaboración con la organización humanitaria Amnistía Internacional desde 1992, entre un largo etcétera de nombres y eventos que podrían citarse en esta lista.

La actividad vinculada con el diseño gráfico comienza a finales de los años cincuenta, realizando imágenes para los carteles que anunciaban sus propias exposiciones. Para eso usaba normalmente el grabado y el dibujo, y pronto comienzan a aparecer las colaboraciones con otras instituciones, y, a menudo es el compromiso personal e ideológico del artista lo que motiva su participación. De hecho, es importante entender su vinculación con causas sociales desde una colectividad en la que lo artístico se coloca en el centro de un discurso cultural de implicaciones sociales y reivindicativas. Hablando del Grupo Grau, al que pertenecía Chillida desde sus orígenes en 1965, Huércanos (2021) dice: "Se colocan políticamente desde el arte; su arte no es propiamente político, dado que es abstracto, pero su actuar es político."

Aportar la imagen a una idea coloca al artista en el respaldo de esa idea y nos habla de sus ambiciones en el contexto cultural



Eduardo Chillida en
su estudio de Villa Paz, 1963
Foto: Budd Studio

y social de la época. De hecho, cuando vemos un logotipo realizado por Chillida, es imposible no asimilarlo a una cierta identidad que lo vincula no solo con un momento histórico del arte abstracto, sino también con un cierto tipo de identidad cultural inherente a ese lenguaje. Así ocurre con la nueva marca de la Universidad del País Vasco (2025), que se ha renovado sintetizando sus siglas en EHU (Euskal Herriko Unibertsitatea) utilizando como logo la obra *El árbol de la vida* (1980) e incorporado a la imagen gráfica del centro como hilo conductor de la renovación de marca. Joxerramon Bengoetxea, rector de la Universidad, recordó durante el acto de presentación de la nueva marca, en relación con el valor simbólico del logo elegido, que: “Es importante mirar a las raíces para no olvidar de dónde venimos y seguir avanzando”.

En lo plástico, podríamos decir que se abordan estos proyectos desde una perspectiva de autor, en donde reconocemos inmediatamente su estilo personal y su lenguaje de artista, y, aunque en occidente se diferencien las artes aplicadas de las bellas artes como dos categorías distintas (si bien son fronteras que tienden a diluirse hoy), en estos trabajos gráficos, que además de carteles o imatipos vemos extenderse en otras áreas del diseño como la joyería o el diseño textil, la producción de Chillida se diferencia poco o nada en lo que respecta al concepto plástico o a su resolución formal del resto de su trabajo artístico. Vemos un artista diseñando, lo que es una constante en los artistas que se involucran en otro tipo de producciones diferentes de su propia producción artística (vestuario, escenografía, artes suntuarias o gráficas) que hacen que los resultados sean en sí una extensión de su modelo de producción plástico; y si bien es cierto que no aborda la imagen corporativa, un logotipo o un imatipo con la perspectiva y los parámetros y criterios con los que se abordaría el mismo encargo desde un estudio de diseño, también lo es que al utilizar su lenguaje personal ya muy revalidado en la esfera de la cultura, aporta un estatus que asocia la institución con lo que ese lenguaje podría significar en un campo semántico más amplio.

Si nos preguntamos qué nos queda del trabajo de Eduardo Chillida, es posible que la respuesta sea un balance entre la monumentalidad del peso de su obra escultórica, en términos espaciales y materiales, y la ligereza con la que es tratada esa monumentalidad. Tal vez sea en su trabajo en papel donde se evidencia esta capacidad suya; la capacidad con la que pasaba de un ligero trazo a trabajar toneladas de material como si fueran movidas por una suave brisa. En su obra sobre papel es donde mejor podemos entender esto conceptualmente, las variaciones de peso y medida entre la densidad de la masa y la flexibilidad de la línea.

Admirar la obra impresa y gráfica del autor vasco nos hace seguir una gestualidad delicada en la que el giro de una muñeca articula sobre un soporte un registro efímero, y a la vez nos enfrentamos a la fuerza de la presión, como la que ejerce un sello estampado con energía. Eso es, macizas impresiones contrastadas de negro sobre blanco, en las que vibra la rotundidad de un gesto seguro que, a la vez, evoca la gracia y armonía de una delicada estampa. La obra en papel de Eduardo Chillida que comprende dibujo, *collage* y grabado no se puede dissociar de su otra producción artística escultórica y medioambiental; hay un continuo que va de unos materiales a otros y que ponen en diálogo las ideas, los procesos y los resultados.

Seguramente es su obra en papel, más frágil y posiblemente más delicada a la hora de conservar, la más permanente, en el sentido de que es la que mejor nos cuenta el dialogo entre ligereza y rotundidad que articula su producción. La ligereza con la que se desarrollan las ideas que serán después materializadas en sus diseños de gran formato, realizados en materiales más sólidos y pesados. Eso nos va a quedar; además de las toneladas de metal u hormigón, tendremos la delicadeza con la que trabajaba cada material como si plegase un ligero papel.

Bibliografía

- AA.VV., *Chillida 1948-1998*, Madrid, Museo Guggenheim Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Ed., 1998.
- AA.VV., *Chillida Gravitaciones*, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2022.
- AA.VV., *Guía Chillida Leku*, Hernani, Chillida Leku y La Fábrica Ed., 2023.
- Artium (consultado 2025 agosto) <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61792-chillida-usos-aplicados>
- BBVA (consultado 2025 agosto). Colección BBVA. <https://www.coleccionbbva.com/es/>
- J. Chavarría, *Artistas de lo inmaterial*, Madrid, Ed. Nerea, 2002.
- J.P. Huércanos. *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva/GAUR Taldea. Arte eta eraikuntza kolektiboa*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza y Kutxa Fundazioa, 2021.
- H. Read. *Modern Sculpture*, Londres, Thames and Hudson Ltd. Londres, 1964.

CHILLIDA Y LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

Elvira Guerra
Conservadora de Museos Estatales

La figura de Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, 1924-2002) se erige como uno de los hitos referenciales en cualquier aproximación a la escultura contemporánea española. Perteneció a una nueva generación de creadores que dominó la segunda mitad del siglo xx y que supuso la culminación de las innovaciones estéticas y conceptuales que el arte escultórico había recorrido de la mano de Picasso, González y Gargallo en las décadas precedentes.

La producción de Chillida se despliega ocupando más de cinco décadas, desde finales de los años cuarenta, cuando abandona sus estudios de Arquitectura, hasta prácticamente la llegada del siglo xxi, inaugurando su último gran proyecto público dos años antes de su fallecimiento. En ese medio siglo el artista guipuzcoano hizo de materiales históricamente industriales, como el hierro y el hormigón, los medios de expresión predilectos de su arte, sin dejar de lado otros como la piedra, el yeso, el alabastro o la madera, con los que también investigó la presencia matérica en el espacio. Fue además prolífico en el dibujo, donde plasmaba sus inquietudes sobre la forma, transitando desde el naturalismo hasta la más pura abstracción. Su legado en la tridimensionalidad contemporánea se mantiene vivo en el caserío de Chillida Leku, en Hernani, y en las numerosas aproximaciones que se realizan a su vida y obra desde distintos museos e instituciones a través de exposiciones temporales como la que nos ocupa.

A lo largo de este capítulo incardinaremos las conquistas de Chillida con las de algunos de sus predecesores y coetáneos, pues nuestro objetivo no solo es reivindicar al artista, sino también poner negro sobre blanco el devenir del arte escultórico en un periodo tan convulso como el siglo xx, que asistió a la ruptura total de los códigos de la disciplina para llevar a cabo una absoluta refundación estilística y teórica.

Es de justicia iniciar este viaje con unas breves notas de su juventud. Eduardo Chillida Juantegui vino al mundo el 10 de enero de 1924, el mismo año en que André Bretón publicaba el primer manifiesto surrealista. En el contexto internacional, Europa transitaba los felices años veinte, mientras en España la dictadura de Primo de Rivera aún no había cumplido medio año. Los padres de Chillida pertenecían a la clase alta guipuzcoana: Pedro, su padre, de ideología conservadora, era militar de carrera, en tanto que su madre, Carmen, era cantante soprano. Casados en 1922, tras Eduardo dieron la bienvenida a Gonzalo y a Ignacio. Pedro Chillida sería presidente del club de fútbol de la Real Sociedad entre 1942 y 1945; precisamente, en su primer año vería a su hijo Eduardo debutar en el equipo. El joven Chillida jugaría catorce partidos como portero titular de la Real Sociedad hasta que una grave lesión de rodilla lo apartó del deporte, donde

todos coinciden en que destacaba. Sus manos estaban destinadas a otro menester.

En 1943 se traslada a Madrid para cursar la carrera de Arquitectura en la ETSAM¹, titulación que dejará de lado en 1947 para perseguir plenamente su vocación escultórica². El Círculo de Bellas Artes lo acoge en sus clases de dibujo, aproximándose a la plasmación tridimensional, como muchos otros artistas antes que él, a través del análisis formal sobre el plano. Se conservan decenas de dibujos de estos años, en los que se aprecia una gran presencia de la figuración y del cuerpo humano, con acercamientos que van desde el naturalismo hasta las formas rotundas, casi ciclópeas, que no parecen lejanas de los desnudos al borde del mar que Picasso había abordado entre 1929 y 1932.

La escultura, mientras tanto, la ensaya en el taller de José Martínez Repullés, amigo de la familia. Es allí donde advierte que “no desea meter las manos en la arcilla”³. El barro no es el material mediante el que Chillida rubricará su aportación a la Historia del Arte.

En 1948 viaja a la capital francesa, año que además marca el inicio de su carrera como escultor. Este punto de inflexión no puede resultar más propicio a tenor de lo que sucedería tan solo diez años después: si en 1948 firma sus primeras obras, en 1958 recibiría el Gran Premio Internacional de la XXIX Bienal de Venecia, demostrando que, además de haber culminado sus primeras aportaciones a la renovación escultórica en una década, también trascendían fronteras.

Volvamos, pues, al año clave de 1948. París, al igual que antes de la Guerra Civil, sigue ejerciendo como polo de atracción para las nuevas hornadas de artistas españoles. Chillida se instala en el Colegio de España, escenario que le permite estrechar lazos con otros nombres clave del panorama artístico español como Pablo Palazuelo (1915-2007), con el que comparte la formación en arquitectura. Más pintor que escultor en ese momento, Palazuelo había entrado en nómina de la prestigiosa Galería Maeght de París en 1946, que a la postre sería fundamental para la presentación de Chillida en el circuito europeo.

La visita a las grandes colecciones francesas es rito de paso para cualquier artista foráneo, y la escultura del Louvre ejercerá su influjo en el joven guipuzcoano. A este respecto, no hay que dejar de lado el papel que el primitivismo y el arcaísmo habían desempeñado en la gestación de las vanguardias históricas. Los artistas del primer tercio del siglo xx, además de visitantes asiduos a los museos, se convirtieron en incipientes coleccionistas de

1
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

2
Marín-Medina 1978, p. 216.

3
Radic 2002, p. 69.

antigüedades clásicas y de las artes primitivas asiáticas, africanas, americanas o polinesias⁴. Su repertorio de formas arcaicas había espoleado un cierto “retorno al origen” a artistas de distintas corrientes.

Chillida no fue ajeno al camino recorrido por sus predecesores, y su vista se posó en las estatuas de la Grecia arcaica. Comenzó a trabajar el yeso y alumbró obras como *Torso* y *Forma*, ambas de ese crucial año 1948. La segunda de ellas la presenta, gracias a la mediación de Bernard Dorival, conservador del Museo de Arte Moderno, en el Salón de Mayo de París de 1949. Para Valeriano Bozal hay mucho del británico Henry Moore (1898 - 1986) en este primer Chillida, sin que ello reste el impacto del primitivismo escultórico. Lo vemos más especialmente en *Concreción* (1950), donde Chillida está especialmente preocupado por la masividad de sus figuras, antes de que el vacío gane terreno en los años venideros⁵. El influjo de Moore también se verá en el zamorano Baltasar Lobo (1910 – 1993), ligeramente mayor que Chillida, pero que en este momento de la posguerra está perfilando su estilo mientras tantea las formas cicládicas y contundentes, como se aprecia en *Maternidad* (1948)⁶.

Lo cierto es que, tras estas exploraciones, Chillida aborda el inicio de una nueva década, la de su consagración, sabiendo que la claridad de los griegos no es la impronta que él debe seguir. Así lo plasmó en sus conversaciones con el también guipuzcoano Martín de Ugalde: “Entonces yo [...] un gran admirador de Grecia y de la claridad y de la democracia y de tantas cosas que nos ha enseñado este pueblo en la historia, me di cuenta de que debía separarme de aquella claridad, era peligrosa para mí en aquel momento”⁷. Será también París la que le ofrezca esa modernidad escultórica en la que fijarse, proscrita por entonces en España a pesar de haber sido capitaneada por españoles como Julio González (1876-1942), Pablo Picasso (1881-1973) y, en menor medida, Pablo Gargallo (1886-1934)⁸.

Estos tres artistas, moviéndose en distintas direcciones, habían emprendido un nuevo camino en la escultura no solo en lo material, también en lo conceptual. Con ellos, el hierro vivió un primer momento brillante que, gracias a Chillida o a Oteiza, se exploraría sin paliativos en la década de 1950.

Sin rozar la abstracción y dependiendo todavía de la figuración más clásica, Gargallo había recorrido un camino que partía del modernismo y las formas mediterráneas hasta alumbrar en su plenitud obras como *Española con mantilla* (1930) o *El profeta* (1933), donde el espacio vacío de la escultura empieza a ser tan importante como el matérico. En su profeta, Gargallo crea una figura imponente, por momentos atávica, de gesto casi

4
Alix 2001, p. 26.

5
Bozal 1992, p. 303.

6
Una interesante exploración de los relatos cruzados entre el escultor vasco y sus contemporáneos pudo verse en la exposición temporal “Una conversación: Chillida y las artes”, comisariada por María Bolaños, y que acogió el Museo San Telmo de San Sebastián del 8 de junio al 29 de septiembre de 2024.

7
Martín de Ugalde 1985, p. 45.

8
Bonet 2001, p. 119.



admonitorio y rostro adusto, en el que parte de su cuerpo se modela con el aire.

En cuanto a Picasso, el malagueño experimentará con la adición de partes en las esculturas de sus primeros años, influenciado en gran medida por el cubismo y el *collage*, lanzándose al hierro con *Figura. Proyecto para un monumento a Guillaume Apollinaire* (1928-1929). La figura humana, aún corpórea con Gargallo, se convierte aquí en una sucesión de líneas, como si de una jaula se tratara. La impronta del cubismo se advertirá en la suma de perspectivas que se aprecia en obras como *Mujer en el jardín* (1930), donde también el desmembramiento del cuerpo coexiste con elementos aún naturalistas, como las ramas de vegetación.

Estas indagaciones de Picasso en el campo del hierro tuvieron como cómplice y artífice al último de nuestros precursores, quizás el más importante: Julio González. Partiendo de una formación de orfebre, en los años veinte sus formas aún son novecentistas, como vemos en sus campesinas catalanas o

Forma

1948

Yeso

40 x 35 x 35 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

madres con sus hijos (*Campesina con cesta y hoz* y *Maternidad*, 1924-1926). Pero en los años treinta la forja y la soldadura serán el lenguaje escogido para su obra. Su *Don Quijote* (1929-1930) no queda lejos de *El profeta* de Gargallo, y si en este último el vacío empezaba a ser tenido en cuenta, con González se activará de tal forma por los volúmenes adyacentes que terminará siendo el protagonista de las esculturas. Como muestra tenemos sus *Cabezas* iniciadas en 1931, *Arlequín* (1930) o *Mujer peinándose I* (h. 1931). Las líneas definitorias de la figura activan el espacio inerte y organizan de forma unitaria la composición⁹. La experimentación continúa a medida que avanza la década y el universo de González se puebla de personajes, como sus distintas versiones de *Mujer sentada* (h. 1935-1936), *Mujer ante el espejo* (1936-1937) o la célebre *Daphné* (1937).

A este cosmos se añade *La Montserrat* (1937), encargo de la República Española con destino al pabellón de la Exposición Internacional de París. El motivo podría parecerse recuperado de su momento más clasicista, pero, cuando uno observa

Yunque de sueños XIX

1998

Hierro, acero

36,5 x 18 x 13 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

detenidamente la figura de esta campesina, anclada a la tierra que trabaja, se aprecia que se ha construido mediante la lámina de hierro forjada y soldada. Su monumentalidad esconde fragilidad. Esa es, quizás, la mayor conquista de González: acabar con las caducas normas que habían imperado en la escultura durante siglos y que la habían anquilosado, en palabras de Josefina Alix¹⁰.

Con este bagaje en el imaginario escultórico español, no es de extrañar este resurgir del hierro en el que Chillida tuvo mucho que decir y aportar, y lo hará desde el taller que instala en su finca de Hernani (Guipúzcoa). En octubre de 1951 se instala allí junto a su compañera vital y esposa, Pilar Belzunce; la pareja lleva un año casada y ya ha nacido la primera de sus ocho hijos. De vuelta a su norte de luz velada, ajena al Mediterráneo, nace su primera escultura en hierro, que será abstracta: *Ilarik* (1951). Se trata de una estela funeraria, un elemento de gran raigambre en la cultura vasca, donde todo aspecto figurativo se ha perdido y solo queda la forma pura y la superficie honesta de la madera y el hierro.

10

Alix 2001, p. 18.



A partir de este momento, desde el garaje de su finca, Chillida reformula la escultura española. A la fragua se incorpora en 1952 el herrero José Cruz Iturbe, fundamental para las creaciones que vendrán. Siguiendo la estela de *Ilarik*, valga la redundancia, continúa adentrándose conceptualmente en la cultura vasca. El propio material y su forma de trabajo le remiten a un mundo rural, casi telúrico, donde vemos su mayor expresión en *Contrapunto* (1953), una obra constituida por la superposición de azadas, y en las puertas para la Basílica de Aránzazu (1954), en la localidad de Oñate. Chillida emplea la chapa con diverso bruñido para articular una superficie de geometría pura, donde habitan la línea recta y la circunferencia.

En estos años, Chillida empieza diversas series que Carlos Areán definió como “de poéticos nombres”¹¹: *Peine del viento*, *Espacios perforados*, *Espíritu de los pájaros*, *Música de las esferas*, *Hierros de temblor* o *Yunque de sueños*, entre otras. Las series fueron habituales en su producción, ejemplo de esa indagación reiterativa y constante que le hizo volver de forma recurrente a determinados temas para volver a explorarlos en distintos momentos vitales.

11
Areán 1967, p. 79.

También se fecha en esta década el primero de sus homenajes a personalidades, que será el *Homenaje a Vivaldi* (1952). No es casualidad que sea a un músico, pues ha sido frecuente entrelazar la obra de Chillida con la creación musical. Algunas de las series que citamos tienen las mismas reminiscencias en sus títulos y en su concepción. En *Música de las esferas I* (1953), Chillida demuestra que, si bien no les toma como referente en lo formal, sí que sigue a los griegos en lo teórico. Su título nos trae a la mente la teoría pitagórica de que los cuerpos celestes producían música, bautizada por los filósofos de la Antigua Grecia precisamente como “música de las esferas”¹². El universo, en su perfección, estaba gobernado por proporciones musicales armónicas imperceptibles para los seres humanos, y, por ende, manifestaciones como la música y el arte también lo estaban. De hecho, la sucesión de materia y de vacío que se aprecia en las esculturas de Chillida se ha puesto en relación con la misma música, que alterna sonido y silencio para concebir las composiciones. El músico por el que sintió mayor predilección fue el alemán Johann Sebastian Bach (1685–1750), al que, más avanzada su carrera, dedicaría numerosos homenajes tanto en escultura como en obra gráfica¹³.

Mientras inicia las citadas series, continúa su camino hacia la consagración, pavimentado por un reconocimiento cada vez mayor mediante su participación en exposiciones y bienales. En 1954 presenta obra en la Trienal de Milán, donde consigue diploma de honor, y gracias a la mediación de su colega Palazuelo realiza su primera exposición individual en la Galería Clan de Madrid, con esculturas, dibujos y *collages*. En 1956 llegará la primera muestra individual en París, en la Galería Maeght, donde reúne 27 esculturas. Y en 1958 le llegará la participación en la ya comentada XXIX Bienal de Venecia, donde obtiene el Gran Premio per la Scultura de la Municipalità de Venezia gracias a las 17 esculturas que presenta, ante contendientes tan sólidos como el inglés Kenneth Armitage (1916-2002) o el francés Antoine Pevsner (1884-1962). Pierre Restany define así este éxito: «Chillida es un nuevo González, un poeta lírico del hierro que lo suaviza»¹⁴. Tan solo un año antes su obra es meritoria en España del primer artículo que la analiza a fondo y de forma exclusiva, firmado por Gaya Nuño¹⁵.

Al aplauso europeo le seguirá a no mucho tardar lo que se ha venido a llamar su reconocimiento americano, participando en exhibiciones en Pittsburg, Chicago, Nueva York o Minneapolis. Entre estas cabe destacar *European Art Today: 35 Painters and Sculptors*, que recorre diversas ciudades de Estados Unidos y Canadá, o la fundamental *New Spanish Painting and Sculpture* en el MOMA de Nueva York. Esta exposición reunió esencialmente arte abstracto de artistas españoles, con pintores como Rafael

12
Medina Bueno 2016, p. 3.

13
Entre ellos, podemos señalar *Homenaje a Juan Sebastián Bach* (1979), *Casa de Juan Sebastián Bach* (1981), *Música Callada II. Homenaje a J. S. Bach* (1983), *Instrumento para Bach* (1996) o el conjunto *Hommage à Johann Sebastian Bach* (1997), compuesto de once estampaciones en seco sobre serigrafías y una estampación en relieve.

14
González de Durana 2021, p. 172.

15
“Chillida, escultor en hierro caliente”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 123, Madrid, febrero de 1957.

Canogar, Manuel Rivera, Antonio Saura, Luis Feito o Antoni Tàpies, y escultores como Oteiza, Martín Chirino o Pablo Serrano, entre otros.

Es frecuente señalar a Jorge de Oteiza (1908-2003) como el otro gran nombre de la escultura contemporánea, cuyo devenir vital y creativo corre en gran medida parejo al de Chillida. También guipuzcoano y muy fiel a su tierra vasca, su personalidad se alejó de la de nuestro protagonista. González de Durana lo sintetiza bien: "Oteiza extrovertido, locuaz, disperso, público, conceptual; Chillida introvertido, callado, concentrado, íntimo, manual". Si bien su obra puede presentar puntuales semejanzas formales, Oteiza y Chillida abordaron su creación de forma muy diferente. Se interesaron por los mismos elementos (el espacio, la luz, lo espiritual, la sonoridad visual), pero "sus motivaciones primeras e intenciones últimas no podían ser más distintas"¹⁶.

Antes de la exposición neoyorquina, ambos habían coincidido nominalmente en el proyecto de la Basílica de Aránzazu: a Oteiza se le encargó un friso con apóstoles para su fachada, que por desavenencias con el Obispado quedó en suspenso durante años y no se culminó hasta 1969. Mientras tanto, Oteiza cosechaba éxitos y concurría en Nueva York, teniendo en su haber el primer premio de Escultura de la IV Bienal de São Paulo de 1957. Compartía con Chillida su rol como renovador de la escultura del hierro con trabajos como *De la serie de la desocupación de la esfera* (1957). La concatenación de las formas circulares genera la idea de movimiento, de escultura que se despliega en el espacio. Pero fueron esencialmente sus *Cajas metafísicas* las que le otorgaron mayor fama, cuya impronta se rastrea hasta autores como Richard Serra (1938-2024). Oteiza exploró este concepto a finales de los cincuenta, alumbrando composiciones esencialmente prismáticas creadas por un número variable de láminas de metal, como *Caja vacía* (1958). En el interesante *Homenaje a Velázquez* (1958) pone en relación el espacio del frontón vasco con el escenario donde el pintor sevillano consagró a *Las Meninas* para la Historia¹⁷, que no es otro que el Cuarto del Príncipe del Alcázar madrileño, cuyo "aire ambiente" fue capaz de recrear Velázquez en el lienzo.

Las concomitancias de Chillida con otros autores no se limitaron a sus paisanos vascos. El aragonés Pablo Serrano (1908-1985), el único escultor con el que contó el primitivo grupo El Paso, también perseguía el ámbito de la no figuración y, sobre todo, la meditación en torno al vacío¹⁸, indagaciones que se plasmaron en la serie *Quema del objeto*, desarrollada entre 1957 y 1959. Al igual que Serrano, que incluye la madera en estas obras, Chillida hará lo propio, combinándola primero con otros materiales como el hierro para, posteriormente, ser protagonista. En la serie *Yunque de sueños* (1957-1965), de hasta catorce piezas, la madera actúa

16
González de Durana 2021,
p. 21.

17
Bonet 2001, p. 118.

18
Ibidem, p. 120.



como peana del elemento férreo pero con una sutil diferencia, pues para Chillida forma parte consciente de la escultura.

Será con *Abesti gogorra* (1961-1966), en euskera “canto rudo”, cuando este material aportado por los bosques y tan arraigado a su tierra vasca sea elevado por Chillida para concebir cuatro grandes esculturas monumentales, donde los prismas confluyen y se entrecruzan. Su modernidad entronca, nunca mejor dicho, con la tradición escultórica hispana, que durante siglos hizo de la madera su mejor medio de expresión. La amistad de Chillida con Fernando Zóbel hizo que el segundo adquiriera para el Museo Abstracto de Cuenca *Abesti gogorra IV* (1964), la más grandiosa del conjunto. En este centro la observó Carlos Areán, que subrayó de ella la armonía de sus proporciones y el espacio palpitante, con una madera que resulta tan viva y absorbente que invita al espectador a adentrarse en este *canto rudo* de contención ordenada y distinción sin coreografía¹⁹.

En los años sesenta el alabastro hace acto de presencia en el corpus de Chillida, y lo hace para quedarse. En 1963 el artista

19
Areán 1967, p. 80.

Gurutz VIII

2000

Alabastro

72,5 x 91 x 50 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

había viajado a Grecia con su esposa Pilar y varios amigos, un retorno a la herencia clásica que le impacta como lo hicieron sus visitas al Louvre quince años atrás. Pero del Peloponeso no trae consigo un repertorio formal, sino la idea de que la luz puede nacer de la escultura. Así, en 1965, nacen obras como *Elogio de la luz* y *Homenaje a Kandinsky*²⁰. La capacidad que tiene el alabastro de ser translúcido lo convierte en el vehículo idóneo para lo que quiere expresar Chillida. Tan habituado a la forja, recurre en aquí a la técnica ancestral del vaciado, horadando los bloques ortogonales hasta crear prismas y corredores por donde accede la luz y se genera la sombra. Si en el hierro Chillida bascula entre materia y vacío, en la más nacarada de las piedras lo hace entre luz y oscuridad.

20

Es interesante que Oteiza hubiese trabajado con el alabastro una década antes, legando precisamente la obra *Homenaje a Paul Klee* (1955), ambos artistas adscritos a movimientos como Der Blaue Reiter (El jinete azul).

Era, además, un material que le permitía atender a temáticas de una especial sensibilidad. Continuó explorando sus posibilidades en creaciones más tardías, como en la breve serie *Argiaren etxea* o *Casa de luz* (1976-1977), o en *Homenaje a la mar III* y *IV*. Las formas semicirculares extraídas por Chillida en el corazón del alabastro remiten a las olas del mar, tan entrelazado a su propia

Elogio del horizonte I

1985

Hierro

20 x 30 x 24 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

personalidad guipuzcoana. La cara externa de la pieza mantiene la coraza, sin adulterar, de esta piedra, mientras que la parte trabajada deja que la luz resbale como si fuese líquido. Un juego de texturas que complementa el juego de luces, la intrínseca que nace del alabastro y la reflejada en su pulida superficie²¹.

Avanza la década de los sesenta y lo hace con iniciativas corales que buscan sacar músculo de la situación cultural vasca. En ellas toma parte Chillida. En la revista *Nueva Forma. Arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte. Madrid-Barcelona-Bilbao* se publican artículos sobre su obra; esta revista, iniciada en 1966 para glosar la arquitectura y arte del territorio vasco y Navarra, nace a semejanza de otras publicaciones europeas como la italiana *Zodiac*²². En 1967 participará en la primera exposición de *Nueva Forma*, celebrada en Madrid y organizada por el arquitecto bilbaíno Juan Daniel Fullaondo y el crítico Santiago Amón. Su nombre se acompaña de Palazuelo, Oteiza o los arquitectos Fernández Alba y Sáenz de Oiza. También forma parte del breve grupo GAUR ("hoy" en euskera), con el que se pretende espolear la escuela vasca.

21

Marco 2013.

22

Pérez-Moreno y Martínez-Litago 2019, p. 410.



Chillida es consciente de que las posibilidades de su creación no están agotadas y continúa indagando. A finales de esta década empieza a estudiar el trabajo en hormigón, que ya han tratado Moore u Oteiza.

