



CHILLIDA
E-57

Agradecimientos:

Museo Chillida-Leku, Guipúzcoa

Mamen y Pedro Txillida, San Sebastián

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Javier Viar, Bilbao

Luis Boiria, Boza, Editor, Barcelona

Julián Coca, Madrid

Clara Janés, Madrid

Rodrigo Ruiz, Madrid

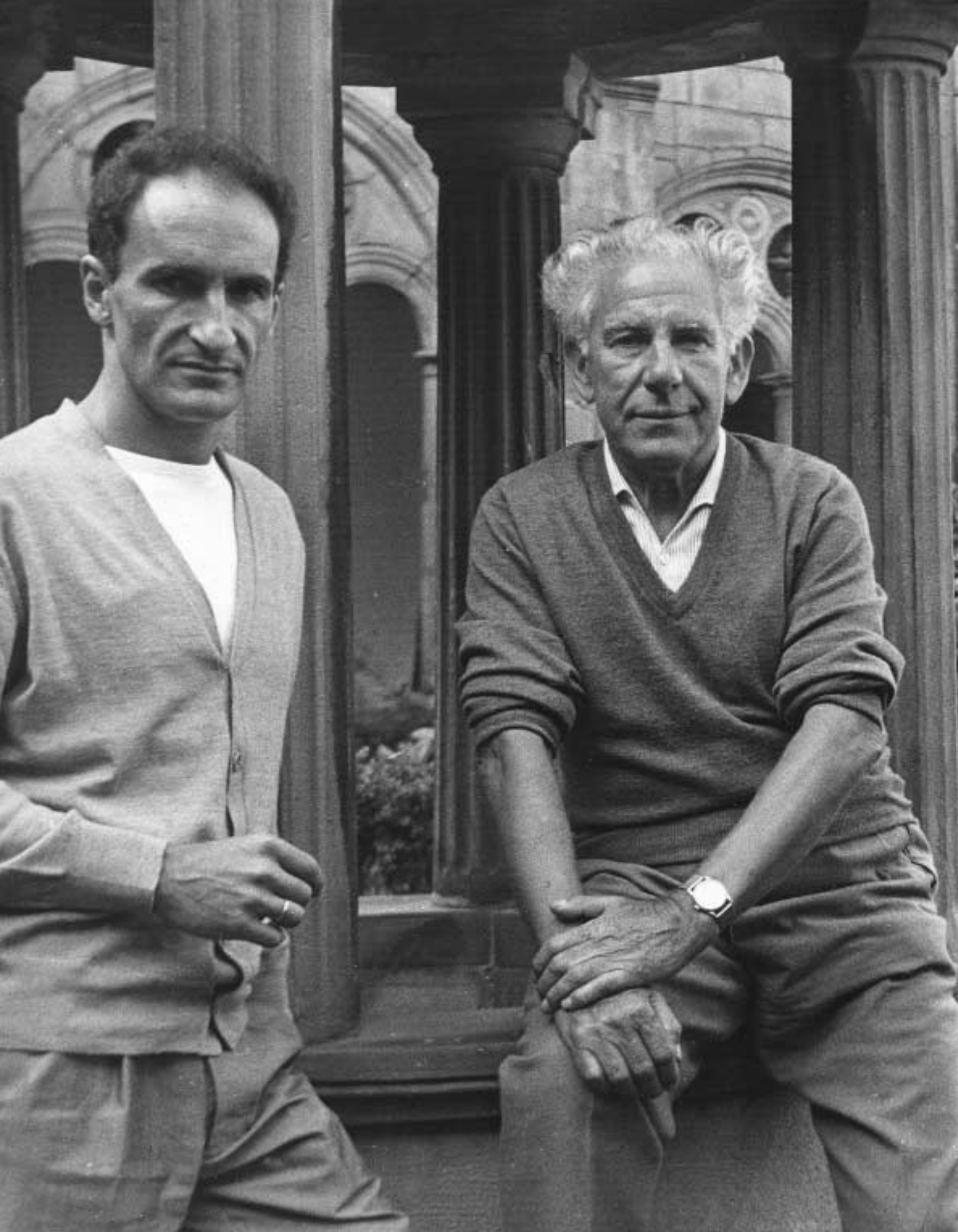
Alberto del Val, Madrid

Jorge Virgili, Madrid

Ignacio de Lassaletta, Barcelona

Pedro Carreras, Nacho Múgica, Galería Colón XVI, Bilbao

EDUARDO CHILLIDA



EDUARDO CHILLIDA

[1924-2002]



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZQ. 28001 MADRID

TEL: +34 91 435 59 36 • FAX: +34 91 431 31 75 • gdeosma@ciberia.es



La línea que une y divide

Javier González de Durana

Desde hace más de medio siglo, la obra de Eduardo Chillida ha dado lugar a numerosos ensayos escritos, en su mayor parte, por destacados pensadores del arte contemporáneos al propio escultor. La trascendencia de su obra escultórica explica la enorme atención recibida por parte de poetas, arquitectos, lingüistas, historiadores, antropólogos, analistas de la estética... En ellos, las menciones al espacio, al tiempo, a la filosofía, a la poesía, a la materia y a la música, en relación con sus esculturas, son habituales no sólo porque desde esos puntos de vista la interpretación de la obra resulta accesible y enriquecida, sino porque además el propio autor, con frecuencia, las titulaba de manera que la evocación a otras formas de creación y pensamiento artísticos resultaba directa y explícita.

Chillida, en la tradición de otros muchos artistas, prefería no aludir verbalmente a su propia obra, sino que fuera ella la que hablase por sí misma. Con la conclusión del trabajo escultórico, consideraba que ya había planteado lo mejor que al respecto podía él llegar a decir, esto es, la propia realidad y existencia de la obra. Cualquier pronunciamiento por su parte, más allá de referencias estrictamente técnicas o procesuales, podría condicionar el libre acercamiento del observador hacia su trabajo al obligarle a una comprensión estética ajustada a las palabras del creador, dificultando la aparición de interpretaciones personales derivadas de las particularidades de múltiples universos individuales.

Esta actitud de mutismo en el artista (que no deja de ser un lugar común frecuente en distintas épocas, pero más aún en tiempos recientes), por lo general suele ser positiva tanto para el creador como para la obra creada. En no pocas ocasiones las reflexiones teóricas de un artista sólo empañan y empobrecen una obra plástica digna. No es extraño; son contadas las veces en que un individuo puede expresarse con la misma precisión y acierto en dos lenguajes diferentes. Que

atine en hacerlo bien con un código (el artístico, por ejemplo) ya es extraordinario, de manera que poseer igual virtud en otro (el verbal) resulta rareza suma.

Sin embargo, Chillida es un artista al que los admiradores de su obra habrían agradecido que hubiese hablado y escrito públicamente más a menudo. Tal es el valor de sus breves y contados escritos, tal incluso el de los títulos de sus esculturas. Ni unos ni otros se imponen como axiomas o vías únicas de comprensión. Más bien funcionan como aforismos que sugieren posibles entendimientos, sin cerrarse a ninguno en particular, a modo de señales orientadoras para discurrir por las fronteras del espacio (que él suponía como “*una materia muy rápida*”) y la materia (que imaginaba como un “*espacio muy lento*”).



