



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

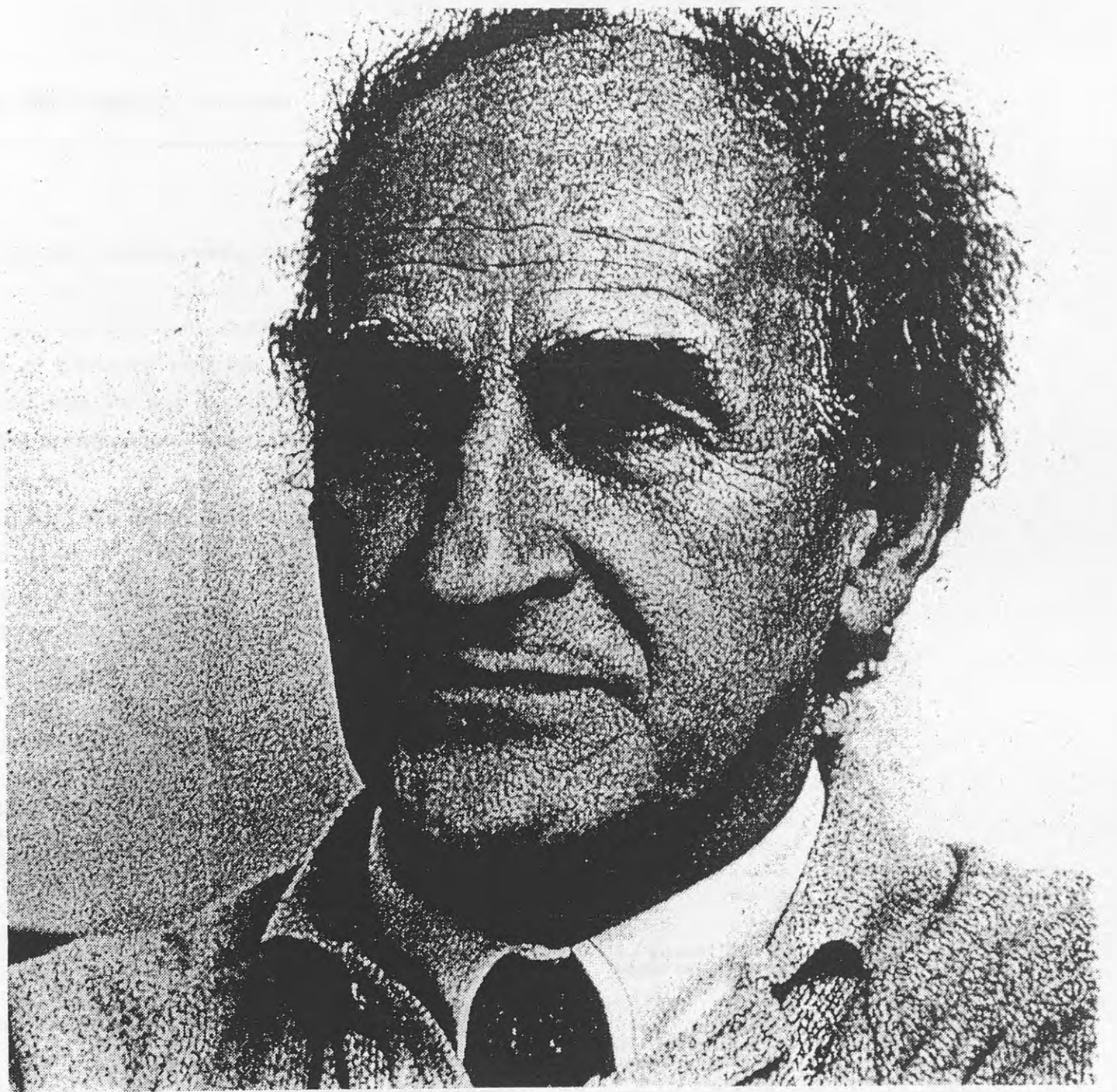
El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



4. EDUARDO CHILLIDA.

1. L'ESCUPTURA DE FUSTA DINS DEL CONTEXT DE L'OBRA DE CHILLIDA.

L'escultura de Chillida té uns plantejaments generals i una evolució molt coherents.

El discurs que realitza amb les diferents matèries no trenca la línia global del plantejament sinó al contrari, amb les pecualiritats d'aquesta reforça el conjunt. L'evolució sols es pot explicar si tenim en compte les aportacions que en cada circumstància li permeten la utilització de la matèria.

Per obtenir una visió global del plantejament de Chillida farem un recorregut per la seva escultura, tot tenint en compte tres aspectes fonamentals: la matèria, les sèries i la cronologia.

Les raons per les quals ho farem d'aquesta manera són a causa del plantejament que l'escultor fa de la seva obra. L'obra té un sentit global des de la perspectiva de l'espai i la preocupació de Chillida gira constantment al voltant d'aquest tema, com ell mateix diu:

"El problema siempre es el mismo, aunque sea indefinidamente variado. No se hace otra cosa que reemprenderlo sin cesar. Se le complica, se modifican sus términos, se inserta en ellos una variante: no cambia en lo fundamental. A veces se resuelve. Nada hay que cambiar entonces. Pero más tarde reaparece, idéntico, diferente. Es el mismo porque concierne a lo que, en él, es esencial." ¹

Si el fil conductor de l'obra de Chillida és l'espai, l'aspecte que ens marca la pauta és el recorregut interactiu que fa a través de les matèries. La matèria és interrogada des de la perspectiva de l'espai, i l'espai és ordenat per l'escultor a partir de la matèria (2).

Chillida, des de la seva òptica, ha classificat les escultures en sèries, a les quals ha donat noms diferents. Les escultures de la mateixa sèrie estan ideades al voltant d'una problemàtica similar. Chillida ens insinua el seu contingut amb el nom de la sèrie.

"Los nombres en mi obra son intentos mínimos de colocar al espectador en situación de darse cuenta de por donde

1 - Eduardo Chillida a VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1967, pàg. 23

2 - "Si prescindiendo de cronología, quisiéramos contar la vida de Eduardo Chillida a través de sus obras, no habría línea posible, porque entre su primer trabajo "Ilarik" (1951) y el más reciente: "Homenaje a Joan Miró" (1985) no puede establecerse ningún escalonamiento o evolución que anteponga una obra a la otra. No hay épocas rosas ni azules, hay un arco sin historia ni límite dentro del que se desenvuelve el universo del escultor vasco. Un universo construido a partir de un profundo estudio y experimentación de los materiales, de una constante reflexión sobre el espacio y de una voluntad integradora de todo lo que constituye el conocimiento humano".

ADRIÀ, Miquel i RODÓN, Joan: "Chillida o la reflexión sobre el espacio", ON, nº 71, Barcelona, 1986, pàg. 108

3 - Eduardo Chillida a NAVARRO, J.J.: "La gravitación de Eduardo Chillida", EL PAIS, Madrid, 17 de gener de 1986

va la obra, de aproximarse a ella con una pequeña ayuda que tampoco obliga a nada."³

Tal com ell ens diu el nom de les escultures o de les sèries és una referència que nosaltres hem de tenir present.

L'ordenació cronològica de les sèries no la podem establir perquè aquestes evolucionen de manera indefinida, és a dir, Chillida no les concep com a finalitzades. En qualsevol moment pot treballar-les de nou i això implica que el seu desenvolupament es produeix amb alternances i paral·lismes, d'unes i de les altres.

"Chillida no va de una fase inicial a otra perfeccionada. No hay progresión creciente sino detenciones momentáneas."⁴

De qualsevol forma partirem de l'ordenació cronològica de les matèries en la seva obra.

Si ens atenim a aquest aspecte cronològic podrem diferenciar una primera etapa, entre el 1948 i el 1951, de caire figuratiu i una etapa posterior, a partir del 1951 i que arriba fins a l'actualitat, de caire abstracte.

1.1. ETAPA FIGURATIVA.

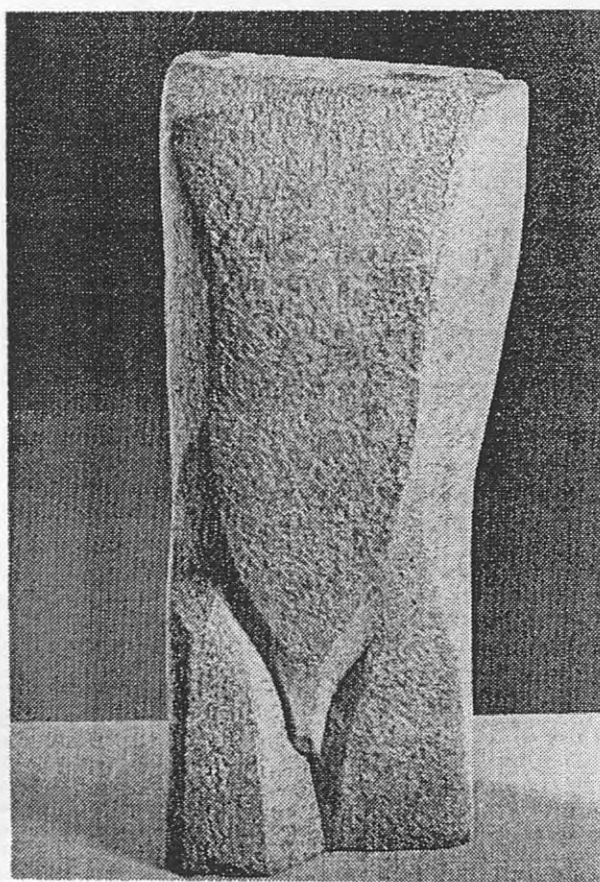
Nosaltres no tractarem aquesta primera etapa si no és per considerar-la com els primers passos introductoris de Chillida en el món de l'escultura.

Chillida plantejà el pas de la figuració a l'abstracció com un procés de coneixement en profunditat. Abandonà la representació perquè li resultà insuficient en la seva recerca i perquè perseguia allò que ell diu la dificultat. En cap moment es plantejà la possibilitat d'eludir la problemàtica implícita en la representació, sinó que en buscà de noves (5).

1.2. ETAPA ABSTRACTA.

Chillida inicià aquesta segona etapa en 1951, després d'una crisi in-

4 - FIGUEROA FERRETTI: "El arte en Madrid", GOYA, nº 157, Madrid, juliol-agost de 1980, pàg. 39



"Tors", pedra, 1949.

5 - DUPIN, Jacques: "Repeticions al voltant del buit": CATÀLEG:CHILLIDA, Fundació Miró, Barcelona, 1986, pàg. 34

tensa que l'obligà a replantejar-se l'orientació de la seva escultura.

La denominació abstracta és de l'escultor mateix. Ell parteix de la natura, però se n'oblida de la representació, tot perseguint el coneixement de les seves lleis:

"Entiendo por escultura abstracta la creación de formas en mi caso espaciales. Mi obra, que los críticos consideran abstracta, lo es en el sentido antes dicho de no representar objetos o formas ya dadas por la Naturaleza.

En el fondo son la expresión de mis ideas, que han sido formadas a través de un estudio muy directo de la Naturaleza y de sus leyes, que son lo que yo persigo, más que los resultados." 6

Amb l'estudi cronològic de l'aparició de les matèries en el procés de recerca, pretenem destacar els aspectes interactius que hi ha entre aquestes i que, en conseqüència, determinen les escultures de fusta.

Les matèries que defineixen les etapes dins del període abstracte són:

- a). El ferro.
- b). La fusta.
- c). La pedra.
- d). L'alabastre.
- e). El formigó.
- g). El fang.

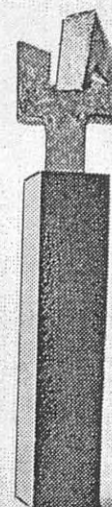
1.2.a). L'escultura de ferro.

El ferro és el material que defineix essencialment la trajectòria de Chillida, perquè des que en 1951 començà la primera escultura de ferro, "Ilarik", mai ha deixat de treballar amb ell (7).

És fàcil deduir, doncs, que la reflexió espacial girà al voltant del ferro, fonamentalment, i que els altres materials només van resoldre funcions paral·leles a les del ferro. La interacció entre el ferro i els altres es va convertir en una constant.

Amb el ferro, Chillida recuperà el sentit del que és basc, a través de la tradició artesanal, de la interrogació de les formes i dels espais del seu entorn, de la llengua. Amb el ferro es consagrà internacionalment,

6 - Eduardo Chillida a ECHEVARRÍA, F.: "Eduardo Chillida, escultor abstracto", UNIDAD, San Sebastián, 18 de desembre de 1954



"Ilarik", 1951.

7 - "Regresé a España. Entre mayo y octubre de 1950 viví en Hernani, junto a San Sebastián. Se me ocurrió la idea de hacer una estela. Resolví realizarla en hierro. Nunca había abordado esa materia. Era un oficio nuevo el que tenía que aprender. El herrero del pueblo puso su taller a mi disposición. Por la mañana temprano, antes de que él comenzara su jornada, y por la tarde, cuando él ya había terminado, ocupaba su puesto. Aprendí a manejar el soplete, a dirigir el fuego. Fue un rudo aprendizaje. Así realicé mi primera obra abstracta. Estaba inspirada en las estelas funerarias discoidales vascas. Nadie conocía su origen, y su enigma perseguía, intrigando a los historiadores. Le di el nombre de "Ilarik". Si había decidido elegir el hierro fue por comprender que su relativa docilidad me permitía plasmar la idea, todavía vaga, de lo que quería hacer. La piedra es compacta. El bloque sigue siendo inaccesible. Rechaza el espacio. Y yo entendía el espacio como material del cual el hierro sólo debía ser el soporte, la cuerda y el arco a la vez para extraer la resonancia".

Eduardo Chillida a VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA. op. cit. pàg. 22



"Música de les constel·lacions", 1954.



"Del pla fosc", 1956.

rebé els primers premis i se l'identificà en funció de l'estil.

Per l'ordenació de l'obra feta en ferro seguirem la classificació proposada per M. Soledad Álvarez Martínez en la seva tesi doctoral (8).

- Sèrie instrumental.
- Sèrie gestual.
- Altres sèries gestuals.
- Sèrie arquitectures.

- Sèrie instrumental.

La relació formal entre les escultures del període 1952-1956 i els instruments de treball del camp determina aquesta denominació.

L'elaboració artesanal amb la forja de ferro, "Ilarik", es manté en aquest període. El llenguatge del foc i del martell és imprès sobre la pell de les escultures. Aquest sentit artesanal de la forja es polaritzà fins a l'extrem que Chillida no usà la soldadura en la majoria dels casos, sinó un sistema d'unions amb la forja.

Les barres de ferro de secció quadrada, molt sovint, aporten un sentit lineal a la possibilitat constructiva de la forja i la unió de les diferents parts provoca un moviment articular que suggereix un dibuix en l'espai.

En general, com a nota característica i predominant, podríem ressaltar la linealitat de les peces de ferro la qual es podria explicar a partir del primer contacte amb aquest material. Les mides de les escultures d'aquesta etapa són menors que les de les sèries posteriors.

Algunes de les constants ens les comenta M. Soledad Álvarez:

"Como rasgos comunes a todos estos grupos cabe citar un predominio del espacio sobre la materia, un triunfo de volúmenes livianos que se desarrollan a modo de vectores en el espacio, un carácter formal de raigambre popular (las formas con frecuencia se inspiran en instrumentos de trabajo campesino), el trazo quebrado de gran parte de las formas, la existencia de tres puntos de apoyo en la mayoría de las esculturas, el triunfo de los planos rectos sobre los cilíndricos, la continuidad formal y por tanto, la carencia de soldaduras, el tamaño medio (entre lo monumental y lo decorativo), la austeridad formal, la sobriedad y el

triunfo de lo esencial que rehuye todo lo halagador o lo fácil." 9

- Sèrie gestual.

Amb aquesta nova sèrie, que d'alguna forma té l'origen en l'escultura "Hierro de temblor", de 1955, Chillida deixà de banda el plantejament formal de la sèrie instrumental, substituint-lo per una preocupació material que es desenvolupà espacialment en una doble vessant:

- a). amb itineraris materials de recorregut irregular.
- b). amb itineraris materials al voltant d'un nucli espacial buit (10).

a). Els itineraris materials de recorregut irregular.

Parteixen del principi del lingot de ferro, ja sigui en un sentit pròxim a la planxa de ferro, com "Ikaraundi" (1957), ja sigui en una orientació lineal procedent de la barra de ferro, com "Del borde" (1958).

La transformació exercida sobre el ferro és diferent a la de l'etapa instrumental i tendeix a respectar el lingot de ferro, provocant transformacions direccionals en la seva linealitat, o en la zona superficial, amb talls que no acaben de seccionar totalment la massa. Però, la manipulació és mínima en relació al gruix de la barra.

b). Els itineraris materials al voltant del nucli espacial buit.

Tenen el seu origen en un plantejament formal i instrumental, "Enclusa de Somnis" (1954-58), però la posterior evolució ens condueix progressivament a una incorporació fonamental del buit interior, "Enclusa de Somnis nº 10" (1962) o "Modulació de l'Espai nº 1" (1963).

El tractament del ferro també tendeix progressivament a respectar el lingot de ferro i a evitar qualsevol transformació estructural que alteri la concepció de la barra.

La incorporació del suport en la sèrie "Enclusa de Somnis" va lligada al plantejament temàtic; l'enclusa acostuma a introduir el peu dins d'un tronc.

De fet, el plantejament estructural d'aquesta sèrie defineix, amb un caràcter unitari, la dualitat escultura-suport, i la converteix en un fet global interactiu.

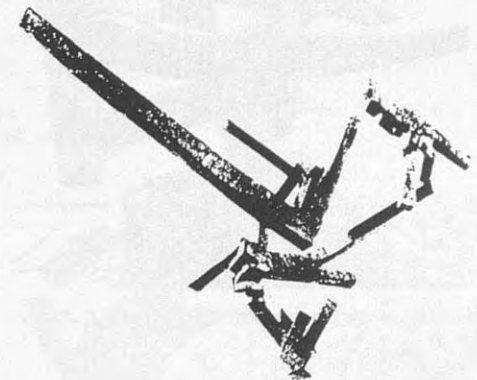
9 - ÀLVAREZ MARTÍNEZ, M^o S.: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 359

10 - Fem aquesta diferència essent conscients de que és aplicable a l'estudi posterior del treball amb la fusta i tenint en compte el principi laberíntic que regeix aquestes primeres etapes de l'obra de Chillida, Tal com explica Fullaondo:

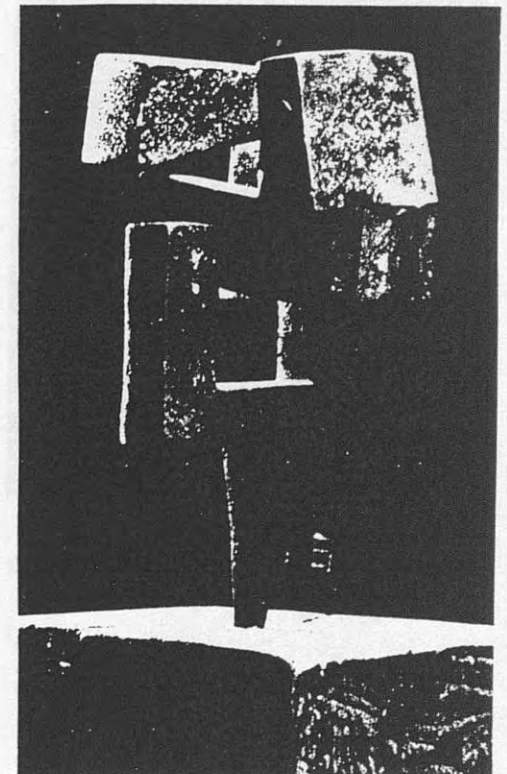
"Eduardo Chillida es uno de los grandes artistas de nuestra época en donde la constelación laberíntica constituye la idea dominante. Su misma evolución personal puede ser entendida como una constante a estas ideas articuladas en tres estadios:

- a) El laberinto lineal
- b) El laberinto volumétrico
- c) El laberinto espacial en donde parece discurrir su momento actual".

FULLAONDO, Daniel: "El laberinto en la obra de Eduardo Chillida II", NUEVA FORMA, núm 22, Madrid, novembre de 1967, pàg. 47



"Lloc de silenci", 1958.



"Enclusa de somnis IV", 1954-58.

11 - PAZ, Octavio: "Chillida entre el ferro i la llum": CATÀLEG CHILLIDA. Fundació Miró, Barcelona, 1986



"Enclusa de somnis VII", 1954-59.



"Estudi per a l'estela dedicada a Salvador Allende", 1974.

Chillida dedicà dotze anys (1954-1966) a fer la sèrie "Enclusa de Somnis", que és formada per disset escultures, i a provocar una sèrie de mutacions relacionades amb les elaboracions paral·leles d'altres sèries.

Octavio Paz destaca la relació dual que hi ha en la lògica poètica d'aquesta sèrie i que no és res més que una reformulació dels components duals d'altres sèries: "Pinta del vent" o "Remor de límits".(11)

La sèrie gestual, en què hem inclòs "Enclusa de Somnis", vista amb un sentit global, té un regitzell de constants que la determinen: deixa de banda el sentit formal i desenvolupa el caràcter volumètric de la massa; respecta l'aspecte estructural del lingot; incorpora un sentit espacial que de ser el medi on es desenvolupa l'escultura, passa a ser el lloc (el nucli) envoltat per aquesta; l'escultura intenta atrapar l'aire; el caràcter formalment dinàmic, a partir del nucli buit, es pot considerar expansiu.

- Altres sèries de l'etapa gestual.

Les noves sèries gestuals realitzades amb acer des del 1966, són contemporànies de les realitzades o no amb la mateixa matèria.

En aquest apartat incloem la sèrie de les "Esteles", la sèrie "Pinta del vent" i altres grups escultòrics.

La sèrie "Esteles" va ser desenvolupada fonamentalment en la dècada dels setanta; l'estructura formal d'aquestes peces és la mateixa: una base d'acer suporta una estructura superior que es desenvolupa generalment a partir d'un nucli, ja sigui buit ja sigui ple (la mateixa base). (Caràcter arborescent).

Freqüentment aquestes "Esteles" són un homenatge a personalitats per les quals Chillida té una especial admiració, encara que, de vegades, no tenen aquesta intenció i aleshores el punt de referència és la numeració de cada peça.

La monumentalitat queda d'aquesta manera, implícita en la idea prèvia de les "Esteles", però és la seva presència que determina fonamentalment aquest caràcter, tot i que les dimensions no siguin anorreadores. De la sèrie "Esteles" només quatre van ser realitzades en gran format: la dedicada a Millares, a Salvador Allende, a Pablo Neruda, i la número VII.

Les "Pintes del Vent" mantenen les directrius enunciades en les "Esteles", en gran part dels seus components.

Hi ha "Pintes del Vent" que pertanyen al període instrumental, que hem explicat anteriorment, però progressivament aquesta sèrie adquireix independència dels aspectes formals o constructius i afegeix a la seva concepció el caràcter arborescent de les "Esteles". Generalment la part inferior és massissa i fixa la peça al terra, mentre que la part superior té un volum més prim que embolica l'aire, sense poder-lo recollir totalment.

"Pinta del Vent II, una de les escultures més potents, és una mena de mà terrible que obre els dits perquè hi llisqui el vent d'alta mar. En Pinta del Vent III la mà de ferro esdevé una forma mig animal mig vegetal, plena de rels o de tentacles que es nuen com si volguessin encloure entre els seus anells els invisibles de l'aire."¹²

Algunes d'aquestes peces com "Pinta del Vent III" i "IV" tenen una peana de fusta.