El acta fundacional de la relación entre Chillida y el hormigón armado lo hallamos en *Lugar de encuentros III* (1972), también conocida como *La sirena varada*. Desde su creación se encuentra en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, salvo el periodo comprendido entre 1973 y 1978 cuando se retiró esgrimiendo consideraciones técnicas y de seguridad, las cuales más bien escondían un rechazo de tinte ideológico por parte del consistorio madrileño. En este retiro forzoso, la "sirena varada" hubo de esperar en dos instituciones: primero, la Fundación Maeght de París, y a continuación, en la Fundación Miró en Barcelona. Sea como fuere, *Lugar de encuentros III* ocupa un lugar excepcional en la trayectoria de Chillida, ideada además para un emplazamiento que habría de convertirse en la conmemoración del arte público español y, en especial, de la escultura contemporánea abstracta.

La idea de alumbrar este museo al aire libre nace en 1970, cuando el artista Eusebio Sempere (1923-1985) ve el potencial que tiene el espacio generado por el nuevo puente sobre el Paseo de la Castellana, que viene a unir las calles de Eduardo Dato y Juan Bravo. El proyecto se formula definitivamente en 1971, siendo clave el papel de Sempere como catalizador, pues conocía y mantenía buenas relaciones con todos los artistas involucrados o sus herederos. Se reunieron diecisiete escultores con sus correspondientes obras, las cuales se desplegaron en tres plataformas o terrazas que descienden de forma suave desde la calle de Serrano hasta Castellana²³. Chillida ocupa la que viene a funcionar como entrada al "museo," acompañado de Julio González con *La pequeña hoz* (h. 1937) y Alberto Sánchez con *Toros ibéricos* (h. 1958-1960).

La historiadora del arte contemporáneo María Teresa Ortega Coca escribió sobre *Lugar de encuentros III* cuando aún tenía parte del encofrado adherido en 1972: "Yo veo en esta textura hormigonosa, sin refinamientos, una demostración de fuerza y de sinceridad. Es una escultura porosa, casi dolida, con cicatrices que transparentan herrumbres de huesos, casi trágica"²⁴.

El juego entre las formas convexas y cóncavas de la escultura dan esa idea de abrazo, de lugar de acogimiento, que Chillida indagó en esta serie compuesta por siete obras. *Lugar de encuentros I* (1964) es la única ejecutada en madera, lo que la conecta con *Abesti gogorra*. Para *Lugar de encuentros II* (1971) volvió al hierro, y a partir de la tercera continuaría con el hormigón. Salvo la primera, que se conserva en el Museo Peggy Guggenheim de Venecia, el resto son monumentos públicos en ciudades como Madrid, Bilbao, Toledo y Palma de Mallorca; de hecho, *Lugar de encuentros II* se ubica en plaza del Rey, a las puertas del Ministerio de Cultura. El artista huye de la palabra *monumento*, que enraíza en cierta manera con la consideración un tanto vetusta de la escultura conmemorativa de dioses y héroes que puebla las calles y que se aleja de la ciudadanía. No quiere monumentos en pedestales, sino *lugares de encuentro*, de congregación, "a pie de calle".

Avanzada la década de los setenta, la escultura de Chillida da un paso más allá en cómo concibe su relación con el medio que la rodea. En muchos casos, sus obras se habían instalado en exteriores para los que no había sido concebidos; esto no significa que su diálogo con el emplazamiento no funcionara, pero esta nueva articulación entre escenario y obra abre las puertas a una relación íntima cargada de matices. Sin duda, *Lugar de encuentros III* es una de las que rompe la tendencia, pues fue ideada específicamente para el lugar que ocupa.

23
Priego 2010.

24
Ortega 1972, p. 452.

Dos de sus creaciones más célebres, ya de su etapa de plena madurez, sintetizan esta interlocución superlativa entre obra y ubicación, a la vez que actúan como elementos dinamizadores del paisaje. Nos referimos a *Peine del viento XV*, en San Sebastián, y *Elogio del horizonte IV*, en Gijón.

En relación a *Peine del viento XV* (1976-1977), Matos Castaño señala que, antes de que naciese en Chillida la necesidad de la escultura, el mar de San Sebastián ya era parte de su persona²⁵. El pequeño Eduardo se escapaba a verlo por las mismas rocas donde hoy se sitúan las tres grandes esculturas de acero corten, piedra y cemento que lo conforman, instaladas en salientes rocosos al extremo norte de la bahía de La Concha.

La génesis de esta obra hay que buscarla en el homenaje que la ciudad quiere hacer a Chillida. Este desea algo que perdure, y que lo haga en un *locus* de especial significado. Su tema, además, no está aislado en la producción del artista, sino que ha llegado a él tras múltiples aproximaciones. El punto de partida lo tuvo en la prolífica década de 1950, cuando comienza a explorar el vacío en la escultura con *Peine del viento I* (1952). Como recoge su hija: “Tardé 25 años en ‘acertar’ con el diseño, desde el primer peine hasta el peine de Donostia, en 1977”²⁶. Cada una de las tres instalaciones se compone de cuatro brazos: tres de ellos cortan el aire, delimitando el vacío como preguntas sin respuesta, y un cuarto los ancla a la tierra, la realidad.

Para la concepción arquitectónica de este monumento Chillida contó con el arquitecto Luis Peña Ganchegui (1926 - 2009), con el que también trabajaría para un espacio plenamente urbano, como es el de la plaza de los Fueros de Vitoria, que se inauguraría en 1982. En uno de los vértices de esta plaza triangular, Chillida horada el suelo con formas laberínticas, como capillas excavadas en la tierra, y en el espacio generado ubica la estela *Monumento a los Fueros, Estela VII* (1981).

Resulta extraordinario que Chillida retomase el hormigón para obras especialmente vinculadas con la naturaleza, como *Gure aitaren etxea* (1987), en euskera “la casa de nuestro padre”, inaugurada ese año en la localidad de Guernica. La obra, que combina el hormigón con la estela de acero, nace como conmemoración del cincuenta aniversario del bombardeo de esta localidad vasca en la Guerra Civil española. El cemento da forma a un hipotético barco, que viene a simbolizar la voluntad de avanzar del pueblo vasco. Esta proa se abre para enmarcar la visión del árbol de Guernica, elemento capital de la cultura vasca. Chillida es plenamente consciente de que está ante un monumento que condensa toda una identidad y un episodio terrible de su pasado, pero también algo mucho más primario que eso y que es anterior a cualquier cultura: la naturaleza misma²⁷.

25
Matos 2015, p. 208.

26
Chillida 2003, p. 15.

27
Bonet 1992, p. 311.

Chillida en
su estudio de Ingeborg,
San Sebastián, 1997
Foto: Jesús Uriarte

Por su parte, en *Elogio del horizonte IV* (1990), Chillida concibe una escultura colosal que enmarca el espectáculo de la naturaleza. El mar Cantábrico no es mero escenario de aquella, sino protagonista y delimitador de ese horizonte al que se asoma, ínfimo, el ser humano. Hay quien ha puesto en relación este *Elogio* con *Caminante sobre el mar de nubes* (1818), de Caspar David Friedrich, cuadro emblema del romanticismo alemán. Los románticos reconocían sin paliativos el absoluto poder de la naturaleza. El hombre contemporáneo, dos siglos después, no puede sino hacer lo mismo.

Escultor de vocación pero arquitecto de formación, Chillida no solo cuenta con la naturaleza para erigir este *Elogio*. Su ubicación es el cerro de Santa Catalina, en el barrio gijonés de Cimadevilla, que cuenta con restos de un conjunto de edificaciones militares como la Batería Alta de Santa Catalina. Sus formas semicirculares horadadas en la tierra dialogan de forma consciente con las del hormigón moderno.





En sus últimos años, Chillida continúa siendo el artista curioso que siempre fue. Indaga en sus series, llegando hasta la vigésima formulación en sus *Peines del viento*, pero también explora nuevos leit-motiv. Trata el acero en *Jaula de libertad* (1997). Vuelve a hacer brillar el alabastro en *Homenaje a Pili* (2000), canto a su esposa Pilar Belzunce. Experimenta con las terracotas, incorporación reciente a su catálogo, en sus distintas *Lurras*. En el año 2000, como apuntábamos al inicio, inaugura su último monumento público, que será *Berlín* (2000), frente a la entrada a la Cancillería Federal alemana. De dos imponentes pilares de acero surgen brazos que se entrecruzan y curvan a modo de arco, simbolizando la reunificación del país germano.

El 19 de agosto de 2002 falleció Eduardo Chillida en la ciudad que lo vio nacer. Reposa junto a su querida Pilar en una zona privada de Chillida Leku, bajo *Cruz del vacío* (2002), su última obra. Concluye así, bajo un magnolio, una vida dedicada por completo al arte. Sus logros en el campo de la escultura personalizan las altas cotas de innovación que alcanzó esta manifestación artística en un complejo siglo xx. Hoy, ya avanzado el xxi, seguimos reconociendo la grandeza de su imaginario, que ya sea en hierro, alabastro, piedra u hormigón, continúa despertándonos preguntas y reflexiones.

Bibliografía

- Josefina Alix, "Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936", en Josefina Alix Trueba y Teresa Camps Miró (eds.), *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936* [cat. exp.], Madrid, Fundación Mapfre, 2001, pp. 15-47.
- Carlos Areán González, *Escultura actual en España: tendencias no imitativas*, Madrid, El Duero, 1966.
- Juan Manuel Bonet, "Resurgir del hierro en los años cincuenta", en Ana Vázquez de Parga (dir.), *Rumbos de la escultura española en el siglo xx* [cat. exp.], Madrid, Fundación Santander Central Hispano y Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001, pp. 115-126.
- Valeriano Bozal, "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)", *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1991.
- Valeriano Bozal, "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)", *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXXVII, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1992.
- Susana Chillida, *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona Destino, 2003.
- María Teresa Ortega Coca, "El Museo de Escultura Contemporáneo de la Castellana en Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueológico de Valladolid*, XXXVIII (1972), pp. 6-27.

- Javier González de Durana, *Jorge Oteiza-Eduardo Chillida. Diálogo en los años '50 y 60* [cat. exp.], Valencia, Fundación Bancaja, 2021.
- Ricardo Marco Fraile, "Relaciones íntimas entre arquitectura y escultura (y III): Eduardo Chillida. Aromas de la escultura. La materia como espacio", *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º. 25, disponible en <https://aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=886> (consulta: 30-07-2025), 2013.
- José Marín-Medina, *La escultura española contemporánea (1800-1978): historia y evaluación crítica*, Madrid, Edarcón, 1978.
- Beatriz Matos Castaño, *Eduardo Chillida, arquitecto*, tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Madrid, disponible en https://oa.upm.es/39814/1/BEATRIZ_MATOS_CASTANO.pdf (consulta: 30-07-2025), 2015.
- Sandra Medina Bueno, "Eduardo Chillida y la poética de lo sonoro," en *Estudios sobre Arte Actual*, n.º4, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5634811> (consulta: 30-07-2025), 2016.
- Lucía C. Pérez-Moreno y Elena Martínez-Litago, "La revista *Nueva Forma* y la cultura arquitectónica y artística vasco-navarra (1966-75)", en *Arquiteturarevista*, vol. 15, n.º 2, disponible en (consulta: 30-07-2015), 2019, pp. 408-424.
- María del Carmen Priego Fernández del Campo, "El Museo de Arte Público de La Castellana. Casi cuarenta años al servicio de la escultura pública en Madrid", *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º. 10, disponible en <https://aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=284> (consulta: 30-07-2025), 2010.
- Sally Radic, *Chillida en sus manos* [Cat. exp.], Valencia, Fundación Bancaja, 2002.

EL ARQUITECTO
DEL ORBE:
LO DENSO / LO ETÉREO

Lorena Robredo
Conservadora de Museos Estatales

Chillida nace en Euskadi porque, de otro modo, simplemente no habría sucedido todo lo que debía ocurrir. Chillida nace en Euskadi porque uno no sería sin el otro. Las tierras vascas necesitaron al hombre, y el hombre las necesitó a ellas para ser arte. Los paisajes, la tierra, los materiales, el alma... Lo telúrico y lo matérico forjaron al artista, y este devolvió a su tierra los galones que le pertenecían.

Chillida no diseñó edificios, pero sí moldeó el espacio: lo pensó, lo habitó con su escultura. Dio forma simbólica al mundo y trazó relaciones entre el ser humano y el cosmos a través de ella. Él construyó. No se limitó a esculpir — con toda la grandeza que este arte implica —, sino que creó un mundo mejor, lo investigó, lo diseccionó y lo repensó en cada una de sus creaciones.

Probablemente, ni siquiera quería ser artista, sino ponerse al servicio del arte. El mediador entre el ser y su expresión. “El espacio será anónimo mientras no lo limite. Antes mis obras eran protagonistas, ahora deben ser medios para hacer protagonista al espacio [...]. Quiero ir encerrando el espacio en mi obra”.

Al analizar su trayectoria nos daremos cuenta de que no existe una etapa de formación en el guipuzcoano. Existe una vida de búsqueda. Nunca dejó de plantearse el mundo a través de su obra. Y esta búsqueda no es otra que la de la esencia del ser y del universo. No trabajó objetos, sino ideas: el ser, el espacio, el límite, la luz, el silencio.

En los inicios de esta incansable necesidad de respuestas, comenzó por aproximarse a la arquitectura. Su escultura será una arquitectura sin muros, una exploración del espacio como lugar habitable. No terminó sus estudios. En su viaje a París descubrió que podía “construir” sin levantar edificios: modelando hierro, piedra, alabastro o madera, encontraba la libertad que la arquitectura académica no le ofrecía. Nunca dejaría de construir.

París fue la antesala del genio. Obras tempranas como *Forma* (1948), que evoca la redondez de lo femenino, o *Torso* (1948), inspirada en la geometría masculina, ya evidencian su talento y dejan entrever la dicotomía que caracterizará su obra posterior. Es una etapa de figuración, de exploración de la materia y de la identidad. Su primera aproximación al volumen parte del cuerpo humano, la tierra y la figuración.

En su tratamiento del cuerpo ya podemos vislumbrar un interés que va más allá de lo anatómico. Chillida no busca una mimesis naturalista, sino una estructuración espacial del cuerpo, una visión casi arquitectónica del volumen. Estos cuerpos más tarde se vaciarán, como si de una *kénosis* escultórica se tratara, una renuncia

Eduardo Chillida
en Zabalaga, 1995
Foto: David Stekert

a la plenitud para acoger el vacío. Y la maleabilidad de los materiales se tornará desafío cuando, poco después, se enfrente al hierro, duro y ancestral, con el que nacerá su verdadero lenguaje.

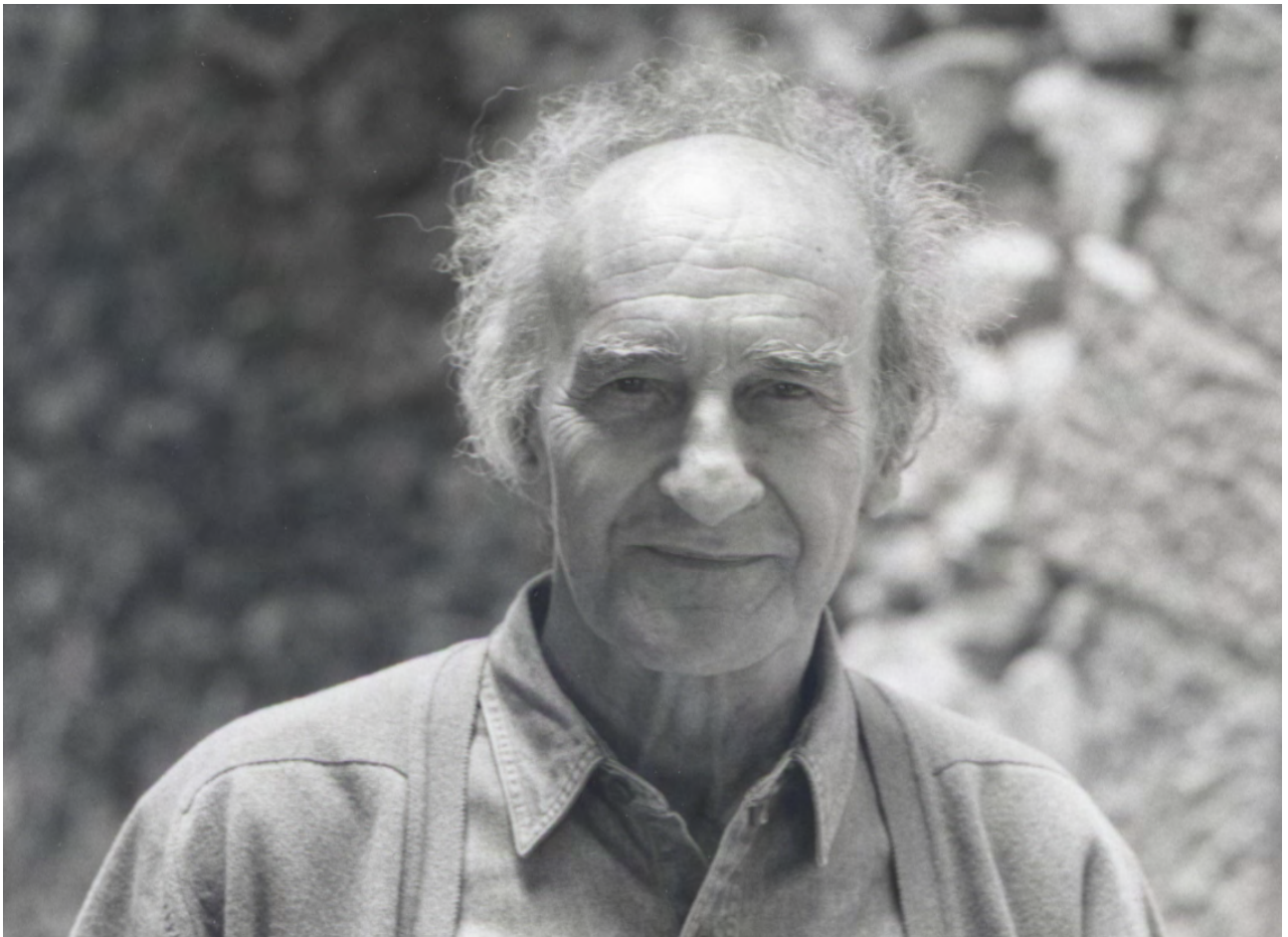
En el artista todo parte de dentro, de su pensamiento, de su reflexión y de su investigación. Así entendido su proceso creativo, parece lógico asumir esta etapa de manos, torsos, cabezas y tierras.

Tras estos primeros pasos desarrollados en Parías, Chillida vuelve a su Guipúzcoa natal y se instala en Hernani. "En París aprendí mucho, pero tuve que volver para desaprender y encontrarme."

Es en este momento en el que se produce la ruptura radical que marcará el devenir artístico de Chillida.

La materia / El ser

El trabajo del hierro y el abandono de la figuración hicieron emerger su verdadero lenguaje escultórico. El material que forjó el alma vasca a golpe de yunque forjaría también los espacios trabajados por el escultor: ese vacío que, para Eduardo, sí existe, sí es maté-



rico y está compuesto de la misma rotundidad molecular que el hierro. Torsiones, tensiones y espiritualidad matérica.

La culminación de este proceso llegó con *Ilarik* (1951), ese lazo, ese germen sobre el que se sustentará su obra posterior. Esta pieza seminal supuso la culminación de sus desvelos en la fragua de Manuel Illarramendi.

Aún podemos observar en ella la verticalidad de sus torsos, la investigación sobre la gravedad, pero se nos presenta ahora con la solidez del material identitario para el artista. El material de su tierra y al que llega desde ella.

En su forma tensa y abierta, *Ilarik* se alza como un *axis mundi* contemporáneo: una columna quebrada que conecta la tierra con el cielo, el hierro con el pensamiento, el silencio con la forma. No representa el mundo, lo enraíza.

El título *Ilarik* es de muy compleja traducción. En general, el euskera es un idioma muy conceptual que ayudó al artista a transmitir

ideas más que a describir. Con los títulos de sus obras, Chillida nos ofrece una vía más para la reflexión.

Estos funcionan como gesto poético o umbral semántico, no como traducción. Son parte de la escultura, no elementos externos. Su evolución desde lo figurativo a lo poético, desde lo nominativo a lo evocativo, revela el trayecto de un artista que no busca nombrar el mundo, sino crear las condiciones para habitarlo poéticamente. Como sus esculturas, sus títulos no dicen, pero resuenan.

El título no pretende cerrar el sentido de la obra, sino abrirlo a la intuición del espectador. Chillida no titula para explicar, sino para sugerir. Sus títulos, a menudo en euskera o en un castellano esencializado, son nombres que escuchan, no que imponen. A lo largo de su carrera, puede observarse una evolución significativa en su modo de titular, que acompaña el proceso de maduración de su pensamiento escultórico.

En sus primeras obras figurativas, como *Torso* (1948), los títulos son más directos, casi descriptivos. Nominan lo representado, como si sirvieran de puente entre la forma y la realidad visible. Pero, a medida que se adentra en la abstracción, los títulos se vuelven más herméticos, simbólicos y resonantes. Aparecen palabras que no se refieren a objetos, sino a ideas, cualidades, fuerzas: *Elogio del horizonte*, *Homenaje a la luz*, *Lo profundo es el aire*.

Este cambio no es superficial: corresponde a un giro fundamental en su pensamiento. Chillida deja de representar para comenzar a proponer espacios de experiencia. Y los títulos actúan como claves poéticas para acceder a ese espacio. No son textos explicativos, sino versos visuales. Muchos de ellos contienen paradojas u oxímoron, como *Abesti Gogorra* (canto rudo) al que luego me referiré, donde lo sensible y lo sólido se encuentran en tensión.

La introducción del euskera en los títulos no parte de una afirmación identitaria en sentido nacionalista, sino como acto de raíz y de resonancia ancestral. El euskera carga sus títulos de densidad simbólica y arcaica. Títulos como *Lurra* (tierra), *Arco de la libertad*, *Oyarak* (ecos) o *Ilarik*, resuenan como mantras telúricos, como si el nombre surgiera del interior de la materia.

En sus últimos años, los títulos se vuelven aún más esenciales. Algunos son simplemente *Elogio*, seguidos de un sustantivo abstracto o natural (del aire, del agua, del horizonte), lo que indica una voluntad de celebrar lo invisible, lo que sostiene la vida, lo que no se posee. El título no delimita, sino que agradece. Es una forma de oración sin dogma.

Chillida no se impone a la materia, la escucha, le permite expresarse en un diálogo místico entre el artista y la naturaleza que nos adentra en la filosofía panteísta de Spinoza, donde la materia no oculta a lo divino, lo contiene. No trabaja desde una jerarquía de lo superior (espíritu) y lo inferior (materia), sino desde la unidad del ser: *Deus sive Natura* ("Dios o la naturaleza", una única sustancia, dotada de dos atributos, que son el pensamiento y la extensión). La resistencia del material no es un obstáculo, sino una condición de autenticidad: esculpir significa aceptar el peso del mundo, como un Atlas. La materia no es medio ni obstáculo, sino presencia y sentido.

En su búsqueda incansable también experimentó con otros materiales que le anclaban a su tierra, como la madera. Ya en 1954 amplía su serie *Ilarik*, iniciada tres años antes en acero, con un nuevo ejemplar en madera. Pero es en 1961 cuando inicia una serie que toma como protagonista a este material: los *Abesti Gogorra*. Esta serie de cinco obras utiliza la madera en sus cuatro primeras, para culminar con la quinta, de 1966, realizada en granito. La serie marca un momento decisivo en la trayectoria de Chillida. Esta elección material no es casual: expresa una evolución desde la resonancia orgánica y rítmica de la madera hacia la mineralización monumental del canto, en granito.

Estos cantos creados con materia densa son, nuevamente, una yuxtaposición tan propia del artista que dota de nuevo significado a lo denso y lo etéreo. Pero el escultor no tala la madera, la construye. No se trata de obras creadas a golpe de gubias, formones y escofinas, sino a golpe del hacha de un aizkolari.

Las obras exploran el espacio como partitura, el ritmo como forma, el silencio como arquitectura. No representan un canto: lo encarnan escultóricamente. Chillida desarrolla aquí una escultura hecha de pausas, de intervalos, de tensiones contenidas. La madera permite una expresión cálida, casi corporal, mientras que el granito finaliza la serie como afirmación de permanencia.

Abesti Gogorra V, adquirida por el Museum of Fine Arts de Houston, se considera un hito que abre una etapa donde la escultura ya no se entiende principalmente como un objeto sólido y estático, sino como una composición espacial que crea una experiencia dinámica y rítmica en el espacio que la rodea.

Su tránsito por la madera no duró demasiado tiempo. *Lugar de encuentros I* es su última gran obra realizada en este material.

También el artista buscó respuestas en el alabastro. Chillida hubo de transitar entre otros medios antes de enfrentarse al material que le es propio al escultor. La piedra le es inherente a los artistas de

esta disciplina, pero no fue hasta 1965 cuando nuestro artista aborda lo que, de manera ortodoxa, le pertenecía. Parece como si debiera pedir permiso para ser escultor al uso, para tallar la piedra. Este gesto nos habla del respeto de nuestro arquitecto de esculturas por sus predecesores.

Chillida mantuvo con el gran Miguel Ángel un diálogo silencioso a través de los siglos. Admiraba en el maestro renacentista la fuerza contenida en la materia, esa tensión que parece habitar entre la masa y el vacío. Como Miguel Ángel, concebía a la obra como una realidad que ya está inserta en el material y que el escultor solo la libera, en un pulso íntimo con la piedra o el hierro. Ambos entendían su labor como un proceso de diálogo con la materia, sea hierro, alabastro o granito.

La relación del guipuzcoano con el alabastro es una de las más profundas, sutiles y espirituales de toda su trayectoria escultórica. Si el hierro le permitió tensar la materia y el espacio, y la madera le ofreció ritmo y calidez, el alabastro fue el material de la luz interior, del silencio y de lo inmaterial. Chillida encontró en él un medio ideal para explorar lo que denominaba “lo que no se ve”; ese territorio intermedio entre la forma y el misterio.

Analizando esta forma de nuestro artista de concebir el alabastro, no puedo evitar pensar en el *Metrocubo d'infinito*, de Pistoletto, creado un año después que el primer *Elogio de la luz* de Chillida, de 1965.

Esa misma idea de la “liberación” de objetos de su función o representación habitual. Esa necesidad de desafiar la percepción del espectador, invitándolo a reflexionar sobre la naturaleza del espacio, la realidad y la infinitud.

Chillida se siente atraído por la cualidad que él define como “claridad interior”, una luminosidad contenida que no deslumbra, sino que habita la forma. Fue en 1964, en un viaje a Grecia, cuando se percató de que ese material permitiría que la luz entrase dentro.

El alabastro en la obra de Chillida es mucho más que un material: es un modo de ser escultórico, una forma de pensar la luz, el espacio, el silencio y el alma sin palabras.

Con él, Eduardo alcanza una de las cimas de su búsqueda artística: hacer visible lo invisible, esculpir la luz desde dentro, y ofrecer al espectador una experiencia más interior que visual, más meditativa que estética.

“.. de repente un día siento la necesidad de hacer una cosa en un material distinto, en un material que fuera

apto para recoger la luz... Un material en el cual puedes hacer que la luz se manifieste en las aristas de una manera increíble. Es el único material que tiene esa virtud" (Chillida, 2003).

La serie *Elogio de la luz*, iniciada en 1965, ocupa un lugar clave en la trayectoria del escultor. Realizada principalmente en alabastro —un material translúcido que deja pasar la luz, pero la transforma—, esta serie supone un punto de inflexión: si en el hierro o el granito el escultor había trabajado con densidad, peso y opacidad, en el alabastro encontró la posibilidad de esculpir la luz misma. Chillida no la entendía como un simple recurso visual, sino como un elemento constructivo, un material intangible que interactúa con la obra.

En el *Elogio de la luz*, el vacío ya no es solo ausencia de materia, sino espacio habitado por claridad. El alabastro, al dejarla fluir, convierte la escultura en un organismo vivo que cambia con el paso de las horas y la orientación solar. Esto conecta con su idea de que el arte debe dialogar con el tiempo y el lugar, y de que el espacio no es un contenedor, sino una sustancia que se modela.

Su investigación matérica no terminará ahí. Desde mediados de los años 1970, desarrolla una serie de esculturas llamadas *Lurra*, realizadas exclusivamente en tierra chamota cocida, material compuesto de ladrillos triturados, piedras refractarias u otros productos cerámicos cocidos. No son modeladas como cerámica tradicional, sino construidas con una lógica arquitectónica y espacial. Desde el punto de vista conceptual, esta serie tiene el título más descriptivo. Podría decir que las engloba a todas. Todas son tierra, todas nacen de ella, también el vacío y el canto. La tierra, su tierra, la que le dio todo y a la que todo le devolvió.