G.P. Harsdörffer. *Poema Celebrativo*, 1644

En cuanto a sus escritos de diverso género, como textos, discursos, dedicatorias y entrevistas, no son tan escasos como en principio pueda suponerse. Si consideramos lo escrito acerca de otros artistas –Julio González¹, Joan Miró², Antoni Tàpies³...–, sus “pensamientos” o introducciones a los propios catálogos⁴, y las conversaciones⁵, por citar sólo algunos ejemplos, en conjunto forman una importante masa de declaraciones, testimonios y

juicios de enorme valor para aproximarse sutilmente tanto a la obra como al individuo. Con todo, puede ser que, por el carácter discreto y casi lírico de las mismas, parezcan apenas inexistentes. Sería sumamente oportuna la compilación de todo tipo de escritos y comentarios realizados por Chillida y, reunidos en un volumen, escuchar los rumores de un pensamiento que ahora quedan ahogados por la fuerte sonoridad visual (¿es posible esto?) de su trabajo escultórico.

¹ Galería Turner, Madrid, 1974.

² Galería Theo, Madrid, 1978.

³ Museo de San Telmo, San Sebastián, 1984.

⁴ *2012 Auvèrnièr*, Galerie Numaga, Neuchâtel, 1975; *Thoughts*, Maison de Goya, Burdeos, 1983; *Obra gráfica*, Galería Cellini, Madrid, 1984; Galerie Thomas, Munich, 1985.

⁵ *Hablando con Chillida*, Martín de Ugalde, ed. Txertoa, 1975; José Julián Bakedano, Durango, 1985 (film); *Chillida*, Andrew Dempsey, Martin Gropius Bau, Berlín, 1991; Mario Terés y Thomas M. Messer en *Chillida und die Musik*, Christa Lichtenstern, ed. Wienand, Colonia, 1997.

No es éste, evidentemente, el lugar adecuado para iniciar dicha tarea, pero sí quizás para acometer una leve aproximación a ese paisaje fronterizo de intenciones verbalizadas del escultor, una muga situada entre sus reflexiones escritas, las palabras habladas y los títulos de obras. Y es que, a pesar del carácter esencialmente abstracto de la escultura de Chillida, él dio nombre, a veces muy literariamente, a casi todas sus piezas, al contrario de la práctica más habitual en los años 50 y 60, durante los que, para no connotar de ninguna manera figurativa el sentido abstracto de las creaciones, en general, los artistas no-realistas acudieron al tópico “sin título”, cuando no a la seca numeración.

Der Rand der Wörter 1

Der Stadtrand	:	Der Rand der Stadt
Der Gletscherrand	:	Der Rand des Gletschers
Der Grabenrand	:	Der Rand des Grabens
Der Schmutzfleckrand	:	Der Rand des Schmutzflecks
Der Feldrand	:	Der Rand des Feldes
Der Wegrand	:	Der Rand des Weges
Der Trauerrand	:	Der Rand der Trauer

Peter Handke. Una página de *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*, con la séptima composición *Der Rand der Wörter I*

De entrada, ¿podemos preguntarnos si las palabras reflexivas de Chillida tienen bordes o si los títulos son los límites literarios de sus esculturas? Existe un bello y extraño poema de Peter Handke titulado “El borde de las palabras” (*Der Rand der Wörter*), publicado en *Del mundo interior del mundo exterior del mundo interior (Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt, 1966)*. Resulta imposible de traducir sin que se pierda el sentido conceptual;

consta de siete versos, seis de los cuales son repetitivos y el séptimo, inesperado; posee una composición al estilo de los caligramas y las ideas-que-se-repiten-con-palabras se separan por el centro, distanciándose poco a poco hasta que en la séptima línea vuelven a reunirse súbitamente. Así se crea un espacio interior.

El borde de las palabras

El borde de la ciudad	:	El borde de la ciudad
El borde del glaciar	:	El borde del glaciar
El borde de la zanja	:	El borde de la zanja
El borde de la mancha	:	El borde de la mancha
El borde del campo	:	El borde del campo
El borde del camino	:	El borde del camino

La orla del luto : El borde de la tristeza

El tema de este poema está en su forma visual, como mancha de letras sobre el papel, y debe hacer visible el borde de las palabras para que pueda hacerse visible en él. La composición hunde sus raíces en la tradición barroca de la poesía hermética, con mensajes escondidos dentro de textos formalmente obvios. Su redacción en alemán aporta lo que su versión en español no puede y es que la frase de la derecha dice lo mismo que la de la izquierda pero no son idénticas; a la izquierda está la forma contraída, a la derecha la desplegada (El borde de la ciudad: Der Stadtrand – Der Rand der Stadt). El significado es igual en las seis primeras líneas, pero en la séptima, conservando el juego de las anteriores, sin embargo, dice inesperadamente otra cosa. A la izquierda, por tanto, tenemos la palabra compacta –una Forma, podría decirse– y a la izquierda, el grupo se desintegra en palabras con sus fisuras intermedias, espacios interiores, “*como un terremoto silencioso que anula la compacidad del suelo y advierte del inseguro deambular del viajero que lo cruza*”⁶. Pero no sólo el verso se compacta, a un lado, y se abre, al otro, sino que también el poema se escinde en dos por un centro rodeado de palabras. Del mismo modo que los bordes de las palabras de Handke crean un espacio que carga con un sentido comprensivo estructural, los bordes de las esculturas de Chillida generan un lugar y las palabras bordean la comprensión de su significado.

El texto más conocido escrito por Chillida es, con seguridad, “El límite y el espacio”, publicado en el número 183 (año 1970) de la revista *Derrière le Miroir*, editado por Maeght en París. El contenido está compuesto por un conjunto de afirmaciones y creencias aisladas, a modo de pensamientos hilvanados apenas por la disposición seguida de los mismos. Son frases con espacios entre medias, como silencios, y cada una no necesariamente se deduce de la precedente o fundamenta la posterior. Junto a descripciones fieles de ideas, a veces paradójicas a veces taxativas, existen intuiciones que sólo pueden tener un traslado en clave poética. En algún momento la afirmación se hace tras la cortina retórica de una pregunta. Los interrogantes siempre fueron el estímulo de Chillida: “*me pregunto con asombro –afirmaba– sobre lo que no sé*”, como en la filosofía. Las esculturas eran sus respuestas a las preguntas que él se hacía ante lo que desconocía: “*¿no es el paso decisivo para un artista el estar casi siempre desorientado?*” se dice a sí mismo, “*¿no será el límite una frontera no sólo entre densidades sino también entre velocidades?*” se interroga después. Sus preguntas intuyen ya la respuesta, están situadas, como él diría, “*entre el ya no y el todavía no*”, en

⁶ Tomo esta oportuna metáfora de José Quetglas en su estudio introductorio a la obra del arquitecto Giuseppe Terragni. A él debo también las restantes consideraciones sobre el poema de Handke.

una línea que une y divide a la vez, porque el límite es el *lugar* donde se articula el sentido y el *logos* del límite es el símbolo. Por eso, las imágenes de Chillida son razonamientos adelantados (es decir, simbólicos) de una expresión del conocimiento.

“*Cuanto más medito sobre mi arte –le dice Eupalinos a Fedro⁷– más lo ejerzo; cuanto más pienso y obro, más sufro y más me alegro como arquitecto; y más sentido de mí mismo cobro, con claridad y goce cada día más ciertos (...) A fuerza de construir, creo que acabo construyéndome a mí mismo*”. A lo cual reflexionó Sócrates: “*Construirse, conocerse a sí mismo ¿serán dos actos o uno?*”. El socratismo de las preguntas de Chillida lleva directamente a la confirmación de que, para él, ser era lo mismo que hacerse y hacer, igual a construir lo que se va siendo.

