

## Introducción

Este libro estudia la obra de Eduardo Chillida desde la forma. Una forma asociada ineludiblemente tanto a su parte constructiva como a su vertiente más poética. Se trata de encontrar aquellas constantes que puedan facilitar una posterior lectura.

Esta labor es factible por la unidad de la producción artística de Eduardo Chillida. Finalmente, su obra, como él mismo dice, es solo una. Y así, pese al paso del tiempo y al cambio de material de trabajo, las ideas subyacentes permanecen intactas. «Todas las obras, / aunque parezca misterioso, / mantienen un espíritu común<sup>1</sup>».

Chillida es un investigador de la forma. Se acerca a ella por aproximaciones sucesivas, a través de la serie, y siempre desde la intuición. La razón aparece únicamente una vez que la obra está acabada ya que él entiende que una obra racionalizada desde el comienzo nace muerta. Pone como ejemplo la última obra de Miguel Ángel Buonarroti, la *Pietà Rondanini* de 1564. En esta obra, Miguel Ángel, ya mayor, va más allá del control de las proporciones y de la razón para crear una obra desgarradora en la que los brazos son más largos que las piernas<sup>2</sup>.

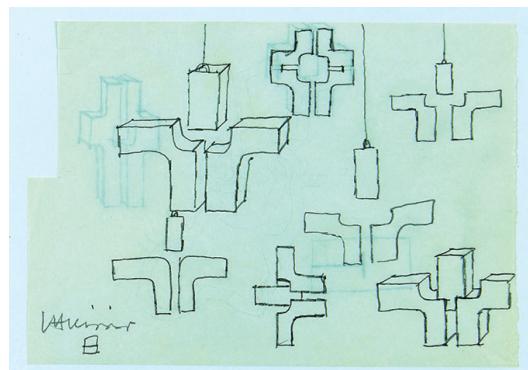


FIG. 0.1. «CH-68/BE-16» (Boceto Escultura 1968016). Imagen de Mikel Chillida.



**FIG. 0.2.** Pietà Rondanini. Imagen de Paolo da Reggio. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Rondanini\\_Piet%C3%A0#/media/File:Michelangelo\\_piet%C3%A0\\_rondanini.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Rondanini_Piet%C3%A0#/media/File:Michelangelo_piet%C3%A0_rondanini.jpg))

Pero intuición no es sinónimo de azar, y el hecho de que en el proceso creativo de Eduardo Chillida no actúe expresamente la razón no significa que no haya un orden, que no aparezca de algún modo todo lo aprendido con el tiempo, ya que la intuición pura posiblemente no exista: «En la intuición hay un razonamiento que yo considero importante<sup>3</sup>».

Es más, Chillida habla de «aroma», de una manera de conocer previa al conocimiento que le guía en lo desconocido. «Este preconocimiento o aroma es mi / guía / en lo desconocido, en lo deseado, en lo / necesario. / Nunca discuto con él a priori / y nunca dejo de hacerlo a posteriori<sup>4</sup>».

El objeto de esta investigación es detectar y analizar algunas de esas invariantes compositivas que seguramente el autor no empleara de forma consciente, pero que impregnán toda su obra. Puede incluso que ni tuviera conciencia de ellas, por falta de interés, por falta de distancia con su propia obra, o simplemente porque su lenguaje no era el de la palabra sino el de la forma.

«Lo sorprendente es sentir a veces la impresión de precisión y consistencia en las construcciones humanas, hechas de la aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido secretas afinidades entre ellos. Pero el asombro sobrepasa cualquier límite cuando uno se

da cuenta de que el autor, en la inmensa mayoría de los casos, es incapaz de dar cuenta por sí mismo de los caminos seguidos y de que él es el detentador de un poder cuyos resortes ignora<sup>5</sup>».

La obra de Eduardo Chillida, en apariencia orgánica y única, tiene un orden subyacente universal, una lógica interna que justifica cada gesto. Ese orden se plasma a muy diferentes niveles: va desde la manera en la que jerarquiza las líneas hasta la forma en la que la obra se abre al paisaje.

Pongamos un ejemplo. Cuando el autor se dispone a realizar una composición en una hoja de papel, tiene en cuenta los lugares propios de ese soporte; esos ejes de fuerza que vemos sin estar físicamente dibujados. Son el eje geométrico horizontal, el eje geométrico vertical y aquellos ejes, tanto verticales como horizontales, que dividen cada lado en tercios, mitades o cuartos. Chillida, profundo conocedor de esos lugares geométricos, introduce su composición apoyándose en ellos. Por ese motivo, en muchas ocasiones los lugares compositivos coinciden con lugares geométricos que reconocemos y otorgan gran estabilidad a la obra.

La línea compositiva es concebida como umbral entre dos realidades. Es un lugar que separa y une al mismo tiempo. Y el autor da una importancia máxima a esta dualidad. Por ello, con frecuencia dibuja líneas de rotura en el bloque que servirán para unir las nuevas piezas creadas. Romper para coser.