Aquí el artista mira hacia adentro, no deja esa vía de escape a la que nos tiene acostumbrados. Además, son obras orgánicas, se alejan de la geometría de aristas que había trabajado con el hierro.

La escultura de Chillida habita un territorio intermedio entre la tensión del gesto y la contención de la línea. No puede comprenderse su obra sin considerar la relación dialéctica y fecunda que mantiene con dos tipos de forma que, lejos de contradecirse, se fecundan mutuamente: la forma orgánica y la forma geométrica. En Chillida no hay ruptura entre ambas, sino más bien un diálogo poético entre la carne y la idea, entre lo que vibra y lo que estructura, entre lo que respira y lo que calla.

Las formas orgánicas aparecen con fuerza en sus obras tempranas, especialmente en los trabajos figurativos como *Forma* (1948) o *Torso* (1948). Incluso cuando abandona la representación anatómica, la obra de Chillida mantiene una huella corporal: curvas,



pliegues, vacíos respirables, hendiduras que evocan el tacto, la pulsación o el aliento, como hará en *Lurra*.

Por otro lado, Chillida también desarrolla un lenguaje de formas geométricas, sobrias, contenidas, hechas de líneas rectas, bloques, volúmenes ortogonales. Esta geometría no es abstracta en sentido frío, sino contemplativa y esencial. Obras como *Homenaje a Kandinsky* (1965) o *Gasteiz* (1975) revelan un pensamiento que busca el límite, la estructura, la clausura como posibilidad del espacio interior. En ellas, el vacío ya no se abre al espectador: se guarda, se oculta, se protege. El cubo cerrado no es una negación, sino una afirmación de lo que no se muestra. Es un espacio habitado por el silencio.

Sin embargo, en piezas como *Peine del viento* o las *Gravitaciones*, el espectador no contempla una forma cerrada, sino una entidad que late, que se ofrece, que sugiere una presencia viva. Son obras que parecen haber sido modeladas desde el interior, como si la escultura no se esculpiera desde fuera, sino desde su propia memoria de la carne.

Lurra G-284

1994

Tierra chamota

33,5 x 27,5 x 24 cm

Colección privada

Ahora bien, en Chillida, lo orgánico y lo geométrico no se excluyen. Muy al contrario, se interpenetran. Las esculturas más abiertas conservan una geometría invisible que las sostiene; las más cerradas contienen una vibración orgánica que las anima. En este sentido, Chillida no elige entre una y otra: las pone en tensión como parte de un mismo modo de pensar el espacio. La forma no es un fin en sí, sino un modo de conocimiento.

Este pensamiento escultórico se refleja también en su elección de materiales. El hierro, duro y anguloso, se curva en sus manos para volverse flexible, casi vegetal. La madera, cálida y orgánica, se corta en bloques con una geometría ritual.

La escultura del guipuzcoano no representa ni lo orgánico ni lo geométrico, sino que encarna el lugar donde ambos mundos se encuentran. Lo vivo necesita estructura; la idea necesita carne. Y Chillida esculpe justamente ese cruce: el instante en que una curva se vuelve pensamiento, y una línea recta comienza a respirar. Esa es, tal vez, su máxima lección: que entre la carne y

la idea no hay muro, sino espacio. Y que ese espacio puede, si lo habitamos, convertirse en escultura.

También investigó el artista con el hormigón, tema que desarrollaré al hablar de sus esculturas públicas. Sí adelanto que este material supuso para él una culminación. Una necesidad de permanencia, al tiempo que continuaba desafiando a la gravedad. La ligereza del hormigón es un nuevo oxímoron de los que pueblan su arte, como ya hicieron antes sus cantos rudos y ásperos. También el proceso creativo fue diferente. No resta material, como haría con el alabastro, lo suma. Sus obras en hormigón suman todo lo experimentado con anterioridad.

Lugar de encuentros III fue su primera escultura en hormigón armado y fue concebida expresamente para colgar del puente que une las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, en lo que hoy conforma el Museo de Escultura al Aire Libre del paseo de la Castellana de Madrid, abierto al público en 1972. Qué más pruebas se pueden pedir sobre la volatilidad del hormigón.

Pero entre toda esta materia hay una que alcanza un peso especial en la obra del vasco: el espacio, la materia más sólida a la que se enfrentó.

La materia / El vacío

Lejos de entender el espacio como un contenedor geométrico, Chillida lo trata como una entidad viva, habitable y pensante. Su escultura se convierte así en un ejercicio de apertura ontológica, donde el vacío adquiere densidad, el material revela su espiritualidad, y el espacio deviene lugar.

Esculpir, para él, no era modelar formas, sino desvelar el espacio. Esta actitud lo sitúa en estrecha relación con la fenomenología del espacio formulada por Martin Heidegger y la poética del habitar desarrollada por Gaston Bachelard.

En su ensayo *Construir, habitar, pensar* (1951), Heidegger cuestiona la concepción cartesiana del espacio como extensión neutra. Para él, el espacio no es un continente geométrico, sino una apertura que permite el ser. Esta idea se encuentra en resonancia directa con Chillida, quien consideraba el espacio como el material más importante con el que trabajaba. Obras como la serie *Lugar de encuentros* o *Elogio del horizonte* no son objetos colocados en un lugar, sino el lugar mismo, generado por la escultura.

Martin Heidegger hablaba del "ser en el mundo", del "habitar poéticamente la tierra". En esa línea de pensamiento, el artista no representa el mundo, lo construye simbólicamente. Chillida, con sus esculturas, propuso una forma de habitar el orbe desde el arte.

El vacío no es ausencia, sino potencial. En Chillida, esta idea alcanza una expresión escultórica radical. El vacío entre los hierros, la cavidad en el alabastro o el espacio suspendido en papel no representan la nada: son presencias activas. El vacío es forma, es energía, es silencio que articula el sentido. Chillida no esculpe objetos: esculpe relaciones, fuerzas, tensiones.

Lo público / Lo íntimo

La escultura pública en Chillida es el ámbito más ambicioso y filosóficamente logrado de su obra. Es ahí donde sus preocupaciones por el límite, el vacío, la materia, el sonido, el habitar y la luz se realizan en plenitud. Cada pieza pública de Chillida no es una respuesta formal, sino una pregunta espacial: ¿cómo ser en el mundo sin poseerlo?

Quiso hacer esculturas que se pareciesen más a lugares que a objetos. Esta idea condensa con claridad la dimensión profunda y ética de su obra pública. Para Chillida, esculpir no es solo trabajar la materia, sino crear un lugar para el ser, un espacio que acoja la presencia, la memoria y el encuentro. Su escultura no se impone sobre el entorno, sino que dialoga con él, lo escucha, lo prolonga, lo transforma sin violentarlo. Chillida es, en este sentido, un escultor del habitar poético.

En sus esculturas para espacios públicos, convierte plazas, paseos marítimos y horizontes abiertos en escenarios donde el espectador no solo mira, sino que habita la obra. Sus piezas no se imponen al lugar: lo interpretan, lo reorganizan, lo vuelven consciente de sí mismo. Esa es precisamente la raíz que recorre su lenguaje: la idea de que el espacio no es solo un volumen geométrico, sino un territorio vivido, cargado de intimidad y de resonancias poéticas.

Bachelard habló en *La poética del espacio*, de formas que acogen la memoria y la imaginación. Chillida, en un registro monumental, hace algo semejante: sus esculturas son “lugares habitables” donde el viento, la luz y el sonido construyen una experiencia. Obras como *Peine del viento XV* en San Sebastián o el *Elogio del horizonte IV* en Gijón funcionan como umbrales entre el mundo físico y el imaginario, invitando a una contemplación activa que se alimenta de la topografía, la escala y la percepción.

La escultura debe abrir un lugar para la experiencia, no limitarla con formas cerradas. Sus obras públicas son umbrales, no monumentos; resonancias del lugar, no imposiciones del artista. Se trata de crear espacios de convivencia, donde la forma material sea una invitación a la contemplación, al pensamiento, al silencio compartido.

La dimensión ética de su escultura se manifiesta en su compromiso con valores como la tolerancia, la paz y la dignidad humana. En obras como el *Monumento a la tolerancia* (Sevilla, 1992), Chillida levanta un lugar simbólico sobre los restos de una prisión, resignificando el espacio desde el dolor hacia la posibilidad de reconciliación. No hay narrativa heroica, sino espacio abierto para la reflexión compartida. La escultura, hecha de grandes bloques de hormigón y de vacíos internos, acoge en su interior una quietud que invita al respeto y al reencuentro.

En *Diálogo-Tolerancia*, situada en Münster, Alemania, en 1992 para conmemorar la Paz de Westfalia, Chillida construye una obra que representa el equilibrio entre tensión y convivencia, entre diferencia y armonía. La escultura no representa la tolerancia: la encarna en su estructura. Sus formas se entrelazan sin fundirse, se acercan sin invadirse. Es un lugar donde el otro tiene cabida.

Del mismo modo, en *Elogio del agua* (Barcelona, 1987), Chillida trabaja con el entorno urbano para crear un espacio de descanso, de escucha del fluir. La escultura no interrumpe el ritmo de la ciudad, sino que lo convoca a detenerse, a recordar que también el agua, el tiempo y la memoria merecen ser celebrados. La obra es construida por el artista y por el agua, responsable de crear ese reflejo que la completa. También por la montaña que la suspende y le da al hormigón esa ligereza que solo obtiene entre las manos del vasco.

En todas estas intervenciones, Chillida no concibe la escultura como decoración del espacio público, sino como génesis de un lugar compartido. Su escultura es un acto de hospitalidad. No impone una forma, sino que ofrece un umbral. No habla en voz alta, pero invita a una conversación silenciosa entre el material, la memoria y la comunidad.

Así, la obra de Chillida se convierte en un ejercicio de convivencia: entre materia y espacio, entre el yo y el otro, entre el pasado y el porvenir. En sus esculturas públicas, la forma es un gesto de reconciliación. Y el vacío, un lugar para la esperanza.

La obra pública no es un objeto entre edificios, sino una arquitectura que funda un espacio nuevo.

Probablemente, el artista llegó a la cima de este concepto en 1977 con la instalación de *Peine del viento XV* al final de la playa de Ondarreta, en San Sebastián. Esta obra es clave para entender cómo Chillida ancla el arte al paisaje. Aquí el viento, el mar, la piedra y el hierro dialogan en tensión poética. La escultura no domina el entorno, sino que lo revela.

Años más tarde volvería a lograrlo con *Elogio del horizonte IV* (Gijón, 1989), donde construye un espacio para mirar y para ser mirado. No es un objeto decorativo, sino una estructura de pensamiento. Estas obras son tratadas como manifestaciones espaciales del pensamiento de Chillida: lugares donde se realiza su ideal de fusión entre escultura, arquitectura, filosofía y naturaleza.

En sus intervenciones a gran escala, el paisaje no es un simple telón de fondo, sino un elemento estructural de la pieza: el horizonte, el viento, la luz y la geografía son parte activa de la escultura. Este concepto puede aproximarle al *Land Art*, no obstante, Chillida no altera el terreno de manera radical, lo integra poéticamente, le deja expresarse libremente sin una necesidad de posesión. Parece que el artista, en este diálogo con el entorno, le dijese: "Esto es lo que puedo aportar yo, tú siéntete libre para manifestar lo que necesites". El artista siempre escucha.

La música / El silencio

En este diálogo eterno que constituye la obra del escultor, existe otro elemento tan etéreo como el vacío y tan denso como el anterior: el sonido.

En la obra de Eduardo, el sonido no se escucha: se presiente. La música no se oye: se adivina en la forma. El silencio no es ausencia: es presencia plena. Para Chillida, lo sonoro y lo callado no son opuestos, sino dos modos complementarios de vibración espacial. La escultura, en su caso, no representa un objeto, sino que crea una resonancia. En este sentido, su trabajo puede entenderse como una escultura musical del vacío.

Desde sus inicios, mostró un interés profundo por la relación entre forma, espacio y resonancia. Muchas de sus obras parecen haber sido pensadas no solo para ser vistas o tocadas, sino también para ser escuchadas en silencio. Obras como *Abesti Gogorra* revelan esta tensión entre materia y música. Aunque son volúmenes de madera o granito, su estructura rítmica, su tensión interna y su orden formal sugieren una partitura sin notas, una melodía sin sonido.

Este enfoque musical está estrechamente vinculado con su concepción del vacío. Así como en la escultura el vacío es materia activa, en la música el silencio no es una interrupción, sino una condición de posibilidad del ritmo.

En obras como *Lo profundo es el aire XVI* (1996), la inscripción poética se convierte en declaración ontológica. El aire, el vacío, el silencio: he aquí las verdaderas materias con las que trabaja Chillida. La escultura deja de ser volumen para convertirse en resonancia.



**Lo profundo
es el aire, Estela V**

1988

Acero corten

107 x 17,3 x 17,3 cm

Colección privada

cia invisible. No se impone al espectador, sino que le acoge en una experiencia meditativa, como un sonido que solo se escucha por dentro.

Su afinidad con compositores como J. S. Bach, a quien dedicó *La casa de Johann Sebastian Bach* (1981), una escultura en hierro, refuerza esta visión. Bach fue para el creador vasco un ejemplo de estructura, rigor y espiritualidad.

Pero en la serie *Lo profundo es el aire* la referencia es Jorge Guillén. Pocos encuentros han sido tan fecundos y reveladores como el que mantuvo con el poeta. No se trató simplemente de una admiración mutua entre dos figuras de la cultura, sino de un verdadero diálogo estético y ontológico: un espacio compartido donde palabra y forma, verso y volumen, se encontraron en torno a una misma preocupación por la luz, el aire, el silencio y el ser.

La afinidad entre ambos se manifiesta desde los fundamentos de su trabajo. Guillén, poeta de la claridad, de la estructura y de la celebración del mundo visible, se refería a la poesía como una

forma de decir "aire, luz y espacio". Chillida, por su parte, trabajaba incansablemente para que su escultura no fuese objeto, sino lugar; para que el espacio no fuese hueco, sino materia viva. Ambos, desde sus respectivas disciplinas, buscaron nombrar lo invisible sin violentarlo, hacer visible lo intangible, hacer habitable el silencio.

Este vínculo se cristaliza en 1973 con la publicación de *Más allá*, un libro conjunto en el que Jorge Guillén aporta una selección de poemas y Chillida responde con litografías originales. Lejos de ilustrar los textos, las imágenes prolongan su vibración, las acompañan, las multiplican en otro lenguaje. El libro no es una suma de poemas y grabados, sino una partitura a dos voces que habla de lo eterno, de lo leve, de lo sagrado sin dogma.

Pero el homenaje más emblemático se produce con *Homenaje a Jorge Guillén II*, (Valladolid, 1982). La obra, realizada en acero corten, inscribe sobre su superficie el verso de Guillén como una declaración de principios. El aire, elemento invisible, se convierte en materia escultórica; el vacío deja de ser ausencia para ser sustancia viva del arte. El título no es solo un guiño literario: es una clave de lectura para toda la poética de Chillida.

En esa escultura, y en muchas otras que la preceden y la siguen, Chillida explora un territorio que Guillén había nombrado con una exactitud insólita. El aire como profundidad, el silencio como plenitud, la luz como arquitectura del mundo. No se trata de un ejercicio de traducción entre disciplinas, sino de una confluencia espiritual. Ambos artistas comparten una misma mirada serena y esencial, un mismo deseo de celebrar lo que está sin que lo veamos.

La relación entre Chillida y Guillén es también un modelo de colaboración entre artes, donde ni la palabra domina la forma ni la forma somete la palabra. En un tiempo de fragmentación y de exceso, ambos supieron cultivar el valor de lo sutil, lo lento, lo profundo. Y esa profundidad no reside en la complejidad retórica ni en la grandilocuencia formal, sino en la capacidad de crear espacios de silencio habitado.

Cuestiones similares son las que acercan al artista vasco a san Juan de la Cruz. Esa soledad sonora, esa música callada, forman parte del oxímoron que caracteriza la obra de Chillida y que queda plasmado en la estrofa XV del *Cántico espiritual*:

la noche sosegada,
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora.

San Juan de la Cruz ocupa un lugar central en el universo espiritual y estético de Eduardo Chillida. Ambos comparten un mismo horizonte: el deseo de alcanzar lo invisible sin traicionarlo. En el primero, el camino es la poesía mística; en el segundo, la escultura silenciosa. Ambos, sin embargo, nos invitan a entrar en lo profundo, donde el aire — y el alma — respiran sin forma.

La obra *Toki Egin, homenaje a San Juan de la Cruz* (San Sebastián, 1990) es una pieza clave para comprender el pensamiento espacial y filosófico de Eduardo Chillida y su proximidad con el místico. El título resume, de forma condensada, uno de los conceptos centrales de su poética: la escultura como creación de lugar, no como ocupación de espacio. En euskera puede traducirse como “hacer lugar” o “construir un lugar”.

Las dos cruces latinas entrelazadas hablan de ese abrazo místico del *Cántico espiritual*. Ese poema de amor entre la Esposa (el alma) y el Esposo (Cristo).

El orbe habitado

En Chillida no hay clausura, sino apertura. No hay última palabra, sino eco. Su escultura no termina en el hierro, la piedra o el vacío, sino en el otro: en quien se acerca, observa, escucha y habita el lugar que él ha dejado preparado. Su obra, más que una forma, es una pregunta. Y esa pregunta no cesa.

Por eso no hay final en Chillida. Solo umbral.

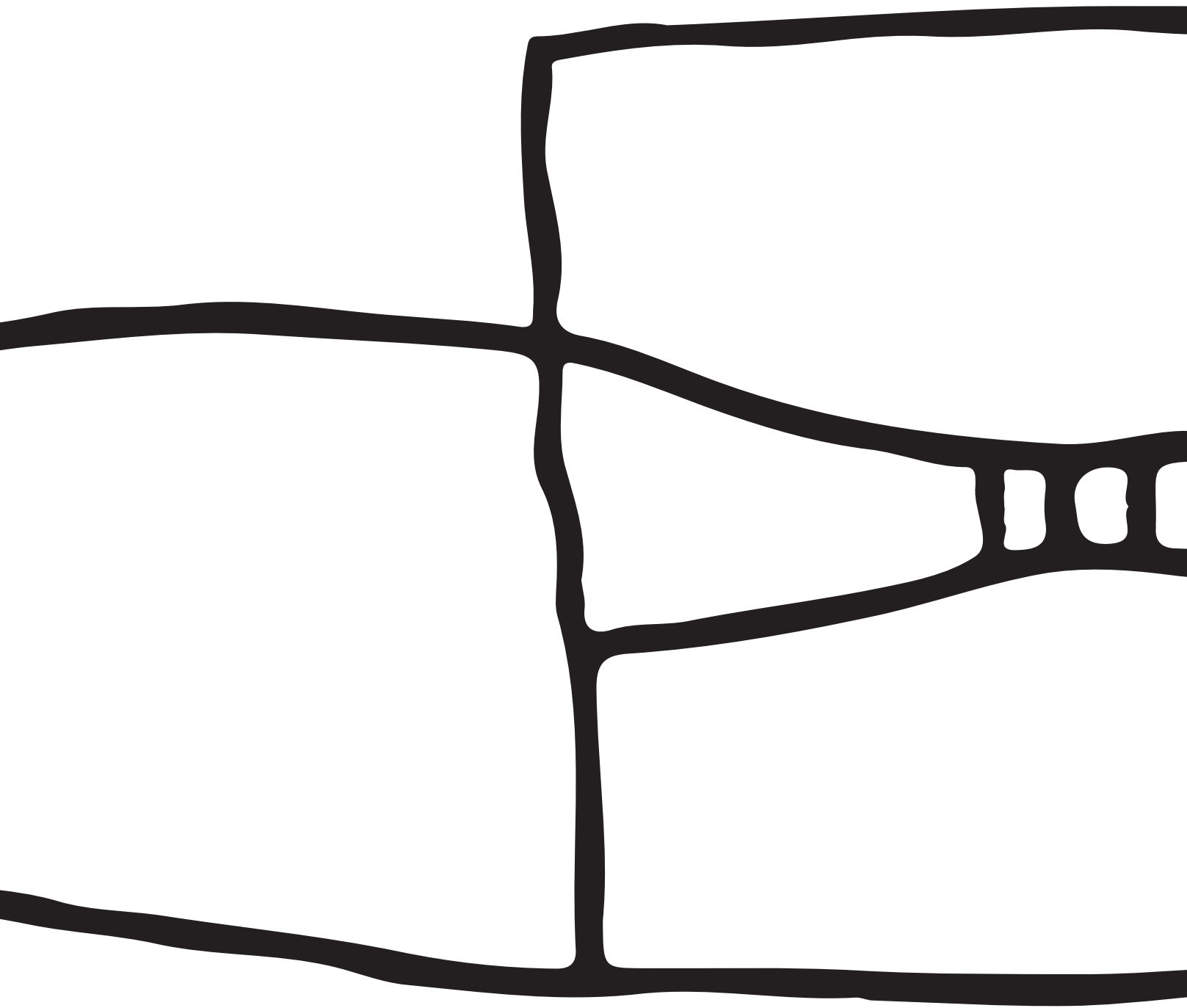
El artista que no quiso conquistar el mundo, sino hacerlo habitable, ha dejado una constelación de lugares que no imponen, que no adoctrinan, pero que invitan. Invitan a detenerse. A pensar. A sentir. A convivir.

Fue, en efecto, el arquitecto del orbe. No porque edificara sobre el mundo, sino porque supo escuchar su latido, sus tensiones, su silencio, y le devolvió formas para ser habitado con dignidad. Su legado no es monumental: es esencial. Nos ha enseñado que entre el hierro y el aire puede haber ternura; que el vacío no es amenaza, sino promesa; que la materia también piensa; que la escultura puede ser una oración sin palabras.

Chillida no esculpió el mundo: lo anudó al ser. Le dio peso al pensamiento, volumen al silencio, ritmo a la convivencia.

Y ahí, en ese lugar que no es objeto ni paisaje, sino espacio ofrecido al alma, Chillida sigue hablando.

Porque su obra, como el aire, como la luz, como el tiempo..., nunca termina de pasar.





CATÁLOGO





Forma

1948

Yeso

44 x 35 x 35 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser& Wirth

Torso

1948

Yeso

66 x 31 x 20 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser& Wirth

Sin título

1968

Granito

16 x 26 x 24,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth









Proyecto Lugar de encuentros

1973

Yeso

60 x 25 x 30 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





**Proyecto para
Monumento a la tolerancia**

1982

Hierro

12 x 31 x 27 cm

Colección privada



Elogio del horizonte I

1985

Hierro

20 x 30 x 24 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





**Maqueta para
Homenaje a Hokusai**

1991

Hierro

22 x 28 x 43,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth







Lurra G-284

1994

Tierra chamota

33,5 x 27,5 x 24 cm

Colección privada



En el límite

1995

Acero corten

37 x 82 x 100 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth







Topos III

1985

Acero corten

42,5 x 44 x 40 cm

Colección privada



Lurra M-26

1996

Tierra chamota

11 x 33 x 32,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Lurra M-22

1996

Tierra chamota

42 x 33 x 11 cm

Colección privada



Proyecto Múnich-Buscando la luz

1997

Hierro

42,2 x 44,5 x 36,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Proyecto Buscando la luz

1997

Hierro

41,6 x 15,3 x 12 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Modulación del espacio IV

1988

Acero corten

33 x 41 x 40 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



**Lo profundo
es el aire, Estela V**
1988
Acero corten
107 x 17,3 x 17,3 cm
Colección privada



En el límite II

1995

Acero corten

29 x 37 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Yunque de sueños XIX