Antes de llegar a la contemplación de la escultura, cuando aún nos encontramos en la situación ante-límite de saber sólo su título y el objeto aún nos es desconocido, la elección de las palabras que hacen el nombre del mismo ya anuncia una premonición de cierto cariz, pero leve y, en todo caso, sorprendente, pues “*lo conocido oculta en su interior lo desconocido*”, es decir, las palabras del título no desvelan algo, sino que encierran un enigma. El acierto en la titulación no es un asunto de carácter menor; si éste es conocido antes que la obra nominada, la pre-figura, y si es sabido tras la observación, la con-figura. En todo caso, nunca la deja en la asepsia. Chillida unía la sencillez al acierto en sus títulos, es decir, en la elección de las palabras envolventes de la obra. Durante los años 50, por ejemplo, numerosos títulos hacen mención a lo acústico y eufónico en general. Palabras como “*vibración*”, “*música*”, “*canción*”, “*sonoridad*”, “*pájaros*”, nombres de músicos, “*Vivaldi*”, o instrumentos y sensaciones que suponen una cercanía a determinada cadencia sonora, “*rumor*”, “*yunque*”, “*viento*”, “*temblor*”, “*rayo*”, a veces en español a veces en vasco, se repiten con frecuencia. Algunos dibujos de entonces, en clave figurativa, también especifican que determinadas personas están “*escuchando música*”, como si algo de ésta pudiera ser transmitido por el trazo o, al menos, resultara fundamental señalar que los cuerpos están en tal actitud para comprender mejor las líneas descriptivas.

Esta predilección nominativa de Chillida quizá no deba ser entendida sólo en función de su amor por lo musical, sino que es posible ver en ella un vínculo más entre solidez estática del material y el libre desenvolvimiento por el espacio de la escultura que con el material el artista

⁷ Paul Valery. *Eupalinos o el arquitecto*. Col. de Arquitectura, nº 5, Murcia, 1982, p. 30.

logra; algo así como la relación que se establece entre la quietud del músico y la libertad fluvente de la música que éste interpreta.

Paralelamente, en la línea de rendir “homenajes” y “elogios” a ciertas personalidades, individuos amigos o admirados por el artista, Chillida amplió el repertorio de palabras celebratorias a las “mesas” y las “estelas”. Junto a la utilización de los clásicos dos primeros, más abstractos y en principio ligados a la palabra (el homenajeado siempre escucha un discurso en el que se da cuenta de la razón de ser del tributo que se le rinde y el elogiado oye las alabanzas que lo ensalzan, en suma, ambos atienden a palabras), mesas y estelas suponen un tipo de celebración al que hay que encontrar un sentido laudatorio particular.

Las estelas, en principio, son un recordatorio a los que ya no viven, objetos esculpidos ligados a la tradición memorialística de los cementerios, o sea, a lo espiritual por excelencia. Las mesas, por el contrario, son objetos construidos para ser utilizados por personas vivas, ligadas al trabajo y a la alimentación. Las primeras se elevan hacia el cielo, hincándose a fondo en la tierra: “*crecer* –decía Heidegger– *significa abrirse a la amplitud del cielo y, al mismo tiempo, estar arraigado en la oscuridad de la tierra*”; las segundas, se expanden horizontalmente por el mero apoyo de sus patas sobre el suelo, “*bajo la gravedad insistente*” sentida por Chillida. Dado que las esculturas no siempre funcionan estructuralmente de acuerdo con la denominación que reciben⁸, es preciso encontrar otro sentido a la utilización de estas dos palabras y ya Giovanni Carandente señaló que las estelas apuntan al mundo sentimental (poetas, artistas, escritores y, más raramente, políticos) privado de Eduardo Chillida, en tanto las mesas señalan a arquitectos, matemáticos y científicos⁹; lo espiritual –construcción interior– se eleva verticalmente, en tanto que lo mundano –construcción exterior– se expande al ras.

Otro mundo de exploración en Chillida relacionada con las palabras es el de los préstamos poéticos: Nicolás Guillén y Gabriel Aresti aparecen como autores de quienes el escultor tomó prestado frases como “*Lo profundo es el aire*” o “*Gure aitaren etxea*” (La casa de nuestro padre). La primera frase es abierta, ambigua, abstracta y deja recorrido para amplias especulaciones poéticas

⁸ Por ejemplo, el *Elogio del horizonte*, en Gijón, se hunde en tierra para alzarse como una estela –por necesidad de su equilibrio y estar construido en hormigón–, en tanto que las estelas para Agamenon, Salvador Allende o Goethe reposan sobre el pavimento –por ser base de sí mismas y estar hechas en hierro–.

⁹ “Eduardo Chillida”, por Giovanni Carandente, XLIV Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venecia, Fabbri editori, 1990, p. 29.

y filosóficas. La segunda resulta concreta, cerrada, material y alude a un ser y estar (incluso, lingüísticamente) muy particulares.

En definitiva, las palabras de Chillida son tan sólidas y fuertes como sus esculturas y no acarrearán carga literaria hacia las obras, sino que las hacen ser lo que son, si cabe, las hacen ser más exactamente lo que quieren ser.

Arquitecto del vacío, se definió en cierta ocasión Chillida. Caso de que espíritu y materia sean cosas distintas, la escultura primero y la arquitectura después son las más claras manifestaciones de la reconciliación entre ambas, las cuales, a su vez, demuestran la posibilidad de crear imaginarios para transformar el conocimiento y la vida, como indica el arquitecto colombiano Rogelio Saltona, último galardonado con la Medalla Alvar Aalto. El vacío de Chillida está lleno de espíritu y la arquitectura a su alrededor se contempla transformada en escultura. Arquitecto que derivó hacia la escultura antes de finalizar los estudios, no sorprende que algunas obras suyas se titulen como “*la casa de...*”. Las esculturas de Chillida, hechas con sus “*manos de ayer*” porque le faltaban “*las de mañana*”, son obras modernas que resuenan con los ecos procedentes de diversos pasados, y dotadas tanto de un sentido de lugar como de un resultado del tiempo.

Ya tiene Eduardo Chillida, por fin, las manos de mañana: son inmateriales, surgen del conjunto de sus obras, palabras y pensamientos, y nos hacen ser lo que somos.



Chicago, 1985; litografia.

1.

Desnudo

Tinta sobre papel / Firmado / 26 x 33 cm / Realizado en 1946

PROCEDENCIA

Colección particular, Alemania
Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 1, pág. 25 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 17

2.

Desnudo

Lápiz sobre papel / Firmado y fechado 48 / 36,5 x 25,5 cm

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 2, pág. 26 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA

Werner Schmalenbach; *Eduardo Chillida, Dibujos Volumen I: Desnudos, 1948-1951*; Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1979; pág.13 (reproducido)

Reproducido en pág. 17

3.