Generalment aquestes peces són de dimensions petites, llevat de la que hi ha a París davant de l'Unesco, que divergeix de les altres en els aspectes formals, i de les tres peces d'acer situades a Sant Sebastià. Aquestes quatre peces han representat la culminació de la sèrie i de tot un llarg procés de gestació.

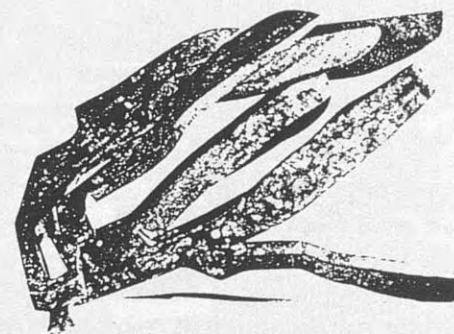
Entre 1970 i 1980 Chillida realitzà unes altres escultures que mantenen el caràcter gestual, i per tant, les hem d'incloure en aquesta etapa que comentem.

Com a exemples tenim el "Monument de Dusseldorf" (1970-71) o l' "Homenatge a Calder" (1971).

- Sèrie arquitectures.

A la sèrie arquitectures pertanyen algunes de les peces que hem inclòs en períodes anteriors, tot seguint el criteri de Chillida mateix.

"En mis primeras esculturas de hierro hay dos etapas. Si conoces un poco la obra, empiezo muy cerca de la arquitectura. En cuanto dejo la carrera de arquitecto continuo



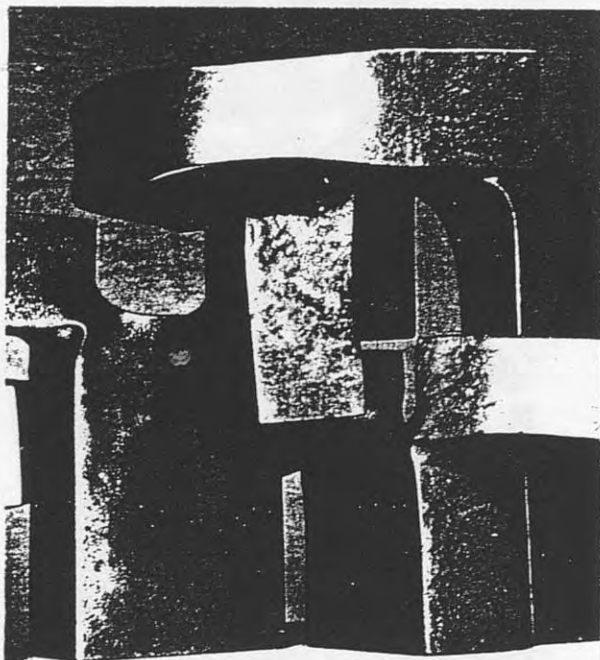
"Pinta del vent II", 1959.

12 - PAZ, Octavio: "Chillida entre el ferro i la llum", op. cit. pàg. 30

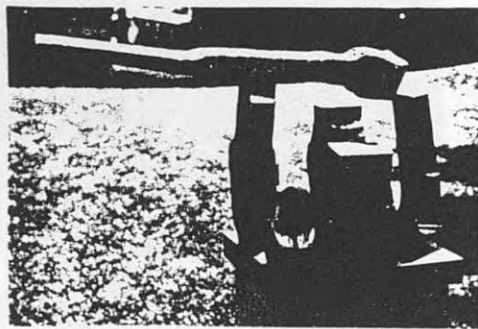


"Pintes del vent", situades a la platja de Sant Sebastià.

13 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida, inclosa en aquest treball



"Al voltant del buit III", 1965.



"Leku" (lloc), 1968.

el impulso de lo que había soñado que iba a ser, arquitecto, es decir, desarrollo un trabajo muy próximo a la arquitectura. Mi primera escultura "Ilarik", es arquitectura, incluso han dicho que es un antecedente del Minimal Art, aunque con otras connotaciones que lo distinguen de éste. Incluso en otras obras que se conocen menos porque se han expuesto muy poco, como "Espacios perforados", que es del año 52 y está en una colección de Madrid, se plantea el problema de los espacios interiores. También en el primer "Peine del viento". Estoy todavía en un territorio arquitectónico y seguí durante un par de años, creo. Pero de repente me encuentro un poco asfixiado en ese territorio arquitectónico." 13

A aquestes peces cal afegir-ne unes d'acer i de ferro, fetes alhora o posteriorment al treball amb d'altres matèries, entre les quals hi ha la fusta; amb la fusta genera una interrelació conceptual, que es fa extensiva, en determinats moments, als aspectes formals.

També podem incloure dins l'etapa arquitectònica els treballs realitzats amb formigó o amb alabastre i, fins i tot, els realitzats amb fusta, com a recurs previ.

De totes formes, nosaltres tractarem momentàniament l'acer i el ferro.

Una part de les escultures fetes amb acer i ferro és contemporània a les peces que fins ara hem estudiat, però és posterior a les realitzades amb les bigues, de les quals hereta, entre altres característiques, la tendència a la massa.

A nivell formal, podem dir que la geometria té major importància que en les etapes anteriors. A nivell estructural, intervenen tant els acoblaments dels grans lingots com la utilització de la continuïtat de la massa.

En aquesta etapa Chillida aconseguí alliberar-se progressivament de la complexitat laberíntica, simplificant els recorreguts de la matèria amb lingots de secció quadrada, fins a arribar a un estat actual en què predomina el bloc de metall pla.

Els noms de les peces d'aquesta etapa fan referència constant a la concreció de l'espai: "Al voltant del buit", "Elogi a l'arquitectura", "Leku", "Lloc de trobada". Cal dir que hi ha certes excepcions.

El joc que manté amb les diferents matèries genera aquesta sortida cap a la llum: un espai obert, amb el consegüent abandonament de l'espai

hermètic que es concreta de manera fonamental en les escultures de fusta com veurem posteriorment. Tot i així, encara podem trobar en aquesta etapa arquitectònica algunes escultures com per exemple "Iru Burni" (1966) o "Al voltant del buit III" (1965) que mantenen l'atavisme laberíntic. Altres escultures com "Txoko Azke" (1968), anuncien l'inici de la tendència a l'espai obert que culminarà en la sèrie "Topos" (1985) o en les de la sèrie "Taules".

1.2.b). L'escultura de fusta.

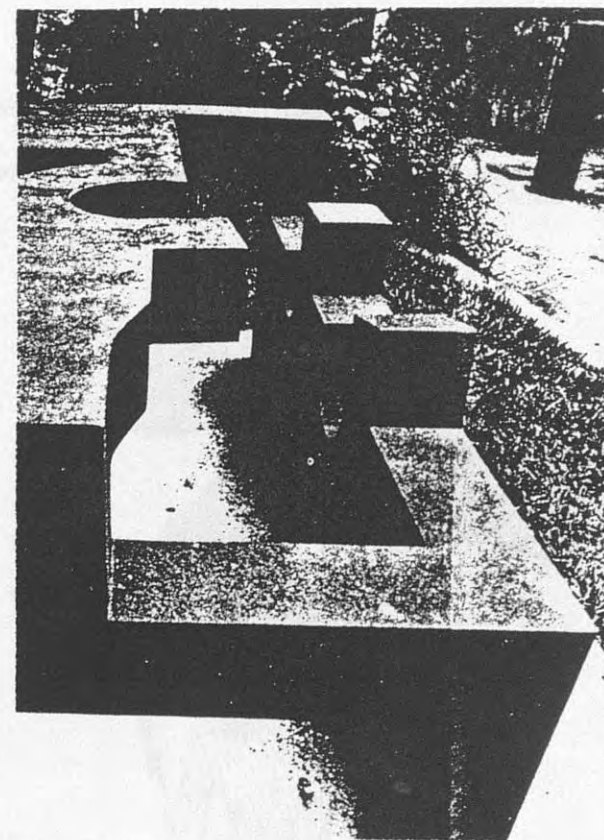
L'etapa de les escultures de fusta és breu i limitada dins el context de l'obra de Chillida. Es desenvolupà en el període que va del 1959 al 1965, que va ser una etapa molt significativa perquè podríem dir que va ser l'etapa clau que permeté el pas de tot el procés de creació basat en una concepció laberíntica a un segon estadi, fonamentat en la recerca dels espais oberts cap a la llum.

La fusta, en la seva evolució és com la clau alliberadora del laberint, la clau que vindrà donada per la necessitat d'expansió de les masses i dels blocs de matèria de tal manera que provoca un rebuig del sentit hermètic de l'espai.

Chillida explica en l'entrevista feta per Ugalde, i en la nostra també, que és la necessitat d'augmentar progressivament els volums el que el condueix a la troballa de la fusta, perquè aquesta té una densitat inferior a la del ferro:

" ...Puesto que si yo pasé del hierro a la madera fue en el empeño de buscar un material que por su densidad inferior al hierro me permitiera mayores masas de materia, digamos positiva, para trabajar; pero mayores masas de materia sobre todo en función de crear unos espacios de dimensión menor que los que venía obteniendo con las esculturas más abiertas de hierro, al mismo tiempo quería limitar más estos espacios."¹⁴

Com ell mateix diu, la necessitat d'augmentar els volums està en relació directa a la de concretar l'espai, a la d'introduir l'espai dins la matèria, i no tan sols entre la matèria. És un desig de concreció de l'espai que el condueix a la troballa de la fusta.



"Faula", 1984.



"Abesti Gogora IV", 1984.

¹⁴ - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO. Ed. Txertoa, San Sebastián, 1975, pàg. 59

15 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

16 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.



"Enclusa de somnis III", 1954-58.

"Al principio es solamente un problema mecánico de trabajo, que pese menos que el hierro, por lo tanto, pueda alcanzar mayores volúmenes, que se pueda trabajar, que yo pueda introducir el espacio dentro del material, en vez de colocar el material tratando de abrazar el espacio, como hago con el hierro." 15

Les limitacions de les possibilitats materials del ferro en la concreció de l'espai són les que originen el canvi de matèria:

"Fue un proceso muy curioso el de la madera, pero la primera razón por la que yo me dediqué a la madera te la voy a explicar. Tenía unas posibilidades muy limitadas de escala y de relación entre el espacio positivo y negativo, o llámale como quieras: materia y espacio, en las cuales el predominio del volumen del espacio sobre la materia era avasallador (...) me lanzo al espacio y viene esa época en la cual trato de viajar por el espacio, de agredir el espacio, de moverlo, de abrazarlo... Esta última etapa dura hasta el 59 que es cuando empiezo con la madera.

En toda esta evolución noto que hay una desproporción entre mi acción en el espacio y las formas que yo hago intervenir en el espacio abierto, innombrable (como decía Nobalis), es decir, intento abrazarlo y se me escapa por un lado y por otro... Entonces tengo que volver, otra vez y por otro sitio, a definir los espacios de una manera muy concreta, lo más concreta posible, dentro de todas las libertades que quieras, pero definirlo, y esto es ley en arquitectura. Por eso busco un medio para poder hacerlo, con los medios que tenía entonces. Tú me podrías decir: pero, podías haberlo hecho como lo hiciste al principio, utilizando chapas de hierro. Pero era un problema muy limitador para mí porque no me parece que ese diálogo sea nunca completo si no hay un equilibrio de fuerzas entre lo positivo y lo negativo para que funcione. Es decir, una chapa sola es difícil que pueda equilibrar la fuerza del espacio." 16

Una vegada ficat en el treball de la fusta, Chillida augmenta considerablement les dimensions de les escultures, respecte a les que havia fet anteriorment, en ferro, i orienta, cada cop més, la producció cap a la concepció monumental i arquitectònica. Aquests aspectes seran heretats per moltes de les escultures de ferro i d'acer que farà posteriorment i de les quals ja hem parlat, tant en la part del treball que tracta de l'etapa gestual com en la de l'arquitectònica.

Abans de fer obres completament amb fusta, Chillida ja havia fet

servir aquesta matèria en la sèrie "Enclusa de Somnis". La va iniciar cinc anys abans que els "Abesti Gogora", cosa que ens marca les pautes de comportament estructural que trobarem a "Abesti Gogora II" i també a les "Esteles", a "Pintes del vent", etc.

Claude Esteban ens diu que alguns aspectes de la fusta ja es prefiguraven en les "Ecluses de Somnis".

"Quelque chose se dessinait sur les Enclumes des années 1958-60: une articulation neuve de plans, une massivité plus grande, une conjonction plus architecturée des forces." 17

i més endavant diu:

"Reste a déterminer comment la matière du bois es parvenue jusqu'à cette frontière physique, par quelle évidence en elle entendue de l'artiste elle a franchi la limite où le fer s'était récusé certes, le bois n'était pas absolument étranger aux oeuvres antérieures de Chillida; on le retrouve par exemple, servant de base à quelques-unes des derrières Enclumes de Rêve." 17

Per una altra banda Octavio Paz també ens aclareix alguna cosa respecte a aquest punt:

"En la majoria de les escultures d'aquesta sèrie, l'enclusa és de ferro i el sòcol de fusta. Adés la relació entre l'escultura i la seva base és la destal i el tronc, adés la del llamp i l'arbre. Moviment de d'alt a baix: el ferro cau sobre la fusta i l'esberla... però aquí l'objecte d'agressió de la fusta en el món plàstic de Chillida no és pas accidental: fa part del procés que l'ha menat de la pedra al foc." 18

Durant el desenvolupament d'aquesta etapa de fusta, Chillida realitzà quatre escultures de la sèrie "Abesti Gogora", la primera de la sèrie "Lloc de trobada" i també uns relleus que responen a una concepció nova.

Per explicar el motiu del canvi de material, de l'abandonament de la fusta, començarem amb uns comentaris de Chillida:

"Los cambios que yo hago de material están en función de lo que yo quiero expresar y de lo que el material me ayuda a expresar." 19

"Los materiales nuevos son posibilidades distintas que veo

17 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA. Maeght Editeur, Paris, 1971, pàg. 128 i 130

18 - PAZ, Octavio: "Chillida entre el ferro i la llum", op. cit.

19 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO. op.cit. pàg. 42

20 - Eduardo Chillida a NAVARRO ARISA, J.J.: "La gravitación de Eduardo Chillida", op. cit.

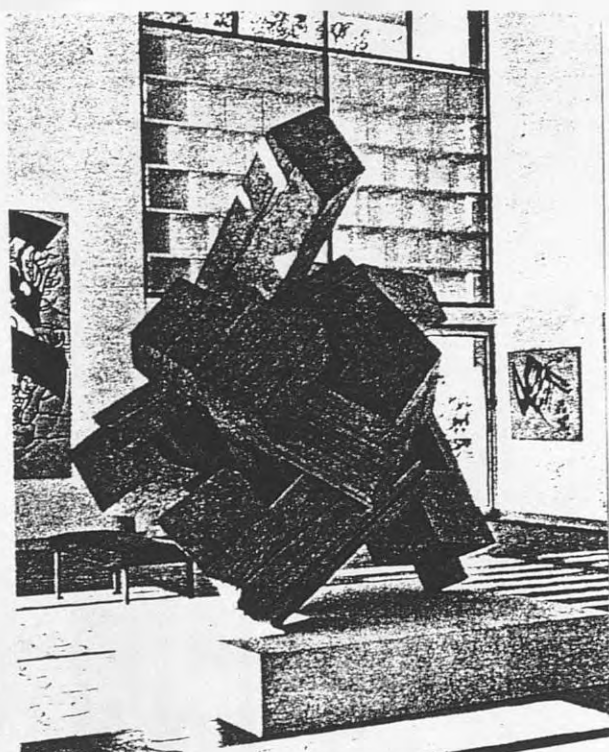
de aproximación a una serie de preguntas que no me había hecho anteriormente y que solicitan un nuevo material para experimentar." 20

Per tant, podem dir que les raons fonamentals del canvi són de tipus conceptual.

M. Soledad Álvarez Martínez manifesta:

"El principal cometido estético de los 'Abesti Gogora' consiste en poner unos límites al vacío, (...) llega un momento en que con la madera le resulta imposible resolver los planteamientos que surgen (...) Abandona entonces la madera y sigue con el hierro." 21

21 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a S.: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980, op. cit., pàg. 336



"Abesti Gogora III" en Art Institut Chicago.

22 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

"Pensando que iba a hacer maderas hasta no sé cuando, porque estaba entusiasmado en el nuevo recorrido, pero me pasó una cosa muy sorprendente: fui cerrando tanto el espacio que se convirtió en un problema hermético. Me di cuenta de la posibilidad que tenía de dialogar entre lo pleno y lo vacío en igualdad de condiciones, en volúmenes parecidos, es decir, coger un gran tronco y abrazar el espacio dentro, con espacios similares y... la cosa se fue apretando cada vez más y más, y ya no se podía saber lo que pasaba dentro, el único que sabía lo que pasaba dentro era yo que lo había hecho.

Esto me ocurrió con el último 'Abesti Gogora', que está en Chicago, en el Art Institut. Entonces me di cuenta que había lleagdo a un punto que era un poco absurdo: la obra no tiene sentido sin acceso posible para los demás, son los demás los que la terminan realmente y le dan todas sus significaciones. Entonces lo dejé, así, sin más, pensando que ya volvería algún día por otro lado, pero no se ha presentado el momento todavía." 22

Però hi ha altres raons que Chillida mateix explica en d'altres llocs:

"Por eso no estoy haciendo ya las maderas, porque las conozco, las conozco demasiado bien." 23

23 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 52

I això ho diu dins un context que explica la diferència que hi ha entre l'artista i el tècnic.

De totes formes, en un altre lloc declara:

"Hom no coneix mai prou. Així, en allò que és conegut hom troba igualment l'inconegut i la seva crida." 24

Hi ha crítics que consideren que la incursió de Chillida dins el món de la fusta va ser com un templeig que va fracassar; però que, per l'es-cultura en general, resultaria extraordinàriament profitós que hi haguessin més incursions d'aquestes amb "fracàs" inclòs.

"Diríamos que este aspecto de la obra de Chillida tiene toda la honestidad de demostrarnos posiblemente un intento fallido. La brega con la madera debió de plantearle problemas seguramente insolubles a partir de toda la ideología exployada en el hierro." 25

"De como la madera le venía estrecha, se comprueba desde el momento en que por imperativos de expresión, hace del hierro corazón de su universo." 26

Un altre dels motius a tenir en compte és la preocupació de Chillida per la gravitació, o sigui, per un factor que s'oposava a allò que l'havia motivat a escollir la fusta, la densitat.

Chillida, a partir de la fusta, utilitza les materies més denses. Ens diu:

"Faig escultures pesants perquè el meu treball ha de passar forçosament pels problemes de l'entorn de la densitat i la gravitació." 27

"El problema fonamental és la gravitació i el seu contrari la levitació. Levitació i gravitació formen una línia ideal que és la vertical. En aquesta línia se succeeixen tots els fenòmens físics i d'altres ordres; d'ella depenem tots els qui som al planeta." 28

Abel Figueres, per la seva banda, ens ho explica de la següent ma-
nera:

"La dialèctica entre el buit i el ple comporta implícitament la noció de pes, perquè el buit no sigui el no-res sinó la matriu de l'espai, es indispensable que una massa ocupi aquest espai, que el delimiti." 29

Quant als possibles condicionants del mercat, Chillida comenta que

24 - CHILLIDA, E., "L'espai, el límit", QUESTIONS D'ART, núm 18, Barcelona, 1971, pàg. 42

25 - FIGUEROA FERRETTI: CHILLIDA, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, pàg. 36

26 - MARRODÁN, Mario Ángel: LA ESCULTURA VASCA. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980, pàg. 175

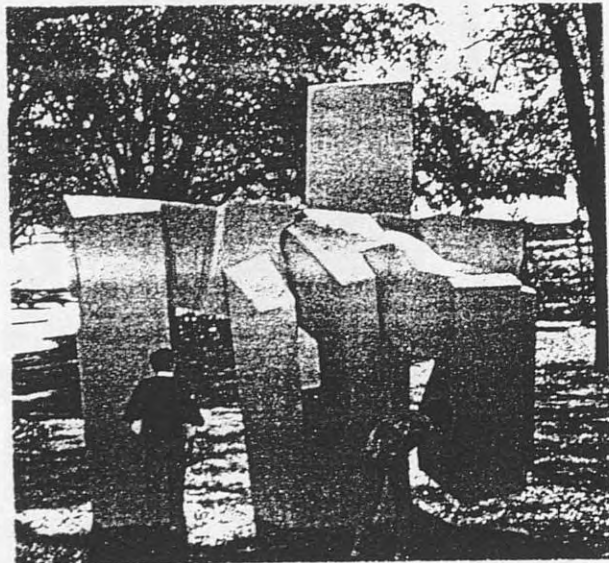
27 - Eduardo Chillida a IBARZ, Mercé: "Eduardo Chillida de la terra a la casa", AVUI, Barcelona, 26 de gener de 1986

28 - RABAT, Esperança: "Entrevista amb Eduardo Chillida", EL MÓN, núm 197, Barcelona, 31 de gener de 1986, pàg. 36

29 - FIGUERES, Abel: "Chillida, constructor d'espais", AVUI, Barcelona, 2 de febrer de 1986

30 - Eduardo Chillida a PERMANYER, Lluís: "Chillida, meditación profunda sobre el espacio", LA VANGUARDIA, Barcelona, 14 de gener de 1986, pàg. 30

"Abesti gogora" V, Museu de Houston.



31 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA. Ed. Maeght, Paris, 1987, pàg. 136

els deixa de banda:

"Cuando yo hice mis primeras esculturas en madera, después de haber trabajado bastante el hierro, Maeght me dijo: '¿Pero tú ya te das cuenta de lo que te estás jugando?'. Yo le expliqué: 'Pues si el no jugar supone quedarme donde estoy, no tiene el menor interés. Y está clarísimo que no debo quedarme ahí. Yo tengo que moverme'." 30

Altres factors importants que determinen el canvi són: la rigidesa de la fusta que sols permet treballar amb procediments constructius i substractius, front a la malleabilitat del ferro que permet un cert modelatge; la durabilitat, encara que no sigui una raó fonamental; i l'opacitat del material front a altres materials que li permeten fer un exercici més racional i lluminós. D'altres motius són de caràcter intuïtiu i personal.

1.2.c). L'escultura de pedra.

Un cop finalitzada l'etapa de l'escultura en fusta amb peces com "Lloc de trobada I", Chillida traslladà a la pedra el plantejament formal de la primera escultura que va realitzar amb fusta, és a dir, "Abesti Gogora IV". Fruit d'aquesta operació sortí "Abesti Gogora V" amb unes dimensions monumentals i amb un pes considerable (seixanta tones).

Actualment aquesta pedra de granit està situada als jardins del Museu de Houston.

Claude Esteban afegeix que fa extensiva la preocupació espacial de la fusta a d'altres matèries:

"Le bois ne suffit pas à cette tâche, ou plutôt, il ne l'acapare pas en entier. Chillida porte le même élan édificateur dans le granit du dernier Abesti Gogora, aujourd'hui attaché à la terre de Texas, dans l'acier enfin, avec la suite des quatre sculptures intitulées Autour du Vide." 31

Creu que la pedra de Houston i les peces de la sèrie "Al voltant del buit" tenen el mateix plantejament.

Chillida en l'etapa d'utilització de la pedra, material que ja coneixia des de la fase figurativa, fa servir generalment pedres d'una densitat i una duresa extraordinària.

La tendència a la massa es palesa en el tractament que fa del bloc i pel fet que arriba a desenvolupar un joc formal de superfície sense perforar la pedra. Aquesta herència de l'etapa de la fusta es fa extensiva als relleus de pedra.