1998

Hierro, acero

36,5 x 18 x 13 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth







Proyecto Berlín II

1997

Hierro

30 x 38 x 25 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



**Lo profundo
es el aire XXI**

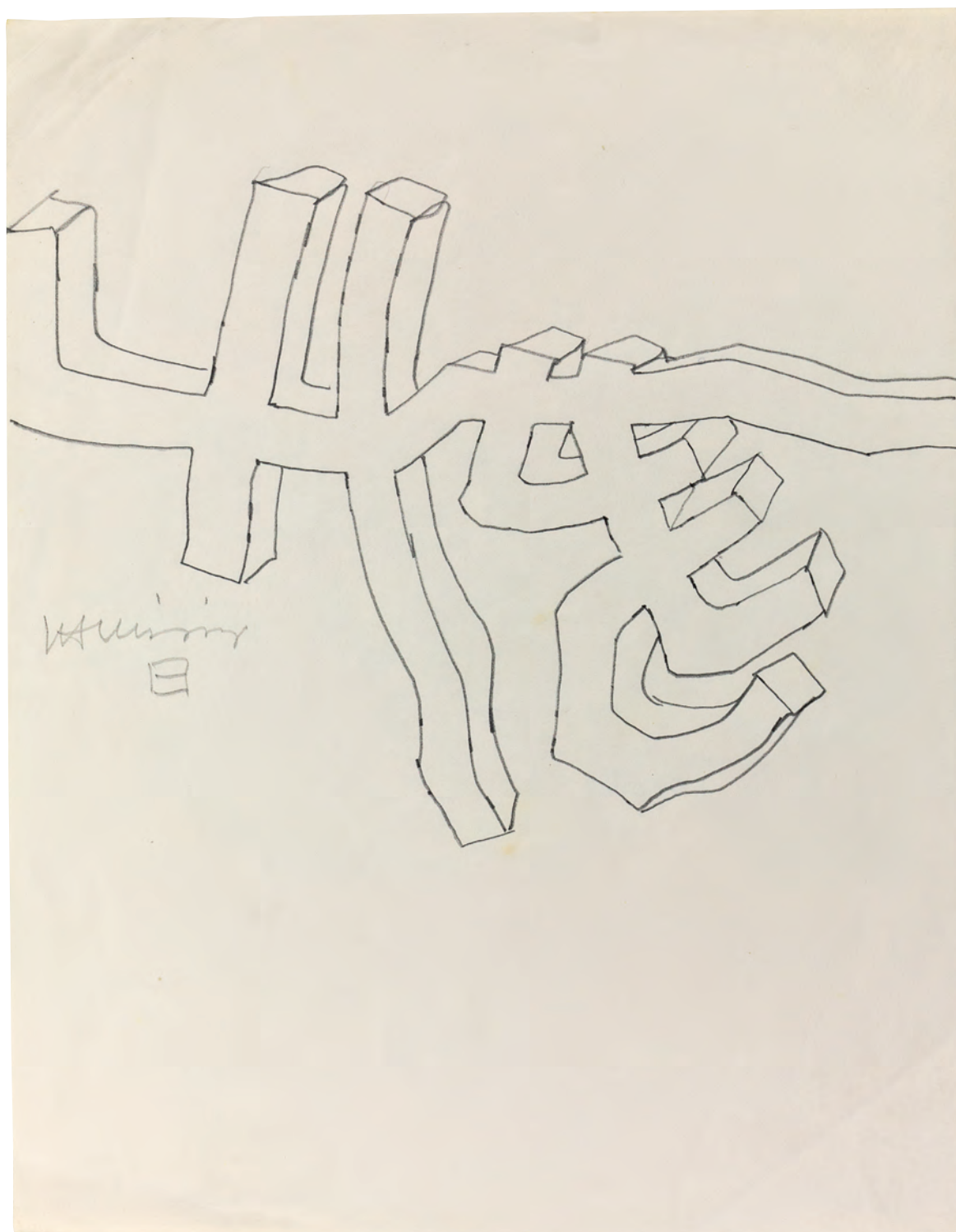
1998

Alabastro

27 x 30,5 x 18 cm

Colección privada

Bocetos para esculturas



Sin título

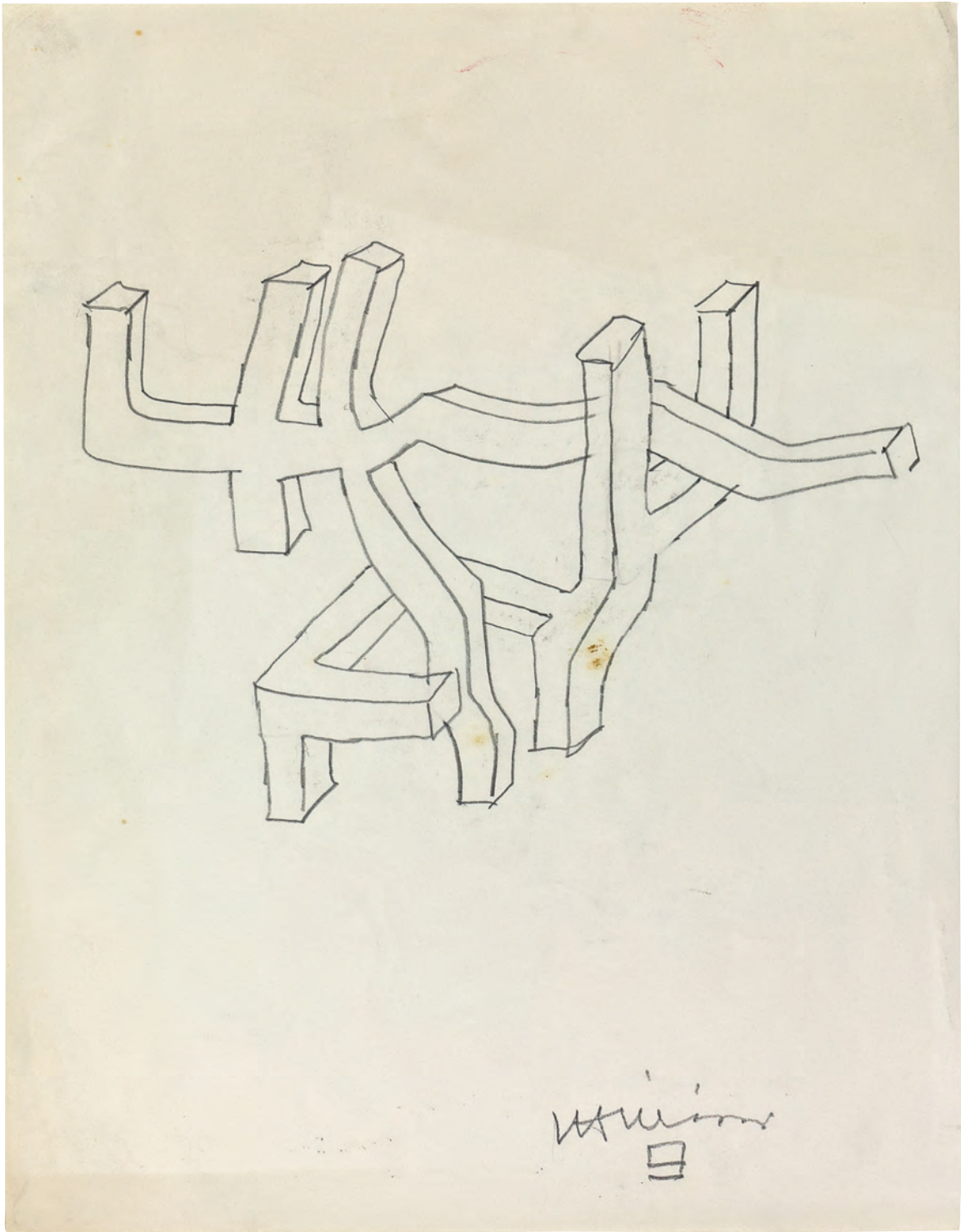
1965

Papel, lápiz

26,9 x 20,9 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

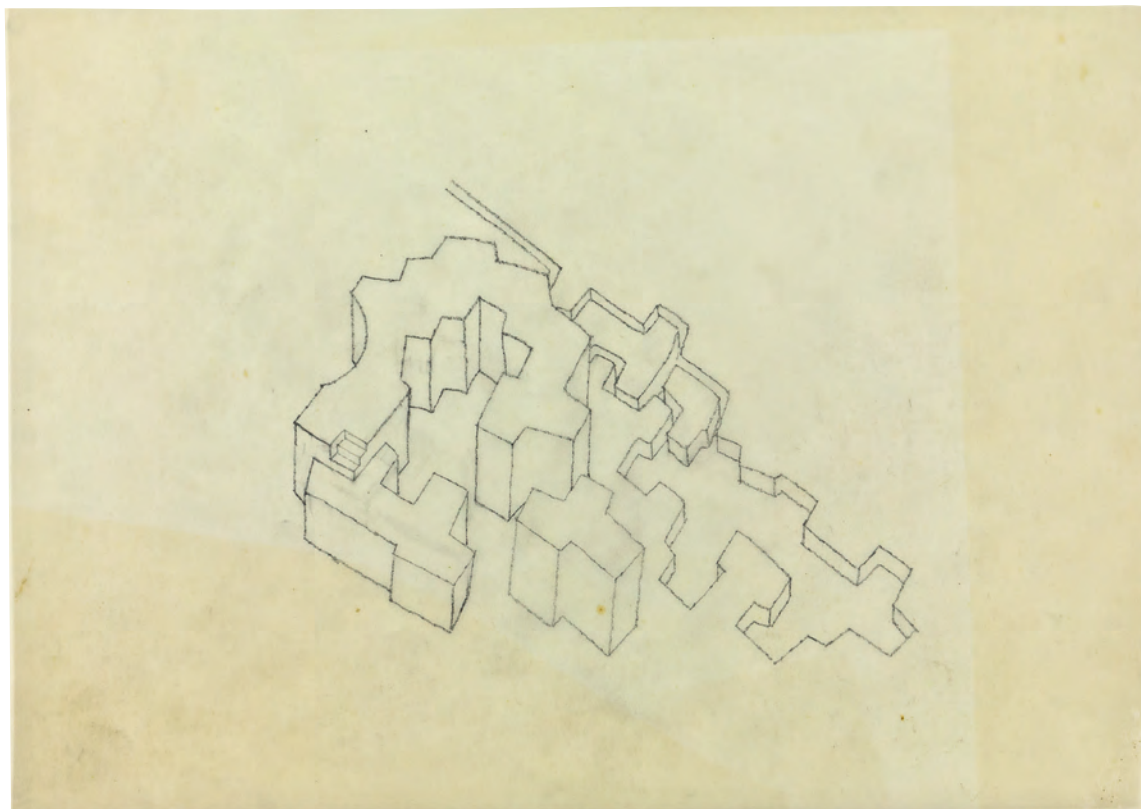
1968

Papel, lápiz

27 x 20,9 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



**Boceto plaza de
los Fueros de Vitoria**

1978

Papel, lápiz

21 x 29,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

**Boceto para la plaza de
los Fueros de Vitoria**

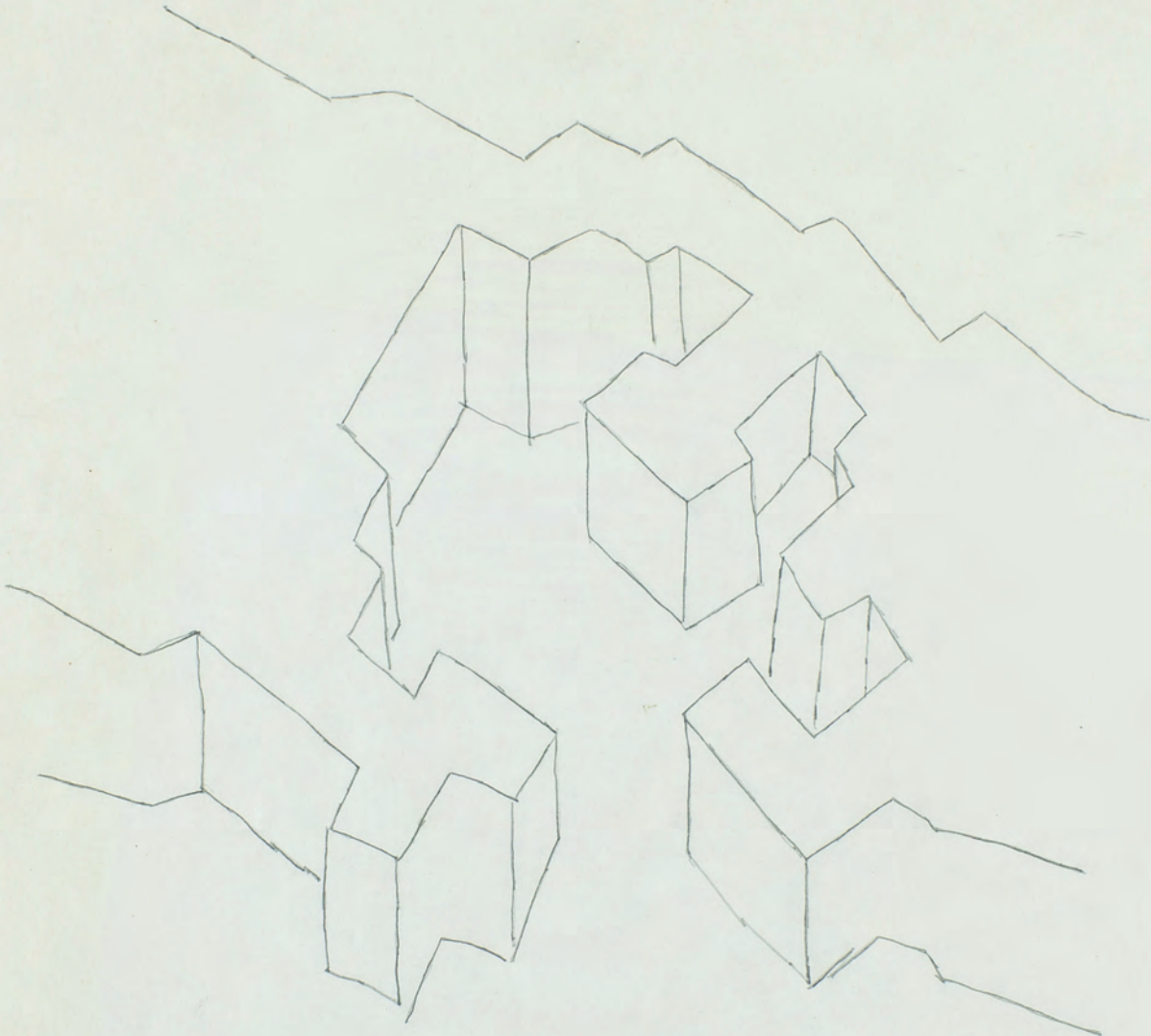
1978

Papel, lápiz

28,7 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Structure
A



Sin título

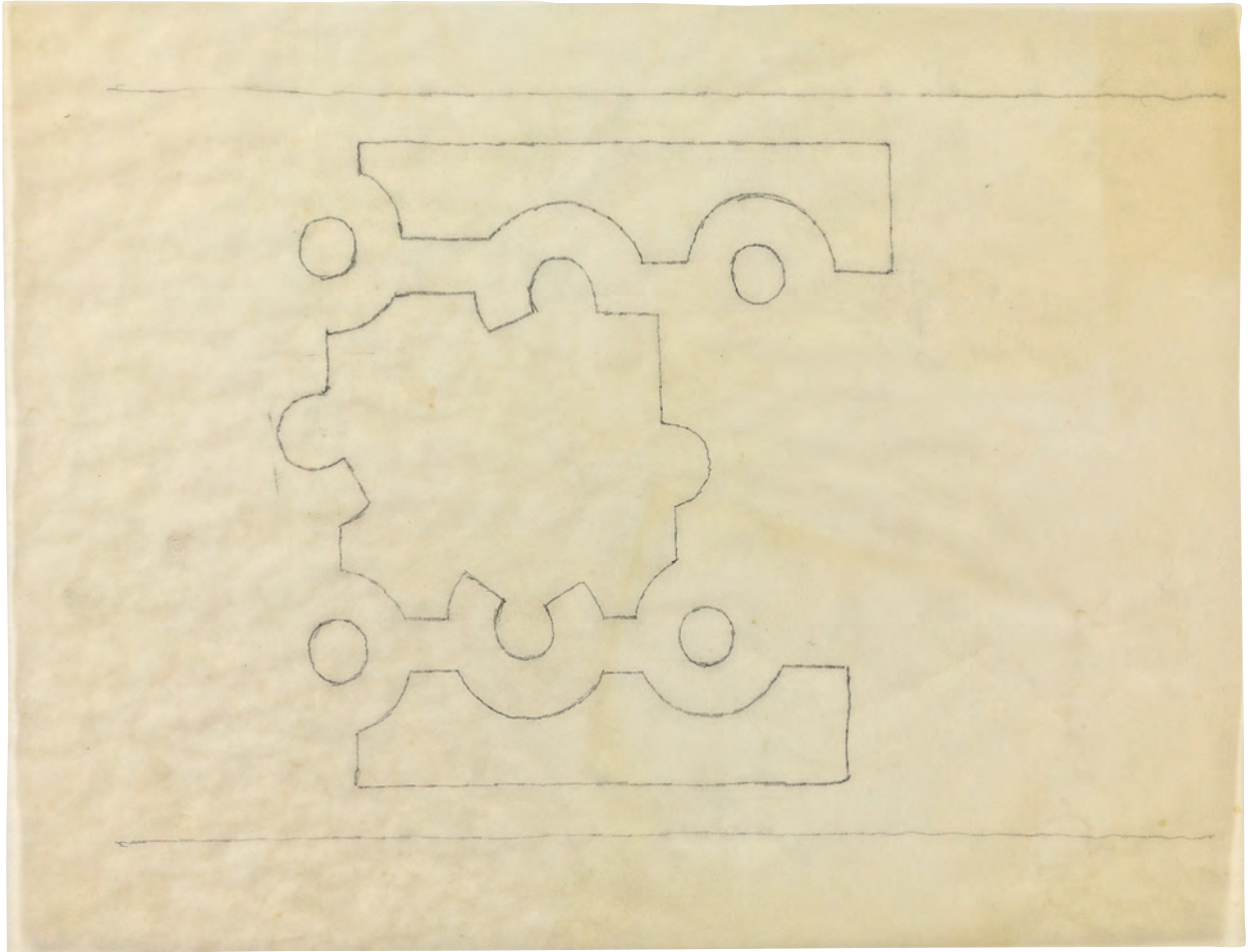
1986

Papel, lápiz

20,7 x 29,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

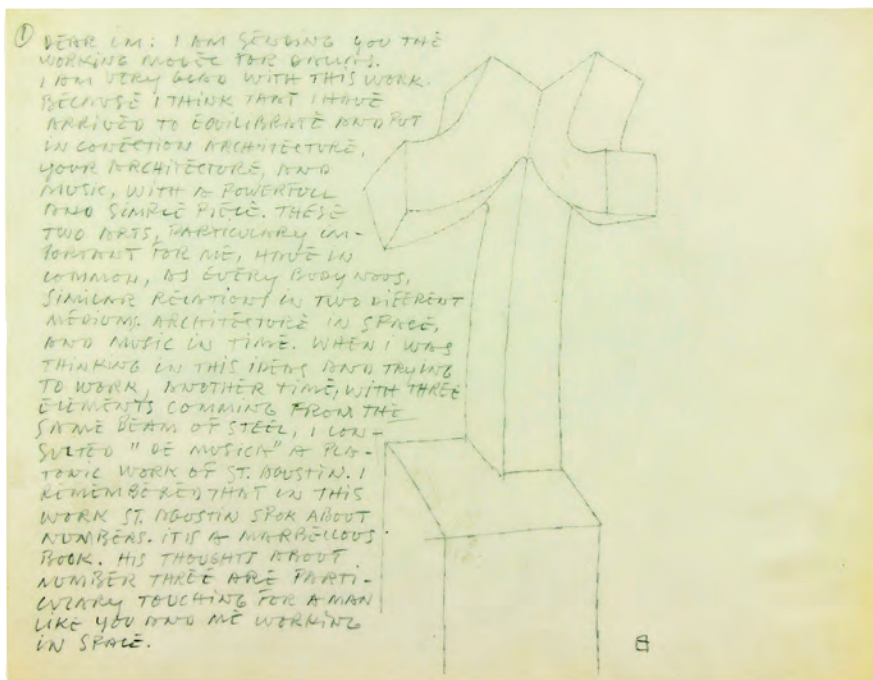
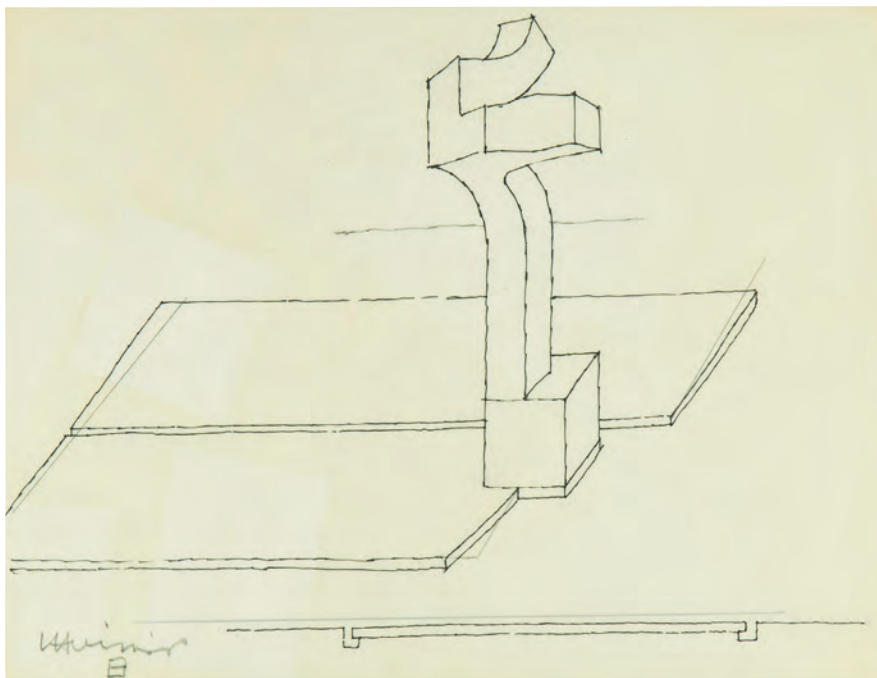
1987

Papel, lápiz

20,5 x 29 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

**Sin título**

1988

Papel, lápiz

21 x 29,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Sin título

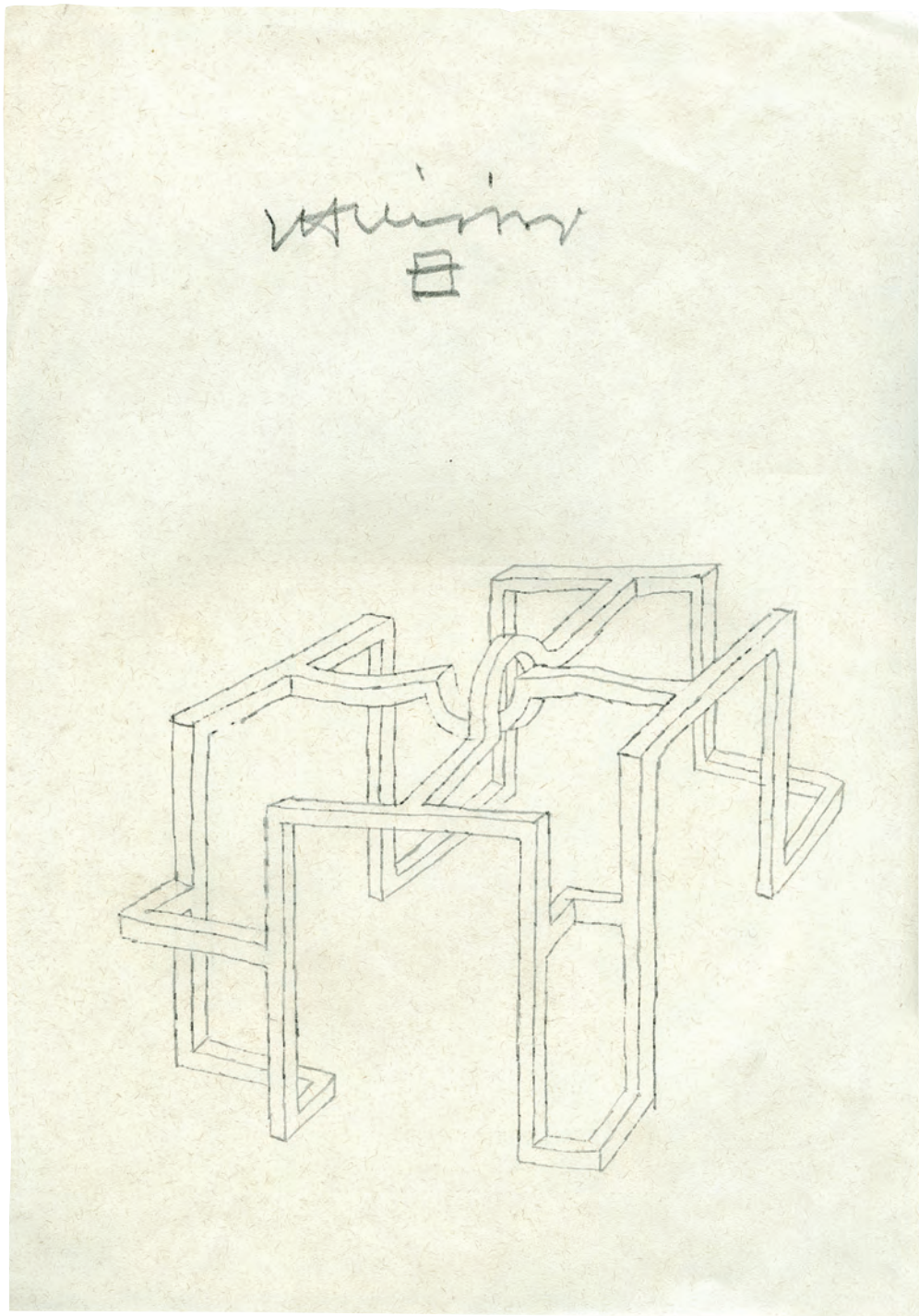
1989

Papel, lápiz

29,6 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Jaula de libertad

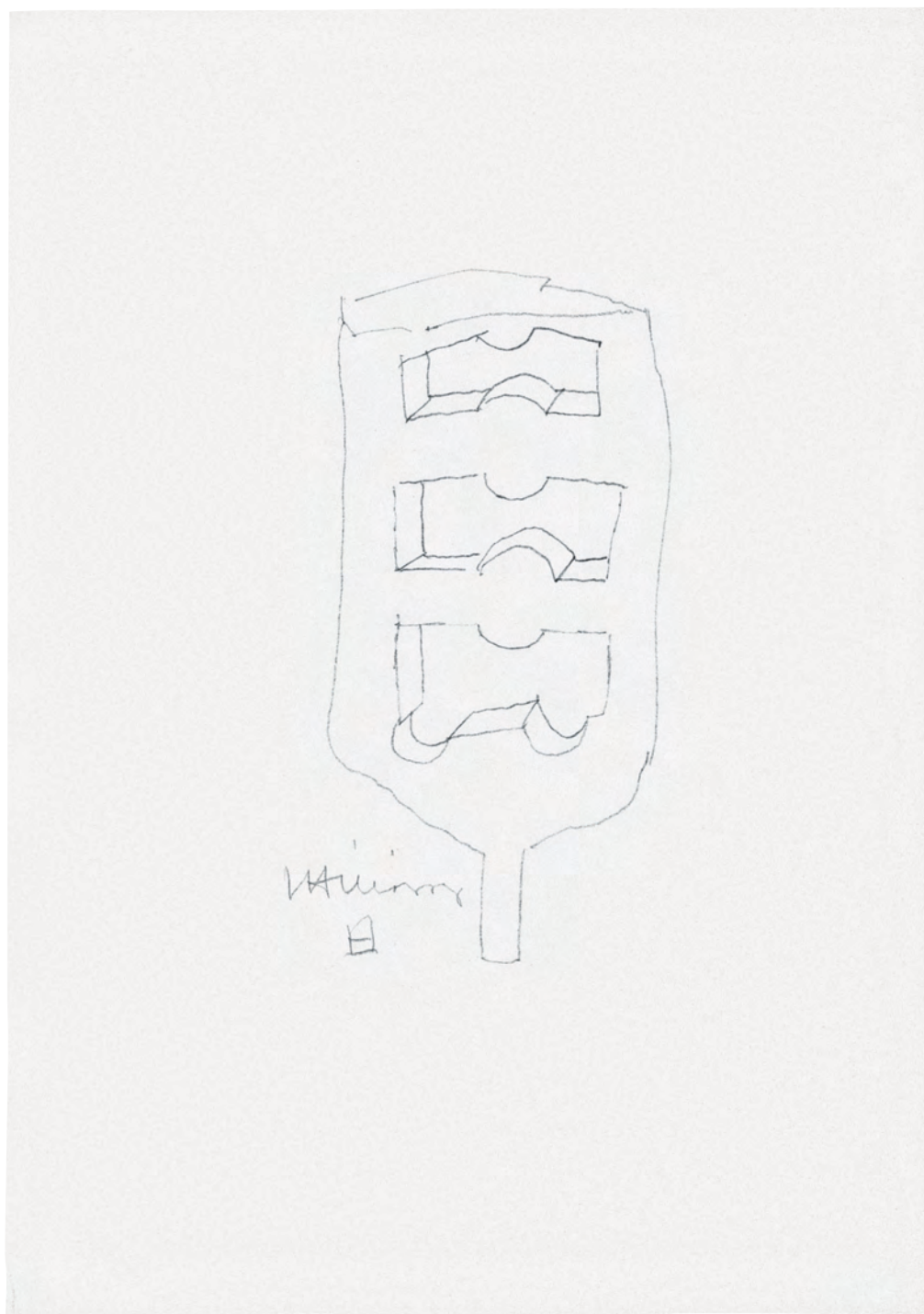
1991

Papel, lápiz

21 x 29,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Saludo a Parménides III

1995

Papel, lápiz

21,5 x 31 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Collages

Sin título

1966

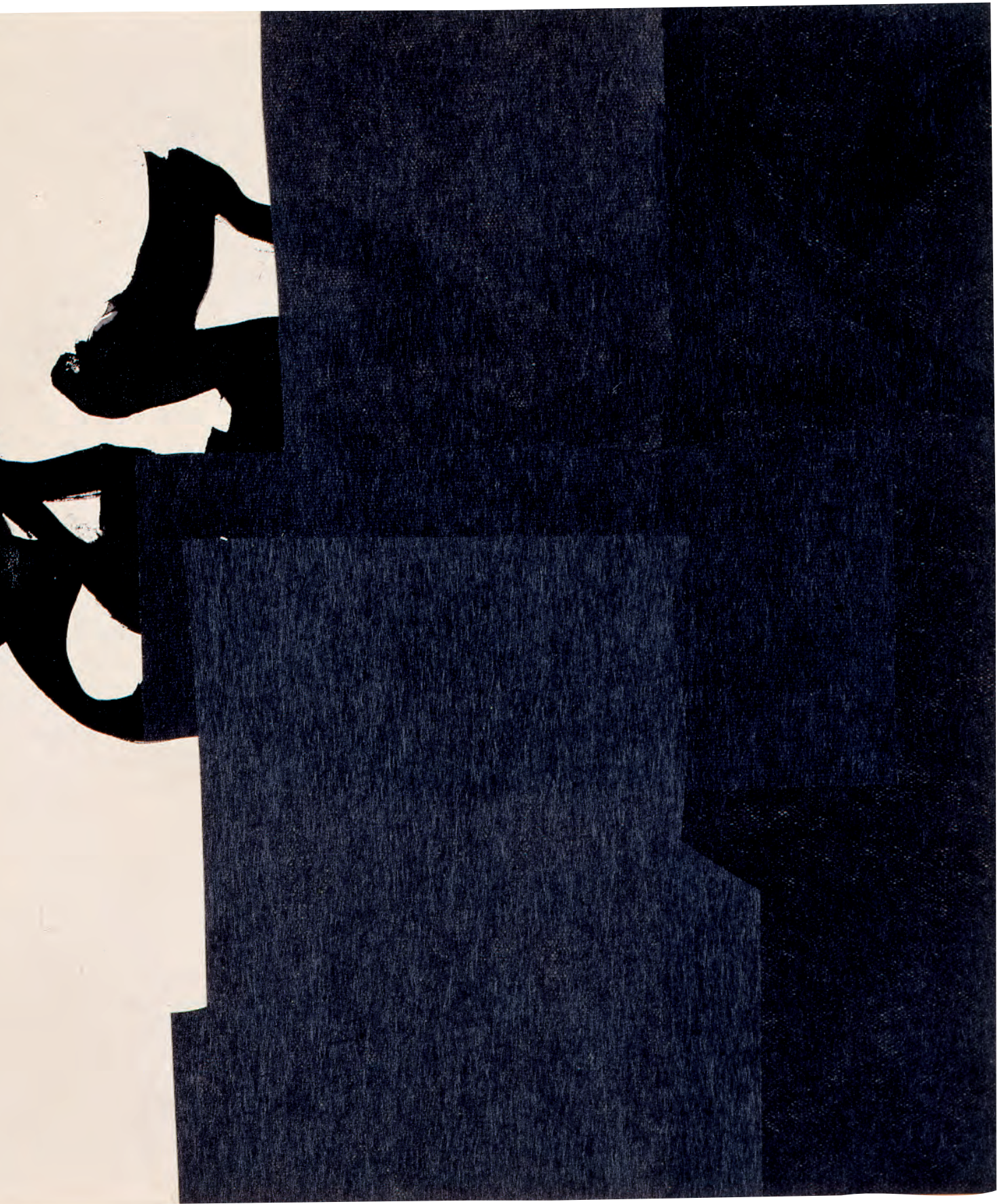
Papel, tinta, cola

20,5 x 27,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Sin título

1967

Papel, cola

51 x 35 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



W. Chillida
□



Sin título

1968

Papel, cola

40 x 33,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1972

Cartón, tinta, papel

63,7 x 59 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





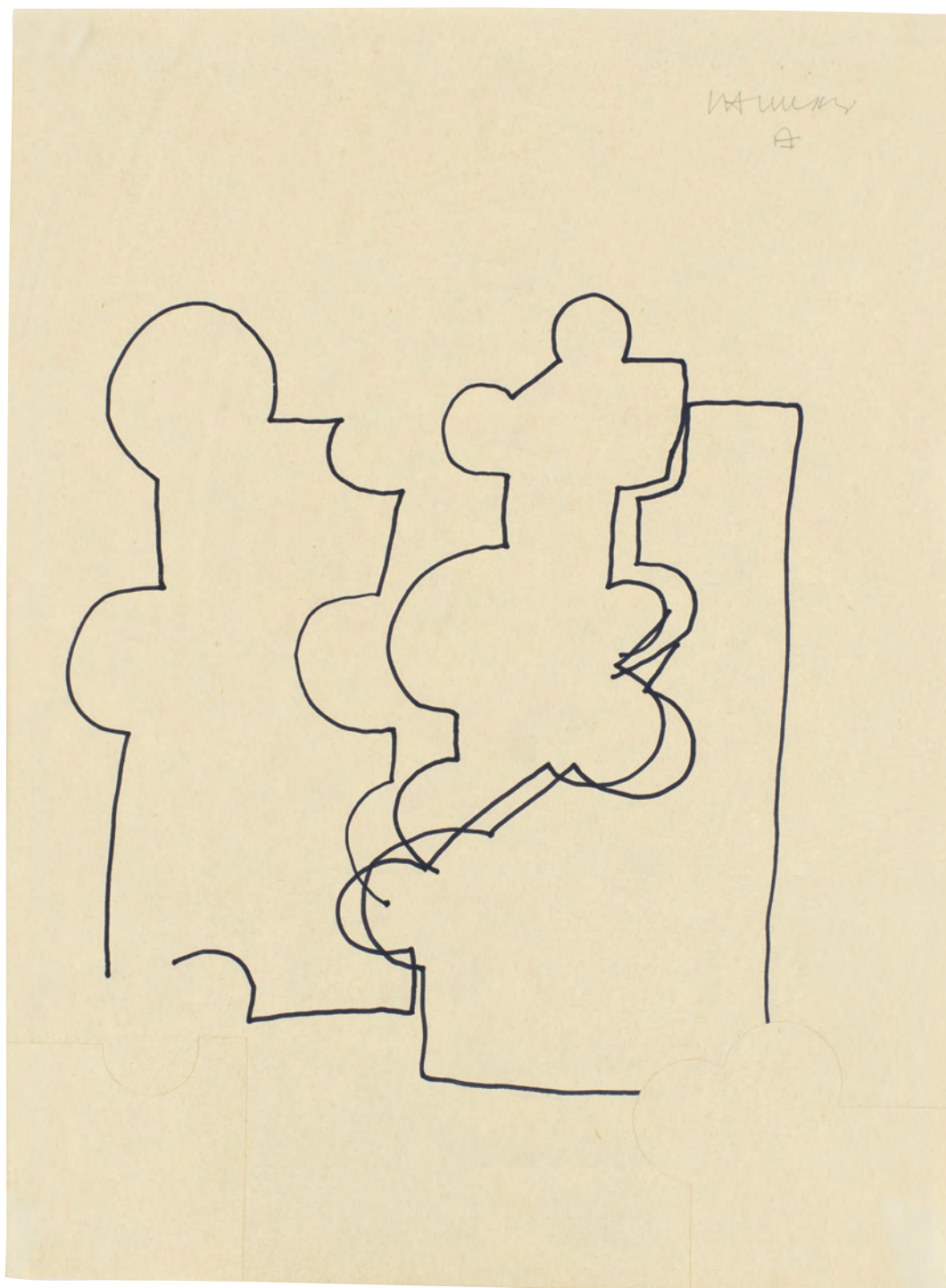
Sin título

1968

Papel, alquitrán, cola
23 x 32 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1982