Hierros de Temblor II

Hierro / Firmado / 29,5 x 24 x 63,5 cm / Realizado en 1956

PROCEDENCIA

Galerie Maeght, Zurich
Anna Blankart, Zurich

EXPOSICIONES

Basilea, Kunsthalle; *Eduardo Chillida*; 1962; cat. núm. 11

París, Galerie Maeght, *Derrière le Miroir*, 1965; cat. núm. 27

Duisberg, Wilhelm Lehmbruck Museum; *Chillida*; 1966, cat. núm. 13

Zurich, Kunsthhaus; *Plastik, Zeichnungen, Graphik*; 1969
Pittsburgh, Museum of Art Carnegie Institute; Nueva York, Guggenheim Museum; Madrid, Palacio de Cristal del Retiro; Bilbao, Museo de Bellas Artes; *Eduardo Chillida*; 1979-1981; cat. núm. 47, págs. 42 y 156 (reproducido)

París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París; *Le Siècle de Picasso*, 1987-1988; cat. núm. 139, pág. 204 (reproducido en color)

Londres, Hayward Gallery; *Chillida*; 1990; cat. núm. 3, pág. 84 (reproducido)

Berlín, Martin Gropius-Bau; *Chillida*; 1991; pág. 61 (reproducido en color)

San Sebastián, Palacio de Miramar; *Chillida en San Sebastián*; 1992; cat. núm. 99, pág. 164 (reproducido en color)

París, Galerie Nationale du Jeu de Paume; *Chillida*; 2001-2002; pág. 79 (reproducido en color)

Wurth, Kunsthalle; *Chillida*; 2001-2002; pág. 34 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA

Claude Esteban, *Chillida*; Ed. Maeght, París 1971; núm. 3, pág. 70, 71 y 76 (reproducida)

Octavio Paz; *Chillida*; Ed. Maeght, Barcelona 1980; núm. 47, págs. 42 y 156 (reproducido)

Reproducido en pág. 19

4.

Sin título

Tinta sobre papel / Firmado y fechado 57 / 35,5 x 51 cm

PROCEDENCIA

Jeanne Frank

EXPOSICIONES

Murcia, Caja Murcia; *El Dibujo en el Siglo XX*; octubre 2000; pág. 87 (reproducido)

Reproducido en pág. 18

5.

Sin título

Lápiz sobre papel / Firmado y fechado 58 / 12 x 27 cm

Reproducido en pág. 18

6.

Collage

Collage sobre papel / Firmado y fechado 59 / 23 x 42 cm

PROCEDENCIA

Galerie Georg Nothelfer, Berlín

Reproducido en pág. 21

7.

Sin título

Tinta sobre papel / Firmado / 40 x 73,3 cm / Realizado en 1961

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 7, pág. 31 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 22

8.

Estela II

Acero / Firmado / 30,5 x 22,5 x 14 cm / Realizado en 1962

EXPOSICIONES

Madrid, Galería Iolas-Velasco; *Chillida*; noviembre-diciembre 1972 (reproducido)

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 10, pág. 34 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA

Octavio Paz, *Chillida*; Ed. Maeght, Barcelona 1980; núm. 87, pág. 159 (reproducido)

Reproducido en pág. 20

9.

Sin título

Tinta sobre papel / Firmado / 34 x 29,5 cm / Realizado en 1965

EXPOSICIONES

Salamanca, Caja Duero; *Dibujos para un siglo*; 12 junio-18 julio 2002, cat. pág. 100 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA

Werner Schmalenbach, *Eduardo Chillida, Dibujos. Volumen III: Formas, 1957-1968*; Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1979; pág.47 (reproducido)

Reproducido en pág. 23

10.

Collage negro

Collage sobre papel / Firmado / 55 x 70 cm / Realizado en 1969

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 14, pág. 38 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 24

11.

Sin título

Collage sobre papel / Firmado / 28 x 16,6 cm / Realizado en 1970

PROCEDENCIA

Galerie Maeght, París
Galería Georg Nothelther, Berlín

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 16, pág. 40 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 25

12.

Sin título

Collage sobre papel / Firmado / 33 x 24,5 cm / Realizado en 1970

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 17, pág. 41 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 25

13.

Lurra

Terracota y óxido / Firmado / 46,5 x 46,5 x 9,5 cm / Realizado en 1979

PROCEDENCIA

Galerie Maeght, París

Reproducido en pág. 26

14.

Lurra

Terracota y óxido / Firmado / 29 x 29 x 7,5 cm / Realizado en 1980

PROCEDENCIA

Galerie Maeght, París

Reproducido en pág. 27

15.

Sin título

Tinta y collage sobre papel / Firmado y dedicado "pour Jean Leymarie avec mon amitié" / 24 x 31 cm / Realizado h. 1980

PROCEDENCIA

Jean Leymaire, París

Reproducido en pág. 28

16.

Sin título

Collage sobre papel / Firmado / 31,5 x 39,5 cm / Realizado en 1980

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 20, pág. 44 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 29

17.

Mano

Tinta sobre papel / Firmado / 21 x 14,6 cm

EXPOSICIONES

Vigo, Centro Cultural Caixavigo; *El Dibujo en el Siglo XX*; enero-febrero 2000; pág. 89 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 30

18.

Mano

Tinta sobre papel / Firmado / 17 x 12,5 cm / Realizado en 1983

PROCEDENCIA

Kunsthandel Lambert Tegenhosch, Heusden

Reproducido en pág. 30

19.

Mano

Tinta sobre papel / Firmado / 17 x 13,5 cm

PROCEDENCIA

Galería Joan Prats, Barcelona

Reproducido en pág. 31

20.

Manos

Tinta sobre papel / Firmado / 17 x 13,5 cm / Realizado en 1984

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 24, pág. 48 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 31

21.

Mano

Tinta sobre papel / Firmado y dedicado "para José Mari" / 14 x 21,5 cm

Reproducido en pág. 32

22.

Mesa G-15

Terracota / Firmado / 31,5 x 37 x 33 cm / Realizado en 1984

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm. 27, pág. 51 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 33

23.

Mesa del arquitecto

Acero cortén / 49 x 160 x 159 cm / Realizado en 1984

PROCEDENCIA

Tasende Gallery, La Jolla, California

EXPOSICIONES

Museum voor Moderne Kunst, Bruselas, *Chillida* 1985; cat. pág. 102 (reproducido)

Fundación Joan Miró, Barcelona, *Chillida*, 1986; cat. pág. 75 (reproducido)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Referencias: Un Encuentro Artístico en el Tiempo*, 1986

Tasende Gallery, La Jolla, California, *Chillida: Questions of Space*, 1986; cat. Pág. 43 (reproducido)

Tasende Gallery, La Jolla, La California; *10th Anniversary Exhibition*; 1989, cat. pág. (reproducido)

Bilbao, Galería Colón XVI, *Eduardo Chillida*, junio-septiembre, 2003. cat. núm. 25, pág. 49 (reproducido en color)

Yorkshire Sculpture Park (Inglaterra); *Chillida*; 18 de octubre de 2003-29 de febrero 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Peter Selz, *Chillida*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1986; pág. 86 (reproducido)

Gure Aitaren Etxea, Tasende Gallery, La Jolla, California, 1987 (reproducido)

Chillida Sculture, Collage, Disegni, Galleria Pieter Coray, Lugano, 1987, pág. 14 (reproducida)

Reproducido en pág. 35

En colaboración con la Galería Colón XVI, Bilbao

24.

Lurra

Terracota / Firmado / 21 x 32 x 22 cm / Realizado en 1985

Reproducido en pág. 37

25.

Gravitación

Papel, tinta y cuerda / Firmado / 20 x 23 cm

PROCEDENCIA

Galería Theo, Madrid

Reproducido en pág. 34

26.

Gravitación

Porcelana y cuerda / Firmado / 34,9 x 31,1 x 3,2 cm /
Realizado en 1988

PROCEDENCIA

Colección particular, Suiza

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm.
33, pág. 57 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA

Chillida en San Sebastián; Gobierno Vasco, Dpto de Cul-
tura, San Sebastián, 1992; pag. 61 (reproducido en
color)

Reproducido en pág. 36

27.