Fullaondo situa la clau de la transició de l'estat laberíntic de l'obra de Chillida en la pedra de Houston; nosaltres la situem en l'estadi anterior, o sigui en "Abesti Gogora III", ja que va ser aquesta peça, com explicarem posteriorment, la que evidencià l'hermetisme laberíntic. "Abesti Gogora V" va ser, en tot cas, el pas enrere que evidencià el desig d'una recuperació de l'espai més obert (32).

1.2.d). L'escultura d'alabastre.

L'etapa d'alabastre s'inicià en 1965, amb la sèrie "Elogi a la llum" i s'extén fins avui, tot alternant amb el ferro, l'acer, el formigó i el fang.

La motivació fonamental que dóna origen a la sèrie, segons Chillida mateix, va ser la recerca de la llum, la impressió pel món mediterrani que li provocà un viatge a Grècia.

Aquesta sèrie no guarda una relació directa amb la de fusta, i per tant nosaltres no afegirem res més respecte al contingut.

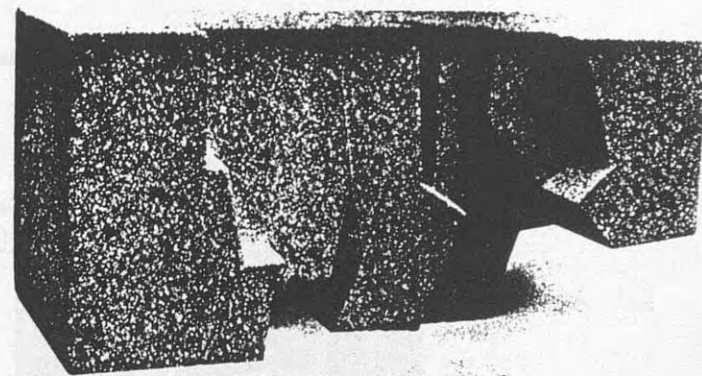
1.2.e). L'escultura de formigó.

A l'inici de la dècada dels setanta (1971-72) Chillida inicià una nova etapa escultòrica, i com en l'etapa anterior, la seva feina va discórrer de forma paral·lela a la feta amb les altres matèries esmentades.

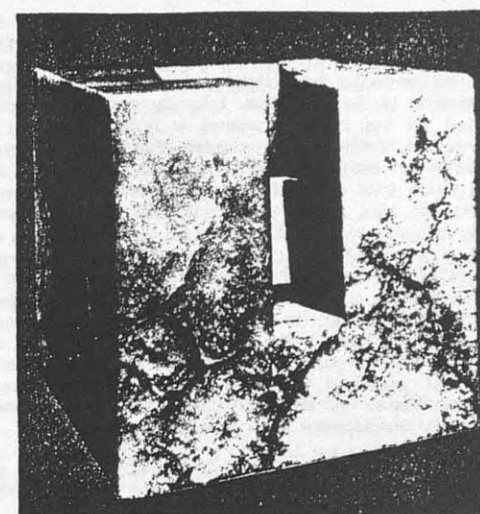
Sembla que la recerca de nous comportaments i l'augment de l'escala són els motius fonamentals que originen l'elecció d'aquest material.

La levitació, factor comú en gran part de les escultures de formigó, és l'aspecte més innovador que introdueix en la nova recerca.

"La meva història amb el formigó va començar cap al 1970, quan ja feia tres anys que pensava en escales superiors de l'obra. Havia vist coses molt interessants en formigó natural, el dels romans, i m'atreia el poder del material per a donar respostes a coses que em preocupaven molt.



"Utsune", 1966-68.

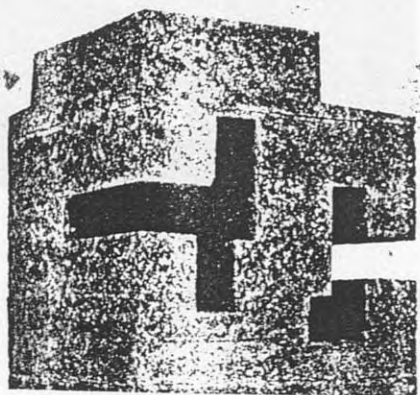


"Elogi a l'arquitectura", 1968.

32 - "La definitiva salida de este estadio que, hiperbólicamente hemos denominado "infierno", se realiza con la piedra de Houston. El monumento americano a caballo entre los "asbesti" y el alabastro, entre la arquitectura y la estatuaría, entre el espacio poético y el físico, señala el punto central. La investigación laberíntica que en estos momentos asciende, por fin, a la superficie de la tierra. Es el momentáneo desenlace de una trabajosa búsqueda lineal que dentro de las limitaciones de una instalación real totalmente equivocada está señalando el fin de una etapa".

FULLAONDO, Juan Daniel: "El Laberinto en la obra de Eduardo Chillida II", op. cit., pàg. 60

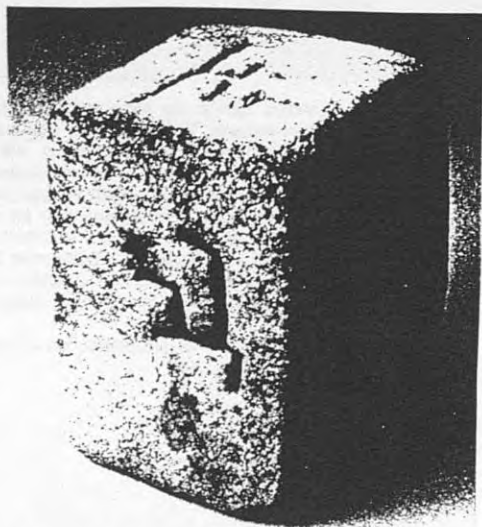
33 - Eduardo Chillida a IBARZ, Mercé: "Eduardo Chillida de la tierra a la casa", op. cit.



"Arquitectura heterodoxa I",
1978.

34 - "J.U.- Eso. Háblame de tus estructuras colgantes, de los problemas de anclaje.
E.Ch.- En mi obra hay, desde el principio una tendencia a escaparse de la gravedad. Esto se puede comprobar con facilidad en las obras primeras y posteriormente, cuando utilizo como anclaje tres puntos de apoyo. Tres puntos que tienen un significado muy elemental: el mínimo contacto con el suelo y la definición de la superficie en gemometría. Pensando en ello, llegué a la conclusión de estar en posesión de un problema que tiene mucho que ver con la gravitación y al mismo tiempo, con la levitación. La línea que discurre de arriba abajo me ha inquietado siempre... Las estructuras colgantes son una rebelión contra la gravedad, pero no desde lo liviano, lo ligero, que sería elemental, sino desde el peso. Para poder hablar de la gravedad o de la levitación, que es todo lo contrario, hay que hacerlo partiendo del peso. Si se elimina el peso, hemos terminado con el problema. Por eso seleccioné el hormigón como materia densa y consistente para tratar este tema".

Eduardo Chillida a URQUIJO, Javier: "Breve biografía y comentarios de Eduardo Chillida", BATIK, núm 61, Barcelona, maig de 1981, pàg. 62



"Lurra".

(...) El formigó no s'havia utilitzat mai per a estar penjat, i a mi em feia una sensació de capacitat pulmonar que encara m'alimenta." 33

Si tenim interès en el formigó és degut al seu origen conceptual, o sigui, a l'inici de la sèrie "Lloc de trobada".

La primera escultura de formigó, que és la tercera peça de la sèrie "Lloc de trobada", pot ser una de les més polèmiques per raons que ara no cal explicar. Com hem dit anteriorment, la darrera peça de fusta és "Lloc de trobada I". Entre les dues hi ha la segona peça de la sèrie realitzada amb acer, amb un plantejament formal i espacial molt més pròxim a la tercera.

Si ens plantejem la sèrie com un procés seqüencial, veurem que en la primera peça es produeix una concentració formal en direcció al nucli, cosa que genera el veritable lloc de trobada de les bigues que la componen; que en la segona es produeix la desocupació d'aquest nucli; i que en la tercera, que és la de formigó, Chillida incorpora la problemàtica de la levitació (34).

Les escultures de formigó estan pensades fonamentalment en funció de l'home. En el cas de la sèrie que estudiem ara, els braços de les escultures configuren un espai recepctiu, orientat a l'espectador. Les dimensions estan en funció del sentit monumental, encara que no desborden la dimensió humana. Aquest monumentalisme ja l'havia introduït anteriorment en les peces de fusta, però sense el matís de la dimensió pública.

1.2.f). L'escultura de fang (terra).

En 1973 Chillida inicià el que després serà la llarga sèrie denominada "Lurra" ("Terra"), la qual s'estrenà amb tres peces. Però va ser a partir del 1977 quan la prosseguí amb més continuïtat.

Aquesta sèrie tampoc té una relació immediata amb les de fusta, i per tant, ens limitarem, en aquest recorregut per les matèries "Chillidians", al que fins ara hem exposat.

2. CONCEPTE I PLANTEJAMENT RESPECTE A LA MATÈRIA EN L'OBRA DE CHILLIDA.

Chillida té una pressuposició bàsica en la concepció de la matèria: veu la matèria com un organisme viu que té un comportament autònom, unes lleis i una dinàmica pròpies:

"Les impulsions que j'attribue au fer, au bois, ne sont que le rythme et la mesure de ce que je sens, à travers elle, soumis, comme elle, à cette espèce de nécessité qui commande à la croissance de toute forme vivante." 35

Aquest plantejament que relacionem amb certs corrents ètics d'origen oriental i també amb l'herència romàntica d'alguns filòsofs alemanys, determinà la disposició de Chillida respecte a la matèria i al seu tractament (36). Ell puntualitzà, en una conversa amb Ugalde, el desig de diferenciar el que són matèries i el que no ho són:

Ugalde diu:

"Esta aventura se realiza a través de unos materiales..." 37

Chillida matitza:

"Yo prefiero llamarles materias." 38

La preocupació pel comportament de la matèria va coincidir amb les coordenades internacionals de l'art, de l'informalisme en concret. És la tendència general de l'art a alliberar la matèria dels condicionants formals, a desenvolupar la materialitat, o la "matericitat", tal com diu J. Viar (39).

Aquesta materialitat arriba, en determinats moments de l'evolució de Chillida, a una profunditat prehistòrica, és a dir, la matèria aconsegueix una càrrega immanent que l'impregna del sentit simbòlic i propi de les cultures primitives.

"El material ocupa nuestro puesto en el sacrificio ritual. La materia; no elevada, sino revelada como materia sagrada, parece ser el único personaje, a la búsqueda de su propia

35 - CHILLIDA, E.: CATÀLEG: ARTISTES ESPAGNOLS: GRIS, PICASSO, MIRÓ, TÀPIES, CHILLIDA. Ed. Galerie Beyeler, Basel, 1969, pàg. 74

36 - "En este respeto a la materia quizá hayan influido sus lecturas de filosofía y poesía. En primer lugar de los románticos alemanes y en especial de Novalis, como el artista reconoce, y con posterioridad de Theillard de Chardin y Gaston Bachelard".

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a S.: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980, op. cit., pàg. 328

37 - UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 134

38 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 134

39 - "Hasta el extremo de que la "matericidad" podría muy bien ser la calificación más genérica de todo el arte del siglo y del principal proceso, de origen en el manierismo, que en él ha desenvocado. Pienso que el camino hacia la no figuración como correspondiente en absoluto al de la libertad de la materia y abandono de su condición antigua, de su esclavitud al espíritu, a la idea, pues tal ha sido el sentido primordial del proceso: la descolonización de la materia, la concesión de autonomía para sus capacidades expresivas".

VIAR, Javier: "Materia y arte contemporáneo (una introducción a Eduardo Chillida)", GAZETA DEL ARTE, núm 40, Madrid, 1975, pàg. 14

40 - CORREDDOR MATHEOS, José: "Reflexiones sobre la escultura de Chillida", GUADALIMAR, núm 17, Madrid, 1976, pàg. 65

identidad." 40

O com diu Gillo Dorfles:

41 - DORFLES, Gillo: ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY. Ed. Labor, Barcelona, 1966, pàg. 139

"La matèria assumeix el valor propi del fetitxe." 41

42 - AMÓN, Santiago: "Número y pasión en la obra de Chillida", NUEVA FORMA, Ed. Alfabara, Madrid, 1969, pàg. 89

Santiago Amón també ens parla d'aquesta matèria convertida en "altar venerable" que es revela contra l'actitud formalista de l'art precedent.⁽⁴²⁾

De totes formes, Chillida amb els seus comentaris ens situa en una realitat més pròxima i ens planteja la matèria des d'una perspectiva de realitat quotidiana, de contacte permanent. Aquesta és l'única manera de conèixer les seves possibilitats i el seu caràcter:

43 - Eduardo Chillida a PERUCHO, J.: "Eduardo Chillida". DESTINO, núm 1587, Barcelona, 2 de març de 1968, pàg. 40

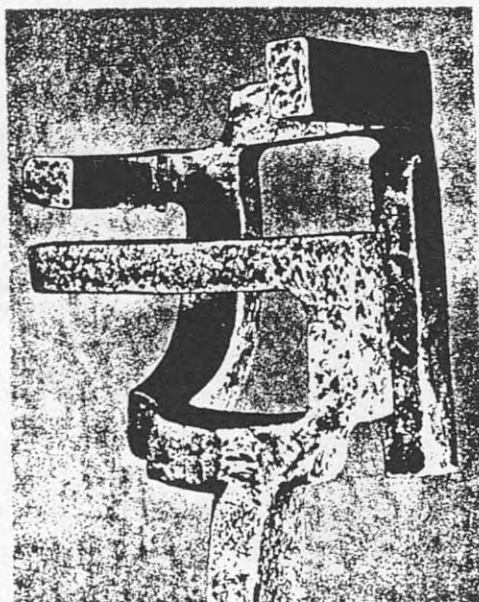
"Es necesario frecuentar largo tiempo el metal o la madera para llegar a someterlos o convertirlos en pensamiento propio, como dice el proverbio euscaro. Se aprende a aceptar su carácter, a prever sus reacciones, a no pedirles nada más allá de lo que pueden dar, a desafiarlos con prudencia. Si se actúa así nos dan más de lo que se les exige: inspiran. Se les comunica las propias pulsaciones en toma directa de contacto con la naturaleza." 43

Però aquest respecte per la matèria, en Chillida, no és res més que un afany vigorós de conèixer les seves profunditats i les seves essències:

44 - Eduardo Chillida a MARRODÁN, M.: "La magnificación de la materia", LA ESCULTURA VASCA, op. cit. pàg. 161

"Todo esto forma parte de mi respeto a la materia. No es una cuestión estética, es afán de mostrar la esencia de las cosas, lo que llevan dentro." 44

Chillida enfocà obsessivament la seva aventura com una recerca espiritual cap al cor de la matèria. Des d'aquesta perspectiva, les seves obres són una plasmació dramàtica del que hi ha d'essencial en la matèria.



"Enclusa de somnis VII", 1954-59.

"Su voluntad romántica le llevará a intentar conseguir el anhelo de Moore, pero sin pátinas, sin barnices, sin elaboraciones artificiales. La materia tal como es, o mejor aún, tal y como debe ser en su misma entraña, tal y como su esencia ha de manifestarse con más virulencia, Chillida descende lenta, penosa, laberínticamente, hasta el mismo corazón de la materia y nos deja después el testimonio cristalizado de este sondeo espiritual, el testimonio espacial de este recorrido en dos fases: el descenso y el retorno victorioso. No hay quizás, ningún escultor de esta época en donde el amor por la materia, el desenfrenado afán de

desentrañar sus leyes haya sido materializado de una forma más espectacular. El amor de Chillida por el hierro, por la madera, por el alabastro, le llevará a una incansable investigación de sus posibilidades, de sus leyes, de su misma esencia." 45

El coneixement de l'essència vingué a través del respecte per la matèria, precisament perquè és la clau que obre les portes a l'estudi del seu comportament, de les seves reaccions formals i estructurals.

Això no obstant, Chillida va ser reticent a donar a la matèria un sentit predominant. Aquest va ser un dels seus plantejaments previs, en la mesura que responia a les preguntes que es feia. Chillida ha insistit en nombroses entrevistes en la importància dels valors conceptuals, per damunt de tot allò que pugui tenir un valor artesanal.

"Todo mi trabajo de madera es bastante extraño. Yo no soy un artesano, no soy el que cree tanta gente, en absoluto, se ha creado una confusión con eso. Yo le doy importancia a la materia como vehículo de trabajo, pero mis aproximaciones no son como en la artesanía, en este tema se han producido muchas confusiones." 46

"Lo que quiero decirte es que me parece una ingenuidad que se da en algunos que ensayan esta 'aventura plástica', decir que se está dejando 'hablar a la materia'... cuando lo que ocurre en estos casos es que se llega a dejar esta responsabilidad a la materia porque el artista no ha sabido hacerle la pregunta." 47

De forma més clara manifesta:

"Yo no me quedo en la materia, pretendo ir más lejos." 48

Aquesta pretensió d'anar més lluny ens condueix directament al que ell considera la qüestió fonamental: l'espai.

"Encara que Chillida sigui el mestre i el còmplice de les matèries que fa servir (...) el seu coneixement intuïtiu i la seva experiència aprofundida del ferro, de la pedra i de la fusta són la condició de la seva obra més que no pas la part essencial (...) El seu material brut és el buit, i la seva matèria treballada és l'espai." 49

45 - FULLAONDO, Juan Daniel: "El laberinto en la obra de Eduardo Chillida II", op. cit., pàg. 50

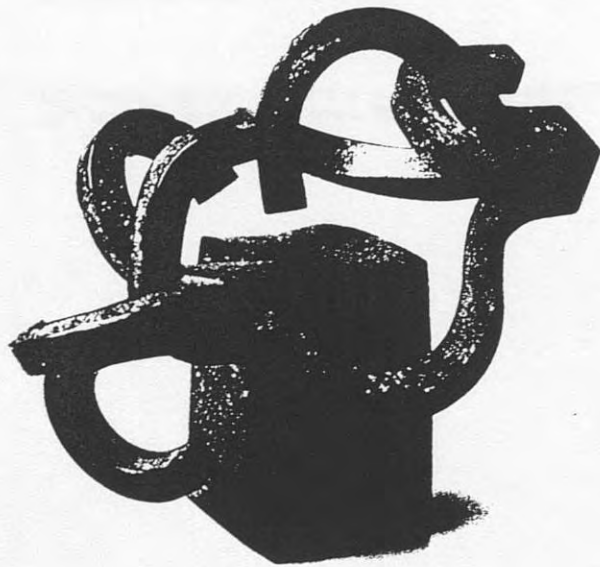
46 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

47 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 135

48 - Eduardo Chillida a V.A.: "Conversaciones con Chillida", CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO, abril de 1974, pàg. 49

49 - DUPIN, Jacques: "Repetitions al voltant del buit", op. cit., pàg. 36

3. L'ESPÀI: FIL CONDUCTOR EN L'OBRA DE CHILLIDA.



Estudi per a "Pinta del Vent II", 1976.

50 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

51 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLADO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 133

52 - CHILLIDA, E.: "L'espace, la limite", DERRIÈRE LE MIROIR, n° 183, Mœgth Editeur, Paris, 1970, Pàg. 20

El tema de l'espai és present en tota l'obra de Chillida, ha estat la preocupació fonamental.

El plantejament que fa Chillida de l'espai té una tendència a la concreció, al límit definit. En termes filosòfics seria una contradicció parlar de la fragmentació dels espais, si és que es té clara la unitat i la globalitat de la seva essència. No obstant això, Chillida té una concepció des de la visió personal, és a dir, des de la percepció de l'individu.

"He discutido con Heidegger sobre el espacio. Los filósofos creen que el espacio es uniforme y yo le decía a Heidegger que no creía en esta teoría. Cuando me pongo delante de una ventana o de una puerta de una iglesia románica, por ejemplo; si miro a través del hueco desde dentro (con esos muros potentes), percibo, tengo la sensación de que el espacio está condicionado por la forma de la puerta. Tiene otra densidad que el resto del espacio que está por el monte y por ahí." 50

Manifesta una preocupació per la problemàtica dels contenidors de l'espai, pel límit que separa o evidencia la separació:

"Ves como los dos (el mar y la tierra) se necesitan: como lo que hemos dicho del negativo y el positivo... Yo por una parte, casi no creo en la forma... lo que me importa es la aprehensión de los límites que configuran estas formas y lo que pasa entre las formas." 51

De totes formes, ell és conscient que els espais són virtuals:

"Les espaces avec les quels je travaille sont virtuels ou inaccessibles." 52

Això no és un obstacle a la tendència a definir-los, a convertir-los en "lloc", o sigui, en espai determinat.

"Però les escultures de Chillida són articulades i fetes de tal manera, que la seva forma fa veure 'l'espai' com a espai d'un angle, o espai intermediari, o espai buit com

a cambra o passadis o caverna, com a lloc o cop d'ull o penetració. I tota la massa del cos escultural ens fa la sensació d'un 'espai envoltant'." 53

El buit és un dels principals components d'aquesta preocupació espacial, juntament amb els límits i els espais interns.

Aquest és també una de les constants de l'art i de la realitat basca:

"El vacío es uno de los principales componentes plásticos de la obra de Chillida (...) al intentar definir el vacío no hace sino identificarse con una de las constantes estéticas del arte y de la realidad física vasca, desde sus raíces prehistóricas hasta la actualidad: la exaltación del vacío latente en las construcciones megalíticas y la configuración del paisaje y de la orografía vasca." 54

El buit és també fonament per als principis taoïstes. Aquests principis valoren el buit des d'una perspectiva diferent a l'occidental; el buit és un dels principis actius, és a dir, els termes s'inverteixen: no és la forma que defineix l'espai, sinó és l'espai que defineix la forma.

"Nous ignorons à quand remonte cette prise de conscience de l'aura spatiale et de l'espace cryptique, et à quelles 'influences' elle se doit. On ne peut écarter l'évocation d'une certaine note taoïste. Chacun connaît le principe de la segesse chinoise selon lequel c'est le vide du chambranle que fait de la 'porte une porte'." 55

Com molt bé diu Jacques Dupin:

"El buit no és pas el no-res, sinó la matriu de l'espai." 56

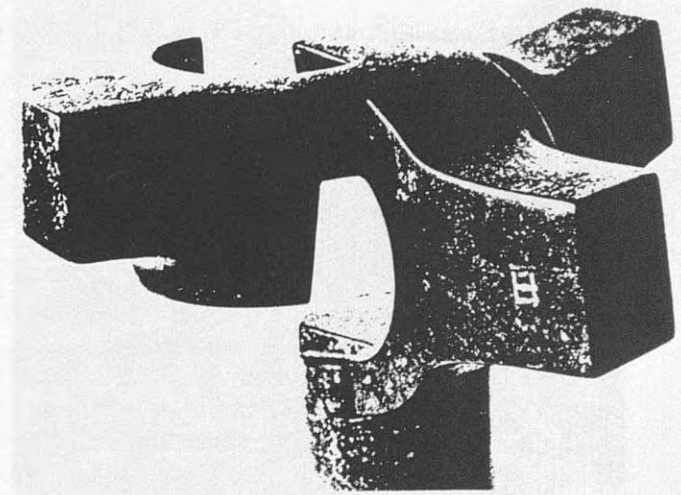
El buit és el que provoca, en l'obra de Chillida, el creixement, l'expansió de les formes, i en aquest sentit, es converteix en la seva matriu. Si seguim l'exemple proposat per Chillida, veurem que el buit és com un animal que genera la pròpia closca, la forma.