Papel, tinta, cola

32 x 24 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

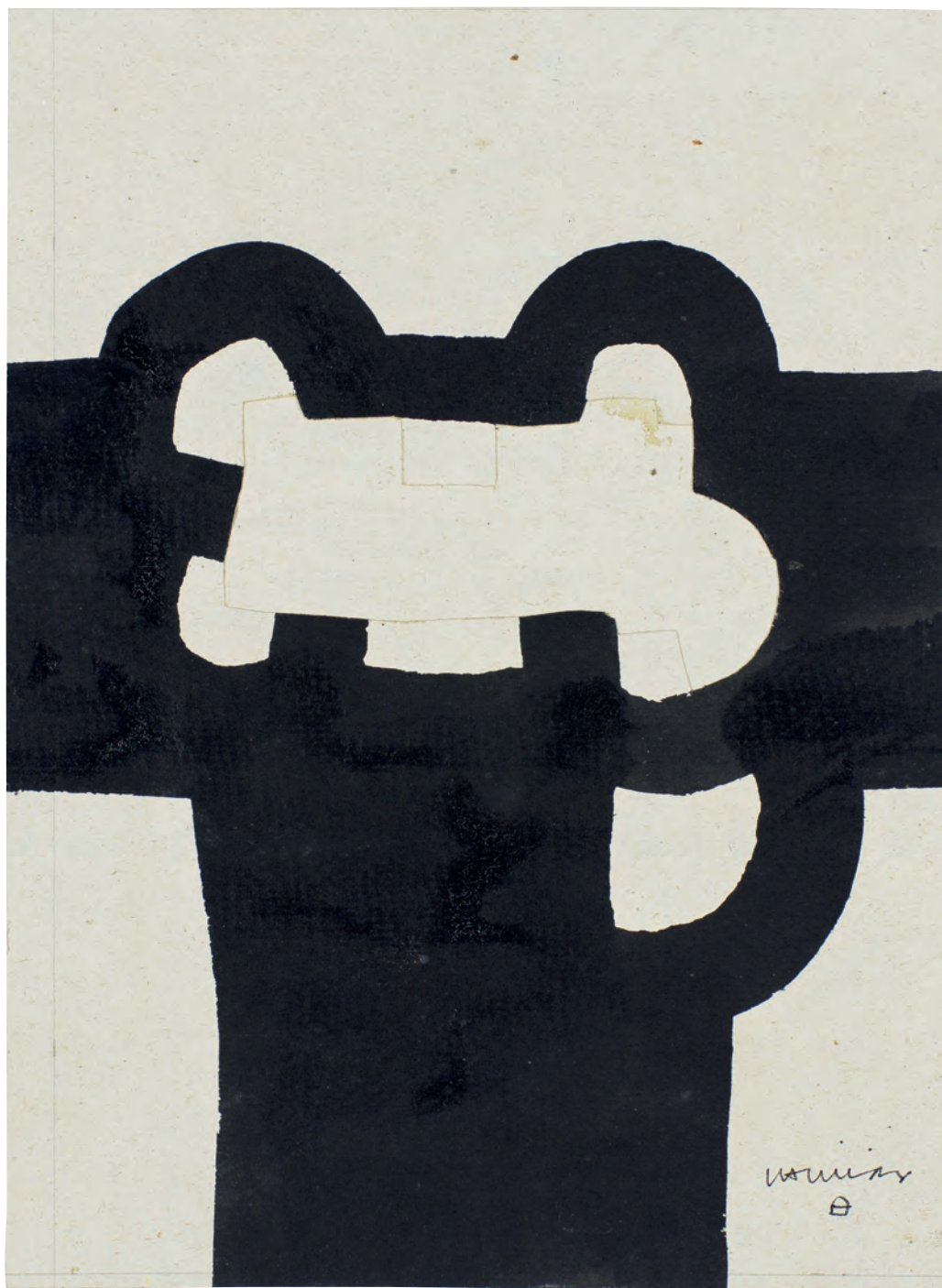
1985

Papel, tinta

33,9 x 27,4 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1985

Papel, tinta, cola

30,3 x 22,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Sin título

1985

Papel, cola

41,2 x 17,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida

y Hauser & Wirth





Elogio del agua

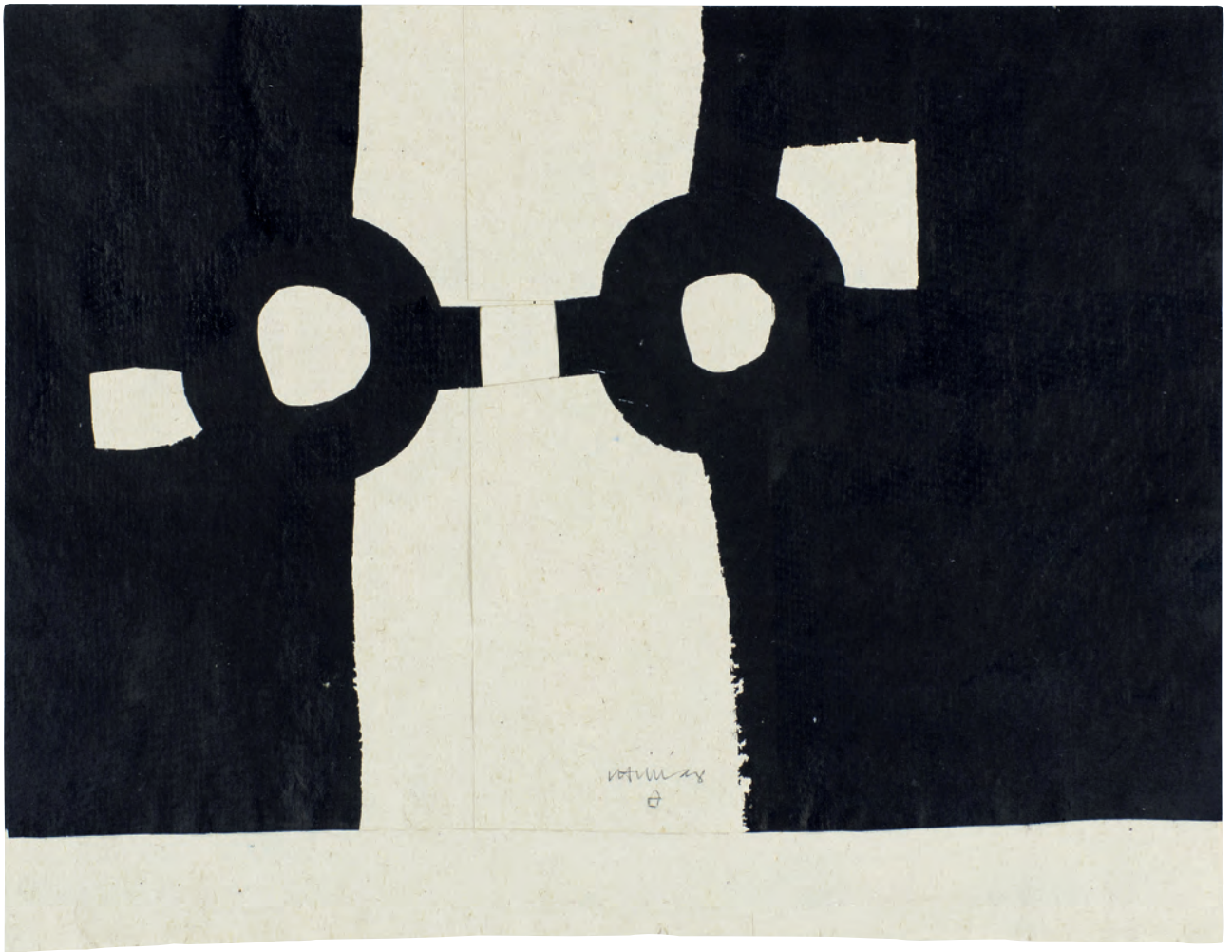
1985

Papel, tinta, cola

22,5 x 32,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

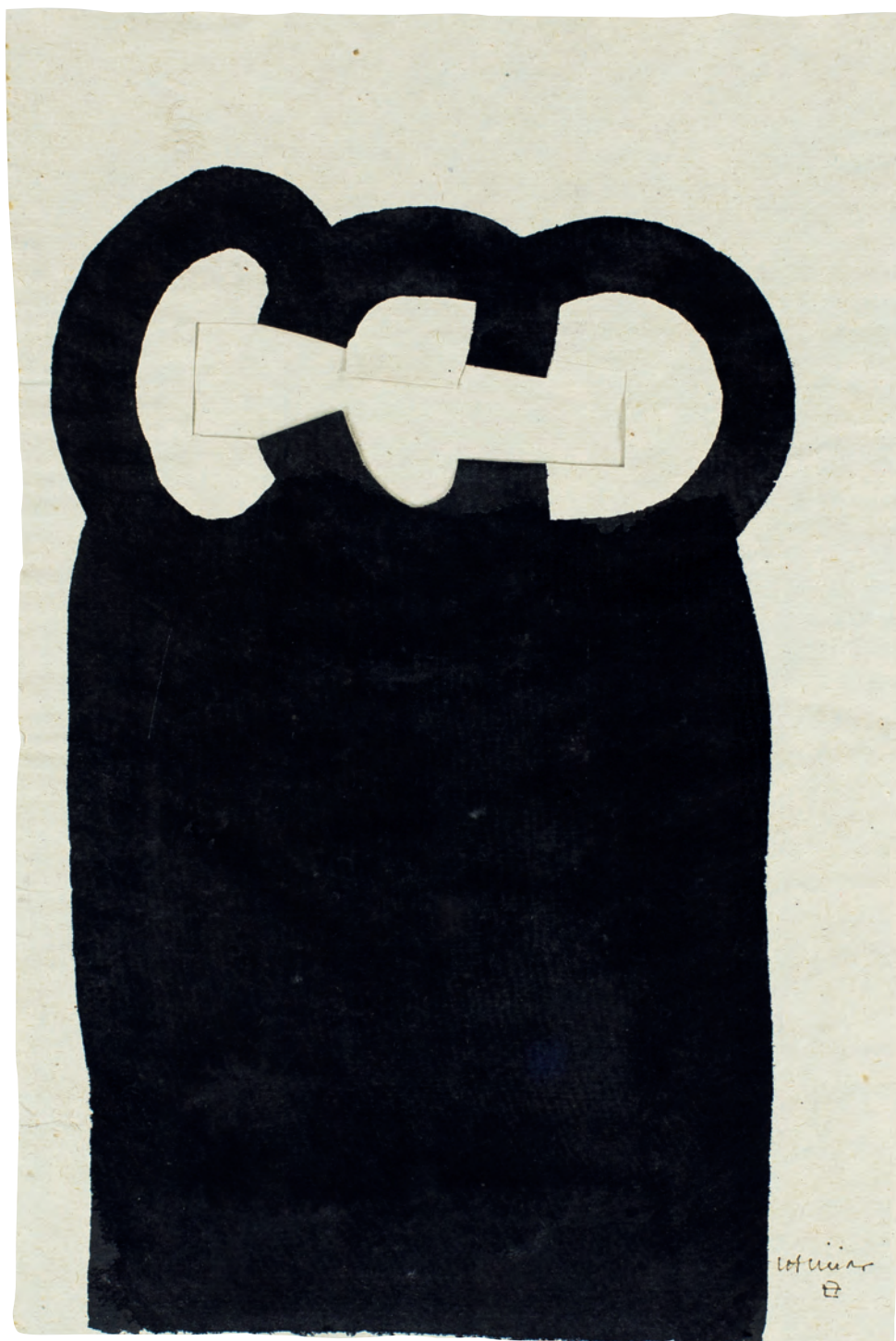
1987

Papel, tinta, cola

27,3 x 35,4 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1985

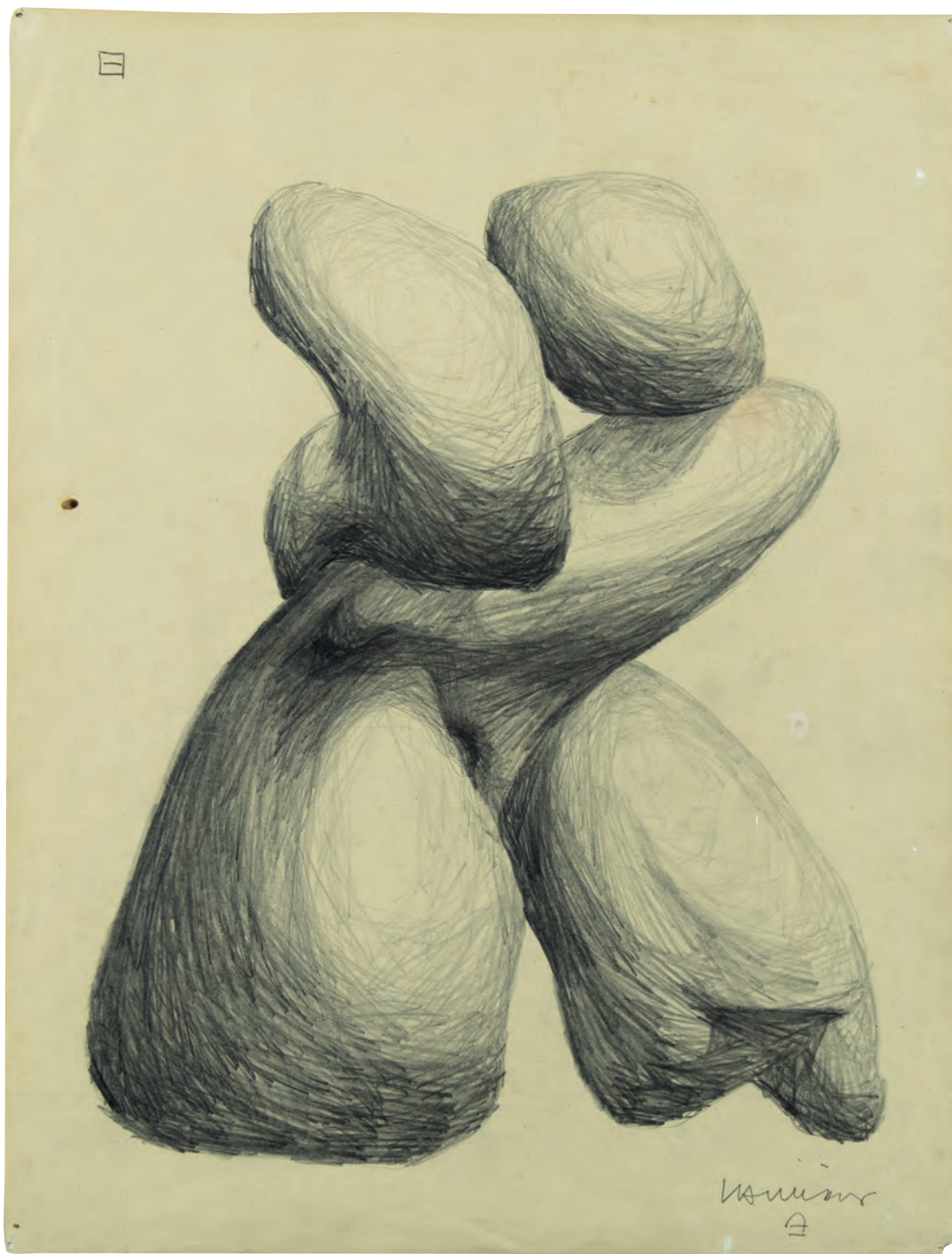
Papel, tinta, cola

41 x 27,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Dibujos de figura humana



Sin título

1948

Papel, lápiz

33,9 x 26 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1948

Papel, carboncillo

27 x 35 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1948

Papel, carboncillo

34,5 x 26,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1948

Papel, carboncillo

37 x 27 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1948

Papel, carboncillo

34,5 x 27,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

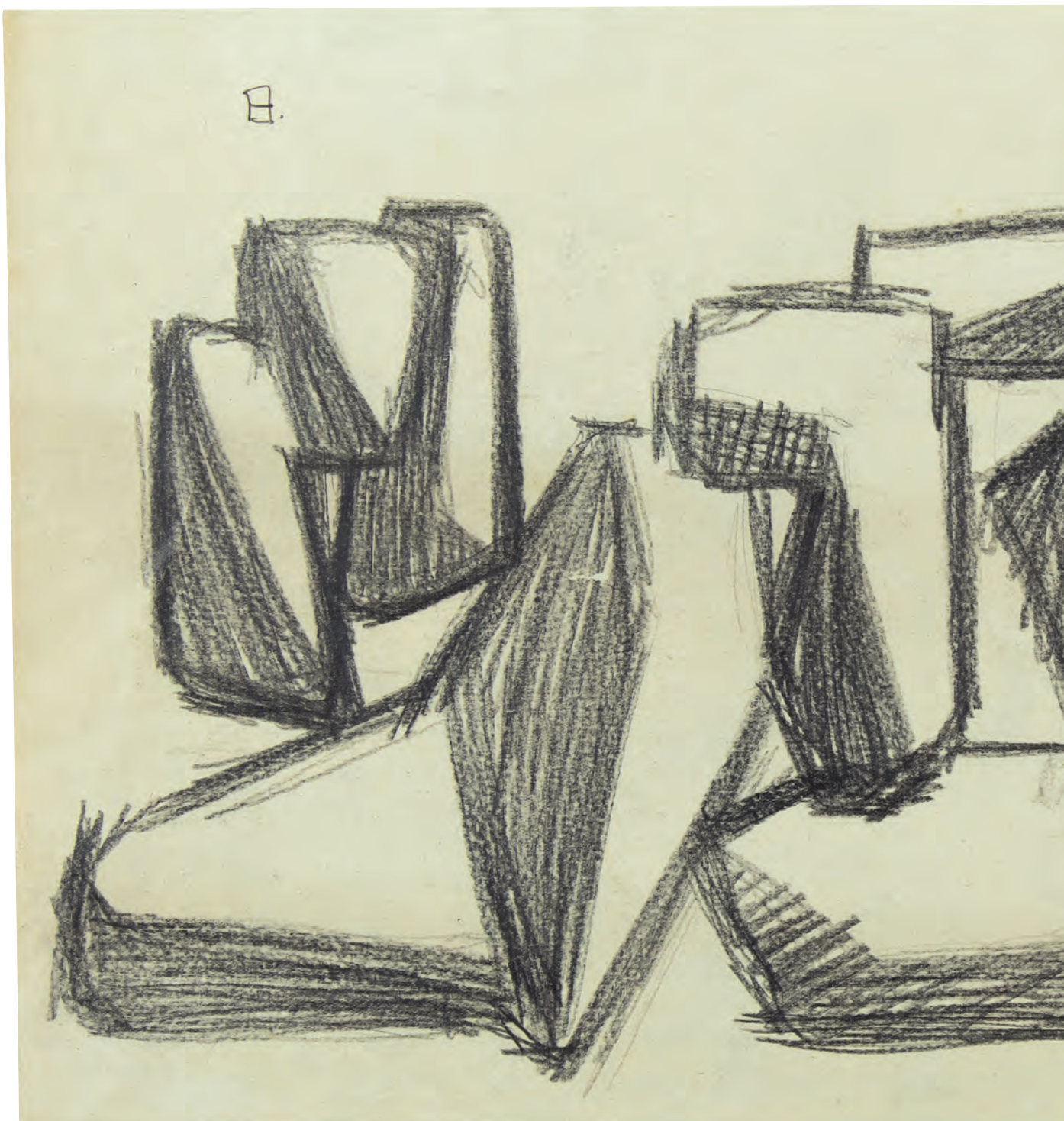
1948

Papel, tinta

36 x 26,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

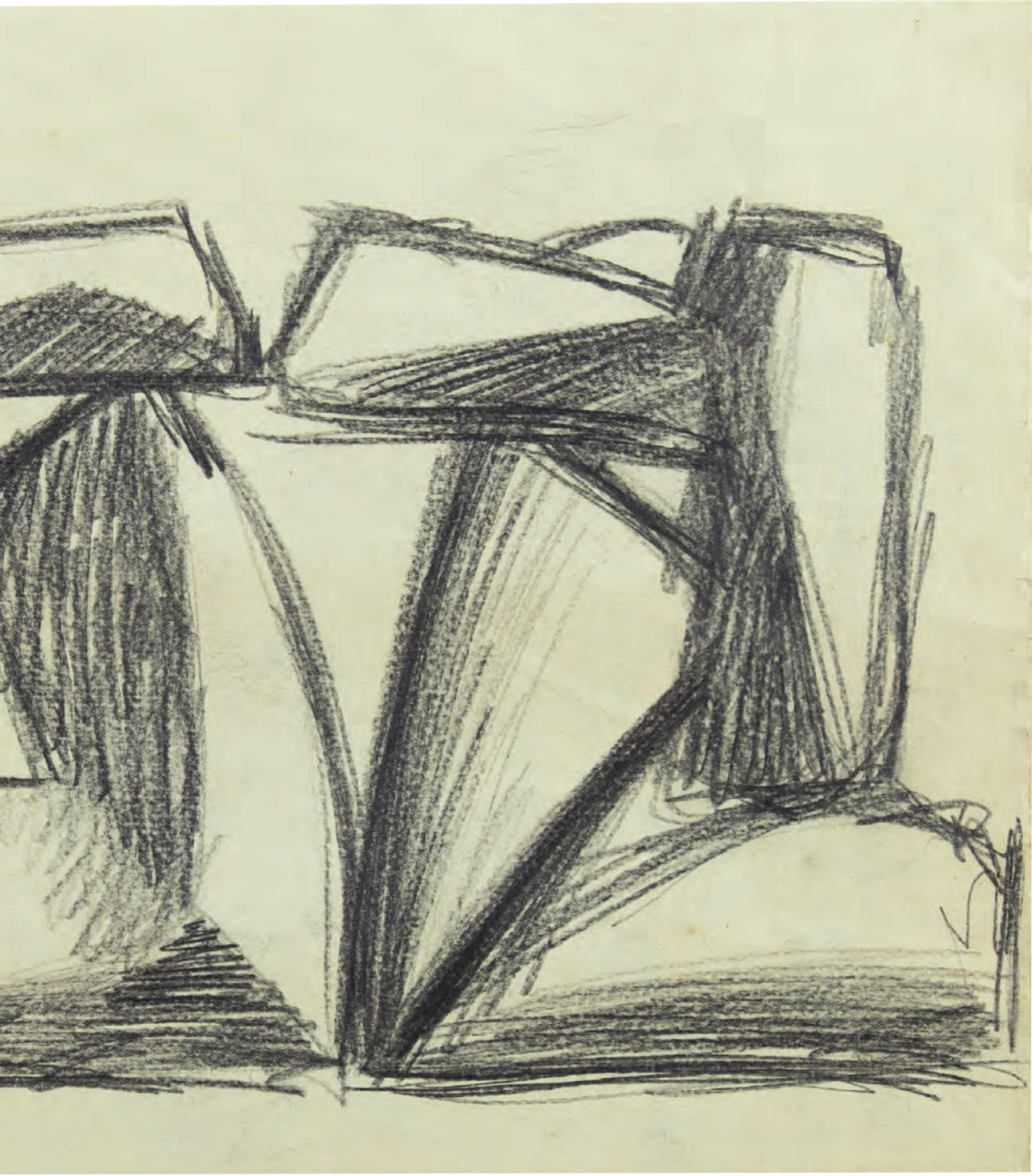
1949

Papel, tinta

26 x 46,9 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Arriba:

Sin título

1948

Papel, tinta

26 x 36 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Abajo:

Sin título

1949

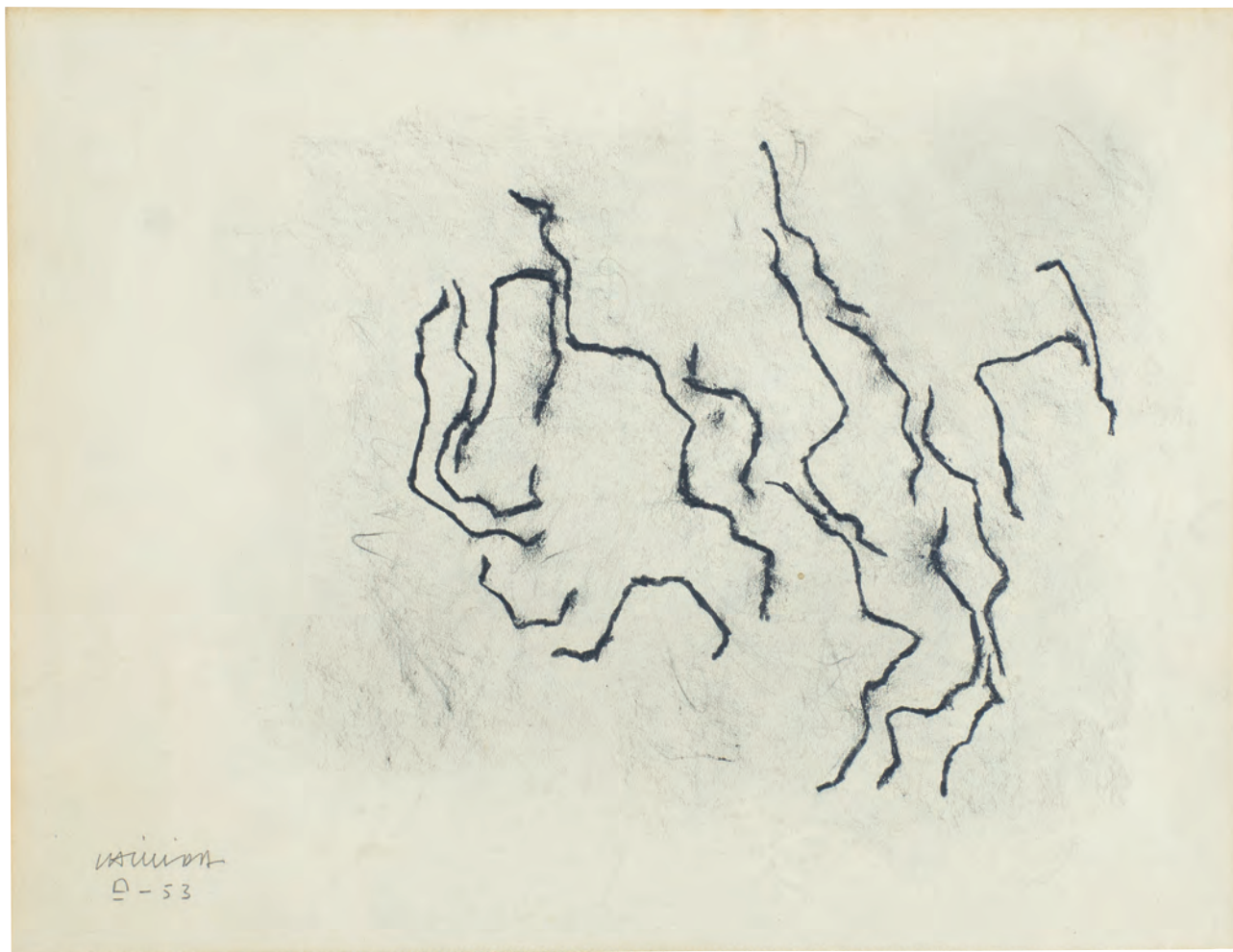
Papel, tinta

47,5 x 60 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Dibujos línea fina