Locmariaquer VII

Acero / 102 x 70 x 55 cm / Realizado en 1989

PROCEDENCIA

Tasende Gallery, Los Angeles, California

EXPOSICIONES

Los Ángeles, California, Tasende Gallery; *Chillida*; 22
de marzo-31 de mayo 1997; págs 59 y 60 (reproducido
en color). En este catálogo aparece erróneamente titula-
da como Locmariaquer VIII

Reproducido en pág. 39

En colaboración con la Galería Colón XVI, Bilbao

28.

Sin título

Alabastro / Firmado / 22,3 x 27 x 27 cm / Realizado en
1990

EXPOSICIONES

Bilbao, Galería Colón XVI; *Chillida*; 2003; cat. núm.
51, pág. 75 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 38

29.

Lotura XXVIII

Acero / 27 x 26 x 20 cm / Realizado en 1992

Reproducido en pág. 40

30.

Chicago

Litografía / 99 x 68,5 cm / Realizado en 1985 / Edición
de 100 ejemplares



Desnudo, 1946; tinta sobre papel;
26 x 33 cm (cat. núm. 1)



Desnudo, 1948; lápiz sobre papel;
36,5 x 25,5 cm (cat. núm. 2)



Sin título, 1958; lápiz sobre papel;
12 x 27 cm (cat. núm. 5)

Sin título, 1957; tinta sobre papel;
35,5 x 51 cm (cat. núm. 4)





Hierros de Temblor II, 1956; Hierro; 29,5 x 24 x 63,5 cm (cat. núm. 3)

Adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
En colaboración con la Galería Colón XVI, Bilbao



Estela II, 1962; acero; 30,5 x 22,5 x 14 cm (cat. núm. 8)



Collage, 1959; collage sobre papel; 23 x 42 cm (cat. núm. 6)



Sin título, 1961; tinta sobre papel; 40 x 73,3 cm (cat. núm. 7)



Sin título, 1965; tinta sobre papel; 34 x 29,5 cm (cat. núm. 9)



Collage negro, 1969; collage sobre papel; 50 x 70 cm (cat. núm. 10)



Sin título, 1970; collage sobre papel;
28 x 16,6 cm (cat. núm. 11)



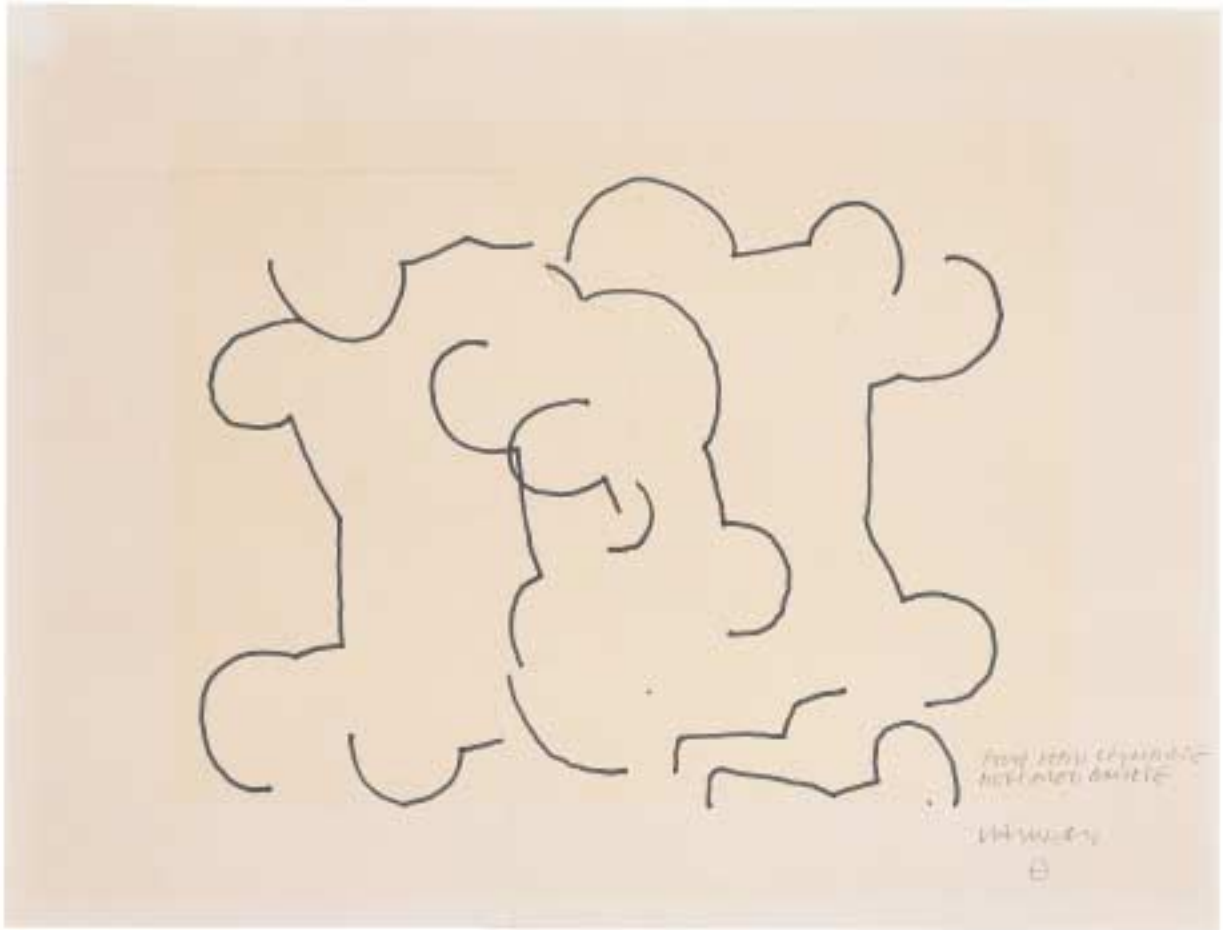
Sin título, 1970; collage sobre papel;
33 x 24,5 cm (cat. núm. 12)