"La forme en reçoit sa facture. Elle se dessine toute seule en fonction des nécessités de cet espace qui se fabrique sa demeure à la façon d'un animal qui sécrète sa coquille. Comme lui, je suis un architecte du vide." 57

És aquesta closca (volum exterior) la que permet delimitar i entendre

53 - HOHL, Reinhold: "Chillida o la descoberta permanent", CATÀLEG: CHILLIDA, Fundació Miró, Barcelona, 1986, pàg. 10

54 - GUASCH, Ana M^a: "Chillida. Una batalla més allà de la forma y del espacio", BATIK, núm 57, Barcelona, octubre de 1980, pàg. 47-48



55 - HOHL, Reinhold: "L'espace bidimensionnel, l'oeuvre graphique d'Eduardo Chillida", PANTHEON, n° 33, juliol-setembre de 1975, pàg. 251

56 - DUPIN, Jacques: "Repeticions al voltant del buit", op. cit., pàg. 34

57 - CHILLIDA, E.: CATÀLEG: ARTISTES ESPAGNOLS: GRIS, PICASSO, MIRÓ, TÀPIES, CHILLIDA, op. cit., pàg. 80

l'espai interior.

"Hi ha un problema comú en la majoria de les meves obres: el de 'l'espai interior', conseqüència i origen, tot alhora, dels volums positius exteriors. Per definir aquests espais interiors, cal desenvolupar-los i això els fa innaccessibles a l'espectador situat a fora." 58

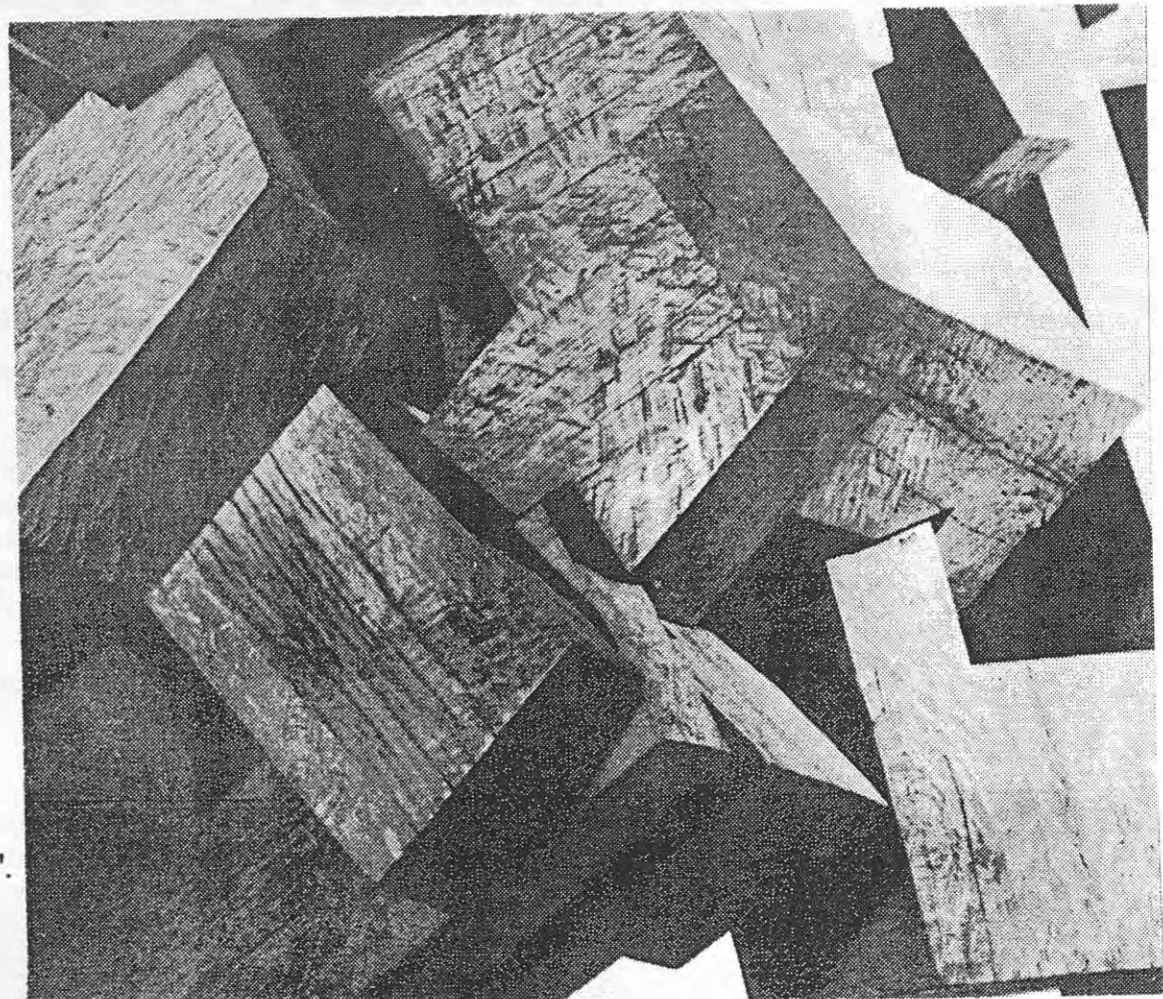
"Aspiro per la meua banda, a definir el tridimensional buit mitjançant el tridimensional ple, establint amb el mateix fer una forma de correlació i de diàleg entre ells. Gràcies a aquestes correlacions, els volums exteriors, que són fàcils d'accedir, ens seran els guies més segurs vers l'aprehensió, almenys en llur esperit, dels espais amagats." 58

58 - CHILLIDA, E.: "L'espai, el límit", op. cit., pàg. 37

L'espai és l'energia vital que desenvolupa el creixement, l'ordenació de la matèria.

"Chillida s'ha referit sovint a 'l'espai interior' enclòs dins l'espai exterior que veiem i toquem. És l'espai prohibit, sempre enllà o ençà -off limits-. Cal afegir-hi que 'l'espai interior' no és sinó la càrrega d'allò desconegut enclosa en cada obra. No es tracta de cap entitat metafísica, sinó d'una propietat sensible: per bé que no la puguem definir, la percebem amb els sentits. 'l'espai interior' és l'energia presonera en cada forma, sigui ferro o argila, marbre o fusta. Germen d'una energia emparedada, és el focus d'aquesta irradiació que les obres emeten." 59

59 - PAZ, Octavio: "Chillida entre el ferro i la llum", op. cit., pàg. 27



4. PRIMERS PLANTEJAMENTS I CONTACTES AMB LA FUSTA.

4.1. PRIMERS PLANTEJAMENTS RESPECTE A LA FUSTA.

Podriem dir que la primera imatge que determina el plantejament de l'ús de les fustes té relació amb la monumentalitat física, o sigui, amb un canvi de dimensió que no es pot abastar amb el propi cos.

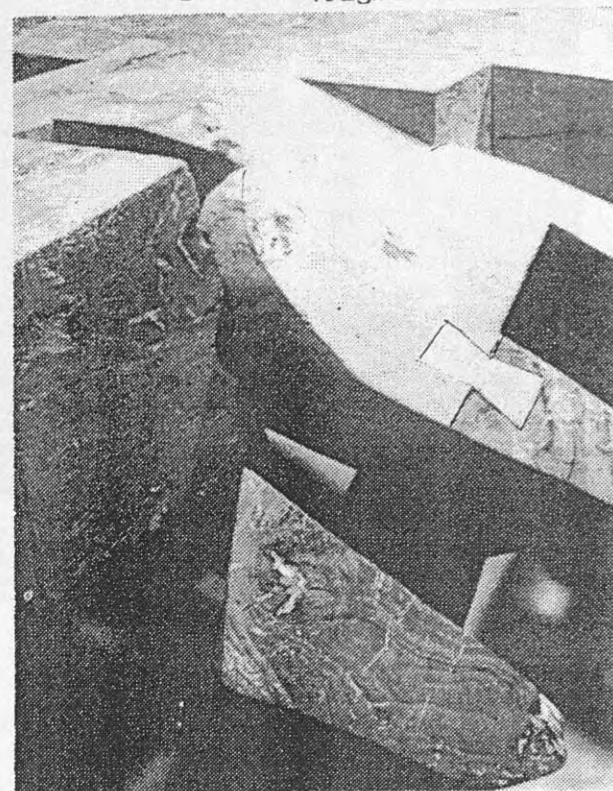
La massa del cos lineal del ferro el condueix cap a la biga de fusta i d'aquesta manera i traduint-ho a paraules del llenguatge de Chillida, l'expansió de l'espai positiu s'equilibra amb la reducció de l'espai negatiu:

"Aquí lo que trataba era de invertir el problema que me planteé con el hierro que trabajé antes de estas maderas. Lo que yo trataba era de cambiar los módulos de relación entre el espacio, digamos, positivo, el espacio material de la obra, y el espacio negativo, que es el espacio real, el que envuelve. Y entonces, para cambiar esos módulos me vi en la necesidad de agrandar el tamaño de la obra, de la dimensión material, levitante de la obra. Me planteé el problema de que el hierro tenía que ser cada vez más grande para envolver espacios más pequeños; esto me planteaba a nivel material unos problemas que para mí eran complicados en aquella época.

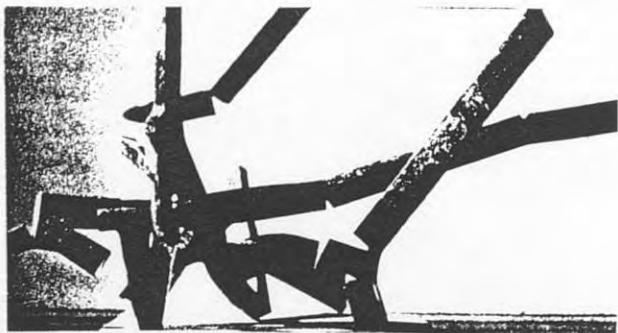
Estos problemas los he venido a resolver después, sí, pero en ese tiempo del problema no veía la manera de solventarlo como yo debía, con mi mano izquierda, y me resistía a la tentación fácil de recurrir a mi mano derecha, para resolverlo de una manera falsa, recurriendo a cosas huecas mediante chapas y soldaduras en las esquinas, sino buscando una materia que por su distinta densidad me permitiera ese tipo de operación, y esa materia fue la madera. Así, con ayuda de ese viejo material de los vascos, resolví este problema a otro nivel, cambiando la proporción entre lo que era escultura, digamos, soporte de la escultura, y el espacio que lo soporta. Digamos que invertí el problema: tomó más importancia la escultura en sí, y menos importancia el espacio que está entre medio, ¿verdad?... que ahí está el cambio fundamental que me da la madera." ⁶⁰

Per tant, podem dir que la pretensió de massissar el concepte lineal, és a dir, donar-li corporeïtat a la barra, lligada al concepte de gravitació de pes i d'autenticitat material, va ser el primer plantejament respecte

"Abesti Gogora IV", fragment.



60 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 85-86



"Abesti gogora IV". Fragment,

61 - Eduardo Chillida a NAVARRO ARISA, J.J.: "La gravitación de Eduardo Chillida", op. cit.

62 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLAMO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit. pàg. 85

63 - RAGON, M.: "Chillida", CIMAISE, nº 88-89, 1968, pàg. 24

a la biga.

Aquest plantejament va lligat al concepte del comportament del material, i per tant, si Chillida està jugant amb comportaments reals, difícilment podrà acceptar una representació d'aquests i el fet de convertir-los en simulacions.

"En realidad, creo que no cabe una dialéctica entre el vacío y el pleno sin partir del peso; aceptar las condiciones que imponen la materia y el peso es esencial para tratar de responderme algunas preguntas que me hago y sería imposible hacer lo mismo con esculturas huecas. Es la gravitación lo que exige estar presente en el diálogo entre la masa y el vacío y es esto lo que exige obras macizas, nada se podría resolver y explicar de otro modo." 61

La monumentalitat va ser un dels plantejaments subjacents en el primer pensament escultòric de Chillida. Tan cert és que podem dir que la necessitat d'engrandir la barra va íntimament lligada al canvi de dimensió.

Quan Ugalde li pregunta per l'origen del plantejament monumental, Chillida li respon:

"Ya apunta en esa dirección la madera, que empieza el año 1959 (...) ya estas obras mías en roble son grandes, pesan hasta 3.000 kilos (...) de modo que esas maderas que te digo son obras como esta habitación." 62

La monumentalitat i l'arquitectura tenen, en l'obra de Chillida, una certa ambivalència, afavorida per les idees de l'època d'estudiant d'arquitectura.

"Les sculptures en fer et en bois de Chillida ont pris ces dernières années une dimension de plus en plus colossale. L'ancien étudiant architecte réparaît qui, après avoir sacrifié au baroque, évolue vers le géométrique et le monumental." 63

Això es desenvolupà posteriorment en la mesura que anà incorporant-ho a la funció social, és a dir, als projectes públics. De totes maneres, s'ha de considerar que tota la seva obra, des d'un bon principi, té un contingut monumental que no resideix precisament en l'escala, sinó en la força de les peces.

"Y esta definición material, de fuerza, de contundencia, obliga a la monumentalidad, una monumentalidad que en ocasiones no tiene relación alguna con el tamaño sino con la irradiación espacial y que en otros se define a partir de su incidencia en espacios públicos y abiertos, una monumentalidad que enlaza asimismo con una de las constantes estructurales, vigentes en arte vasco desde las estelas funerarias a los 'mikeldis'." 64

Diguem, però, que és amb la fusta quan pot manifestar la monumentalitat amb dimensions pròpies al concepte tradicional. Aquestes dimensions, tot i ser considerables, no persegueixen l'espectacle, no s'imposen; adopten la mesura de l'home com a referència implícita, fugint dels aspectes colosals o espectaculars.

"Claude Esteban ha estudiado mi obra de cerca y sabe, en efecto, que nunca me he dejado arrastrar por una escala que sea monstruosa, y que huyo de lo espectacular que es esa teatralidad de la apariencia que yo detesto, porque lo colosal, si está cortado de raíces profundas, no es nunca más que una pérdida de energía." 65

"Si cet art, à coup sûr, s'oriente vers le monumental, il fuit le spectaculaire, cette théatralité de l'apparence que Chillida déteste." 66

4.2. PRIMERS CONTACTES AMB LA FUSTA.

Els crítics que han estudiat aquest tema expliquen repetidament l'anècdota de la troballa del primer tronc en un camí de Navarra.

"Telle ne fut pas la première 'reconnaissance' du bois. La véritable rencontre de Chillida avec lui paraîtra tout à la fois fortuite et nécessaire -à l'image de l'oeuvre d'art. Elle date de l'automne 1958, selon le récit que m'en a fait Chillida. Traversant en voiture la province de Navarre, le sculpteur aperçoit au bord de la route, à demi dérobée dans l'herbe, une longue poutre de bois clair. Sans même comprendre la raison de son geste, il s'arrête, sort de l'automobile, s'approche. 'Je savais. Le bois soudain s'est manifesté, évident, nécessaire. J'en avais pourtant vu toute ma vie. Mais, tout à coup, il a dit: c'est moi'. La matière pouvait dès lors commencer à opérer: l'arôme incorporel

64 - GUASCH, Ana M^o: "Chillida una batalla más allá de la forma y del espacio", op. cit., pàg. 48

65 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 87

66 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 135

67 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 130

avait trouvé où prendre corps. Est-ce, au reste, la substance même du bois qui a requis si énergiquement le regard de Chillida? Fibres, nervures, jeux des aspects proposaient là une vie plus tangible, assurément, que la pierre et le fer. Peut-être. Mais la 'peau des choses', on l'a vu, n'attire pas Chillida." 67

Així va ser el primer contacte explícit amb la fusta, com un projecte intuïtiu dels futurs "Abesti Gogora". Però hem de matitzar un fet fonamental: que no és la troballa d'aquest tronc el que induïx Chillida a fer escultures amb fusta.

68 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 134

"No es por ejemplo la madera la que me ha conducido a las obras de madera." 68

Com molt bé diu l'escultor mateix, o Claude Esteban:

"Les madriers monumentaux des Abesti Gogora ne signifient pas pour Chillida une incidence étrangère, quelque formulation fomentée -motu proprio- par le bois. Ils son une proposition de l'esprit insuite dans le bois et que le bois a mission de conduire.

Ce n'est pas le bois qui a conduit Chillida aux oeuvres de bois, mais ce que l'artiste aime à nommer un arôme." 69

69 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 128-129

El que l'induí a treballar amb la fusta va ser tot el procés de recerca previ, desenvolupat a través del ferro.

"En un artista tan cerebral com ell, es inimaginable pensar que una coincidència de tal mena fos provocadora solament d'un canvi de material; és sobretot, l'inici d'una recerca directament lligada al buit (...) És per això, doncs, que la troballa d'aquella biga li permeté expressar el problema creatiu que, des de feia temps, li provocava unes cavil·lacions obsessives: treballar el negatiu." 70

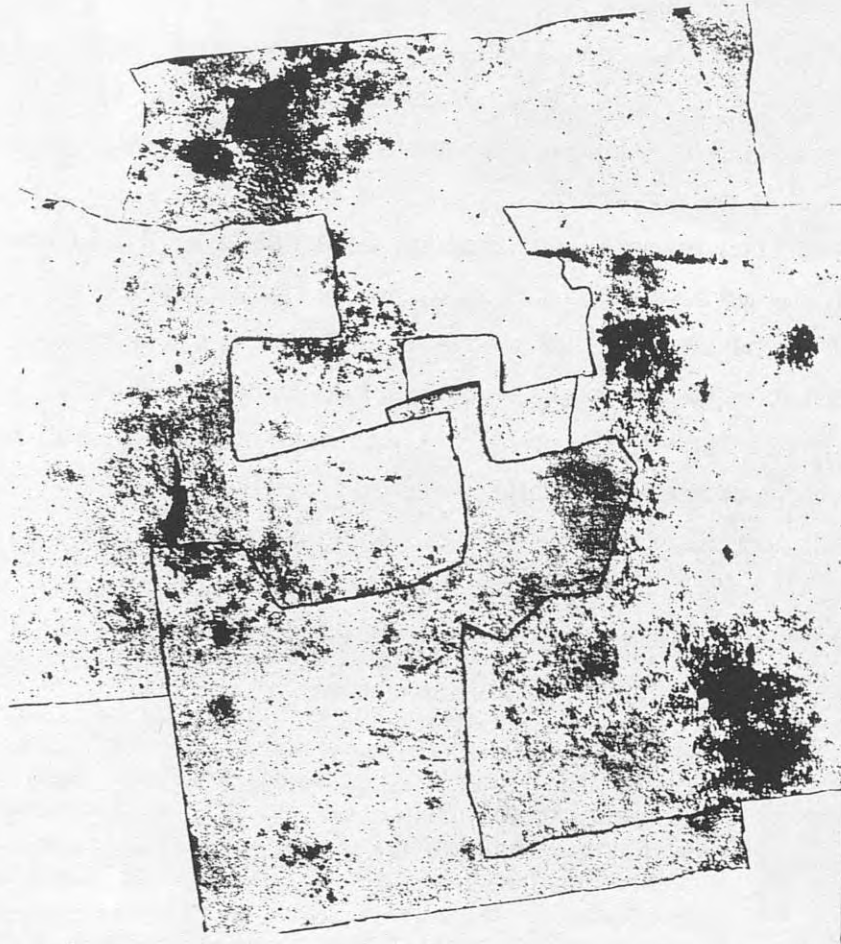
70 - PERMANYER, Lluís: "Chillida o la recerca de l'espai", SERRA D'OR, núm 318, Barcelona, març de 1986, pàg. 60

De fet, és lògic considerar que és tot el plantejament evolutiu al voltant de la preocupació espacial el que generarà el clima necessari per a possibilitar la fructificació del fet circumstancial. Chillida mateix explica que tres anys abans d'iniciar la feina amb les fustes, una part dels seus collages ja mostraven aquesta tendència:

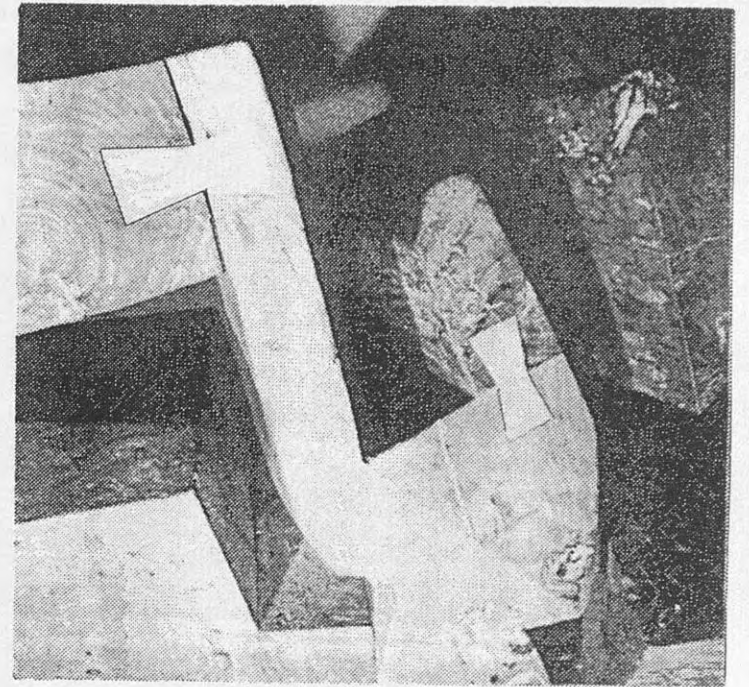
"Existen bastantes collages anteriores a esta época que digo, en los cuales se advierte que las maderas estaban

'en función'; esas maderas que ahora se encuentran en los museos americanos, y había intuido tres años antes de empezar a trabajar con ellas." 71

71 - Eduardo Chillida a FLOREZ, E.: "Una escultura de Eduardo Chillida para Madrid", EL ALCAZAR, Madrid, 21 de juny de 1972



"Collage", 1964.



"Abesti Gogora IV".

5. SÈRIE "ABESTI GOGORA".

La sèrie "Abesti Gogora" està constituïda per quatre escultures de fusta i una de pedra.

Per a poder-les diferenciar van numerades segons l'ordre en què han estat acabades i es dóna la circumstància que Chillida va classificar la primera de les escultures començades, amb el número IV, perquè aquesta va ser l'última en acabar.

Les tres primeres de la sèrie, és a dir, la I, II i III estan construïdes amb fusta de roure i la IV amb fusta de pollancre.

Així mateix les tres primeres es troben en col·leccions i museus fora de l'Estat espanyol, mentre que la IV es troba en el Museu d'Art Abstracte de Cuenca. "Abesti Gogora V" és una peça realitzada amb pedra de granit i es troba al Museu de Belles Arts de Houston (Texas).

El nom de la sèrie, "Abesti Gogora" (pronunciat Gogorra), significa "Cant Vigorós". Chillida, d'aquesta manera, insinua una relació amb el ritme musical, que Octavio Paz el comenta així:

" ...Abesti Gogora (Cant vigorós). La metàfora sonora torna a sorgir: les quatre escultures són un cant, i aquest cant és aspre, vigorós, del vent entremig dels arbres. Himne, no pas de sonoritats, de mots, sinó de formes i de volums. El Cant és un edifici d'aire que s'eleva des de terra mogut per ales sonores; les escultures de Chillida són taulons acoblats i enmetxats, construccions compactes i espais sobtadament oberts: música immovilitzada. L'espai, mut, profereix un cant que no entenem amb l'orella sinó amb els ulls." 72

També Claude Esteban es refereix al mateix sentit metafòric del nom de la sèrie (73).

5.1. "ABESTI GOGORA IV".