Sin título

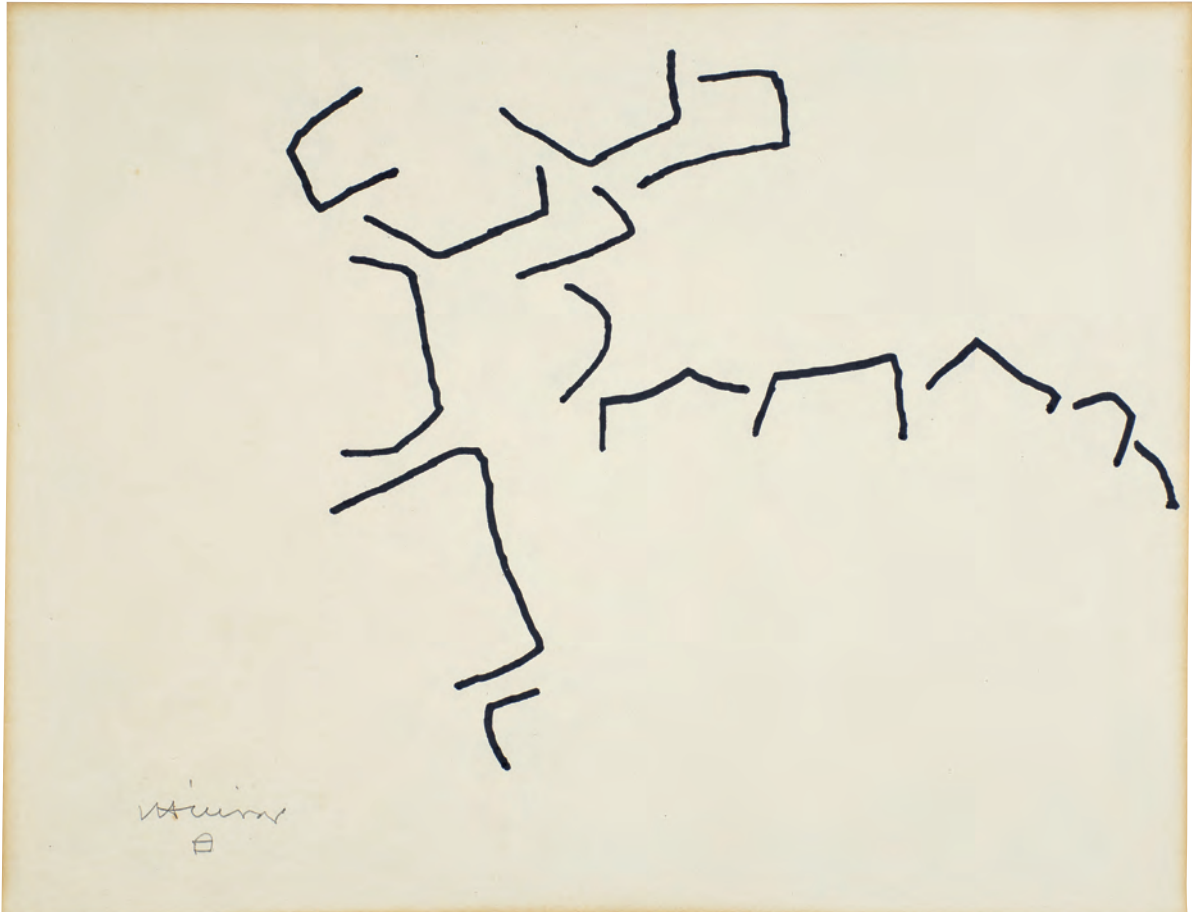
1953

Papel, lápiz

26,3 x 34,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

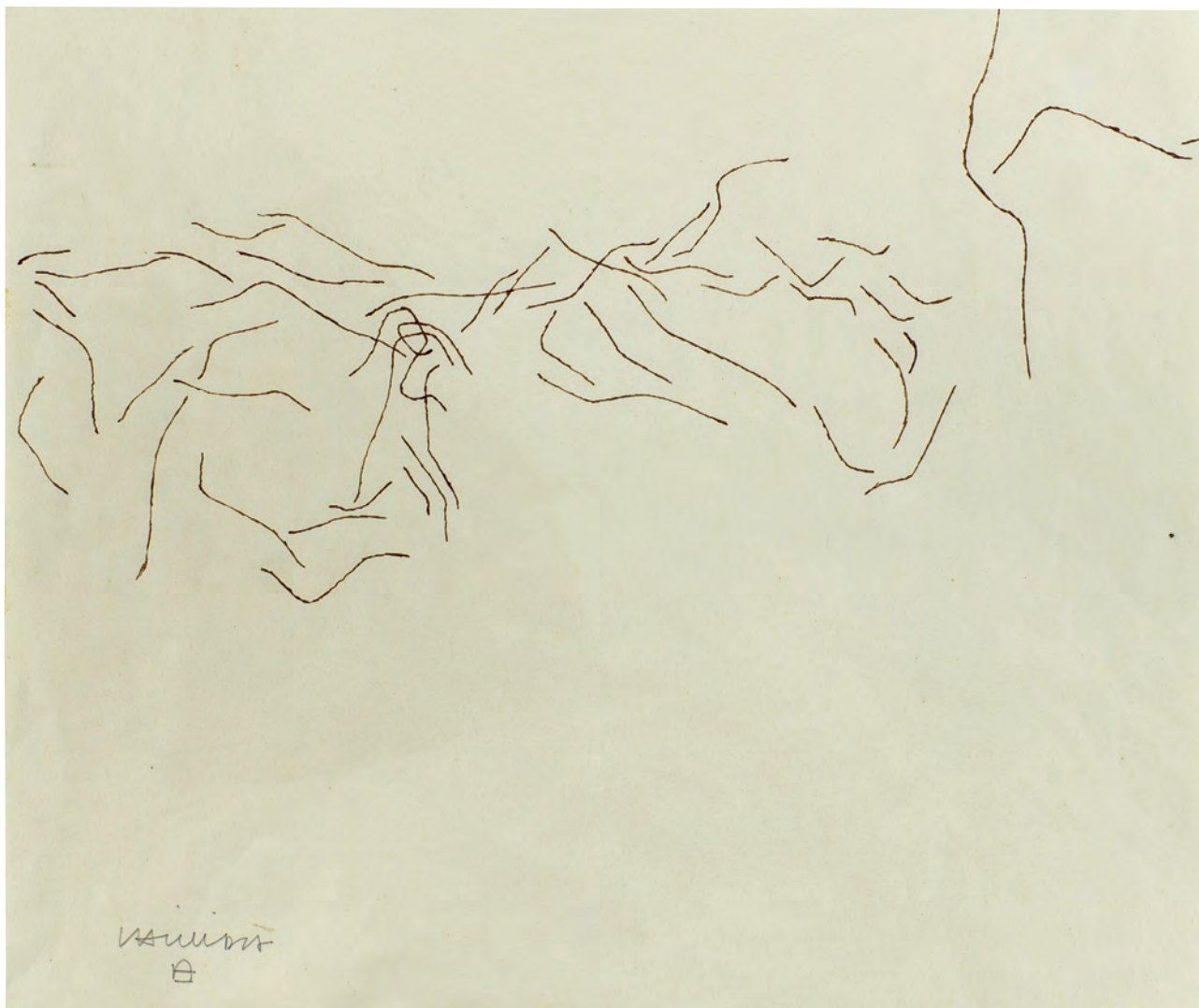
1960

Papel, lápiz

26,1 x 34,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

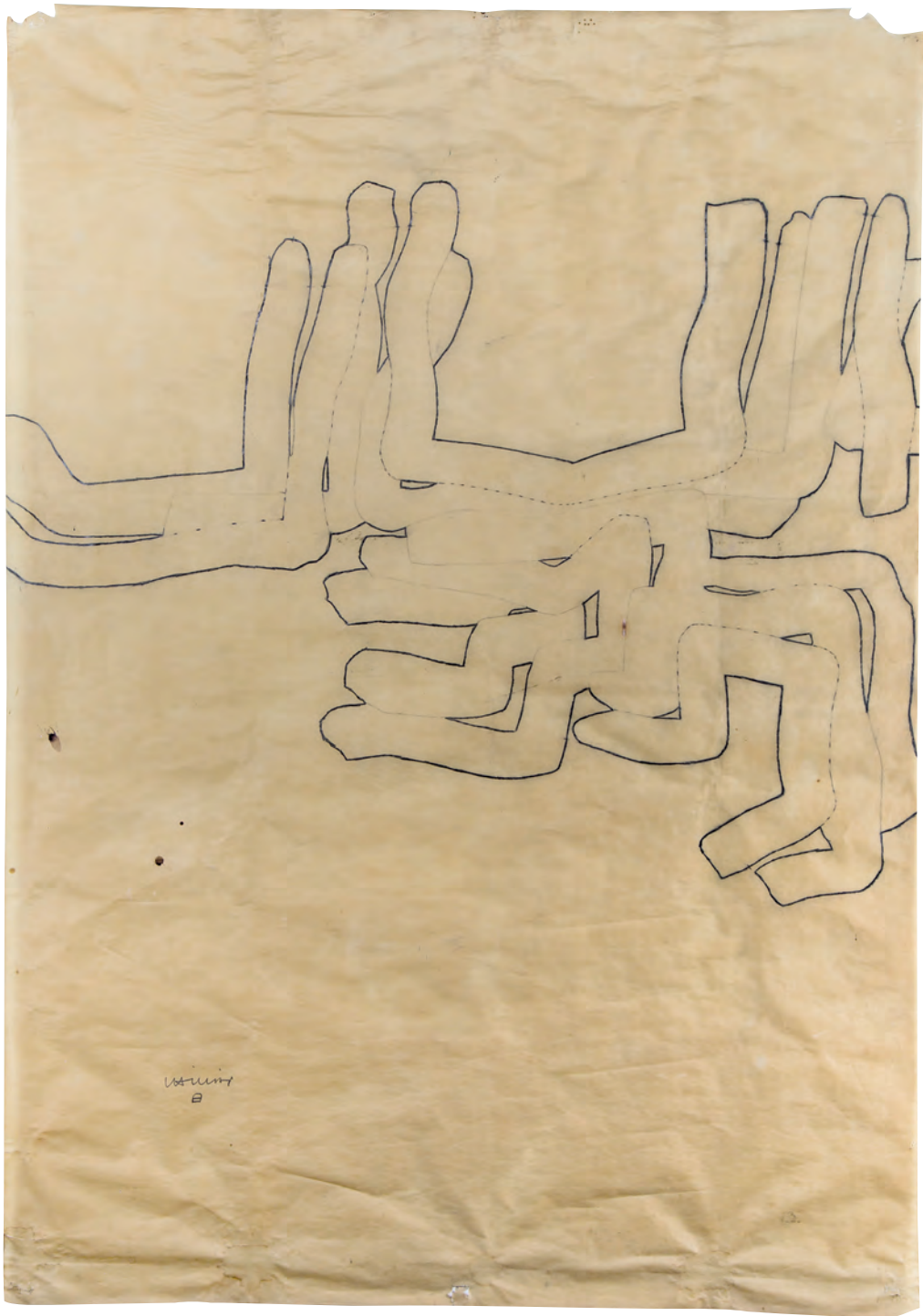
1964

Papel, tinta

26,5 x 31,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

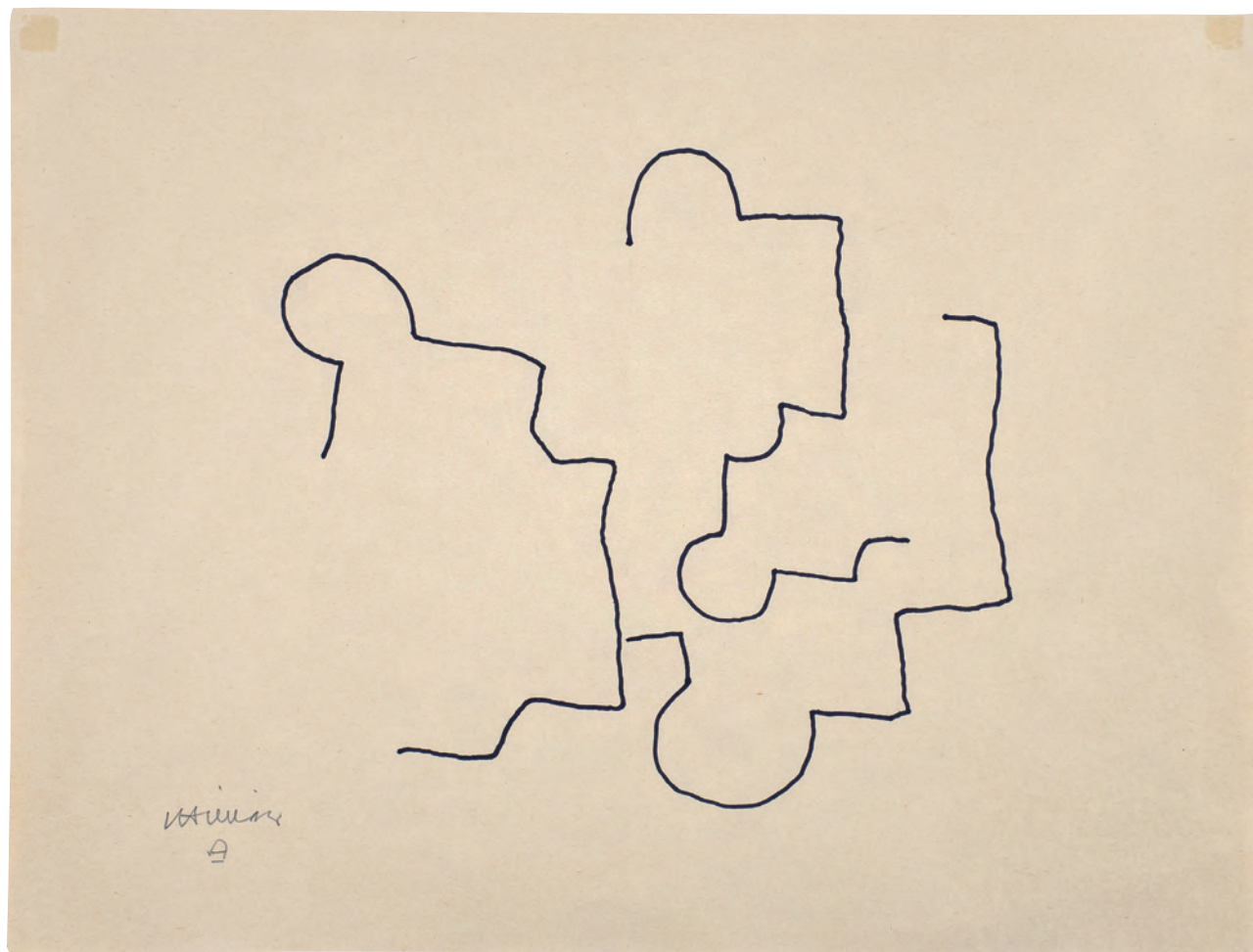
1964

Papel, lápiz

99 x 69,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

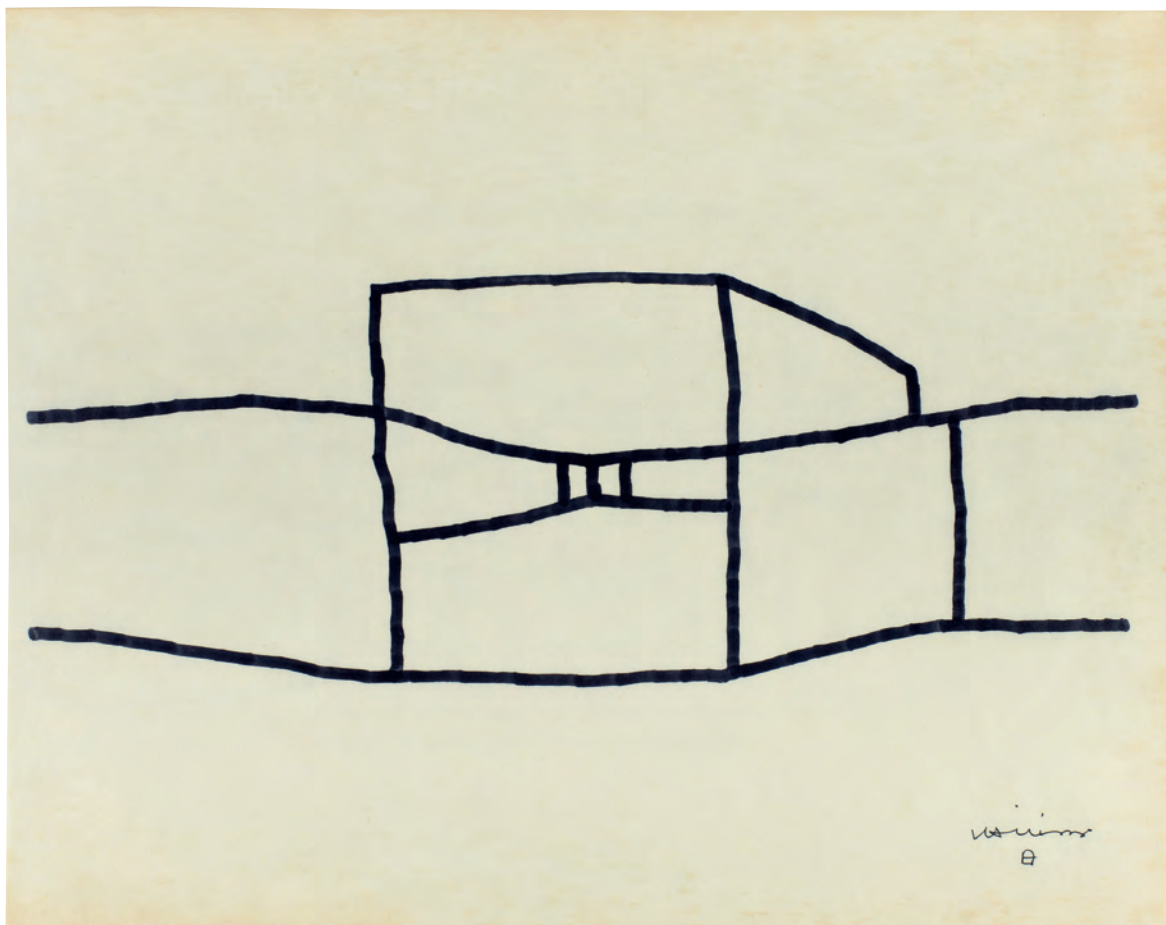
1981

Papel, tinta

24 x 32 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1994

Papel, tinta

28 x 35,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



La casa del olvido. Cuerpo del aire

1995

Papel, tinta

30,2 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Dibujos de manos



W. H. H. H.
A



Mano

1947

Papel, tinta

35,5 x 18,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Mano

1949

Papel, tinta

26,9 x 21 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Mano

1956

Papel, tinta

21,5 x 32 cm

Cortesía de

Sucesión

Eduardo Chillida

y Hauser & Wirth

Mano

1978

Papel, tinta

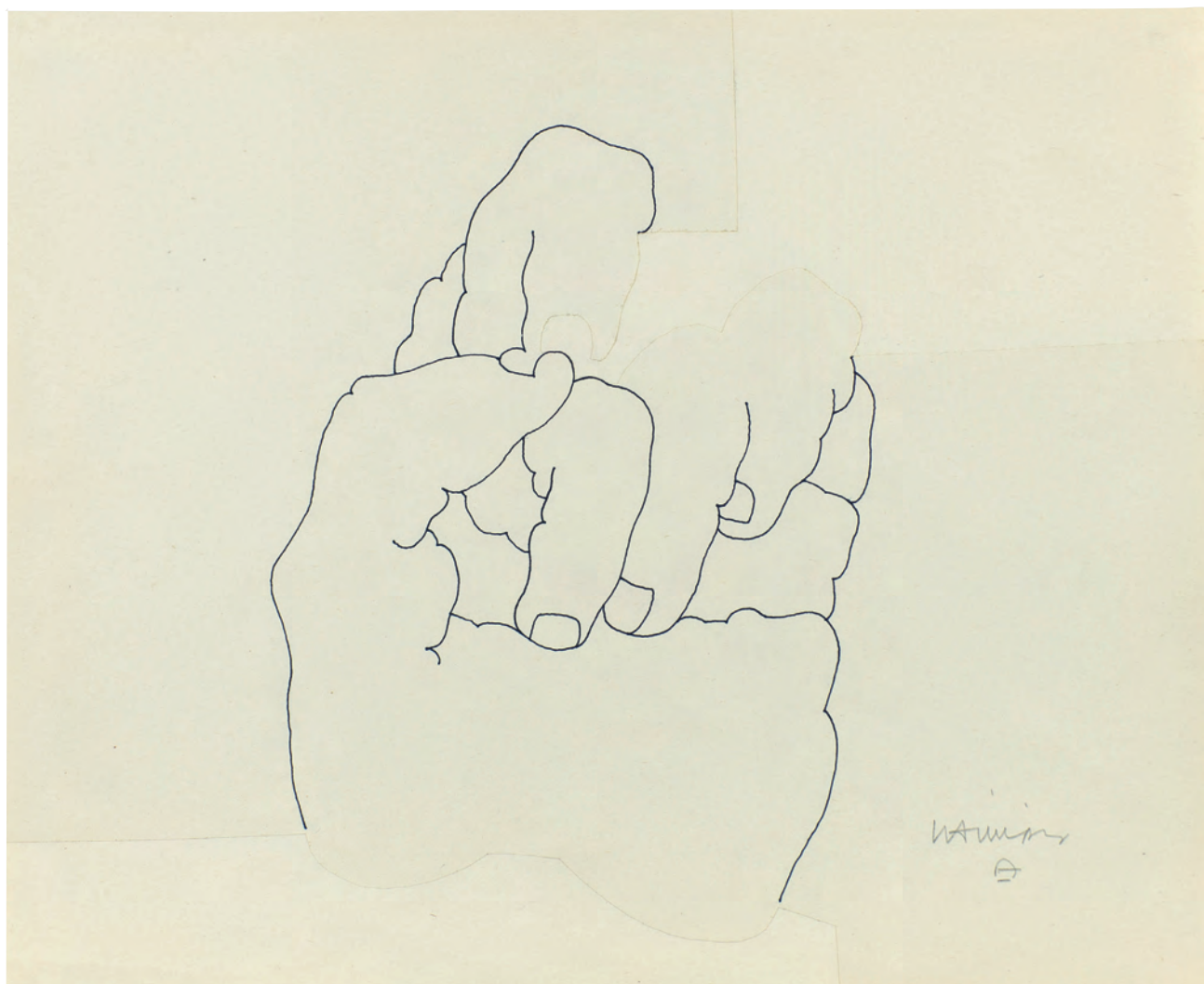
31 x 24,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