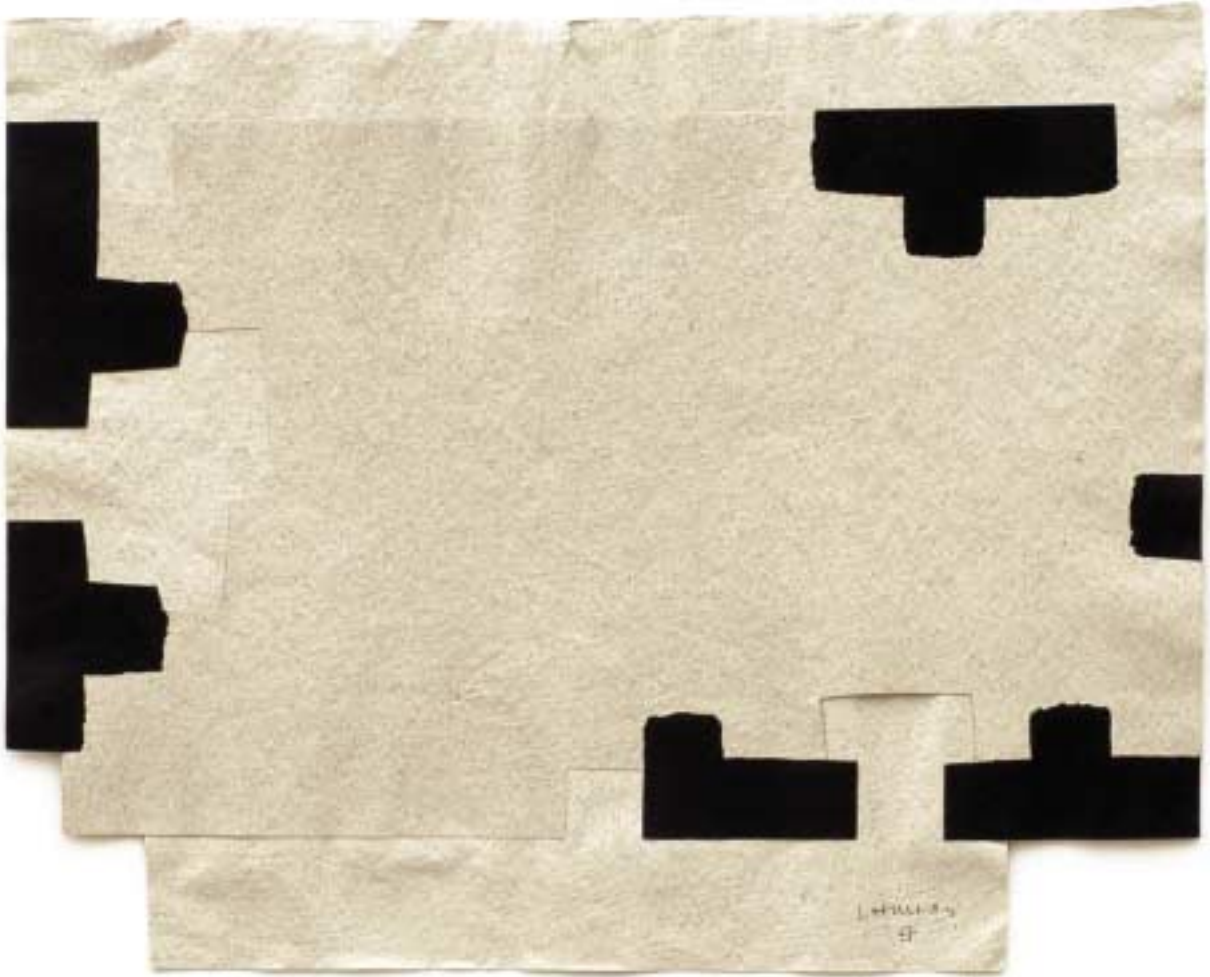
Lurra, 1979; terracota y óxido; 46,5 x 46,5 x 9,5 cm (cat. núm. 13)



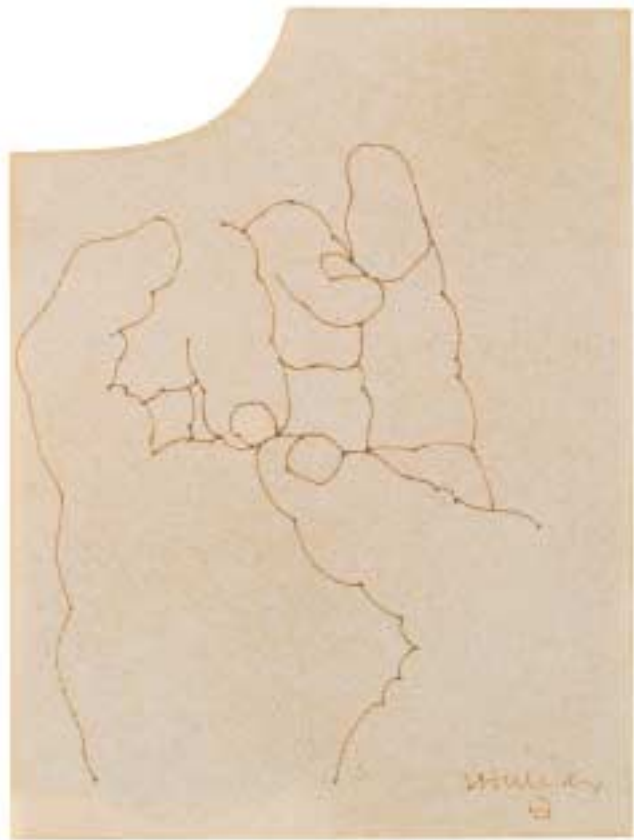
Lurra, 1980; terracota y óxido; 29 x 29 x 7,5 cm (cat. núm. 14)



Sin título, h. 1980; tinta y collage sobre papel; 24 x 31 cm (cat. núm. 15)



Sin título, 1980; collage sobre papel; 31,5 x 39,5 cm (cat. núm. 16)



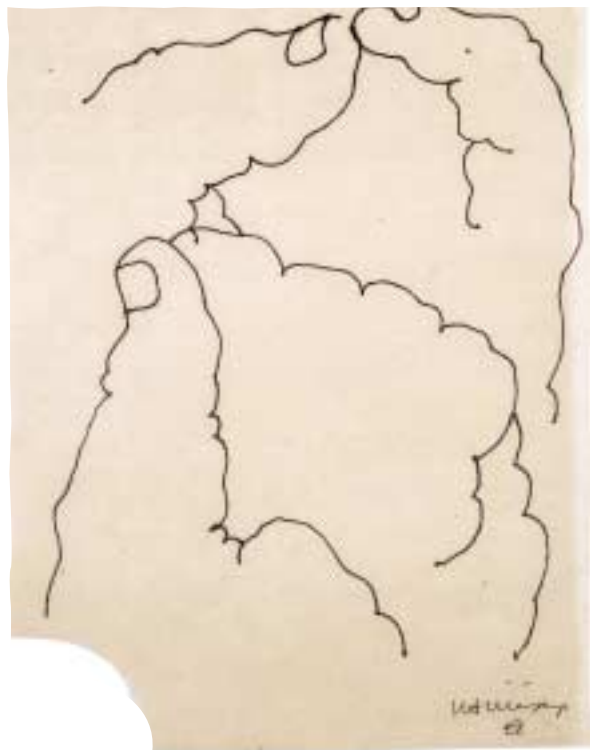
Mano, tinta sobre papel;
21 x 14,6 cm (cat. núm. 17)



Mano, 1983; tinta sobre papel;
17 x 12,5 cm (cat. núm. 18)



Mano, tinta sobre papel;
17 x 13,5 cm (cat. núm. 19)



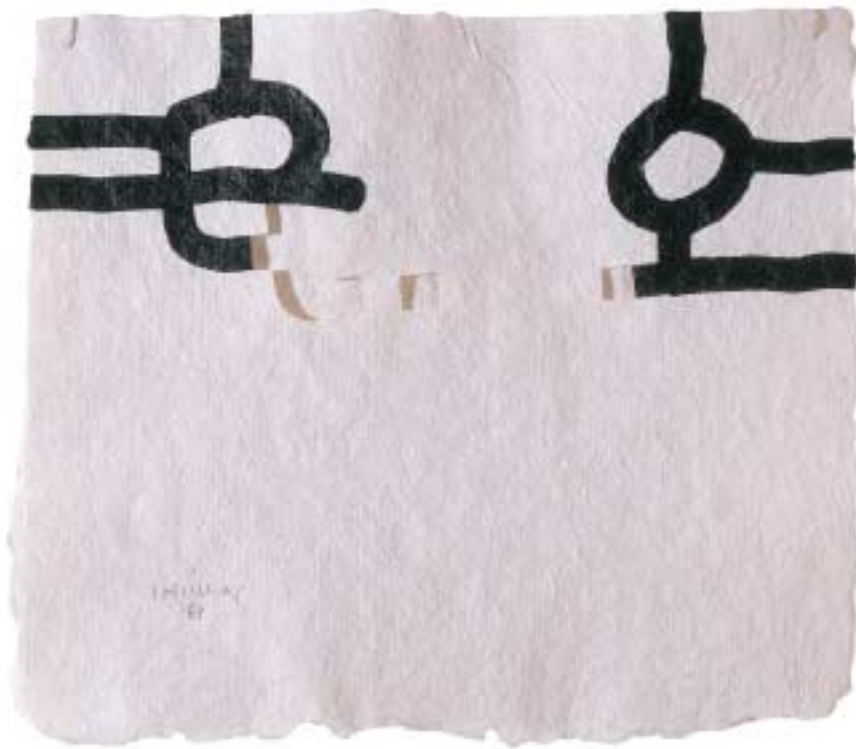
Manos, 1984; tinta sobre papel;
17 x 13,5 cm (cat. núm. 20)