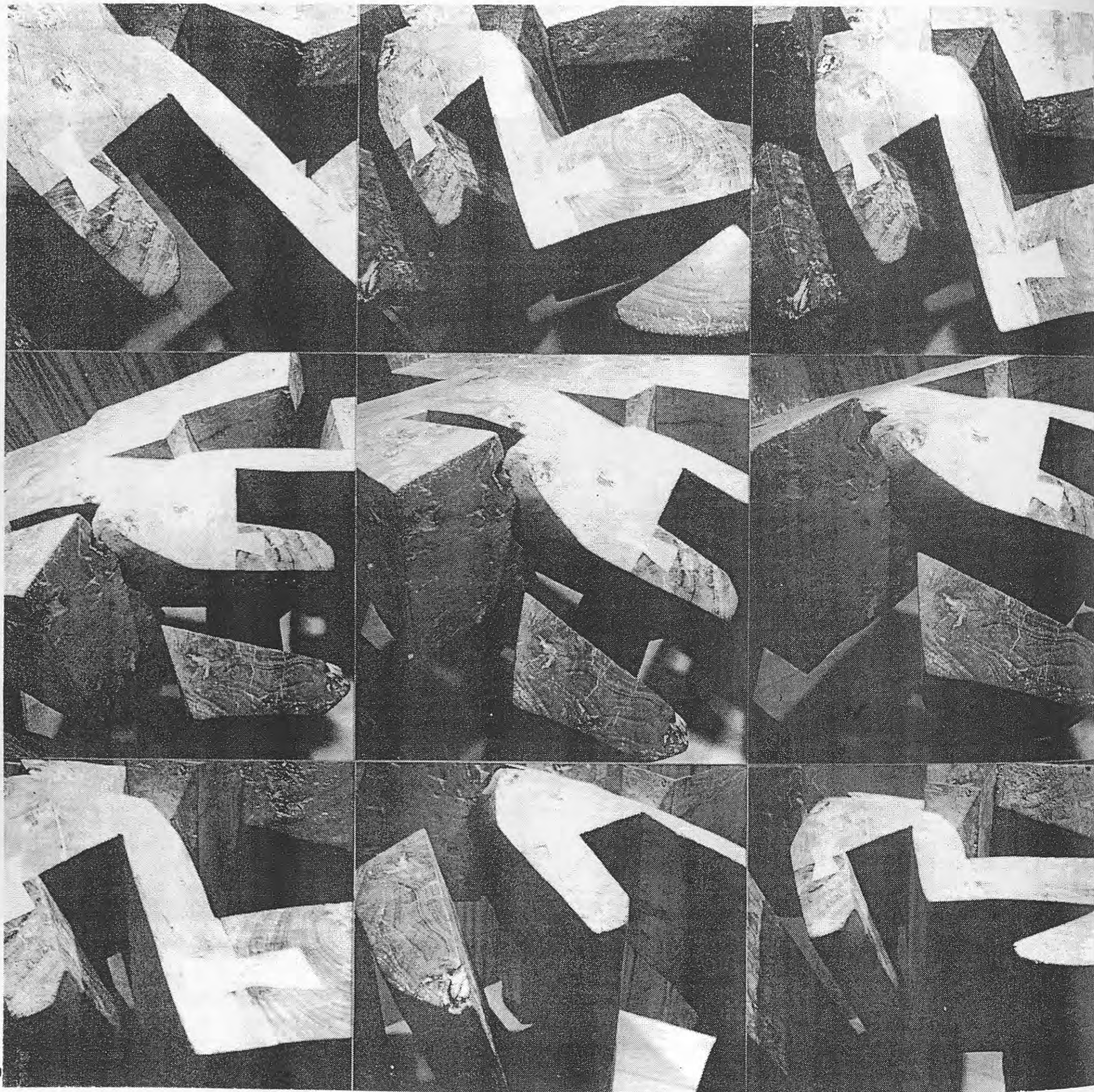
Iniciem el recorregut per la sèrie amb la peça número IV, perquè, com hem dit, és la primera que començà a fer, cosa que ens permet seguir

72 - PAZ, Octavio: "Chillida": CATÀLEG: CHILLIDA, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1986, pàg. 33

73 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 132



"Abesti Gogora IV", 100x131x100 cm.



un procés similar al de l'escultor.

Chillida va construir l'escultura, que actualment està al Museu d'Art Abstracte de Cuenca, amb el tronc que va trobar en un camí de Navarra.

El període de gestació emprat en la definició del model definitiu, o sigui, l'actual, va des del 1959 fins al 1964; és a dir, pràcticament inclou tota la producció de fusta dels "Abesti Gogora".

Aquest temps, que és tan perllongat respecte als altres períodes, ens explica el problema de l'acceptació del resultat definitiu, per part de l'escultor mateix.

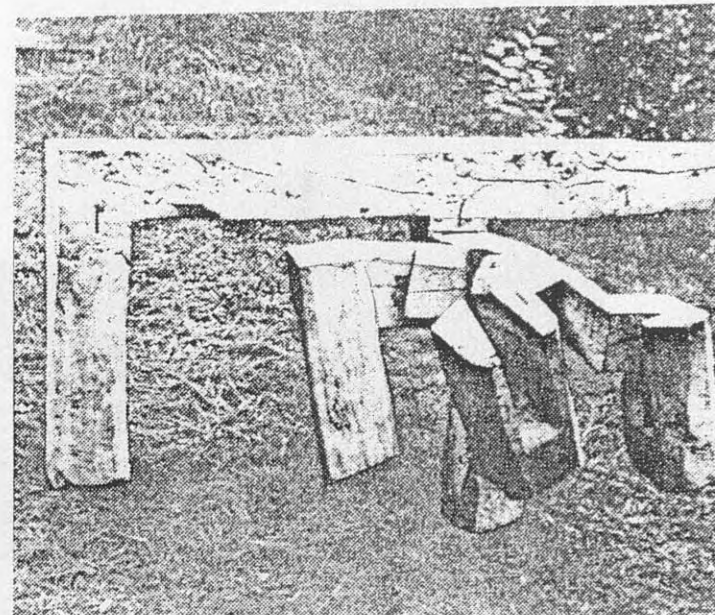
"Era chopo, un chopo viejo, asqueroso... Esa fue la primera escultura. Creo que la comencé a finales del 58 y la terminé en el 59, pero la terminé de una forma... (tengo por ahí algunas fotos... era mucho más grande de lo que es ahora, por eso hay una confusión de fechas). Igual has visto una foto en la que tiene un travesero largo..., esa fue la primera versión y estuvo en el jardín de casa mucho tiempo. Después yo la miraba y la miraba y me parecía que estaba demasiado cerca de lo que era mi obra anterior en hierro, en otro material y en otra escala, al darme cuenta de esto la podé, simplemente. La podé y me quedé con el corazón de la pieza. Es la que está en el Museo de Cuenca. El 'Abesti Gogora IV' se llama, pero en realidad es la primera de madera." 74

Aquesta peça és la més petita de les quatre (100x131x100) i el gruix de la biga és inferior al de les altres, de roure.

Si considerem la sèrie com un procés seqüencial, aquesta escultura cal situar-la davant d' "Abesti Gogora I". Les raons que ens obliguen a fer això són de tipus formal, per exemple, l'horitzontalitat i el tractament formal dels fragments de tronc, o bé de tipus tècnic, les unions de "doble ala de mosca". També hi ha raons de tipus temporal, com hem comentat anteriorment.

L'horitzontalitat és la dimensió dominant en aquesta escultura, igual que en "Abesti Gogora I" i en una proporció menor en la III.

Una biga horitzontal estructura la massa al seu voltant. Darrere d'aquesta biga una altra assumeix la verticalitat, sobresortint per damunt de la massa general de l'escultura i mantenint, no obstant això, una desviació suau respecte a la verticalitat esmentada. Per la part davantera de la biga horitzontal, s'estructura una dinàmica de masses i d'espais



"Abesti Gogora IV", estat inicial del 1959.

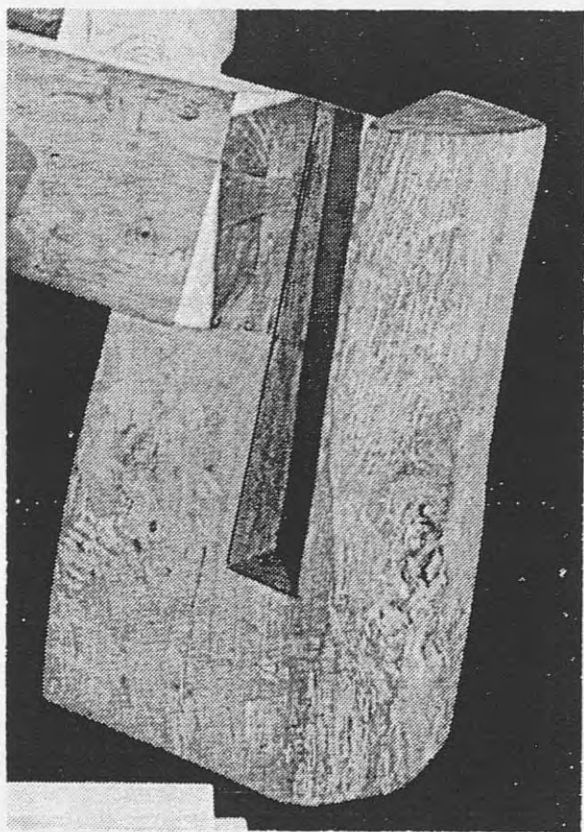
74 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

que modifica qualsevol concepció cartesiana d'aquesta peça.

Vegem la descripció que fa d'aquesta escultura Figueroa Ferretti:

"En la número 4 desarrolla, en su interior, en un intento casi quimérico, la idea laberíntica que por la misma textura de la materia vegetal no supone el enroscamiento abismado, aunque pudiera residir en su planteamiento, sino la apertura hacia un espacio ajeno al de sus estructuras, un espacio cenital -Abesti Gogora- hacia donde parece apuntar, en una especie de violenta desesperación la viga menor de su obra." 75

75 - FIGUEROA FERRETTI: CHILLIDA, op. cit., pàg. 35-36



"Abesti Gogora IV", fragment.

La modulació laberíntica que comenta el crític citat, vindrà determinada pel fet de buidar el troncs en forma d'U, extraient de la fusta el seu cor, i d'unir-los pels extrems de la U. El laberint espacial és conseqüència d'aquest itinerari material.

L'obertura cap al cel, apuntada per la biga, diguem-ne vertical, es potencia pel tractament dels extrems inferiors de les fustes en direcció a un nucli imaginari, situat per sota del nivell del pla de terra; és a dir, els punts de contacte amb la terra dels extrems de les fustes tenen una tendència a recollir-se.

Això potencia, juntament amb les obertures practicades en forma d'U, una orientació cap a l'espai zenital.

Un altre dels factors que hem de considerar és la tendència a la concentració nuclear que hi ha en les altres escultures i que en aquesta no apareix. En tot cas, l'única aportació en aquest sentit l'ofereix la massissació de l'estructura lineal de l'escultura, incorporada, per primera vegada, per la utilització del tronc.

Aquesta escultura està oberta a l'espai exterior, encara respira l'herència del ferro. L'espai, considerat com a interior, el trobem entre les "potes" de l'escultura. En cap moment apareix una articulació de masses que faci hermètic el contingut espacial.

Dins de la sèrie, "Abesti Gogora IV" és una aproximació a les possibilitats de la fusta, un primer tempteig, i segurament aquesta sigui la raó per la qual li va costar definir el resultat final.

En el llibre CHILLIDA, escrit per Claude Esteban (76), podem apreciar la imatge que ofereix el primer estadi de l'escultura.

76 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit.

Tractament de la matèria a "Abesti Gogora IV".

El tractament dels troncs ens deixa clar el seu origen orgànic, formalment cilíndric. El tronc ha estat quadrejat, però no hi apareixen arestes de cantó viu en les superfícies externes, excepte en el cas de la biga vertical, com conseqüència de la intersecció dels plans ortogonals. Generalment apareixen superfícies cilíndriques que corresponen al tronc originari, que manifesten totes les propietats naturals.

No obstant les obertures practicades en l'interior dels troncs, en forma d'U, ens mostren la densitat compacta del cor de la fusta i les arestes vives provocades pels talls.

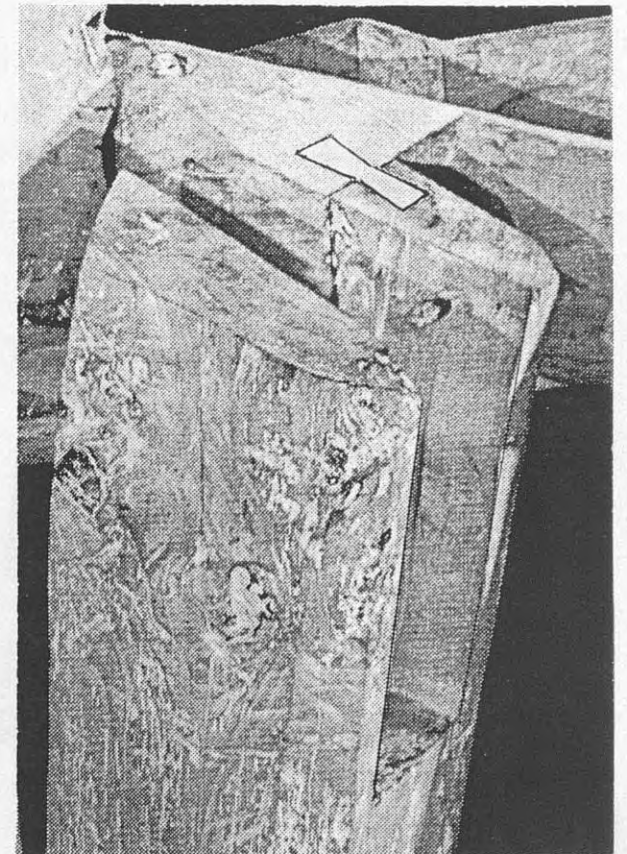
Aquesta manera de tractar la fusta sols és present, i a una escala molt més reduïda, a "Abesti Gogora I".

El poliment i la restauració de la superfície del tronc no són presents a les altres peces. Chillida, condicionat per la precarietat exterior de la fusta, es veu obligat a tapar forats i bades.

Les unions entre els diferents fragments de tronc que componen l'escultura, estan refermades amb una doble "ala de mosca" (77). Aquesta pràctica la trobem també en la peça següent.

Característiques formals i estructurals d' "Abesti Gogora IV".

- . Construcció arquitectònica.
- . Predomini de l'horitzontalitat.
- . Frontalitat, sense tendència al pla i desenvolupament tridimensional.
- . Forma de taula amb quatre potes.
- . Tendència orgànica, angles indefinits i paral·lelament tendència arquitectònica, angles pròxims a 90°.
- . Espais interiors visibles.
- . Dinamisme provocat per l'obliquïtat dels plans i les arestes. Tres punts de contacte amb el terra.
- . Massissació reduïda.



"Abesti Gogora IV", fragment.

77 - Engalzament. En castellà: "cola de milano"

5.2. "ABESTI GOGORA I".

"Abesti Gogora I" és una de les tres escultures de la sèrie que han estat realitzades amb les bigues de roure de l'església de Lezo.

Pertany al període 1960-61 i és propietat del Museu de Belles Arts de Houston (Texas).

Les mides són considerables: 165x348x160, encara que les diferents publicacions no coincideixen respecte a la mida més gran. El gruix de les bigues oscil·la al voltant dels 35 centímetres.

Les bigues estan quadrejades i els angles que configuren les cares tenen una tendència a l'ortogonalitat.

Les arestes presenten, de vegades, deformacions i xamfrans a causa de les irregularitats pròpies de l'arbre d'on sortiren les bigues.

Els tretze fragments de biga que la componen estan units entre ells amb diferents tipus d'ensamblatges. Reforzats amb torellons que les travessen i amb doble "ala de mosca".

Aquests acoblaments tenen angles d'unió diferents i pròxims als 90°.

El conjunt genera un bastiment en forma de zig-zag, que s'ordena fonamentalment en un sentit longitudinal i constitueix, al mateix temps, una mena d'arc irregular.

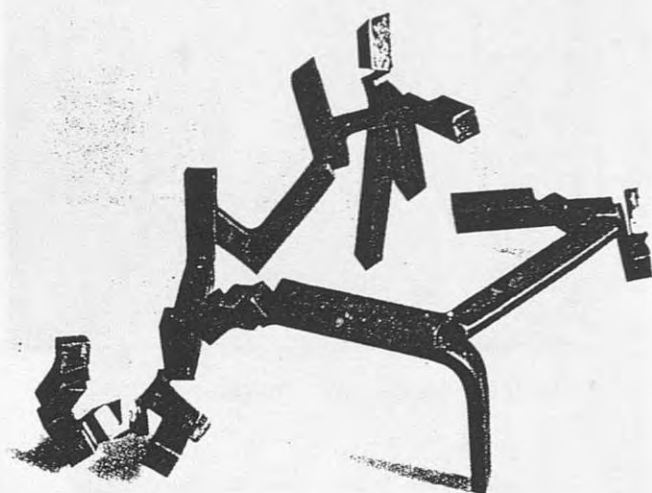
En la part superior d'aquest arc es produeix una concentració de formes i masses que mantenen una relació laberíntica, precisament perquè és aquí on les fustes han estat manipulades més intensament, ja sigui buidant el cor i generant formes similars a les d' "Abesti Gogora IV", ja sigui construint formes similars a la lletra U (si veiem la fusta longitudinalment) o a la lletra L (si veiem la fusta des de la testa).

En els dos extrems del recorregut laberíntic i longitudinal s'aixequen els blocs prismàtics, mantenint una posició obliqua al pla de terra.

El conjunt dóna la sensació que el recorregut lineal de la matèria ha estat interromput (78), i que aquest zig-zag no és res més que un fragment, fixat per la limitació de la matèria o de l'espai exterior, del propi taller, tal com ens explica Chillida:

" - ...es la sensación que le explicaba anteriormente, que el espacio había limitado el crecimiento del ritmo.

- Sí, claro, lo había limitado y, a su vez, la escultura

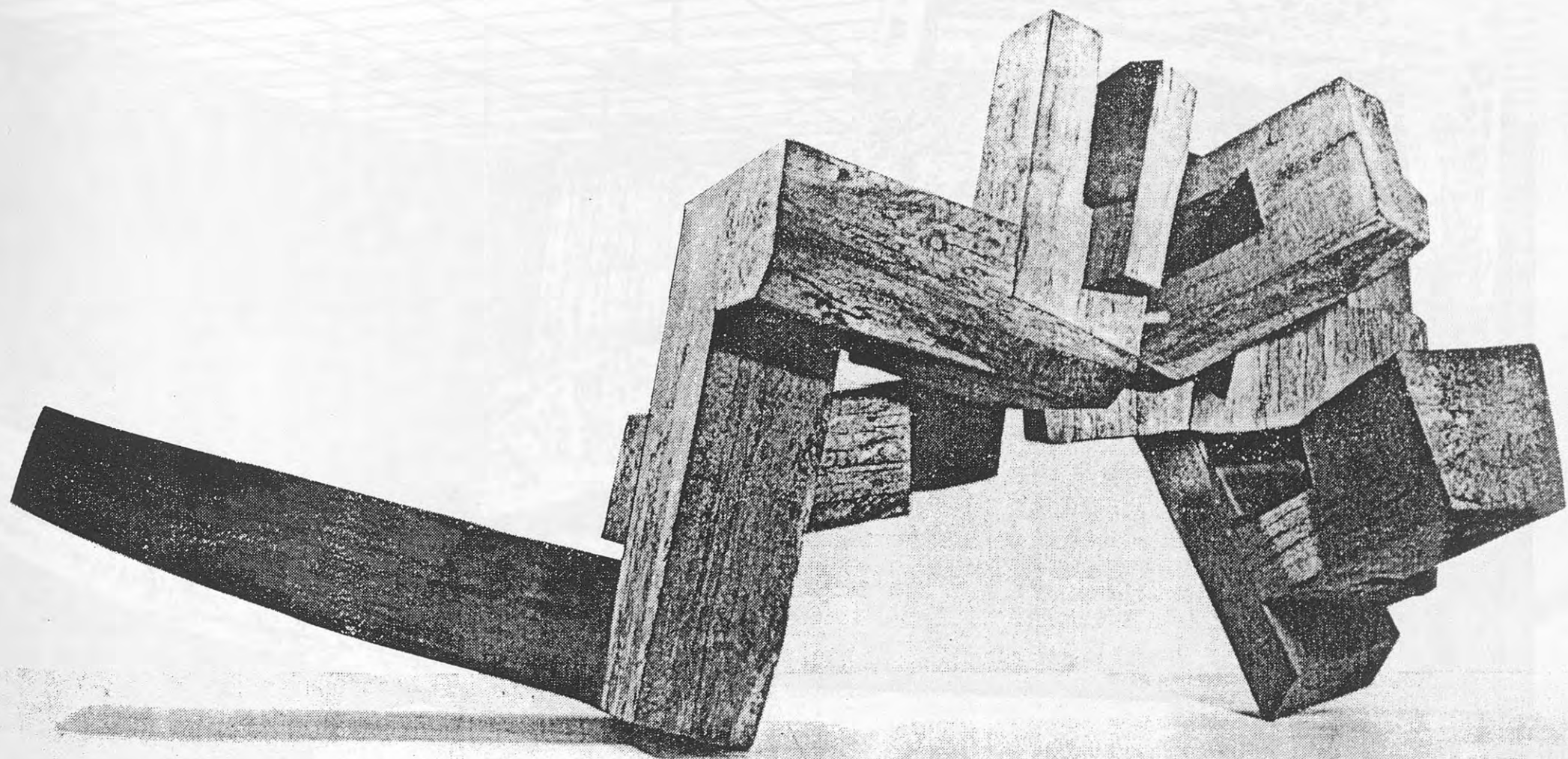


"Somni articulats", 1958.