W. W. W.
A



Mano

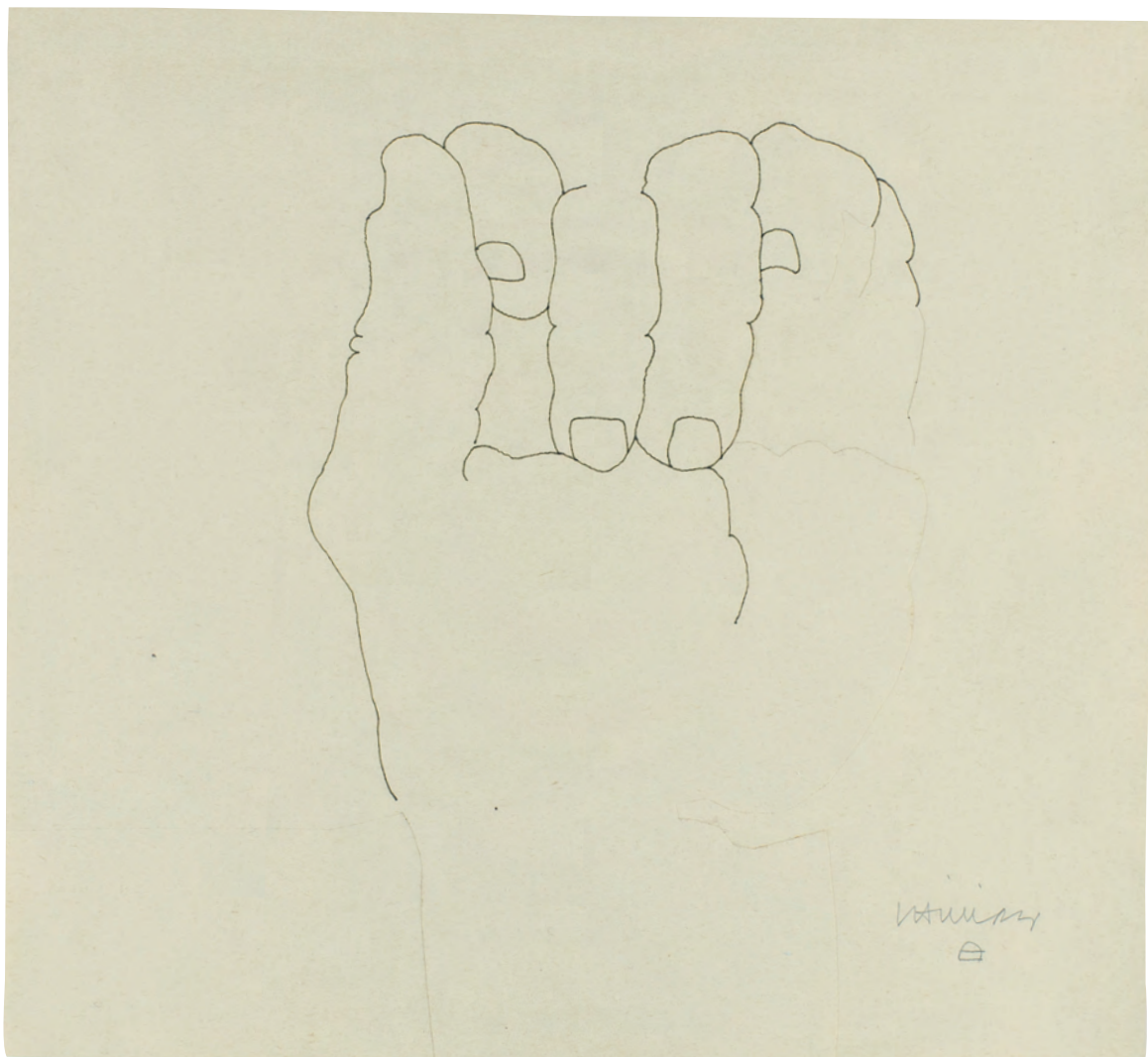
1982

Papel, tinta

23,5 x 28,9 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Mano

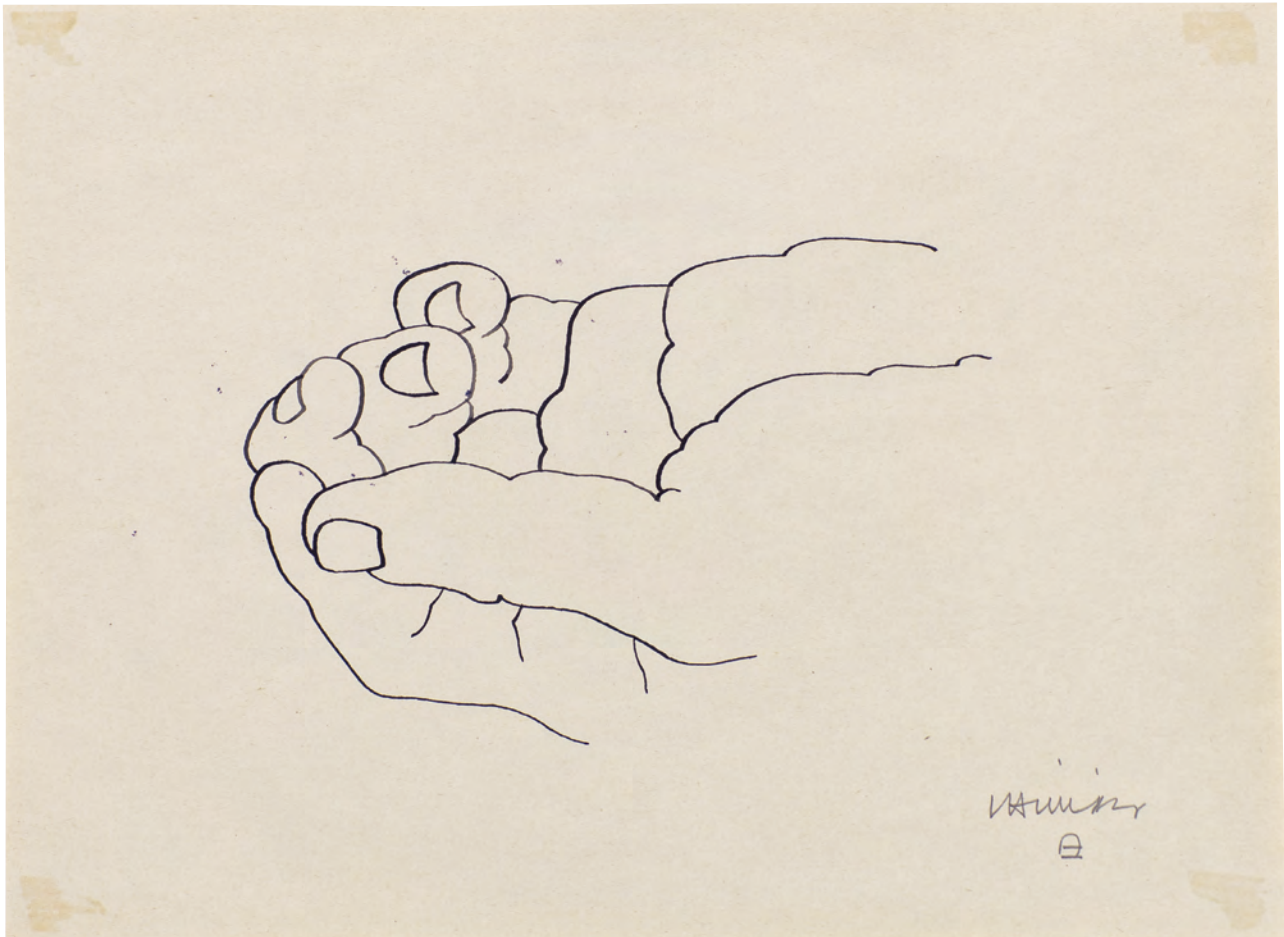
1982

Papel, tinta

23,7 x 25,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Mano

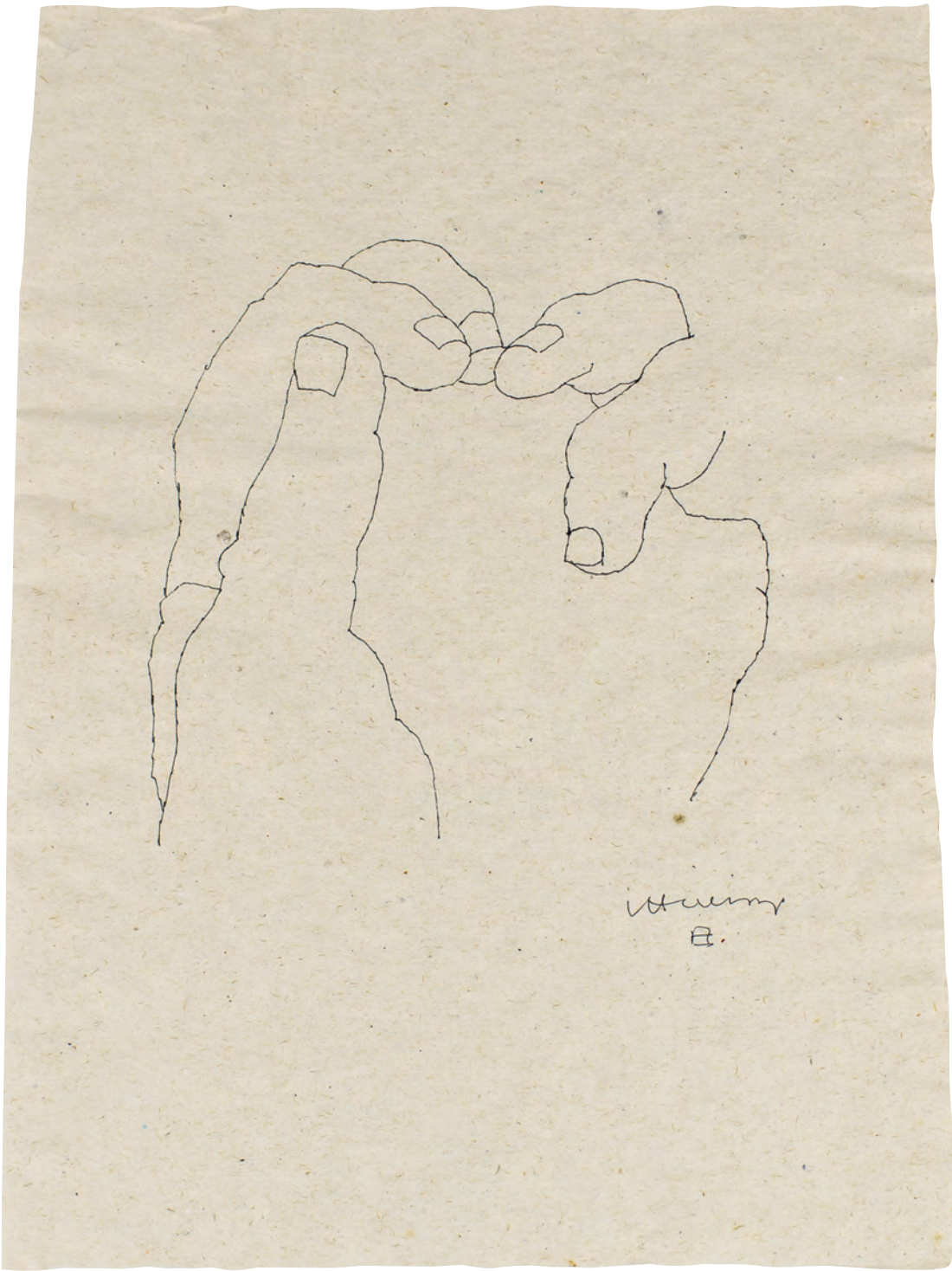
1989

Papel, tinta

20,5 x 28 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Mano

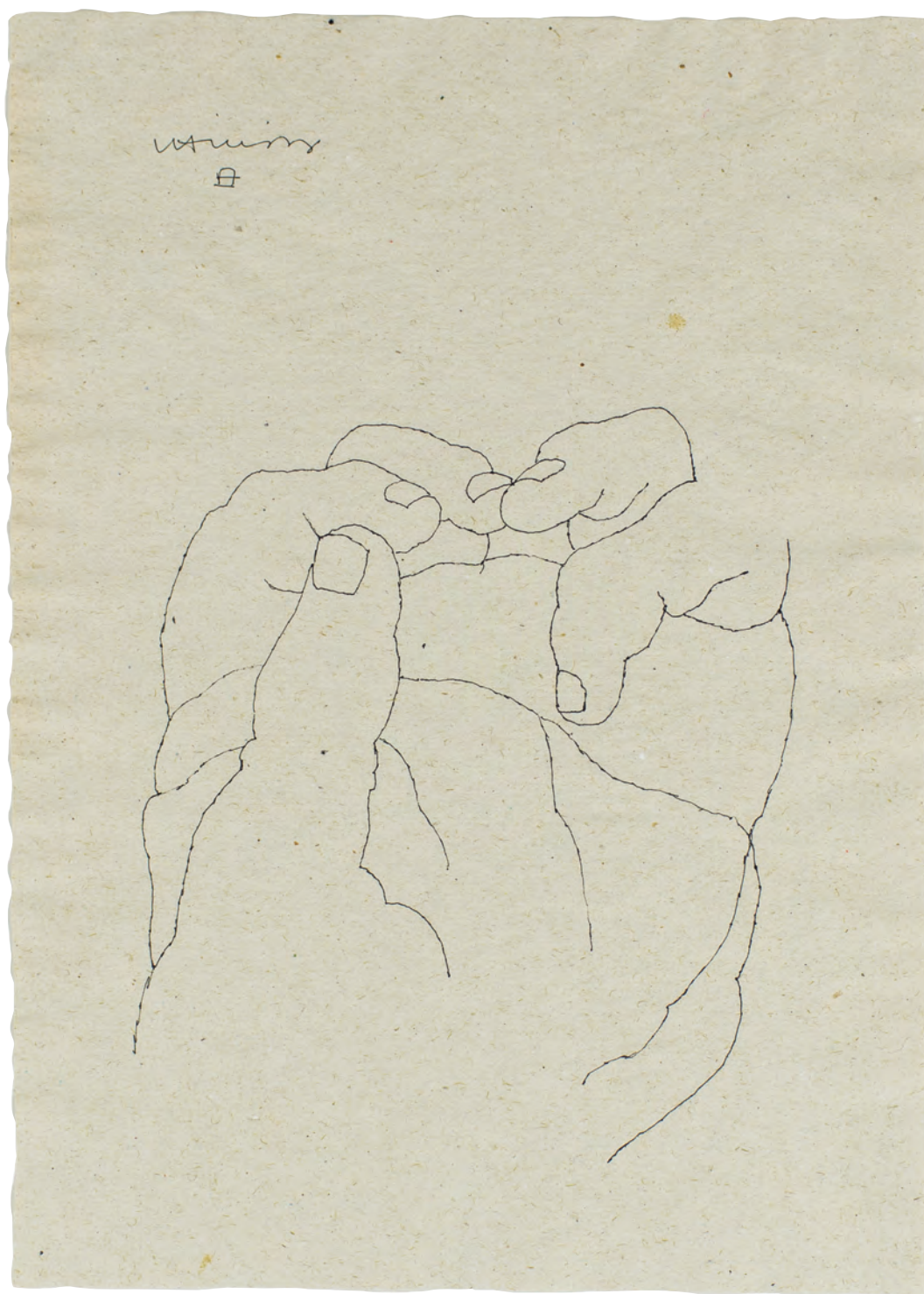
1994

Papel, tinta

36,1 x 27,3 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Mano

1994

Papel, tinta

37,8 x 27,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Retratos



Sin título

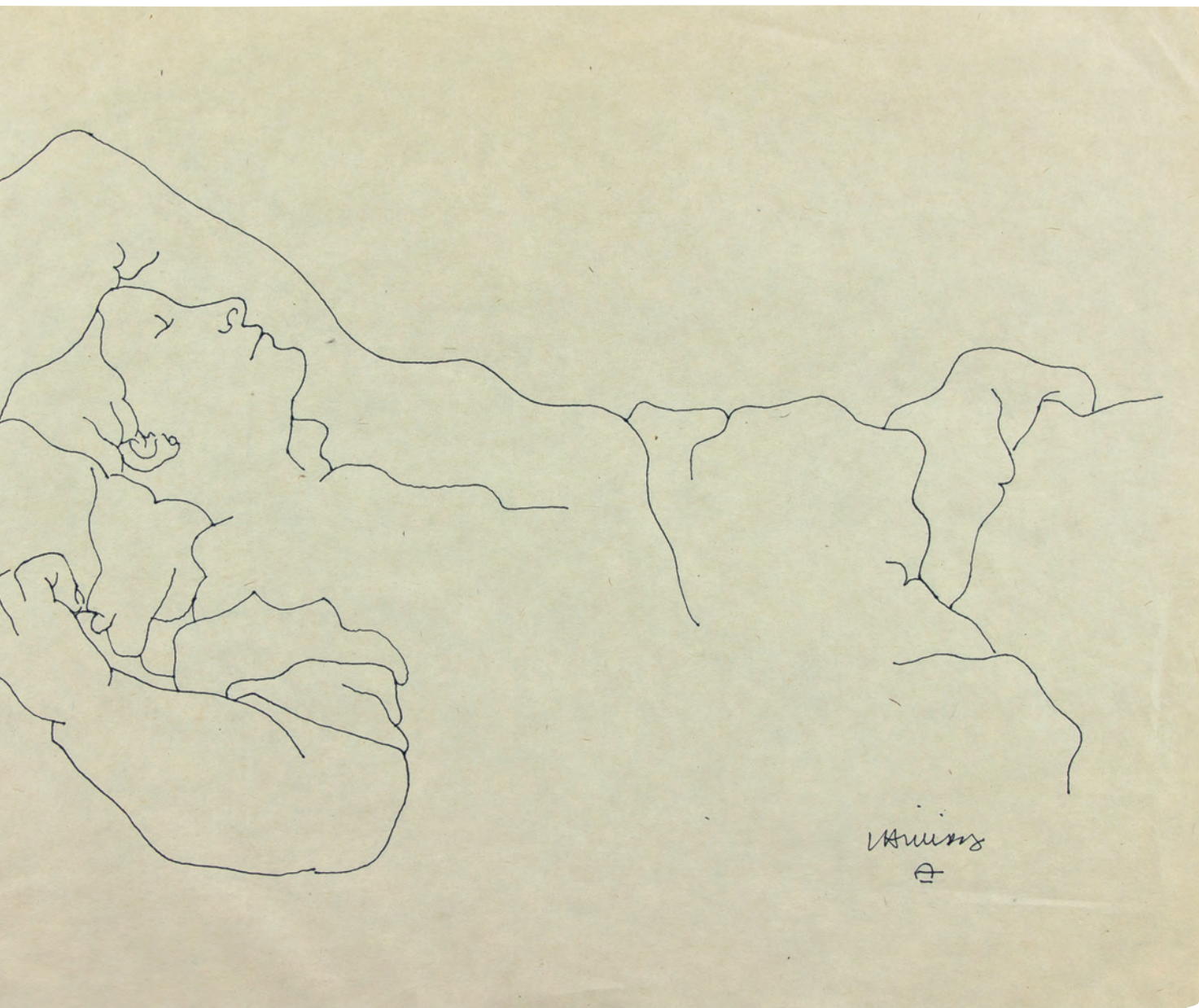
1946

Papel, tinta

31,1 x 20,9 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1950

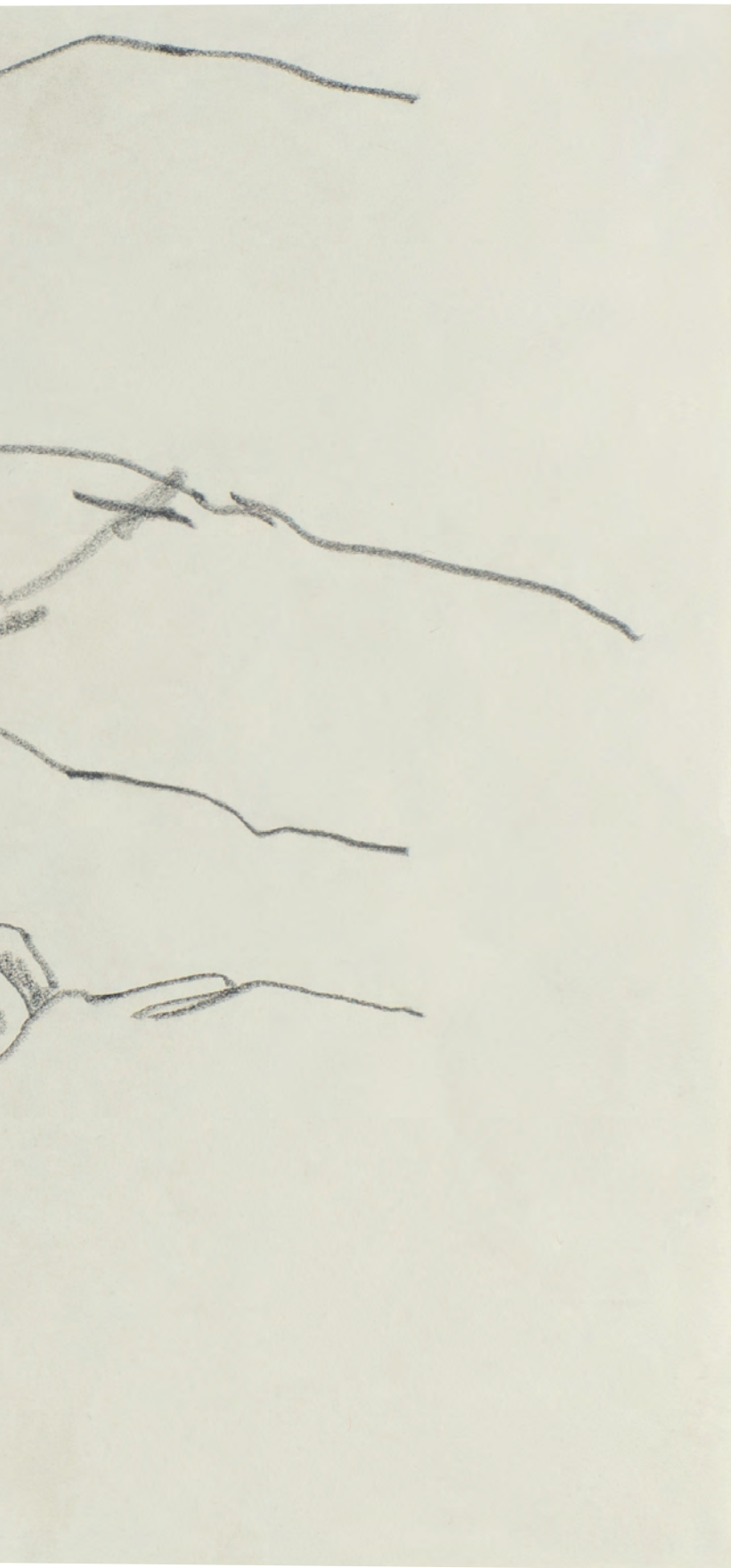
Papel, tinta

30,3 x 42,6 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





**Pedro e Ignacio
oyendo música**

1961

Papel, lápiz

24,2 x 30 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Wuens
A



Retrato de Pili

1958

Papel, tinta

34,9 x 25,2 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Sin título

1969

Papel, tinta

27,4 x 21,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



**Autorretrato.
Homenaje a Pili**

1971

Papel, tinta

30 x 30 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Dibujos a tinta



Sin título

1958

Papel, tinta

51,6 x 49,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1958

Papel, tinta

45 x 37 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Sin título

1984

Papel, tinta

27,5 x 39 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida

y Hauser & Wirth









Sin título

1985

Papel, tinta

40,4 x 27,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Sin título

1985

Papel, tinta

47,8 x 41,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Sin título

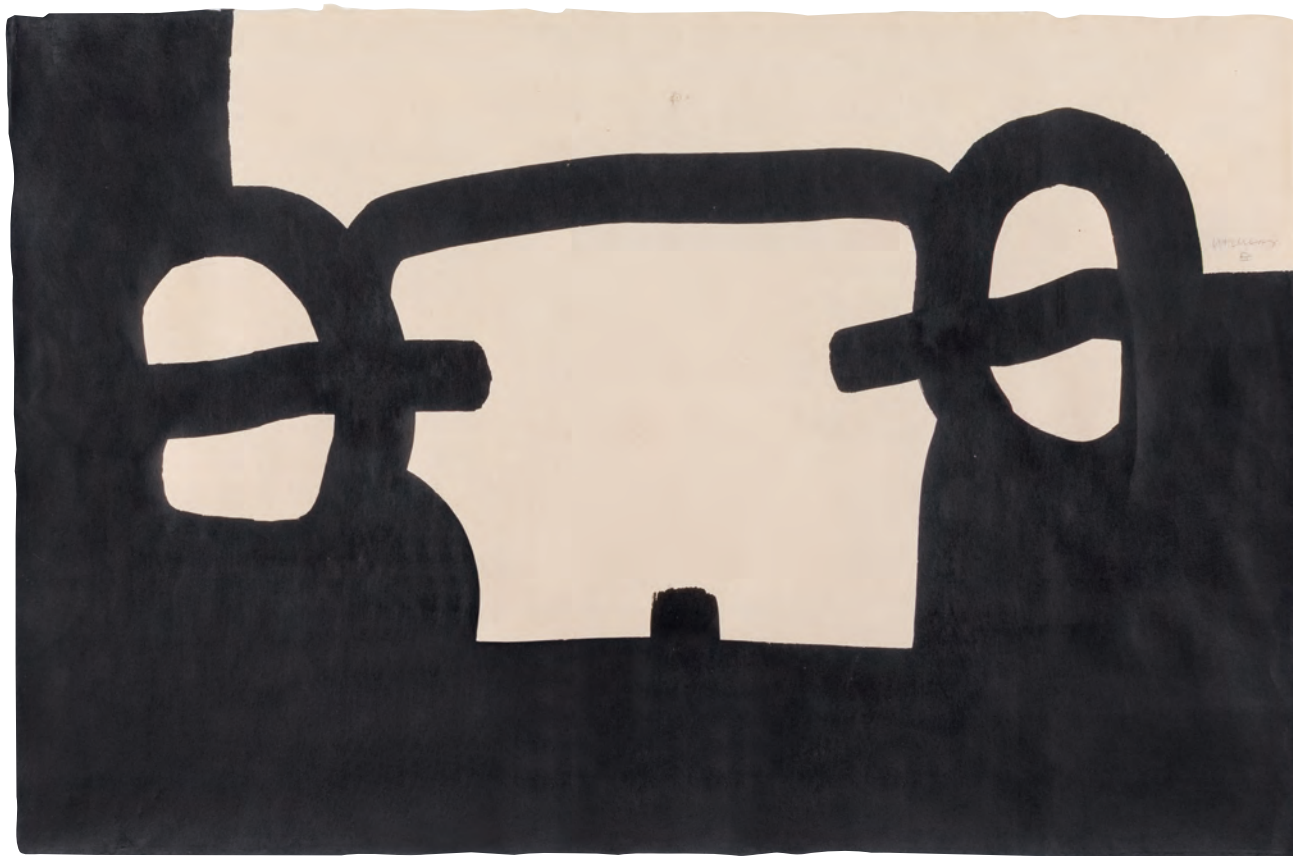
1987

Papel, tinta

23,2 x 40,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

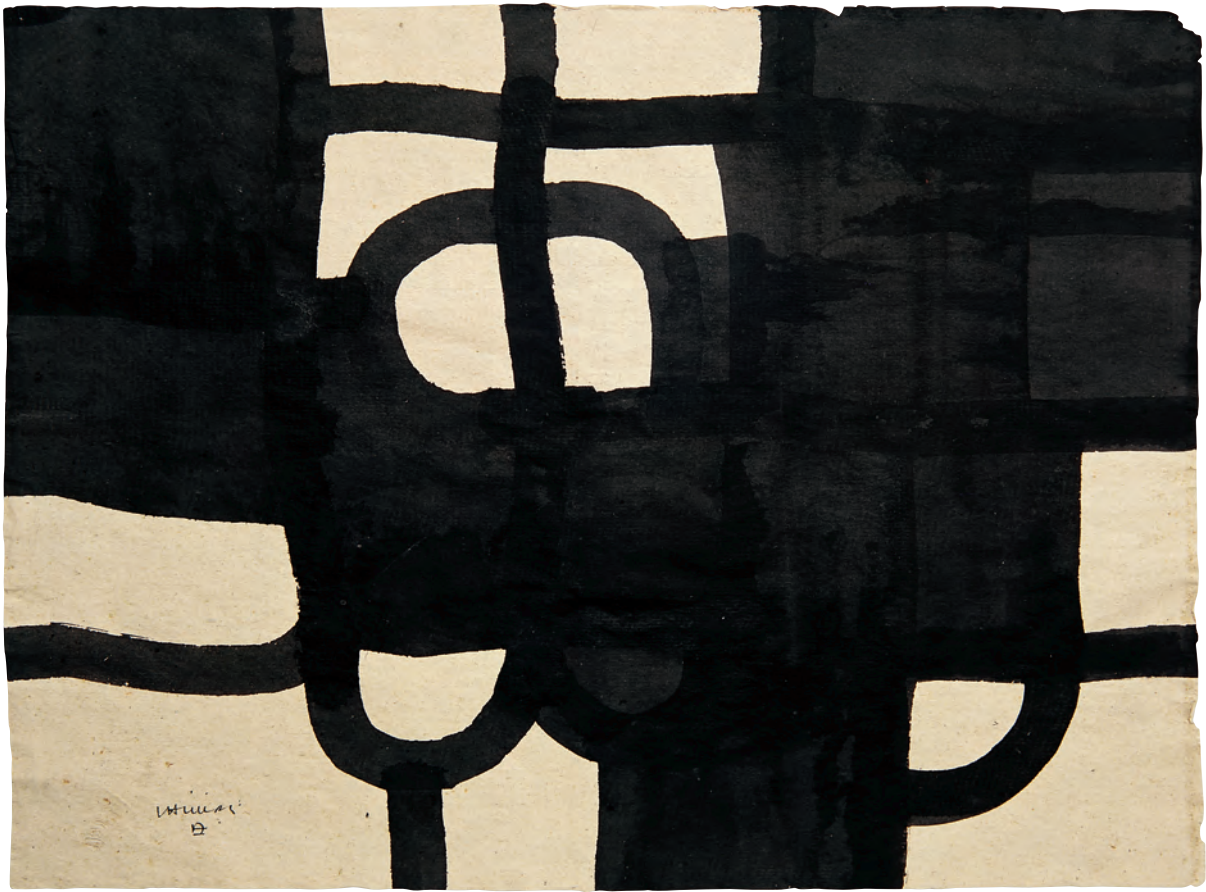
1985

Papel, tinta

70 x 90 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

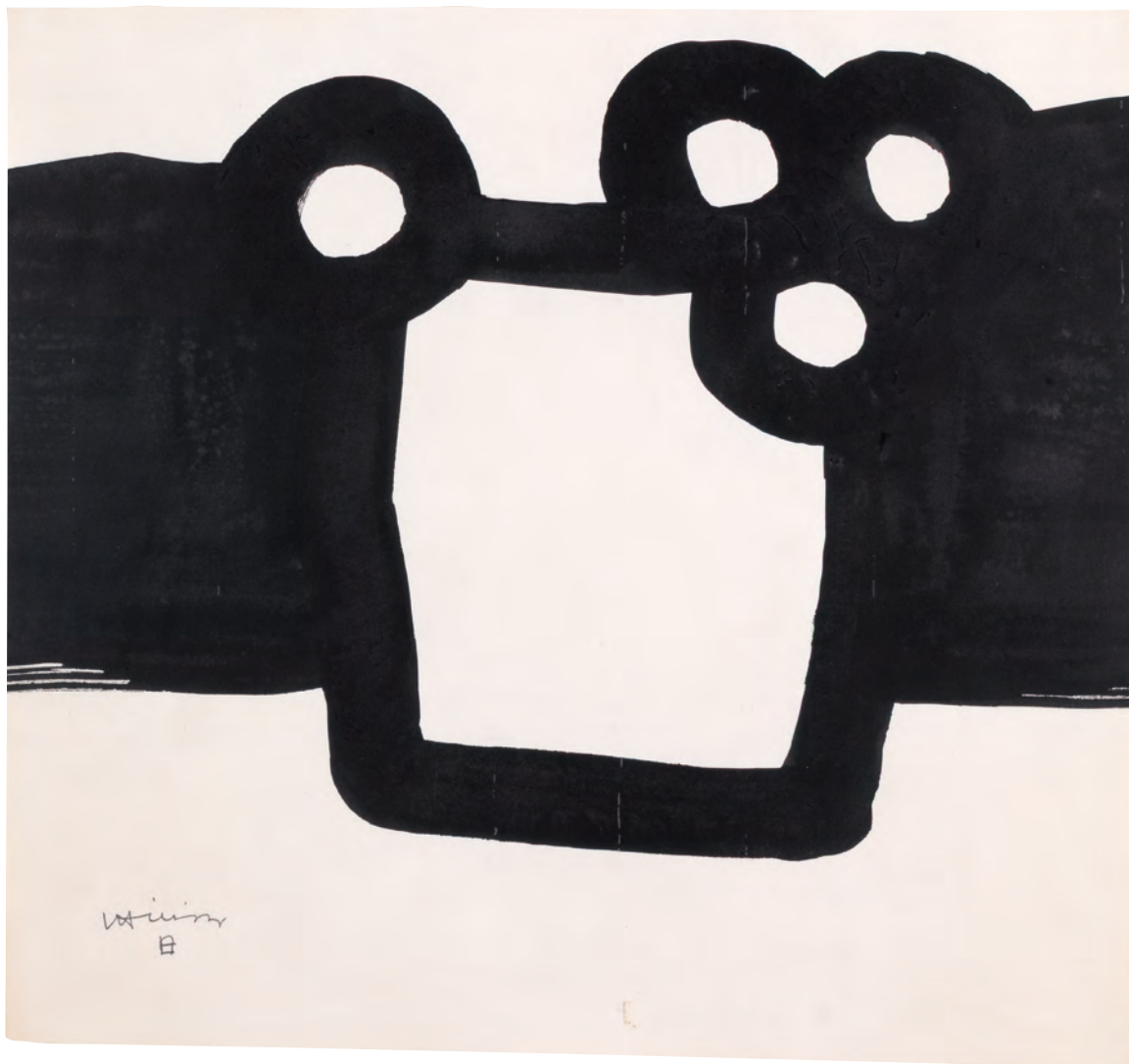
1985

Papel, tinta

40,3 x 54,6 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Sin título

1991

Papel, tinta

41 x 44 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Gravitaciones blancas