Mano, tinta sobre papel; 14 x 21,5 cm (cat. núm. 21)



Mesa G-15, 1984; terracota; 31 x 37 x 33 cm (cat. núm. 22)



Gravitación, papel, tinta y cuerda; 20 x 23 cm (cat. núm. 25)



Mesa del arquitecto, 1984; acero cortén; 49 x 160 x 159 cm (cat. núm. 23)



Gravitación, 1988; porcelana y cuerda; 34,9 x 31,1 x 3,2 cm (cat. núm. 26)



Lurra, 1985; terracota; 21 x 32x 22 cm (cat. núm. 24)



Sin título, 1990; alabastro; 22,3 x 27 x 27 cm (cat. núm. 28)



Locmariaquer VII, 1989; acero; 102 x 70 x 55 cm (cat. núm. 27)



Lotura XXVIII, 1992; acero; 27 x 26 x 20 cm (cat. núm. 29)

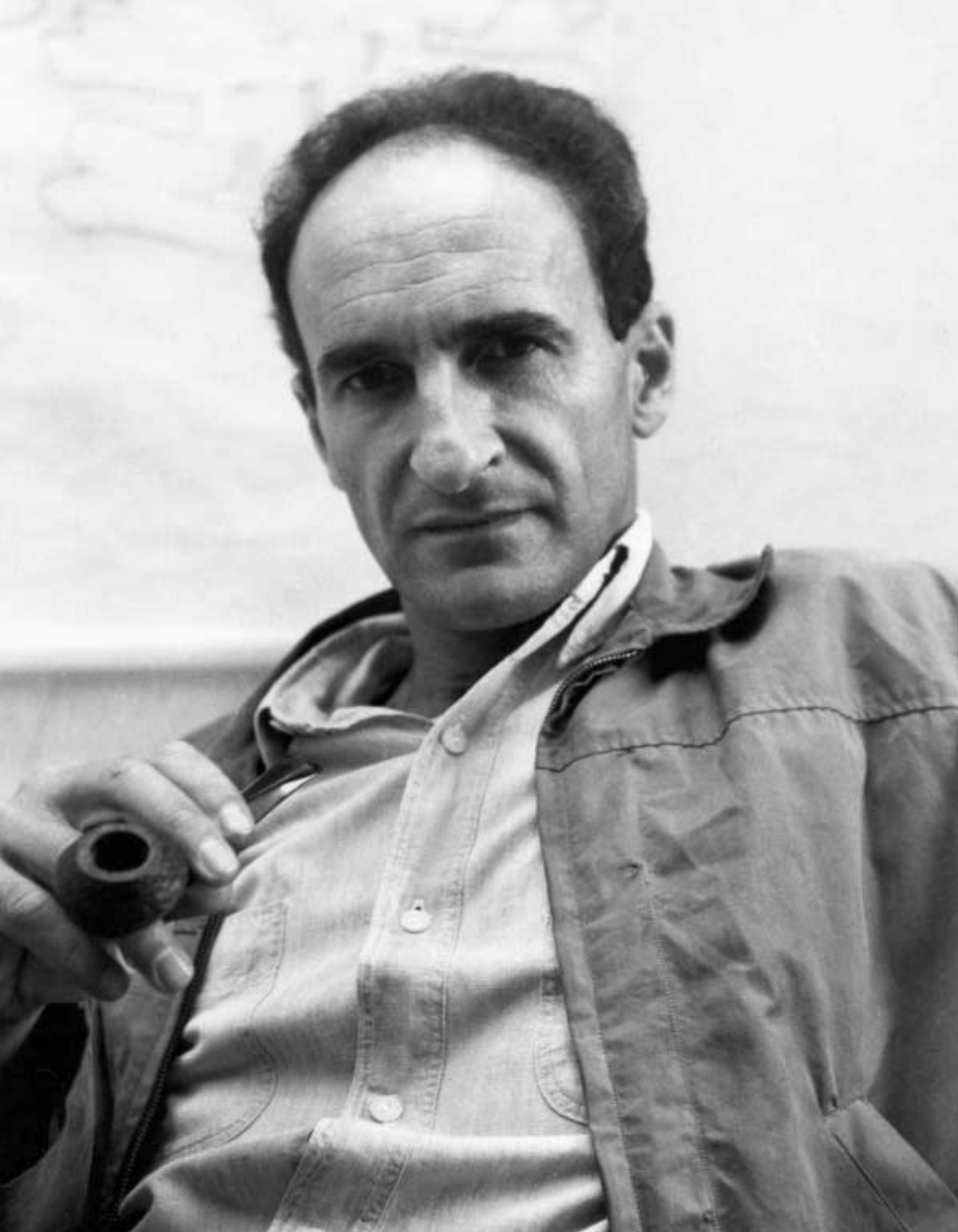
Clara Janés

Cinco poemas de

LA INDETENIBLE QUIETUD

a Eduardo Chillida

● Libro publicado por Boza Editor (Barcelona) en 1998 con seis grabados de Chillida





El alba sopla pétalos de luz.

Vibra el vacío

en invisible movimiento

e invita a orientación.

El secreto del silencio

revela su ser secreto:

la quietud sin fondo

del amor.



Desmiente el agua lisa

la caída del cuerpo

que fue trayecto

y ahora es beso sostenido

por la fuerza de la oscuridad.



Agoniza la línea con el día
y entra en el negro,
en el infinito colapso del secreto.



Cuanto la piedra calla
descubre la luz:
su corazón carnal,
terso bocado
para el deseo oculto de la oquedad,
para los labios ávidos del espacio,
el sorbo del infinito.



Desasosiego del signo.

El viento obliga a la danza,

las hojas secas

dibujan campos cambiantes,

traslaciones y trascabos, dudas.

El aire dilacerado

incita hasta al tímido latido,

y el Ser, que no puede dar el salto...

Fluctúan los cielos,

la sombra de una nube

se desliza por el corazón.