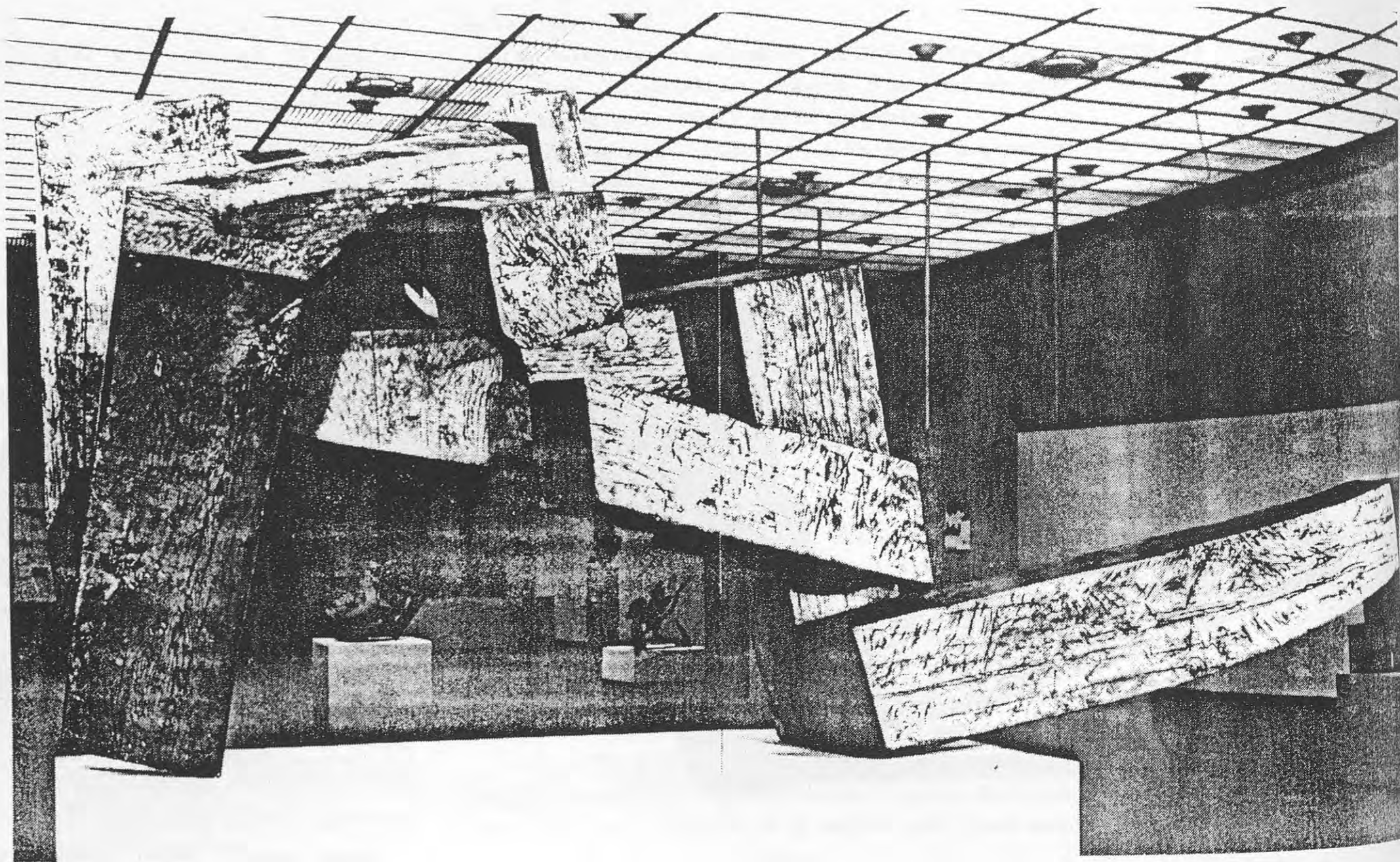
78 - "J.V.- El 'Abesti Gogora I', el segundo en realización, me da la sensación de que es un recorrido que podría continuar, que está interrumpido, que está limitado simplemente por la materia, como si fuera un ritmo geométrico en expansión, acotado.

E.Ch.- Sí, hay una ley que mueve aquello, una relación entre el ritmo musical y el ritmo formal de la serie; ya sabes lo que quiere decir Abesti Gogora...

Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.



"Abesti Gogora I", 1960-61, 165x348x160 cm.



"Abesti Gogora I".

se había acoplado a un espacio dado. (...) Estaba terminada en relación con el estudio. Es decir, que mi obra no era sólo mi obra, era mi obra y el estudio." 79

Respecte a la forma de la peça, Figuroa Ferretti comenta que hi ha una relació formal amb els instruments rurals, com ara l'aladre, però Chillida ens diu, a la nostra entrevista (80), que les relacions que podem establir entre les escultures de fusta i els estris rurals, no són tan evidents com en les primeres sèries de ferro.

"...prolongara la vivencia de esta madera en el ensamblaje de unas estructuras que concretamente en el caso de la que comentamos, viene a suponer una especie de homenaje al arcaico arado romano con su mancera o esteva reducido a un robusto prisma que apunta hacia la mano del hombre." 81

Amb el fi d'explicar l'ordenació seqüencial de la sèrie relacionarem el replegament laberíntic de les masses de fusta amb dues imatges: el metre articulat, de fusta, que tradicionalment fan servir els artesans i el caragol (espiral).

La primera fa referència a les possibilitats estructurals de la biga, possibilitats d'extensió i de replegament, limitades per les articulacions:

"...Dentro de las posibilidades que la madera permite, la idea laberíntica, que aquí, por la contextura de la materia no puede ser enroscamiento abismado..." 82

La segona, el caragol (espiral), és un paradigma conceptual que Chillida fa servir reiteradament durant tota la primera etapa de la seva obra fins als "Abesti Gogora"; és l'element paradigmàtic per excel·lència del laberint.

El concepte de replegament espiralforme és utilitzat per Chillida amb un doble sentit. Quan parla amb Volboudt, diu:

"¡La espiral! Es esto, desde luego. La actitud del artista ante su obra está hecha a su imagen. Ésta es la razón, acaso, por la cual he vuelto sobre mí mismo tan frecuentemente en mis esculturas. La espiral es la figura geometrizada de una trayectoria que parece no alejarse de su fin sino para encerrar en sus rodeos, en sus retornos, todas las situaciones posibles de una figura del espacio en la que lo vacío y lo lleno se alternan, apretados en torno

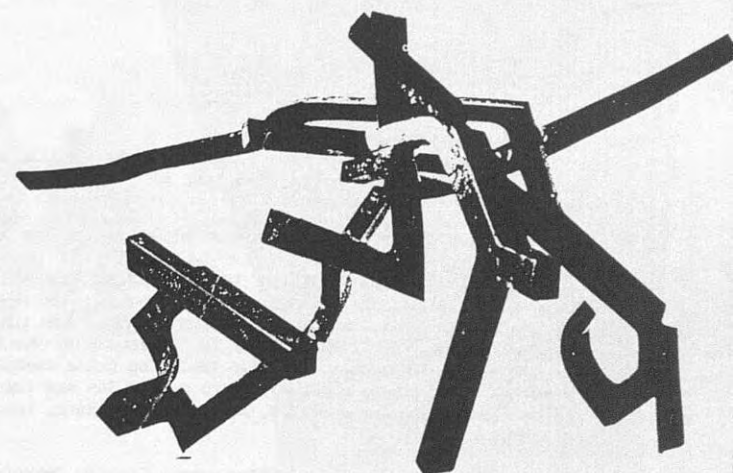
79 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

80 - Chillida, diu: "Pues yo creo que sí, que influye un poco también la cultura popular y estas cosas, pero no de una manera directa".

Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

81 - FIGUEROA FERRETTI: CHILLIDA, op. cit., pàg. 35

82 - FIGUEROA FERRETTI: "La escultura de Eduardo Chillida", GOYA, nº 102, Madrid, 1971, pàg. 397



"Laberint gestual", ferro.

83 - Eduardo Chillida a VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA, op. cit., pàg. 23-34

a su eje único. Aquí volvemos a hallar la imagen del vuelo, el circuito que el pájaro traza sobre su territorio de caza. El mío, en el centro del volumen, es esa laguna en que se concentra el alma misma de la obra, la causa invisible de todos sus desenvolvimientos." 83

Tractament de la matèria a "Abesti Gogora I".

El procediment artesanal emprat respecta la naturalesa vegetal de la biga i incideix fonamentalment en els aspectes estructurals (articulacions) i deixa de banda, aparentment, els aspectes superficials. Les fustes mantenen el caràcter extern de la biga, no han estat manipulades de manera estranya al comportament de la fusta.

"Su 'Abesti Gogora', del Museo de Houston viene a ser un testimonio del contrapunto reverencial a la naturaleza del árbol caído, Chillida no se atreverá a hurgar en la superficie lisa del prisma obtenido para tallar." 84

84 - FIGUEROA FERRETTI: CHILLIDA, op. cit., pàg. 34

Les superfícies tenen l'empremta de l'aixa, però han deixat de banda qualsevol actitud decorativa, com ell afirma rotundament:

85 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

"NO, yo no pienso en la decoración nunca." 85

A "Abesti Gogora I", la fusta està tractada amb una concepció estructural, respectant plenament el seu comportament.

"La madera, en cambio, no pierde nunca su voz vegetal. Incluso una obra como Abesti Gogora I, de 1960-61, que es plenamente arquitectura, conserva intacto el lenguaje de la naturaleza, que la manipulación del material no hace sino resaltar." 86

86 - CORREDOR MATHEOS, José: "Antológica de Chillida en Barcelona", GUADALIMAR, nº 54, 1980, pàg. 41

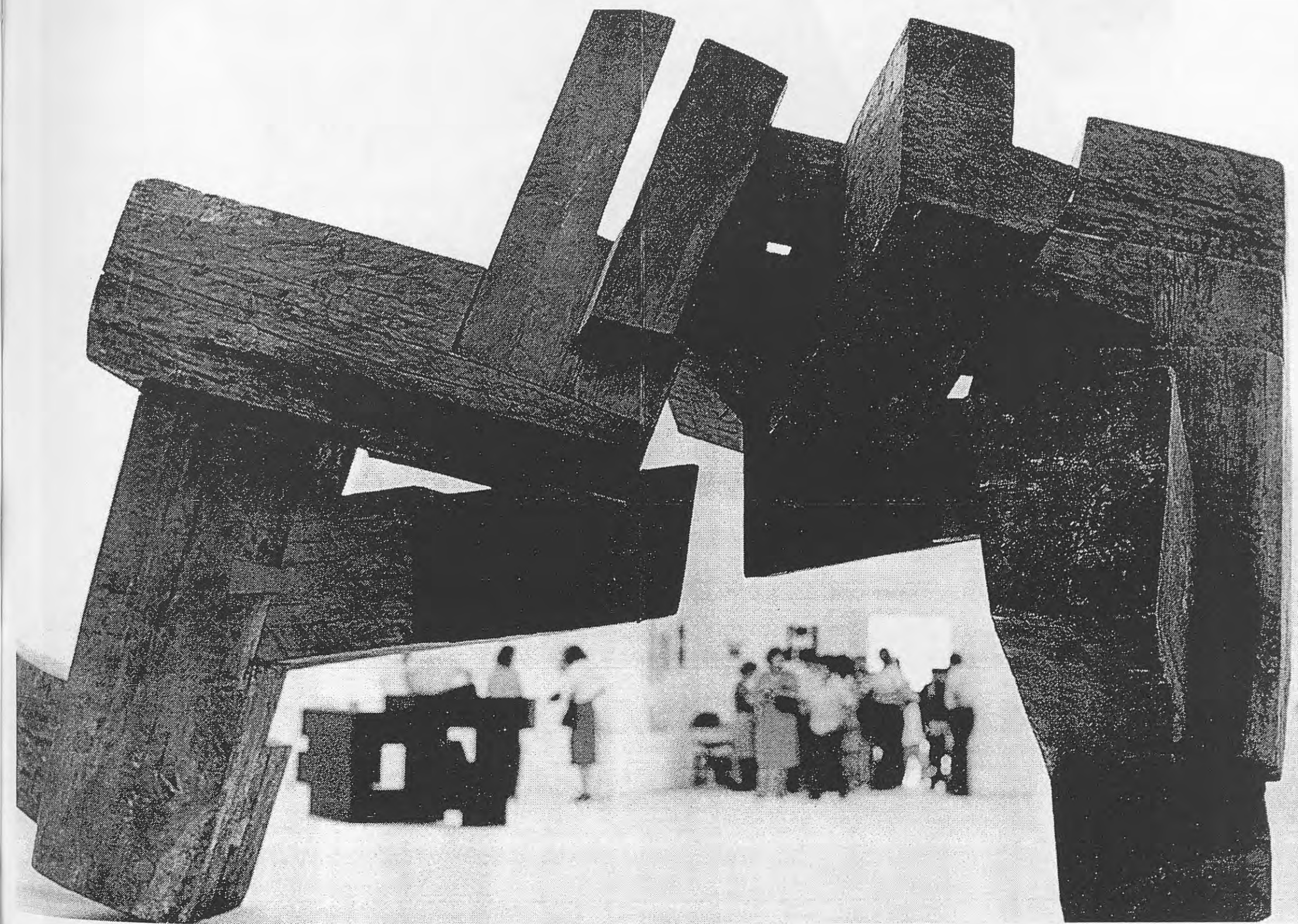
87 - "J.V.- (...) parece que respeta algún ensamblaje de los originarios
E.Ch.- Sí, sí..., pero no los que tenía la iglesia. Yo había observado y estudiado un poco, desde un punto de vista técnico, como se ensamblaba la madera, todos los tipos de articulación de la madera, y he utilizado libremente los que me han convenido en cada caso. Los había también en las iglesias, claro, y los hay, pero no son los que había allí, los hemos hecho nosotros, las colas de milano, todas estas cosas ...

Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

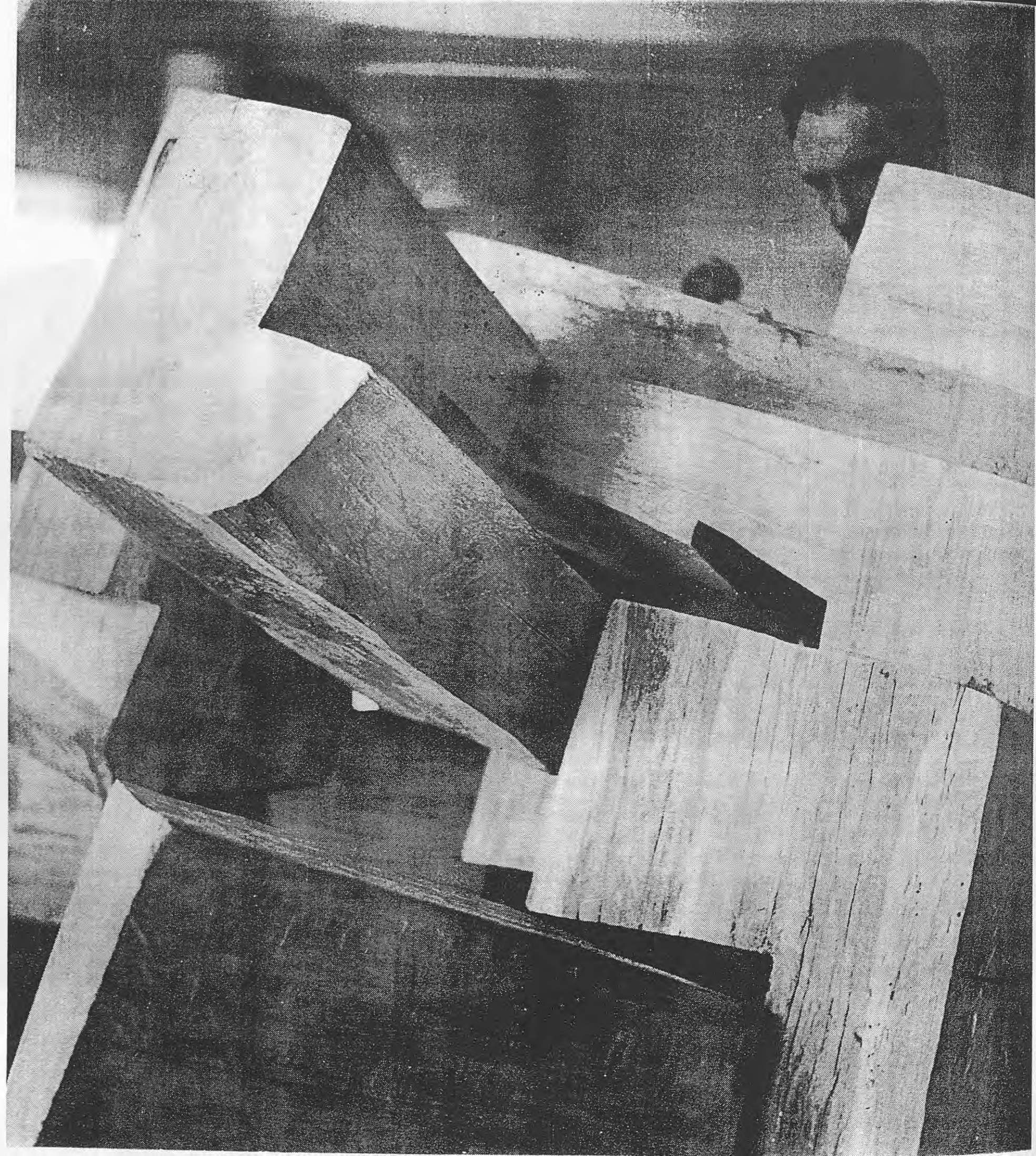
Les articulacions i engalzament són la conseqüència de les necessitats tècniques, són resultats d'ordre funcional (87).

Característiques formals i estructurals d' "Abesti Gogora I".

- . Construcció arquitectònica.
- . Recorregut horitzontal.
- . Frontalitat, desenvolupament tridimensional, tendència al pla.



"Abesti Gogora I".



- . Forma d'arc (forma d'aladre).
- . Tendència arquitectònica, ortogonalitat dels prismes.
- . Predomini de l'espai de l'entorn, espai interior poc definit.
- . Dinamisme provocat per l'articulació en zig-zag, obliqüitat respecte al pla del terra. Tres punts de contacte amb el terra.
- . Tendència a la massissació (pronunciada).

5.3. "ABESTI GOGORA II".

"Abesti Gogora II" és la segona escultura realitzada amb les bigues de roure de l'església de Lezo.

Feta en 1961, pertany en l'actualitat a la Col·lecció Baró Lambert de Brussel·les (Bèlgica).

Les mides aportades pels textos consultats, com en les altres escultures d'aquesta sèrie, no coincideixen. Oscil·len al voltant dels 242x177x120 centímetres (88).

L'estructura recorda una T. Està constituïda per una biga de suport vertical d'uns 50 centímetres de gruix i de secció quadrada, amb un estretament o coll, que separa la part sustentadora, o sigui, la biga vertical de la part superior, i aquesta està constituïda per un acoblament de bigues de seccions diferents i d'un gruix inferior al de les altres bigues emprades en la resta de la sèrie.

Les arestes d'aquesta escultura tenen un angle ben definit i no presenten xamfrans ni deformacions a causa del tronc original.

Fonamentalment, les bigues de la part superior estan quadrejades, però tenen nombroses incisions i canvis de plans. Mantenen entre si una relació formal de compenetració i encaixament, i articulen entrants i sortints d'unes amb les altres.

Els engalzaments de les peces, en la part superior, mantenen angles diversos, constituint un conglomerat laberíntic i irregular.

Sols una d'aquestes peces de roure és paral·lela al pla del terra, la resta s'adapta damunt de la seva superfície i provoca les articulacions d'entrants i sortints, al mateix temps que genera uns passadissos entre les masses.

88 - VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA, op. cit., 245 centímetres, DERRIÈRE LE MIROIR, núm 143, 1964, 240x175x75 centímetres CIMAISE, núm 60, 1964, pàg. 30, 240x190 centímetres

L'estructura d'aquesta "Abesti" ens remet a la sèrie "Enclusa de Somnis", una sèrie molt extensa de la qual ja hem parlat. La relació (de caràcter arborescent o instrumental) entre el suport de fusta vertical i la part superior, ens permet establir un vincle entre les dues sèries.

"En otro caso Abesti Gogora número 2 de la colección del barón Lambert, claramente desarrolla de nuevo, en una adecuación siempre aceptable por su actitud ante la madera, la idea de su "Yunque de Sueños", pero sin rechazar la posibilidad de aprisionar o, si se quiere, modelar el aire circundante entre las entalladuras y las muescas de los elementos que componen esta realización escultórica." 89

89 - FIGUEROA FERRETTI: CHILLIDA, op. cit., pàg. 35

90 - "M.U.- Claude Esteban establece una relación entre esta rotundidad de tus 'Abesti Gogora' II y III y la mano que dibujas tan a menudo.

E.Ch.- Esta mano expresa problemas que no son ya propiamente de la mano, porque la rebasan, y se encarnan y articulan en el mover de los dedos todas las posibilidades del espacio. En cuanto a estas esculturas grandes en madera, vienen a ser, como dice él, en cierta manera unas réplicas culturales de esta mano física que yo dibujo, pero proyectada, digamos, como si fuera una empuñadura".

Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 86

91 - ESTEBAN, C.: CHILLIDA, op. cit., pàg. 135

Si continuem amb les relacions de tipus formal, Claude Esteban veu en aquesta escultura i en la següent de la sèrie, i Chillida ho confirma (90), una relació amb les mans (l'escultor ha estat motivat per aquest tema en gran part de l'obra gràfica i escultòrica).

"Le matériau (...) cherche et trouve ses 'emboîtements'. Et c'est alors comme l'accord ostensible de deux mains qui se penent, paume contre paume, et s'épousent en un même effort." 91

Aquesta visió paradigmàtica de les mans, ens permet evidenciar la interacció formal de les fustes. Le dues mans agafant-se, intercalant els dits, constitueixen un encadellat similar al de les formes recíproques dels "Abesti Gogora".

A "Abesti Gogora I" el laberint es desenvolupa per una acumulació del procés lineal de les bigues en un extrem de l'escultura; en canvi, a "Abesti Gogora II" el laberint s'estableix per una intercomexió nuclear dels diferents fragments de la biga. Pel que fa a aquest aspecte, l'aprofundirem posteriorment, en l'apartat de l'escultura "Lloc de trobada I".