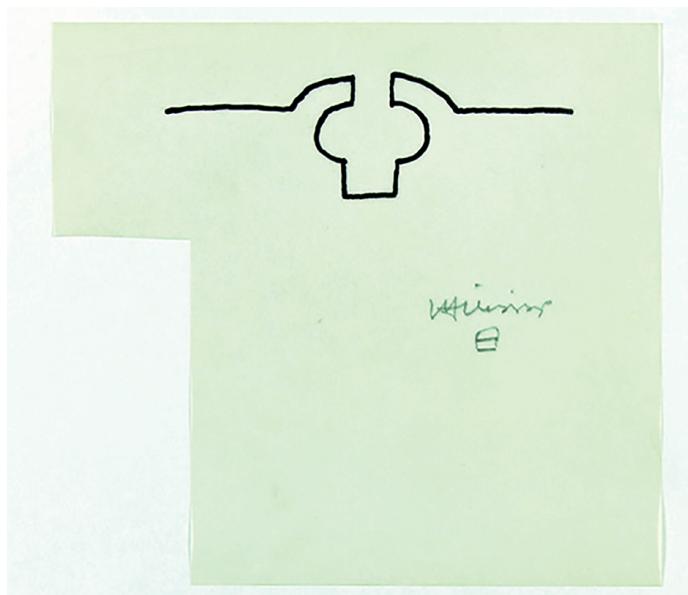


FIG. 0.3. «CH-82/DFL-21» (Dibujo Línea 1982021). Imagen de Mikel Chillida.

Chillida es un escultor que trabaja con el espacio; esa es su verdadera materia prima. Pero dado que el espacio se nos escapa, emplea la materia para trabajar con él. Esa materia es utilizada de manera justa para lograr su objetivo. Y la desnudez resultante, ese sintetismo formal, es vital para poder vislumbrar y posteriormente definir sus claves compositivas.

El espacio es tridimensional y, por ese motivo, su obra también lo es; aun cuando se trata de obra físicamente bidimensional, la idea de fondo sigue siendo tridimensional. De hecho, la manera de situarse en el espacio y, por tanto, de tomar posesión de él, es utilizando los tres ejes de coordenadas x, y, z empleados tanto en geometría como en matemáticas para simbolizar el espacio. Esos ejes son perpendiculares entre sí e intersectan en el origen de coordenadas, definiendo los tres planos principales xy, yz, xz. Pues bien, Chillida utiliza los ejes o planos principales para implantarse en el espacio; implantación que estará ineludiblemente vinculada al número 3.

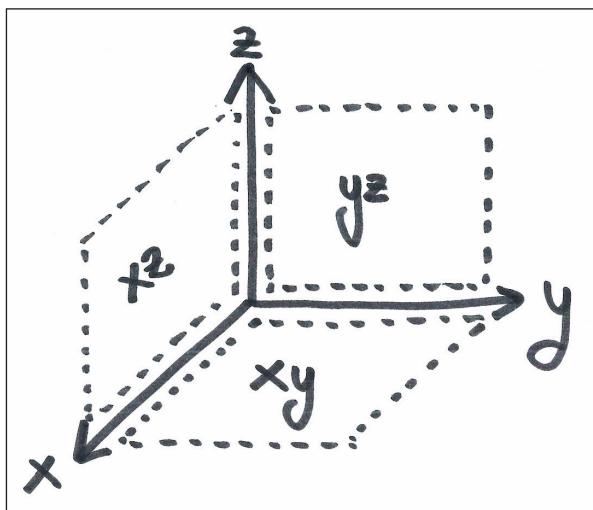


FIG. 0.4. Ejes x, y, z. Esquema elaborado por la autora.

Numerosos son los ejemplos de esta tridimensionalidad. Puede tratarse de líneas de hierro que recorren los distintos planos principales para dibujar un prisma de vacío, o pueden ser líneas de óxido que atraviesan un bloque de tierra haciendo resaltar su tridimensionalidad. Puede tratarse también de planos que se pliegan, o de brazos que emergen de un bloque de materia para abrirse en el espacio.

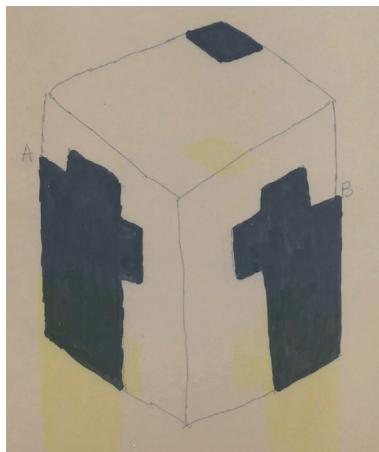


FIG. 0.5. «CH-94/BE-13» (Boceto Escultura 1994013).