B I O G R A F Í A

- 1924** Eduardo Chillida Juantegui nace el 10 de enero en San Sebastián.
- 1936** Es enviado en el verano de ese año a casa del Dr. Camus, amigo de la familia, para aprender francés.
- 1943** Inicia en San Sebastián la preparación para la carrera de Arquitectura, estudios que continúa en la Universidad de Madrid. Llega a ser portero titular de la Real Sociedad hasta que una lesión en la rodilla le obliga a abandonar.
- 1947** Tras abandonar sus estudios de Arquitectura empieza a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Comienza a realizar sus **primeras esculturas** tras entrar en el taller de escultura de José Martínez Repullés, un amigo de la familia.
- 1948** Se traslada a París donde coincide con José Guerrero, Eusebio Sempere y Pablo Palazuelo. Con este último entablará una gran amistad, siendo fundamental en su primera etapa de formación. Comienza a realizar sus primeras esculturas en **yeso** tras descubrir en el Louvre la escultura arcaica griega.
- 1949** Su escultura *Forma* es presentada en el Salón de Mayo de París, tras ser seleccionada por el conservador del Musée d'Art Moderne, Bernard Dorival.
- 1950** Se casa en el verano de este año con Pilar Belzunce. Juntos se trasladan a la casa del escultor italiano Genarelli en Villainnes-sous-Bois. La galería Maeght elige dos piezas para su exposición "Les Mains Eblouies": *Torso*, en **pedra**, se encuentra hoy en la Fundación Maeght de St. Paul de Vence, y *Metamorfosis*, hoy destruida.
- 1951** A pesar de instalarse definitivamente en España, realizará constantes visitas a París a lo largo de su vida. Comienza en la fragua de Manuel Illarramendi en Hernani, con Paco Celarain y Agustín Arrieta como ayudantes. Realiza su primera escultura en **hierro**, *Ilarik*.
- 1952** Monta una fragua en su casa de Hernani mientras continúa perfeccionando con otras técnicas como la **litografía**. Realiza sus primeros *collages*.
- 1954** En ese año la galería Clan de Madrid presenta su **primera exposición individual** y realiza las cuatro puertas de la Basílica de Aránzazu. Recibe el Diploma de Honor en la X Trienal de Milán, mientras expone en el Premier Salon de la Sculpture Abstraite en la galería René de París.
- 1955** Realiza *Hierros de Temblor I*, donde por primera vez corta la **lámina de hierro** que se convertirá en su elemento clave en la obra de los años 60.
- 1956** Primera exposición con casi una treintena de esculturas en la galería Maeght de París. Realiza entonces y por única vez, tres réplicas en **bronce**. En esta época comienza a realizar los *Yunques de sueños* en hierro con **pedestales de madera**.
- 1958** Recibe el Gran Premio Internacional de la XXIX Bienal de Venecia. El Carnegie Institute de Pittsburg compra *Aizean*. Exposición "Sculpture and Drawings from Seven Sculptors" en el Guggenheim Museum de Nueva York. Es premiado con la Graham Foundation en Chicago, junto con José Guerrero, Wifredo Lam y Norbert Kricke.
- 1959** Primeras esculturas en **madera**, en **acero** y primeros **aguafuertes**.
- 1960** Recibe el premio Kandinsky.
- 1962** Primer relieve en mármol tras su viaje a Grecia.
- 1964-66** Recibe importantes premios como el Carnegie de Escultura en Pittsburg y el Wilhelm Lehmbruck de la ciudad de Duisburg, otorgado por primera vez. También recibe los premios Art Institute, de Providence y el Gran Premio de Bellas Artes de la comunidad de Renania.

- Primera gran retrospectiva realizada por el Museo de Houston.
- 1968** Primer encuentro con el filósofo Martin Heidegger (1889-1976), quien escribirá sobre el mismo en su libro *Auf einen Stern zugehen*, publicado en 1983. Exposición en la galería Maeght de París que le consagra definitivamente como el gran escultor abstracto.
- 1969** Se instala delante del nuevo edificio de las Naciones Unidas en París el *Peine del viento IV*.
- 1970-73** Realiza la serie de grabados al aguafuerte *Leku*, que serán los primeros de gran tamaño en su producción. Con el ingeniero José A. Fernández Ordóñez comienza a estudiar el método del **hormigón** mientras que de la mano de Joan Artigas hijo se adentra en la **cerámica**.
- 1974-76** Lleva a cabo el **anagrama** para el movimiento antinuclear contra la central de Lemóniz así como el póster de los Juegos Olímpicos en Munich, el logotipo de la Universidad del País Vasco y el anagrama de Amnistía.
- 1977** Comienza a instalar *El Peine del Viento* en San Sebastián. Empieza a trabajar la **terracota** en St. Paul de Vence con Hans Spinner, en especial la tierra chamota. Surgen unas obras, las **Lurras**, realizadas en tierra, entre pan y ladrillo, con diferente tonalidad dependiendo del horno de leña o del horno eléctrico y por los cortes y el óxido de cobre. También trabaja con pequeños relieves de **porcelana**.
- 1979** Exposición antológica en el Museo Guggenheim de Nueva York, en cuyo catálogo escribe Octavio Paz.
- 1981** Recibe la Medalla de oro de las Bellas Artes de Madrid.
- 1983** Premio Europa de Bellas Artes en Estrasburgo. Realiza con **oxicorte** las llamadas **Mesas**, planchas de acero colocadas a treinta y siete centímetros del suelo como grandes grabados escultóricos.
- 1984** Gran Premio de las Artes en Francia. Realiza la *Mesa del arquitecto*.
- 1986** Inauguración del Centro de Arte Reina Sofía con su obra, junto con la de Baselitz, Saura, Serra y Tàpies, así como creación del logotipo de este museo.
- 1987** Premio Príncipe de Asturias de las Artes.
- 1988** Primera exposición de **Gravitaciones** en la galería Theo de Madrid, donde surge un nuevo concepto escultórico del relieve.
- 1990** La Bienal de Venecia le dedica un homenaje con una exposición individual en el palacio Ca'Pesaro.
- 1991** Premio Imperial de la Asociación de Críticos de Japón.
- 1993-94** Es nombrado Miembro de la American Academy of Arts and Science en Cambridge, Massachussets, y posteriormente, de la Academy of Arts and Letters de Nueva York.
- 1995-99** Durante estos años su actividad expositiva –tanto nacional como internacional– es incesante, destacando la muestra antológica que lleva a cabo el Museo Nacional de Arte Reina Sofía con 160 obras que abarcan todos los ámbitos de su investigación espacial. Asimismo, continúa recibiendo numerosos premios y medallas, así como el nombramiento de *Doctor Honoris Causa* por las Universidades del País Vasco, Alicante y Complutense de Madrid.
- 2000-2002** En el año 2002 tiene lugar la inauguración del Museo Chillida-Leku en Hernani. Miembro de la Academia de Bellas Artes de París y Medalla de las Artes por el conjunto de su obra otorgada por la Academia de Arquitectura de París. Fallece el 19 de agosto de 2002. Desde entonces y hasta la actualidad, continúan relizándose exposiciones donde puede apreciarse la genialidad del artista y la evolución de su singular obra.

Índice

Javier González de Durana

La línea que une y divide

5

Catálogo

13

Ilustraciones

17

Clara Janés

Cinco poemas de
“La Indetenible Quietud”

41

Cronología

46

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO
EL DÍA 12 DE DICIEMBRE,
FESTIVIDAD DE NTRA. SRA. DE GUADALUPE
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF, S.A.
MADRID

© de este catálogo: **Guillermo de Osma Galería**

© del texto: **Javier González de Durana y Clara Janés**

Diseño cubierta: **Miriam Sainz de la Maza**

Coordinación: **José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza**

Impresión: **Artegraf, S.A.** (Calle Sebastián Gómez, 5. Madrid) • *Depósito Legal:* M - 53.453 - 2003



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZDA. 28001 MADRID.

TEL: 91 435 59 36 · FAX: 91 431 31 75 · e-mail: gdeosma@ciberia.es

DEL 15 DE DICIEMBRE DE 2003 AL 30 DE ENERO DE 2004

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30. SÁBADOS, DE 12 A 2]