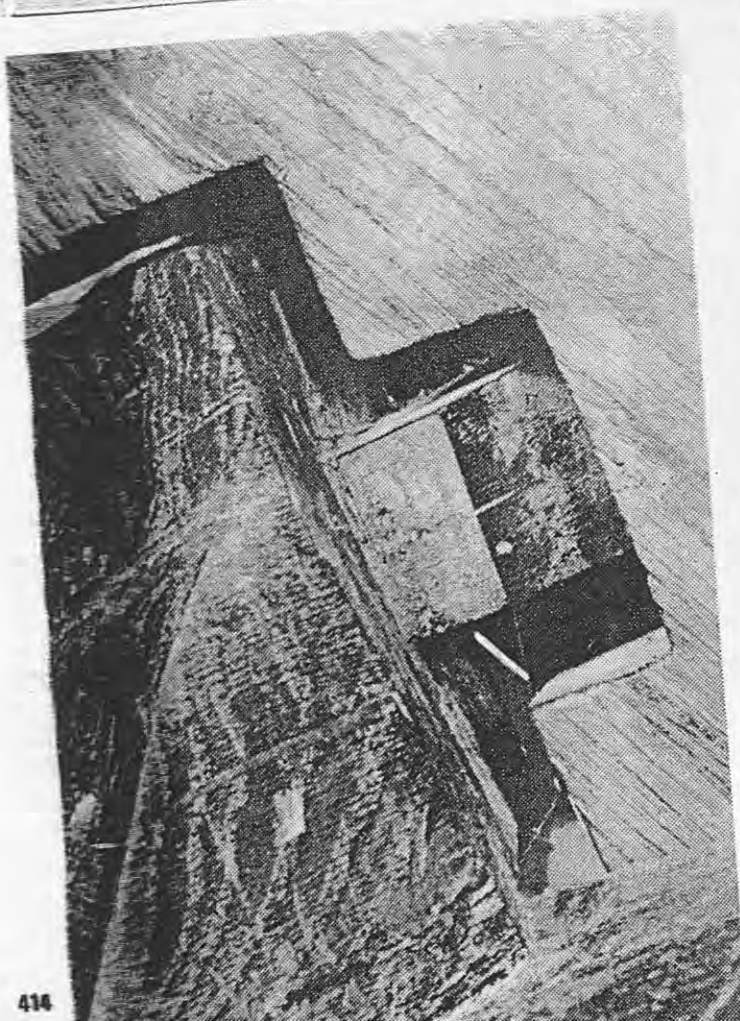
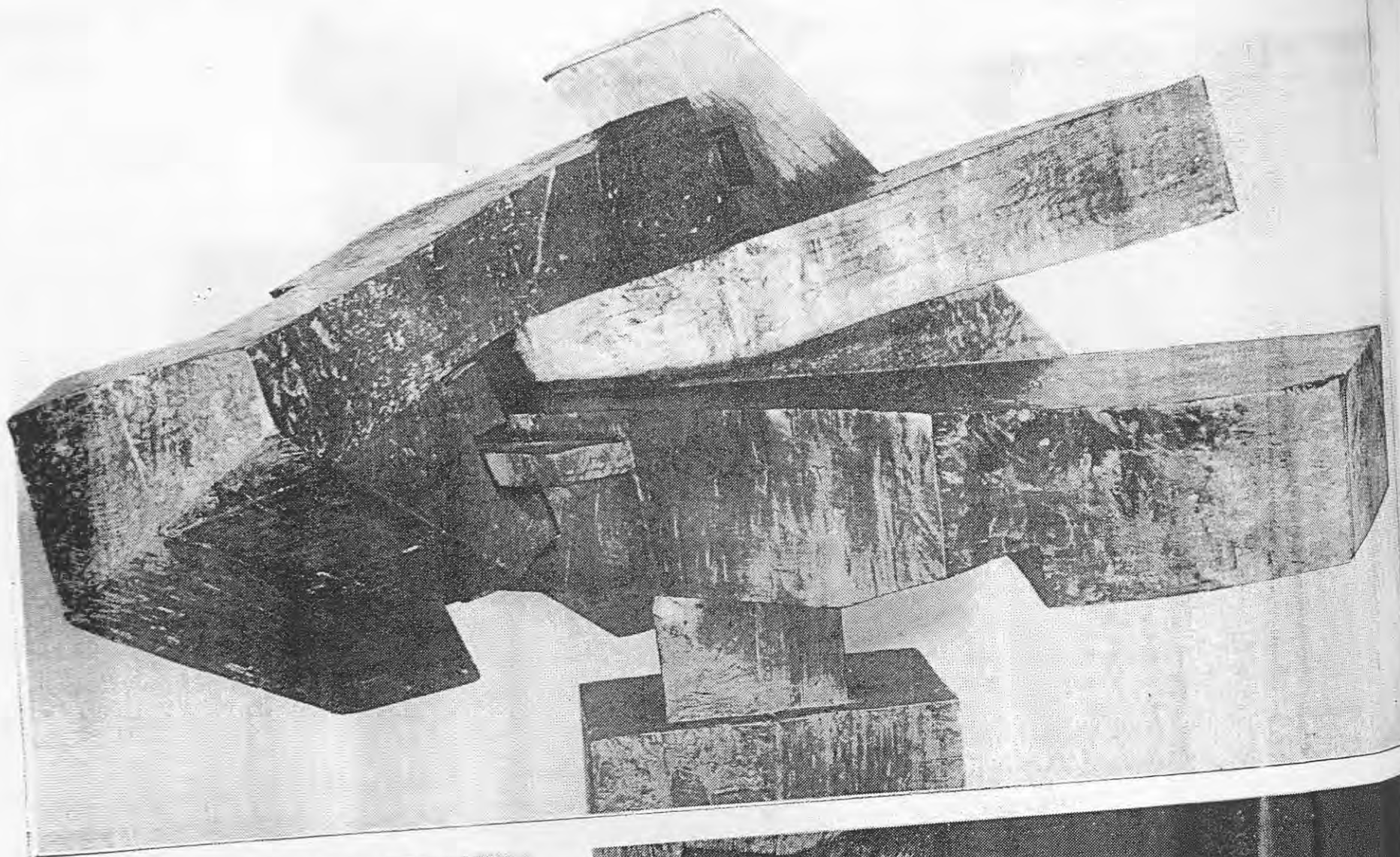
El laberint té un valor fonamentalment espacial, que es concreta entre les interseccions, generant uns passadissos que evidencien el concepte arquitectònic i constructiu d'aquesta escultura.

Tractament de la matèria a "Abesti Gogora II".

"Abesti Gogora II" fa servir dos tipus de fusta, si observem la secció. La primera secció, quadrada, conté l'evidència en el comportament



"Abesti Gogora II", 1961.
242x177x120 cm.



funcional de la columna sustentadora. És una biga compacta que presenta uns plans i unes superfícies ben definides, sense cap alteració formal que ens pugui distreure; el tractament de la superfície mostra tan la naturalesa vegetal, fibrosa, com el tall de l'eina, testimoni de la intervenció civilitzadora de l'home.

"Quizás el cuadrado (biga de sección cuadrada) sea la primera elaboración que viene detrás del árbol, es el árbol civilizado." 92

92 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

El segon tipus de fusta té diferents modalitats de seccions, però totes tenen una tendència rectangular, propera a la del tauló.

El conjunt s'articula i uneix seguint dos procediments diferents; l'un consisteix en l'encolat de superfícies, amb el fi de donar gruix; i l'altre empra els acoblaments per reforçar les articulacions dels diferents blocs de fusta.

El tractament de superfície deixa veure l'empremta de les eines tradicionals, del món rural: l'aixa, la serra, la destal, i també en aquest cas particularment, les gúbies. En algun cas, aquestes textures s'han suavitzat amb una acció de poliment.

La preocupació per les superfícies es manifesta també per la necessitat d'obturar les bades de la fusta.

Característiques formals i estructurals d' "Abesti Gogora II".

- Construcció arquitectònica.
- Predomini de la verticalitat (en la part superior predomini horitzontal).
- Frontalitat, desenvolupament tridimensional, tendència al pla.
- Forma de T.
- Angles de 90° en l'estructura de T i en les formes prismàtiques de les bigues, obliquïtat en la intersecció i els encaixos.
- Espais interiors itinerants, laberíntics i reduïts.
- Estatisme estructural, forma de T, dinamisme en la part superior, una sola superfície de contacte amb el terra.
- Massissació de la part inferior.

← "Abesti Gogora II", fragments.

5.4. "ABESTI GOGORA III".

"Abesti Gogora III" és la tercera escultura de les realitzades amb les bigues de roure de l'església de Lezo.

Es va construir entre el 1962 i el 1964 i va ser adquirida per l'Institut d'Art de Chicago.

Les mides són 210x380x186 cm i el gruix de les bigues varia entre els trenta-cinc i els quaranta centímetres. És l'escultura més gran de tota la sèrie.

Les bigues són de secció quadrangular i tenen una tendència irregular a l'ortogonalitat. Mantenen una linealitat viva en les arestes.

La forma d'aquesta peça ens situa davant d'un dels aspectes més importants de la sèrie: la tendència a la concentració de les masses al voltant d'un nucli, la tendència a l'hermetisme espacial.

L'origen formal d'aquesta escultura el podriem relacionar amb una figura geomètrica: el cub, o amb alguna macla mineral que tingui per fonament l'estructura cúbica.

Aquesta és l'escultura que manté més enèrgicament un desenvolupament tridimensional.

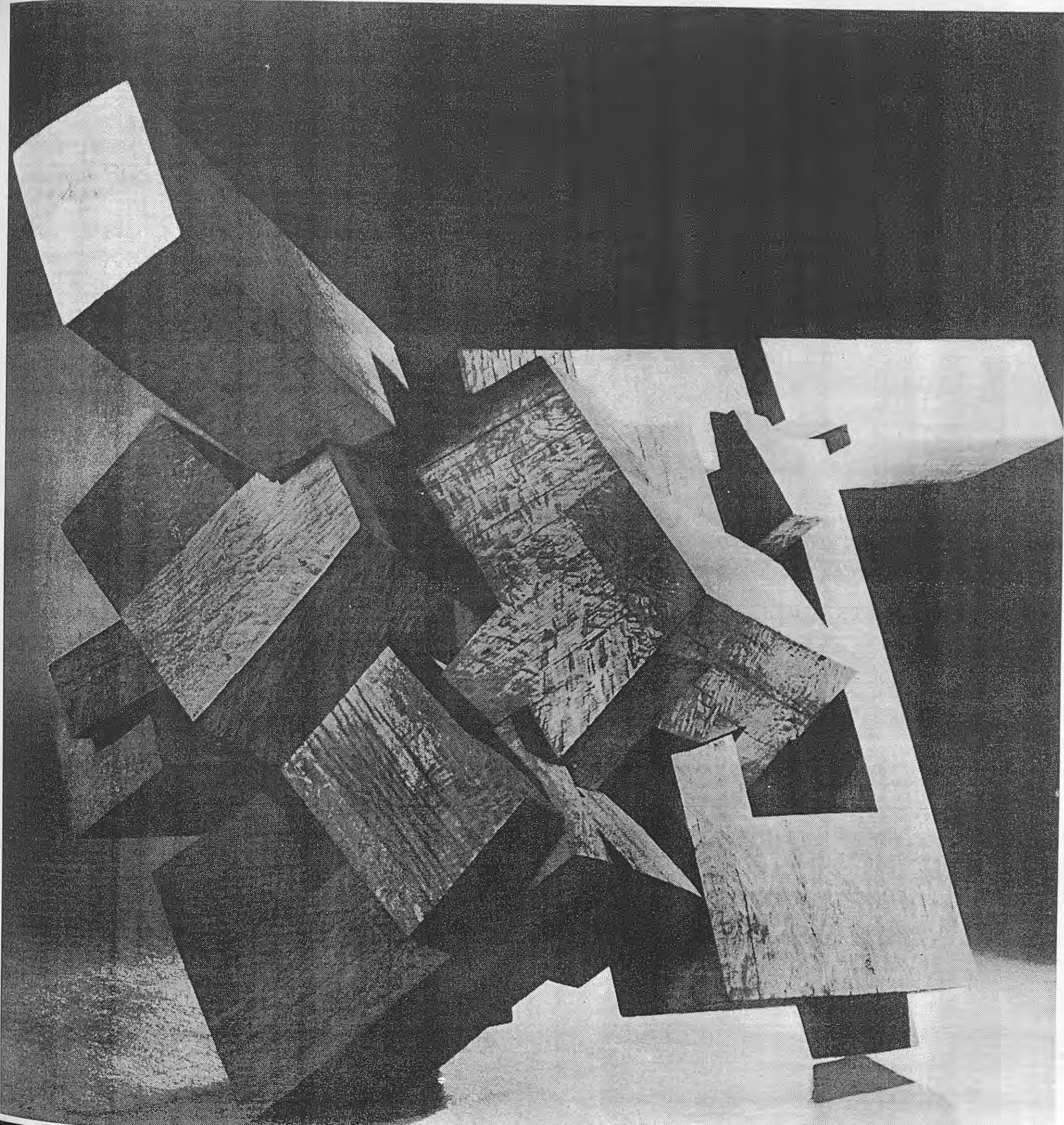
"La verdad, es imposible aproximarse a esas obras en fotos, en todo caso se puede uno aproximar en cine, con un travelling; tú pones un travelling alrededor de 'Abesti Gogora III' en Chicago, por ejemplo, y te vas aproximando desde un lado, desde abajo y vas subiendo, y así darías una visión completísima." 93

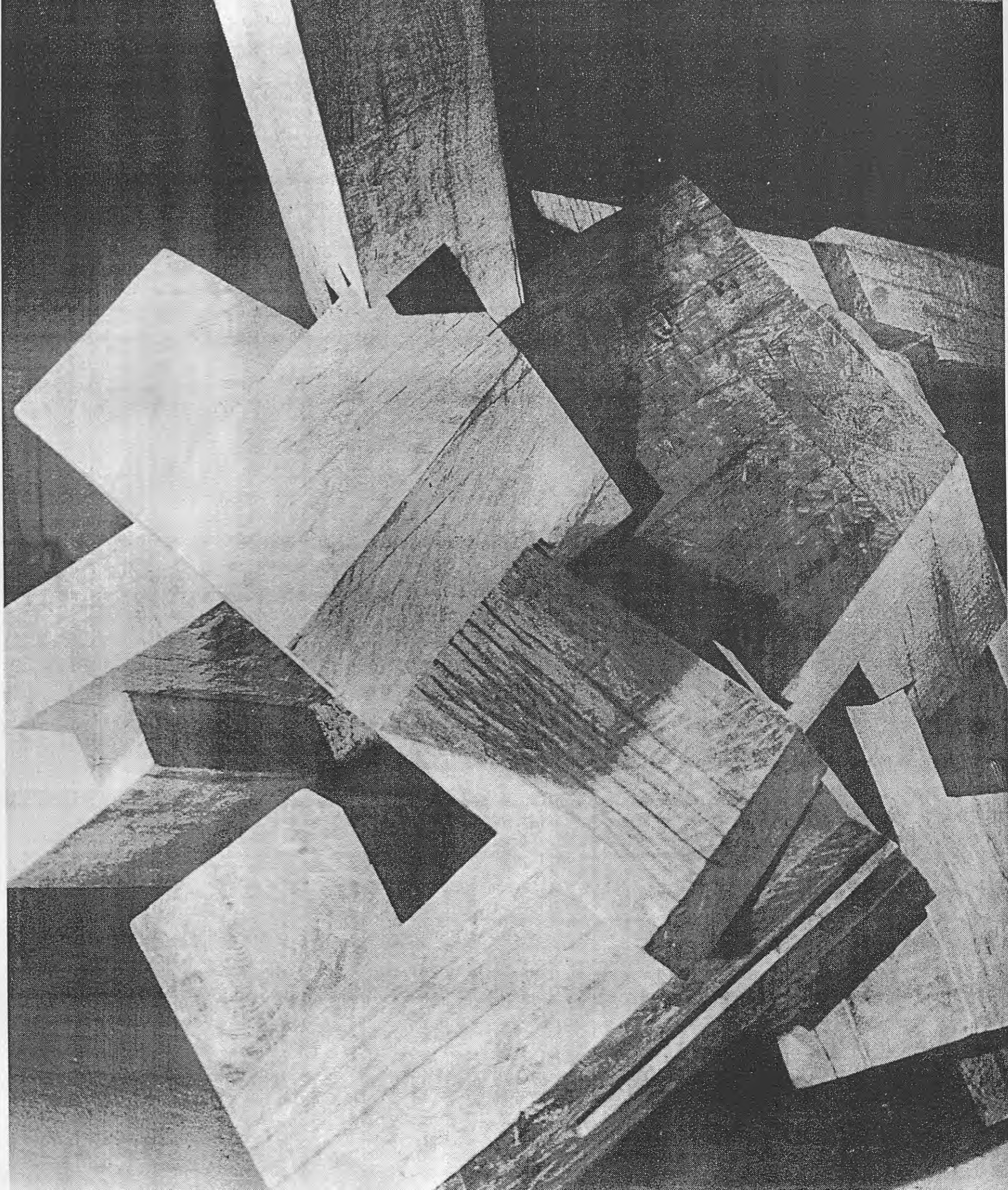
93 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

La concentració de masses requereix, en aquest cas, la utilització plena de l'àmbit espacial. Però es pot assumir la frontalitat de la peça, generant un davant i un darrere a partir de les dues bigues que s'inserten per la part superior del nucli de l'escultura, i que sobresurten pels laterals.

Per explicar la naturalesa constructiva i arquitectònica recorrerem al model cúbic descomposat en múltiples blocs.

La procedència dels blocs respecte al cub ens permet diferenciar dos tipus de fragments: primer, els que originàriament procedeixen de les arestes del cub, o sigui, les bigues amb la pròpia naturalesa lineal;





i segon, els que procedeixen de les articulacions produïdes en els vèrtexs i en les cares i proporcionen formes de L, d'U o d'un triedre definit pels tres eixos.

L'ordenació i recomposició lliure d'aquests fragments d'origen cúbic genera aquesta mena de macla cristal·logràfica o de trencaclosques arquitectònic.

Chillida ha provocat l'hermetisme del nucli interior en la seva escultura i ha accelerat el final de la sèrie amb aquesta compressió formal.

Seguint amb el plantejament seqüencial de la sèrie, podem dir que aquesta escultura inclou els resultats de l'experiència acumulada en l'elaboració de les anteriors:

- La núm. I s'origina a partir del replegament de les masses procedents de la linealitat orgànica del tronc, sense provocar un tancament.
- La núm. II aporta la concentració de les masses en un nucli originat per la intersecció de les fustes.
- I la núm. III assumeix aquests dos comportaments de replegament i concentració al voltant d'un nucli que desapareix en l'interior. Manifesta, en algun moment, la tendència inversa, és a dir, la tendència expansiva que desencaixa les fustes.

" - Viendo 'Abesti Gogora I' y 'Abesti Gogora III', da la sensación de haberse producido un replegamiento progresivo, como un caracol que se va cerrando.

- Sí, sí, se va cerrando hacia dentro, se hacen herméticas y todos los movimientos que ocurren, en esta última más que en las anteriores, son para cerrar. Es lo que dices tú. Es un encerrar el espacio, es querer abrazarlo, y cerrarlo y meterlo dentro."

" ...Y me encuentro con esa trampa, que ya al final se me queda bloqueado todo y allí no puede entrar nadie. He estado bastantes veces en Chicago y he visto la pieza (...) la miraba y verdaderamente allí se ve toda la parte de fuera, pero nadie sabe lo que pasa dentro, nadie puede saber todo el lío que hay, ni los pasos que yo he dado para hacerla, ya que cada paso va obturando los pasos anteriores."

94

94 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

Aquesta escultura provoca una sensació de búnquer, de fortalesa que fa hermètic el cor per la densitat de la matèria i que transmet paral-

← "Abesti Gogora III".

l'aliment dinamisme.

La preocupació formal en aquesta escultura es centra fonamentalment en la relació que s'estableix entre les diferents fustes. S'hi genera un joc d'entrants i de sortints, positius i negatius, que manifesta un entramat, una dialèctica similar a la de les mans, tal i com hem explicat en el capítol d' "Abesti Gogora II".

"Hi ha en les meves obres -parlo del conjunt de l'obra- una sèrie de lleis fonamentals, que són a l'origen de la meua llibertat quan treballa: se situen al davant de les formes i pel damunt seu. El diàleg entre les formes, siguin quines siguin, és molt més important que aquestes formes mateixes." ⁹⁵

95 - CHILLIDA, E.: CATÀLEG: L'ESPAI I EL LIMIT. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1986, pàg. 37

Tractament de la matèria a "Abesti Gogora III".

Chillida fa servir els recursos experimentats de les escultures anteriors: els acoblaments recorden als que fa servir en la peça núm. I, però sense creuar les fustes amb torellons de reforç; la relació formal entre les bigues, que genera un joc de positius i negatius, el recupera de la peça núm. II.

El tracte de les superfícies continua amb el mateix sentit d'austeritat, deixa imprès el segell de les eines i mostra la preocupació exclusiva pels comportaments estructurals de la biga.

Característiques formals i estructurals d' "Abesti Gogora III".

- . Construcció arquitectònica.
- . Tendència reduïda a l'horitzontalitat.
- . Frontalitat, desenvolupament tridimensional molt pronunciat.
- . Forma de cub, recompost lliurement.
- . Tendència arquitectònica, ortogonalitat en els prismes.
- . Espais interiors hermètics.
- . Dinamisme estructural generat per l'obliquïtat respecte al pla del terra.
- . Massissació molt pronunciada.

6. L'ESPAI EN ELS "ABESTI GOGORA".

Quan Chillida explica l'origen de la sèrie, immediatament recorre a la relació espai-matèria, que ell tradueix en termes d'espai:

"(...) la primera razón por la que yo me dediqué a la madera te la voy a explicar. Tenía unas posibilidades muy limitadas de escala y de relación entre el espacio positivo y negativo, o llámale como quieras: materia y espacio." 96

i més endavant diu:

"Lo que diferencia el espacio positivo: la materia, del espacio negativo: el hueco, el vacío (...) es la velocidad (...) Probablemente la materia es un espacio lento y el vacío, o el espacio, es una materia rápida." 97

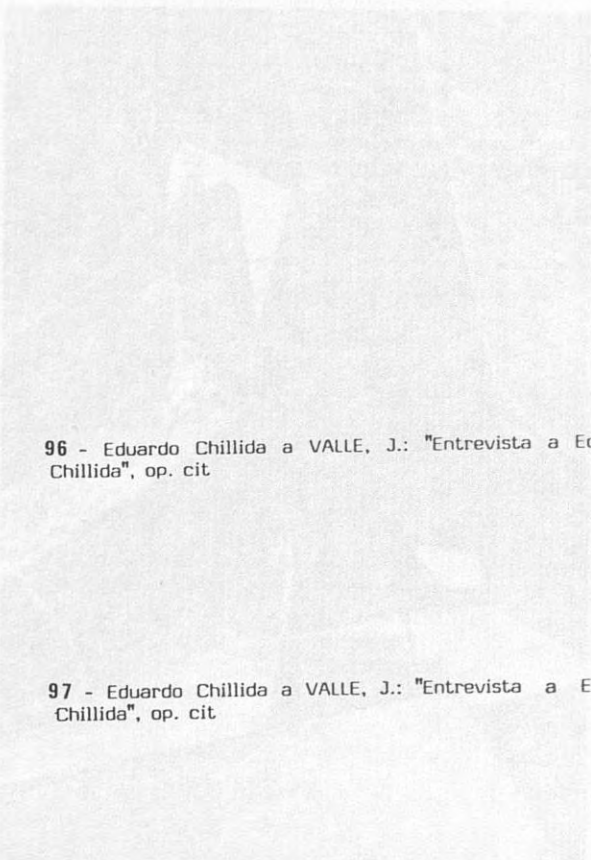
La necessitat d'establir un equilibri entre aquests dos aspectes el conduí a la troballa de la fusta. Fins i tot el desig d'incloure l'espai dins la matèria va ser un factor important.

"que yo pueda introducir el espacio dentro dentro del material." 98

En l'entrevista que li va fer Ugalde precisa encara més la importància de l'espai en l'origen de la sèrie:

"Hay una cosa muy curiosa en estas maderas que hice, y es que estos espacios interiores que acaban por desaparecer a la vista han adquirido tal importancia que yo me pregunto, y me he preguntado siempre ¿qué son?... A veces me pregunto si no constituyen el origen mismo de la obra... Porque estos espacios interiores, ya ocultos, no constituyen sólo ese algo íntimo que queda escondido allí dentro por la razón misma intrascendente, de que le ha tocado quedar oculto (...) y refiriéndome simplemente al hecho de saber si este espacio interior ha estado o no en el origen de estas obras de madera, quiero decirte que yo creo que sí." 99

En aquesta mateixa entrevista afirma que no és la fusta que l'ha conduït a fer escultures d'aquesta matèria, sinó, que com hem dit ante-

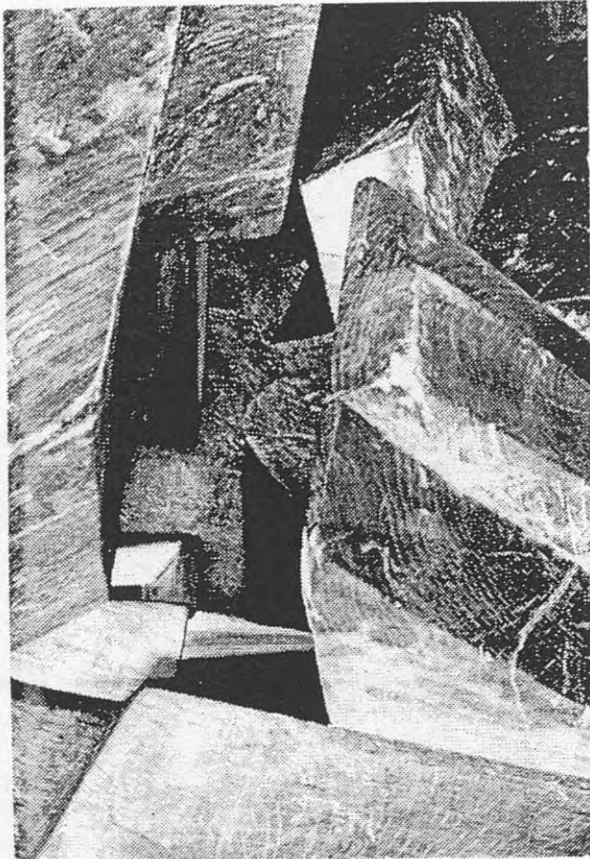


96 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

97 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

98 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

99 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLAMOS CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pág. 52-53



"Abesti Gogora II".

riorment, ha estat l'espai. Nosaltres aprofundirem aquesta opinió paral·lela a la necessitat d'equilibri entre els dos aspectes que estan intrínsecament lligats a la naturalesa de l'escultura, l'espai i la matèria.