Gravitación

1986

Papel, cuerda

103 x 63 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1987

Papel, cuerda

103 x 63 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1989

Papel, cuerda

76 x 45,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1993

Papel

39 x 56 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth





Gravitación

1994

Papel, cuerda

34 x 46,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida

y Hauser & Wirth



Gravitación

1997

Papel, cuerda

57,5 x 39 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Gravitaciones a tinta

Gravitación

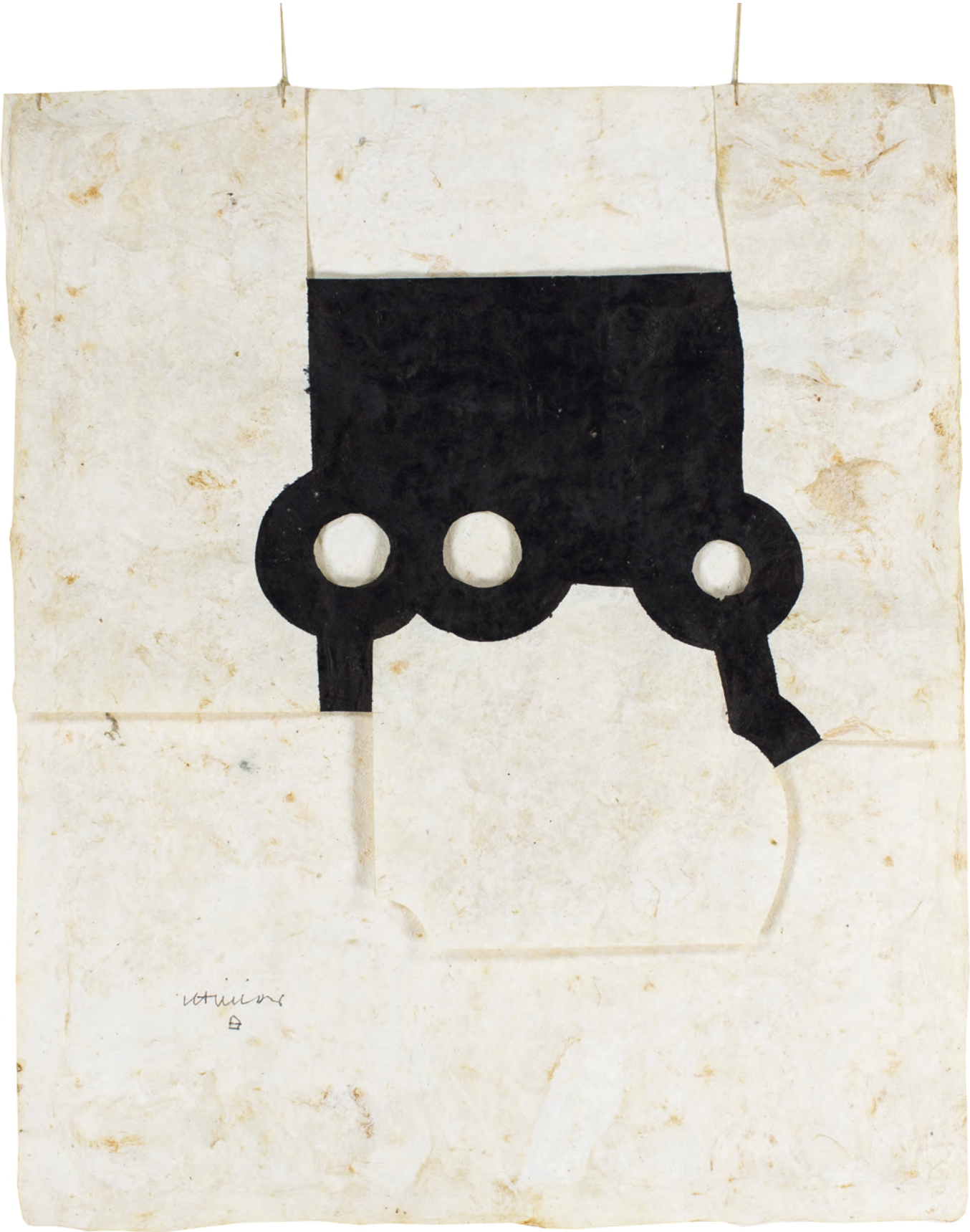
1987

Papel, tinta, cuerda

48 x 40 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Huius
⊞



Gravitación

1988

Papel, tinta, cuerda

46 x 65 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Gravitación

1988

Papel, tinta, cuerda

58,5 x 42,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



W. W. W. W.
B

Gravitación

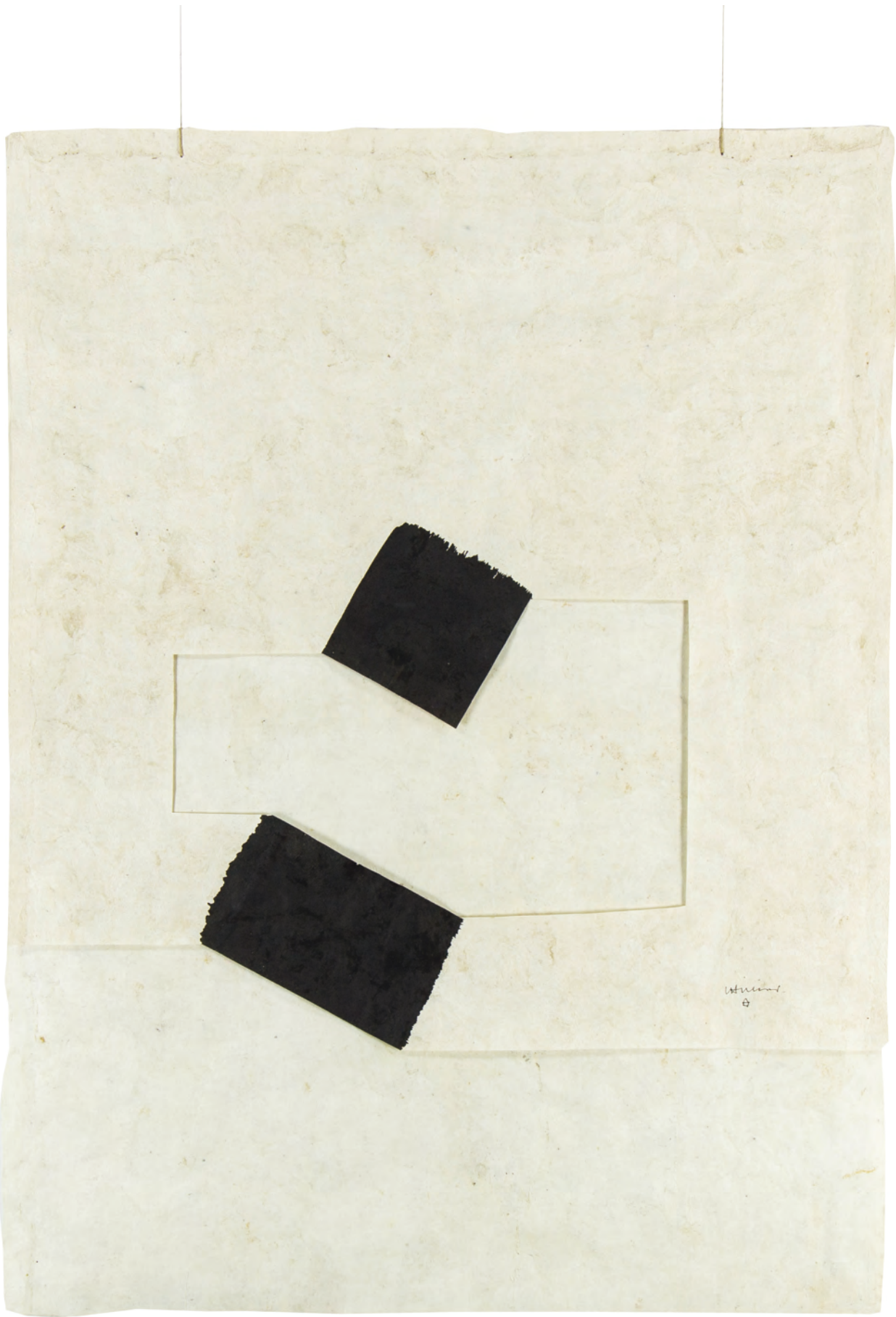
1988

Papel, tinta, cuerda

80 x 59,7 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1989

Papel, tinta, cuerda

60 x 81 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida

y Hauser & Wirth





William
⊕



Utium
9



Gravitación

1990

Papel, tinta, cuerda

38,7 x 56 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

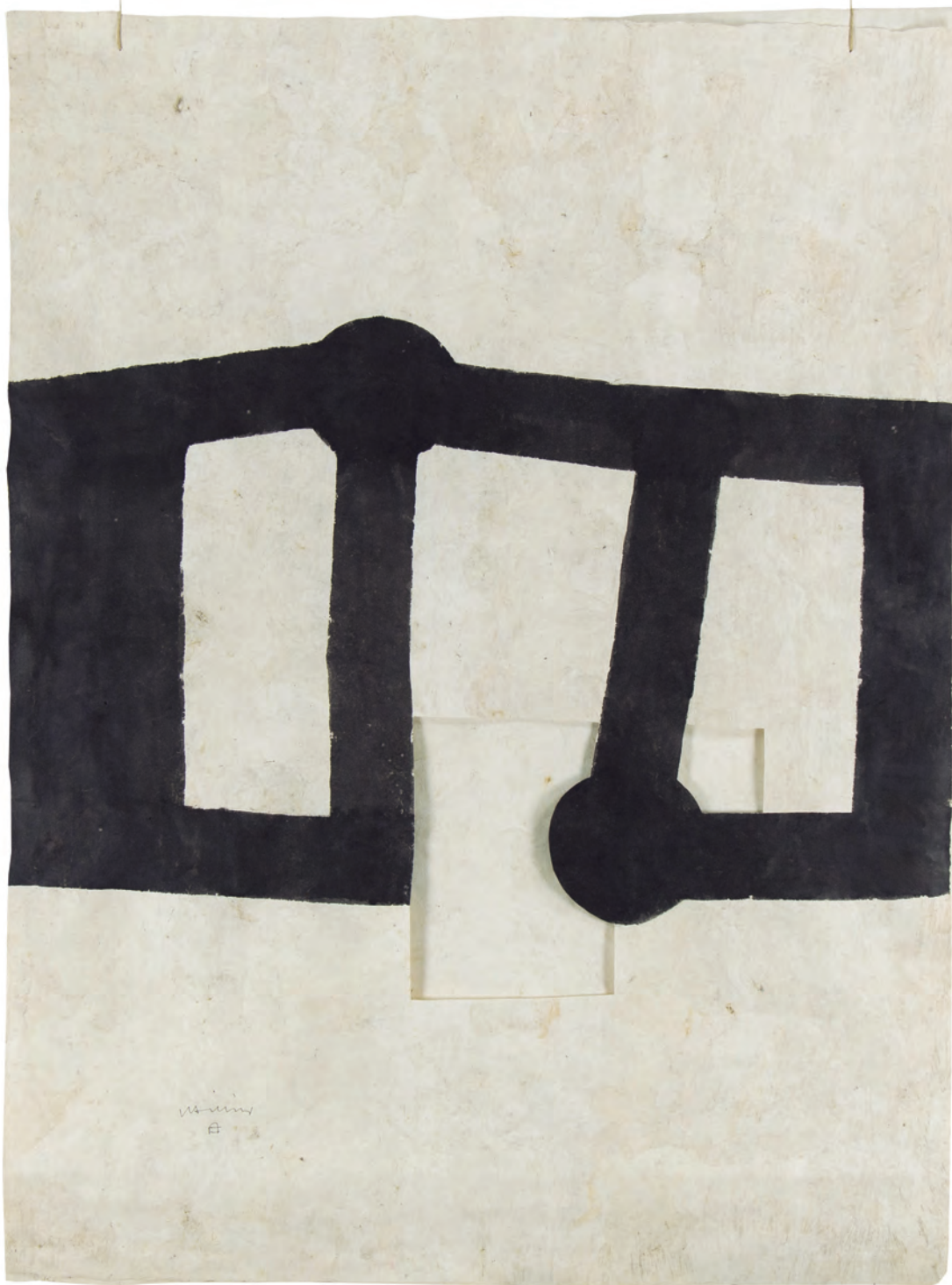
1991

Papel, tinta, cuerda

51,2 x 37,1 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1991

Papel, tinta, cuerda

78,5 x 60 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

Gravitación

1991

Papel, tinta, cuerda

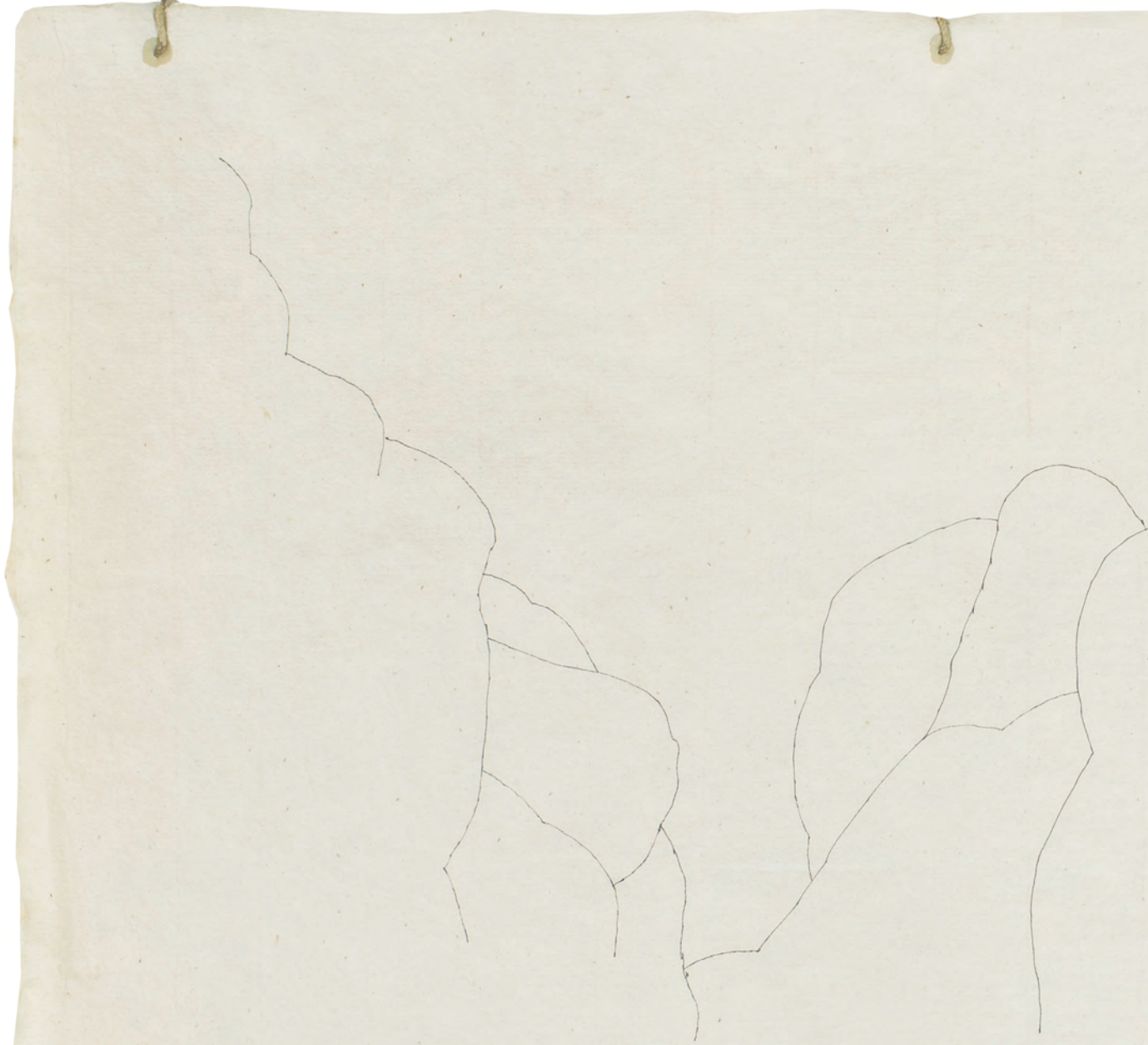
121 x 121,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



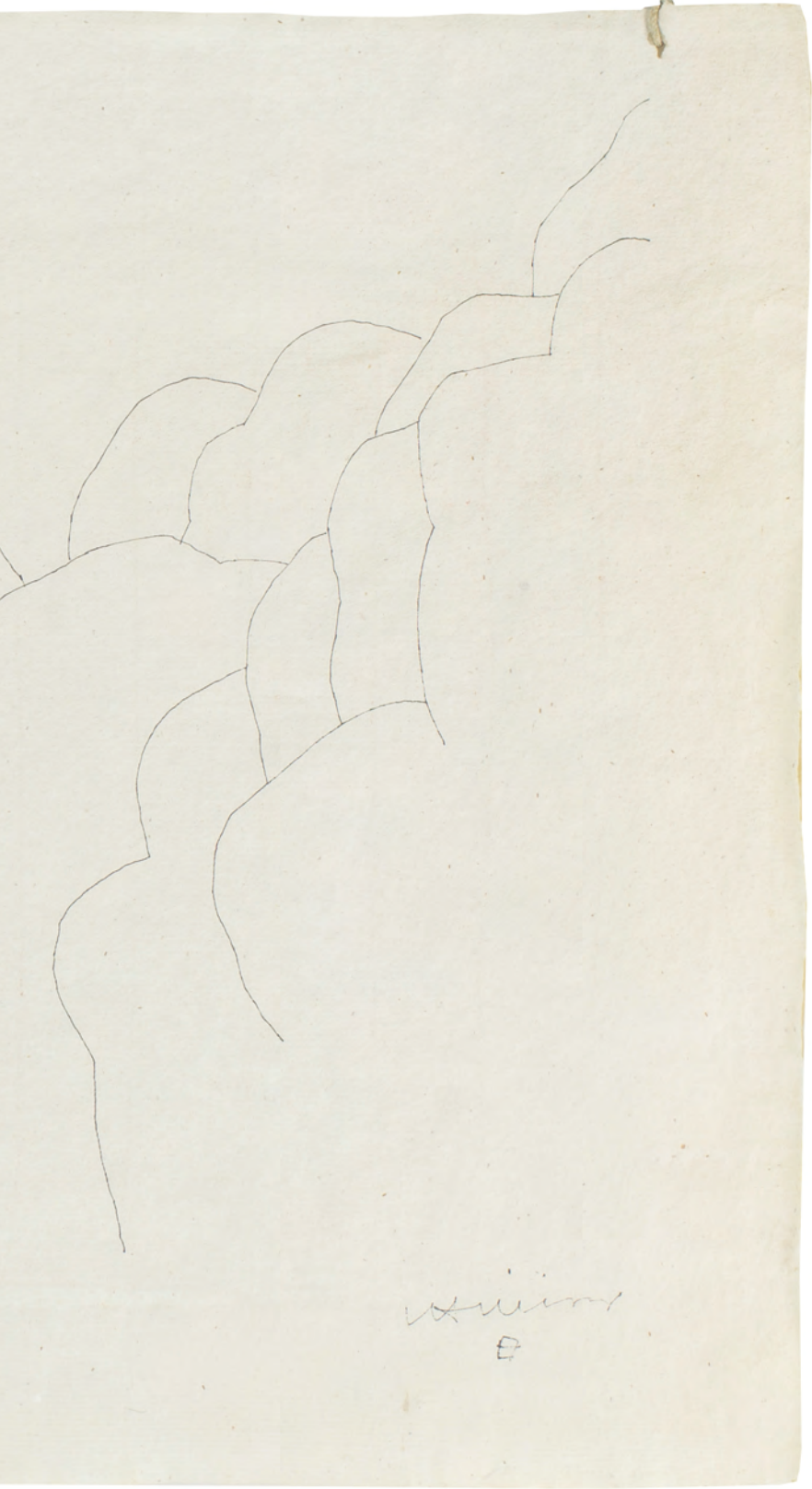




MI MUNDO LAS MONTAÑAS,

SON SURTO DE LA CRUZ

LOS VALLES SOLITARIOS NI MOROSOS,
LAS ISLITAS EXTRAÑAS,
LOS RÍOS SONOROSOS
EL SILBO DE LOS VIENTOS AMOROSOS.



Gravitación.

Homenaje a san Juan de la Cruz

1992

Papel, tinta, cuerda

37 x 49,6 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

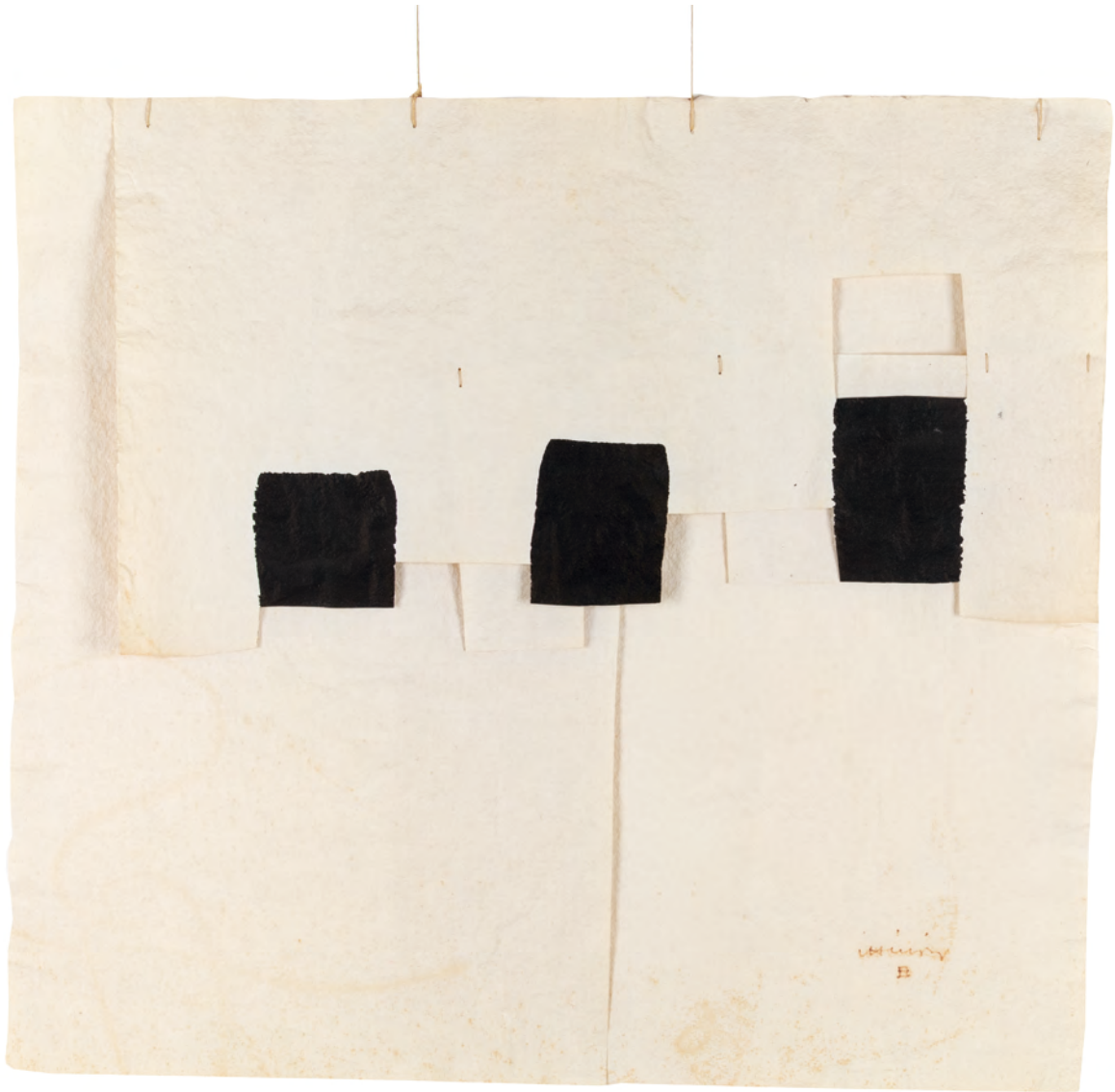
1993

Papel, tinta, cuerda

47,5 x 46,8 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación

1993

Papel, tinta, cuerda

47 x 51,6 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación. Suite Parménides

1994

Papel, tinta, cuerda

49 x 49,5 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth



Gravitación. Gora Bach

1996

Papel, tinta, cuerda

65 x 50,6 cm

Cortesía de Sucesión

Eduardo Chillida y Hauser & Wirth

FUNDACIÓN IBERCAJA

Amado Franco Lahoz
Presidente

José Luis Rodrigo Escrig
Director General

PATRONATO

Vicepresidente
Honorio Romero Herrero

Miembros

Paloma de Yarza López-Madrado
Manuel Pizarro Moreno
Eugenio Nadal Reimat
David Villacampa Gómez
Jaime Jesús Sanaú Villarroya
Francisco Javier Palomar Gómez
José Morales Paules
José Luis Rodrigo Mollá
Rosario Añaños Alastuey

Secretario

Jesús Barreiro Sanz

AYUNTAMIENTO DE MADRID

José Luis Martínez-Almeida Navasqüés
Alcalde

Marta Rivera de la Cruz
Delegada de Cultura, Turismo y Deporte

María José Barrero García
Coordinadora General de Cultura

Emilio del Río Sanz
Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos

José Bonifacio Bermejo Martín
Subdirector General de Museos y Exposiciones

María Azcona Antón
Jefa de Servicio de Museos y Exposiciones

Fernando Rodríguez Olivares
Jefe del Departamento de Exposiciones

DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES

Coordinación general
César Díaz-Aguado Martínez

Administración
Cristina Martínez González

Coordinación de montaje
Fernando Árias Octávio

Asistencia administrativa e interna
Susana Pérez García, Isabel Pérez de Viñaspre Ortueta,
David González Blázquez, M^a Teresa García Paredes,
Eduardo Hernán Merlo, Juan Luis González Ortega,
Cristina Gallego Castrillo, Javier Sánchez Bravo,
Ana Soto González, Carlos Román Martínez López,
Mariano Martín Gragera

EXPOSICIÓN

Organiza

Fundación Ibercaja

Comisariado y textos

Alicia Vallina

Coordinación

Fundación Ibercaja

Museografía

Ramón Isidoro

Transporte y montaje

Queroche

Iluminación

Intervento

Producción gráfica

Queroche

Seguro

Caser

Agradecimientos

Chillida Leku

Fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunce

Hauser & Wirth

CATÁLOGO

Edita

Fundación Ibercaja

Textos

Mikel Chillida

Alicia Vallina

Javier Chavarría

Elvira Guerra

Lorena Robredo

Fichas y textos técnicos de las obras

Alicia Vallina

Diseño y maquetación

PeiPe Estudio, S.L.

Imágenes

© Sus autores

Impresión

PeiPe Estudio, S.L.

© de esta edición: Fundación Ibercaja

© de los textos: sus autores

© Zabalaga Leku, VEGAP, Madrid, 2025

© de las fotografías: Álex Abril, Archivo Eduardo Chillida Ken Adlard, Budd Studio, Mikel Chillida, Susana Chillida, Alberto Cobo, Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser & Wirth, Dräyer, Claude Gaspari, Jean-Marie del Moral, Íñigo Santiago, David Stekert, Jesús Uriarte

Agradecimientos

Ainhoa Eizmendi

Estela Solana

Clara Lizasoain

ISBN: 978-84-8324-382-4

DL: Z 195-2026

Impreso en España – *Printed in Spain*



Fundación
Ibercaja

CHILLIDALEKU

FUNDACIÓN
EDUARDO CHILLIDA
PILAR BELZUNCE



EDUARDO
CHILLIDA
100 AÑOS



MADRID