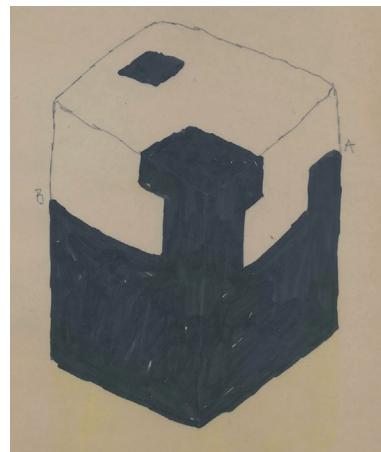


FIG. 0.6. «CH-94/BE-14» (Boceto Escultura 1994014).  
Imágenes procedentes del Archivo Eduardo Chillida.

Esa tridimensionalidad es incluso más sugerente cuando no está presente. Es decir, cuando la materia actúa como marco para resaltar la tridimensionalidad de una parte del espacio. Será entonces el espectador quien se encargue de reconocer y completar esos volúmenes de vacío (véase esquema siguiente). En esa misma línea, están las obras que definen una serie de espacios vacíos que intersectan entre sí en el interior de un bloque de materia.

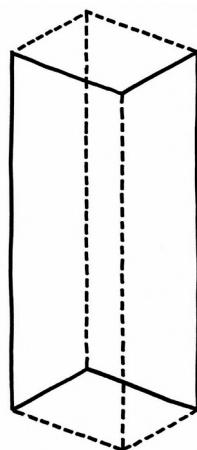


FIG. 0.7. Elemento tridimensional de seis líneas utilizado por Chillida en algunas de sus obras. Esquema elaborado por la autora.



FIG. 0.8. «Puerta de la libertad II» (Escultura 1984003).  
Imagen procedente del Archivo Eduardo Chillida.

Pero el orden no se plasma únicamente en la manera en la que la obra se expande en el espacio. Ese orden aparece también en la vertical y en la horizontal. En la vertical, a través de la gravedad; y en la horizontal, a través de la propia orientación de la obra.

Situarse en el espacio implica tener una presencia real y verse ineludiblemente afectado por las leyes de la gravedad. Esta característica del peso, de nuevo en obra tanto tridimensional como bidimensional, exige un apoyo directo con el suelo para llevar a cabo la transmisión de cargas. Pero al colocar un bloque apoyado en el suelo, no hay una conciencia tan fuerte de su peso. Resulta de nuevo más interesante reducir el apoyo al mínimo; es decir, a los tres puntos de apoyo necesarios para definir un plano y, por tanto, para asegurar un contacto óptimo con el suelo. O incluso sugerir a través de la forma que la obra se evade de su efecto.

En la obra gráfica es interesante estudiar cómo hasta el elemento más lejano descarga su carga sobre el suelo. Hay así un importante estudio del recorrido de las cargas que vuelve lógica la lectura de la obra, y que exige, por ejemplo, que una obra bidimensional tenga un sentido concreto de lectura y no pueda voltearse.

La búsqueda del equilibrio es llevada a su máxima expresión cuando no solo hablamos de equilibrio estático, sino también de equilibrio formal. En la obra de Chillida, una forma compensa a la otra; en eso se basa de hecho la escucha. Y así, si en una parte abre, en la otra cierra; si en una sube, en la otra baja, etc. Existen intensos diálogos entre la materia y el vacío, la vertical y la horizontal, o el punto y la línea. Las diversas geometrías que conforman la composición están además proporcionadas a través de una misma unidad de medida que asegura una absoluta coherencia formal. En la obra cohabitan, por tanto, distintas realidades formales unidas mediante transiciones que construyen un equilibrio dinámico y expresivo. Es como si la tridimensionalidad tuviera lugar no solo en el espacio, sino en la propia forma. Diálogos que hacen que la obra se «estire» al máximo y que el espacio intersticial tome gran protagonismo.

En cuanto a la orientación de la obra, y a ese orden horizontal al que hacía referencia hace un momento, Chillida vuelve a escuchar. La obra nace en el espacio como respuesta a un paisaje determinado y tomando siempre como referencia la presencia del ser humano. Esa es la única manera posible de enraizarse en el lugar. Las obras están orientadas a través de ejes compositivos, apoyos o recortes

en los muros entre otros. Y ese gesto de avanzar, de abrirse, otorga movimiento a la obra. Estamos ante un equilibrio que está a punto de romperse por el impulso que guarda la forma. Se trata de un presente cristalizado que sugiere el pasado y mira hacia el futuro.



**FIG. 0.9.** «CH-94/DT-21» (Dibujo Tinta 1994021). Imagen de Mikel Chillida.

En la mayoría de los casos, la obra es un objeto destinado a hacer que el ser humano conecte con el espacio envolvente. Un elemento que permite hacer el salto de escala entre la pequeñez del ser humano y la inmensidad de la naturaleza. Cuando eso se produce, la obra cumple su misión y desaparece.



FIG. 0.10. «Hutsune I» (Grabados 1968016). Imagen procedente del Archivo Eduardo Chillida.