"Les bois monumentaux de Chillida, (...) témoignaient d'un degré de rigueur et de lyrisme maîtrise qui étati à la limite de la coincidence parfaite, du subtil équilibre des deux données fondamentales et antinómiques de la sculpture. El plein et le vide s'y associent s'y combinent, s'y égalent dans l'equation exacte de leurs valeurs inverse et complémentaire, dans la juste balance de leurs actions réciproques." 100

L'ordenació seqüencial que hem exposat anteriorment, en el recorregut per les quatre escultures, ens explica la tendència al replegament material i a l'hermetisme espacial que assumeix la màxima expressió a "Abesti Gogora III". L'espai queda bloquejat a la visió de l'espectador.

"A los únicos ojos para los que no han desaparecido estos espacios que han quedado prisioneros de la madera es a los míos y porque yo los he hecho, yo sé lo que pasa allí dentro, pero nadie más lo sabe. La única comunicación del espectador con lo que pasa allí dentro se produce a través de las referencias, las consecuencias aparentes, de lo que ha quedado a la vista. Es decir, que por fuera tú descubres una serie de leyes que te hacen imaginar lo que pasa por allí dentro, que es como mirar por fuera una ciudad que sea prácticamente hermética para el que la está observando desde fuera, desde donde el espectador percibe una serie de cosas o de plazas, las entradas de algunas calles, pero sin saber cómo se resuelve aquello por dentro." 101

L'ocupació de l'espai interior, l'hermetisme involuntari de la núm. III no genera, no obstant això, una incomunicació; en tot cas, genera interès per a saber el que passa dins i incita l'espectador a caminar al seu voltant per descobrir el seu secret. L'enigma i el misteri es fan presents en aquesta escultura:

"Chillida no ha hecho sino crear laberintos espaciales, invisibles, herméticos, enanos, trágica expresión de una búsqueda constante en torno a una imposible, heroica aventura." 102

100 - VOLBOUDT, Pierre: "Chillida 'autour du vide'", XX SIÈCLE n.º 32, Paris, 1964, pàg. 57-58

101 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit. pàg. 149

102 - FULLAONDO, Juan Daniel: "Chillida 1947-68", NUEVA FORMA, Ed. Alfagara, Madrid, 1968, pàg. 107

7. "LLOC DE TROBADA I".

"Lloc de trobada I" és la primera escultura de la sèrie que du aquest nom i la darrera de les realitzades amb fusta. Per tant aquesta peça no s'inclou dins de les "Abesti Gogora".

És de roure com les anteriors i va ser feta a l'any 1964.

Pertany a una col·lecció privada de Long Island (Nova York) i és la més petita de totes les escultures realitzades amb fusta.

Les seves dimensions són 79x100 centímetres (desconeixem la tercera mida).

La perfecció prismàtica dels blocs de fusta ens permet establir una relació de continuïtat amb "Abesti Gogora III", però el plantejament estructural de l'escultura ens condueix a "Abesti Gogora II".

"Lloc de trobada I" és un conglomerat de blocs que amb procediments diversos s'articulen en un nucli, encastant-se uns dintre dels altres. Aquest nucli té una naturalesa material, no espacial; és a dir, la confluència de les fustes en un lloc comú fa dens aquest centre.

En relació també amb "Abesti Gogora II", observem que hi ha una tendència a la concentració de les fustes en un nucli, però l'hermetisme arriba, a "Lloc de trobada I", a fer desaparèixer els recorreguts en forma de passadís al voltant de les interseccions de les masses (103).

Chillida hi inverteix el plantejament fent desaparèixer la construcció prismàtica que satura el nucli i transformant-lo en un espai receptiu, en un buit generat per la desocupació de la massa.

Les peces de la sèrie "Lloc de trobada" tenen el plantejament pròxim a l'urbanisme de les places mediterrànies.

En aquesta sèrie, en la qual hi ha la darrera peça feta amb fusta, l'home té una especial acceptació, en estar orientada fonamentalment a homenatjar la capacitat de comunicació. "Lloc de trobada" es converteix en una metàfora d'espai per al diàleg i la comunicació.

103 - "J.V.- Incluso hay una mayor preocupación por el espacio interior en 'Abesti Gogora II' que en 'Lugar de Encuentros I'. Con 'Lugar de Encuentros I', me da la sensación que usted descubre la necesidad del núcleo vacío.
E.Ch.- Si, está muy bien visto porque, además, es probablemente cierto que estaba ahí, aunque yo todavía no lo hubiese denominado, como 'Lugar de Encuentros' porque estoy todavía con el impulso de los 'Abesti'. Ya tiene un componente distinto esa obra, tiene toda la razón, que vuelve a aparecer en otros 'Lugares de Encuentro', cada vez más distintos".

Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

Tractament de la matèria a "Lloc de trobada I".

La geometria dels blocs prismàtics és molt regular, amb angles pròxims als 90° i arestes ben definides.

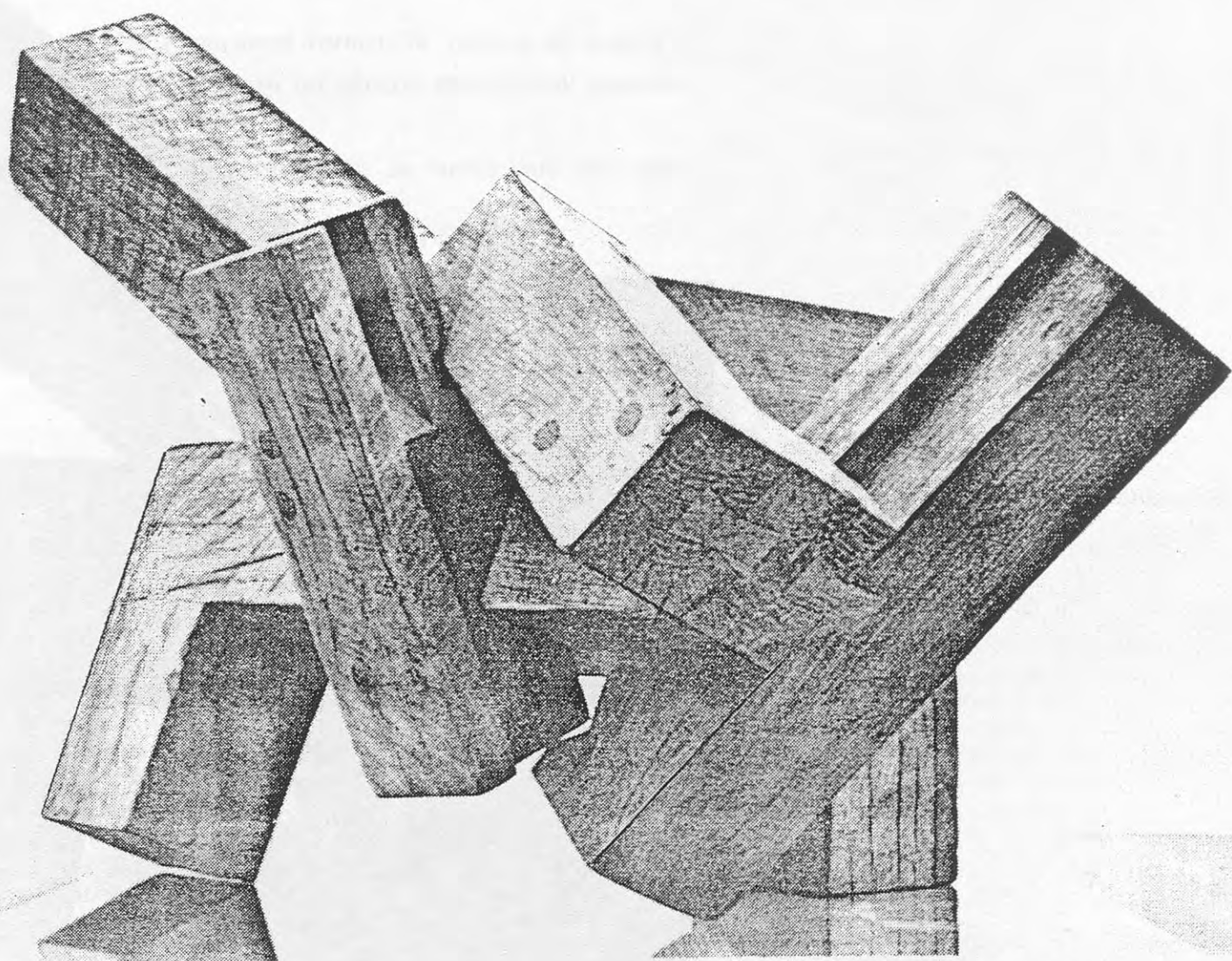
En ser una escultura petita, està constituïda per pocs fragments de biga, i per això, no hi ha gaire engalzaments.

La tendència a l'obliquïtat hi és una constatació com ho havia estat en totes les escultures, fetes de fusta, en la sèrie anterior. Per donar-li consistència a les unions, fa servir encaixos reforçats amb una doble ala de mosca i creuats amb torellons.

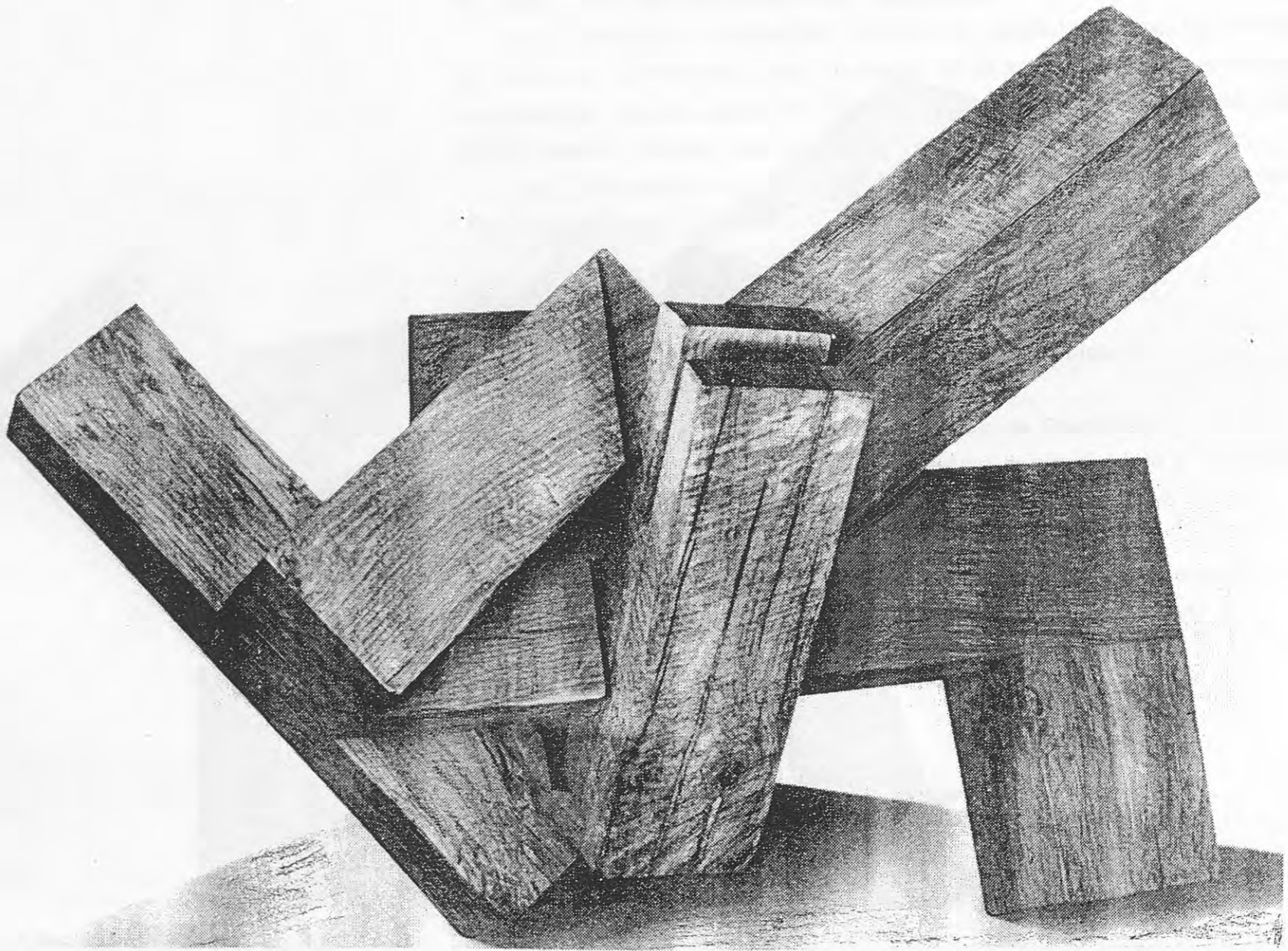
Les eines que utilitza són les mateixes que en les escultures anteriors, si exceptuem la gúbia.

Característiques formals i estructurals de "Lloc de trobada I".

- . Construcció arquitectònica amb fragments de biga.
- . Predomini de l'horitzontalitat.
- . Concepció tridimensional, desaparició de la frontalitat.
- . Forma: conglomerat de formes prismàtiques en direcció a un nucli.
- . Ortogonalitat manifesta en el tractament de les bigues.
- . Desaparició de l'espai interior.
- . Dinamisme provocat per l'obliquïtat dels plans i les arestes. Tres punts de contacte amb el terra.
- . Tendència a la massissació.



"Lloc de trobada I", 1964, 79x100x?



"Lloc de trobada I".

8. LA FORMA A "ABESTI GOGORA" I A "LLOC DE TROBADA I".

Constantment hem estat insistint en la relació seqüencial del conjunt de la sèrie "Abesti Gogora" i manifestant la relació evolutiva que existeix entre les escultures.

Si ens atenim estrictament a l'aparença formal, la relació és pràcticament impossible, però si la plantejem com un procés estructural veurem que les relacions són múltiples.

Octavio Paz ens proposa fer una lectura de la forma que ens pot ajudar a entendre el conjunt de la sèrie:

"L'univers és fet de formes, i aquestes formes són sensibles, viuen en moviment constant i experimenten canvis continus. Cada forma és un equilibri momentani, una estructura, estable només en aparença i ja dirigida vers una altra forma." 104

En la sèrie hem destacat les relacions formals entre les masses, sobretot quan hem tingut en compte el comentari de Chillida (105) que dona protagonisme a la capacitat interactiva de les formes per damunt d'aquestes.

Reinhold Hohl destaca aquesta interactivitat en un comentari que s'escau perfectament a la peça núm. III, encara que ell no la nomena:

"De vegades certes parts de les escultures de Chillida fan la sensació que són conglomerats tridimensionals de peces d'un trencaclosques. És d'una manera molt clara que en podem distingir les formes corresponents, les quals, enllà de la distància i a causa de les modificacions de la seva direcció momentània, 'encaixen juntes'. Les seves reduccions angulars projectades cap a l'espai poden ser replegades mentalment i sense dificultat en la direcció original..."106

Reprenent el concepte de la forma com una entitat mutable que es modifica a través d'una evolució, podem sintetitzar, en una visió de conjunt, la proposta interactiva de les formes i l'evolutiva de la sèrie.

Chillida es planteja la forma com una cosa viva, i per tant, mutable,

104 - PAZ, Octavio: "Chillida entre el ferro i la llum", op. cit., pàg. 27

105 - CHILLIDA, E.: "L'espai, el límit", QUESTIONS D'ART, op. cit., pàg. 41-42

106 - HOHL, Reinhold: "Chillida o la descoberta permanent", op. cit., pàg. 12

mutable tan en el transcurs de l'elaboració individual, per creixement, per expansió de la matèria, com mutable en el procés generatiu de la globalitat de la sèrie.

107 - Eduardo Chillida a VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA, op. cit., pàg. 23

"Dirijo la forma, pero sigo a través de ella, sometido como ella, a esta suerte de necesidad que dirige el crecimiento de toda forma viva." 107

108 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

"Cuando voy a empezar una obra, yo ya la conozco, desde luego, pero no sé como va a ser, ni falta que me hace (...) yo no sé, ni quiero saber, la forma que van a tener las cosas, voy más allá, conozco las fuerzas, los impulsos y sus relaciones de una manera general, pero al mismo tiempo, también, muy concretas." 108

Chillida afirma nombroses vegades que el seu plantejament global rep una influència de les lectures de textos, el tema dels quals és la biologia. Això és el que ens explicaria la seva concepció de la forma.

La forma és per a Chillida el resultat d'un plantejament estructural de la matèria i l'espai, que margina qualsevol preocupació decorativa. En certa manera és el desenllaç de la dialèctica que estableix entre l'atzar i la necessitat, entre el creixement expansiu interior i les limitacions exteriors, limitacions que Chillida, en la nostra entrevista, ha exemplificat amb la peça "Abesti Gogora I".

Hem parlat de la forma com una conseqüència del plantejament chillidià de l'escultura, com un organisme viu. Però hi ha un element fonamental en el lleguatge que voldríem destacar i que en el treball de la fusta té una dimensió diferent: la línia.

Gran part de l'escultura de Chillida està ordenada per aquest element del llenguatge geomètric i formal. Les escultures de ferro, anteriors a la sèrie de fusta, són un exponent clar d'aquesta utilització. La modulació de la línia en itineraris lliures, assumits per la matèria, la insinuació de l'espai a través d'aquestes delimitacions lineals són una constant en les sèries inicials de ferro.

La fusta incorpora un sentit nou a la fixació espacial a través de la línia, en la mesura que aquesta perd la seva capacitat geomètrica bidimensional i assumeix l'entitat material de la tridimensió.

La línia es converteix en biga, superant el gruix anterior del lingot

i perdent, al mateix temps, la capacitat de recorregut inifinit i unitari que li aportava el ferro.

La línia en la fusta és limitada i articulable, i aquestes dues possibilitats estructurals són el que hem explicat fins ara.

La línia en la fusta s'orienta clarament cap a l'estat tridimensional de la matèria, que després retrobarem en tota la plenitud en la pedra, l'alabastre, en el formigó o fins i tot en el ferro. La línia s'embolica cap a l'espiral, cap a la concentració nuclear, cap a la densitat de la massa, tot evidenciant en l'itinerari la presència de l'espai.

Santiago Amón centra el veritable problema de la línia, precisament, en aquest procés d'orientació cap a l'hermetisme:

"La verdadera dificultad, el enigma verdadero en la lectura de la línea nace de cada nudo, de cada articulación, de cada mágica ensambladura inserta en el proceso lineal con increíble variedad formal y con fundamento único: el concepto de actividad y pasividad, la noción de lo masculino y lo femenino." 109

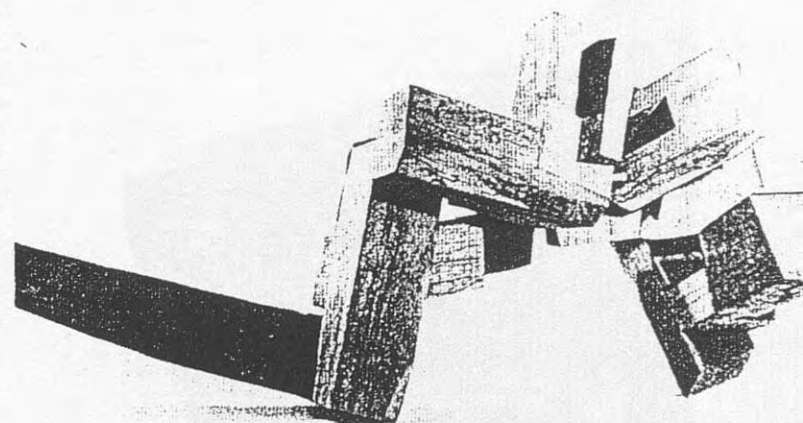
El dinamisme compositiu és un factor important en la major part de l'obra de Chillida, i en concret, en tota la realitzada en fusta.

La tendència a la massissació de l'escultura feta amb biga es contrarrestada per aquestes escultures amb diferents recursos formals i compositius, amb l'obtenció d'un resultat que altera l'imatge densa i pesada, pròxima a una arquitectura estàtica.

El primer recurs compositiu que genera dinamisme estructural és l'ordenació de les masses a través de plans inclinats i d'arestes obliqües respecte al pla horitzontal.

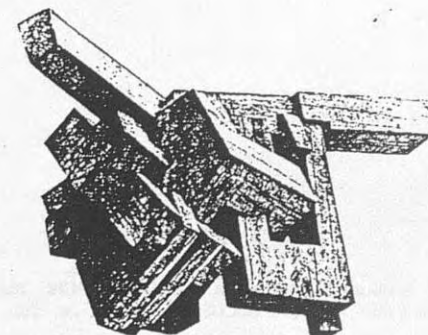
Quan nosaltres preguntàrem les causes d'aquest dinamisme, Chillida ens respongué:

"Eso si que es difícil de saber y en realidad está en toda mi obra. Esto seguro no se puede saber (...) Probablemente porque estamos, y quizá yo muy particulamente, entre la vertical y la horizontal, o sea en la diagonal que es una forma de no dejarse dominar por ninguna de las dos. Es decir, el trabajar en esa línea, que es enormemente dinámica y que incluye la tendencia al vuelo, la rebelión contra la gravedad, parece que tiene más sentido partiendo de la diagonal, que partiendo de la vertical. En la imaginación del hombre parece que esta salida es la más evidente para



"Abesti Gogora I".

109 - AMÓN, Santiago: "Número y pasión en la obra de Chillida", op. cit., pàg. 84



"Abesti Gogora III".

110 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

escaparse de la gravedad." 110

El segon recurs dinamitzador és la concepció de l'escultura com una forma viva, en expansió; aquesta concepció és reflecteix formalment en les correspondències entre les masses i determina un joc de masses positives i negatives.

L'articulació de les formes suggereix a l'espectador un desplaçament, un desencaixament generat per una força interior.

"Podemos plantearnos así el carácter estático y a la vez posible dinamismo de sus obras. Tocamos aquí algo muy esencial: ¿en qué medida están 'quietas' o 'se mueven' sus obras? Tanto puede parecernos que es puro estatismo, silencio hecho piedra, madera o hierro, como que estas barras y planos están marcando el rastro de algo que sucede en el tiempo y en el espacio; que este estructurarse de la madera, el desperezarse y desplegarse del hierro, acontecen ante nuestros ojos realmente." 111

111 - CORREDOR MATHEOS, José: "Reflexiones sobre la escultura de Eduardo Chillida", op. cit., pàg. 64

El tercer recurs a què cal referir-se i que també és una constant en l'obra de ferro, és la tendència generalitzada de les escultures a recolzar-se sobre tres punts i mantenir, d'aquesta manera, l'estabilitat i el mínim contacte.

"Mi obra, ya te lo he dicho, nunca se ha apoyado mucho en el suelo, siempre ha buscado la economía del contacto con el suelo, se ha apoyado en tres puntos, en unas posiciones que parecen querer poner en duda la fuerza de la gravedad." 112

112 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLAMO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 92

"El punto mínimo de contacto con el espacio, el punto óptimo y mínimo al mismo tiempo y más económico de contacto con el espacio, es a través del número tres. El más activo de todos." 113

113 - Eduardo Chillida a V.A.: "Iniciación a la obra de Chillida", TROPIS, núm. 6, 1973, pàg. 67

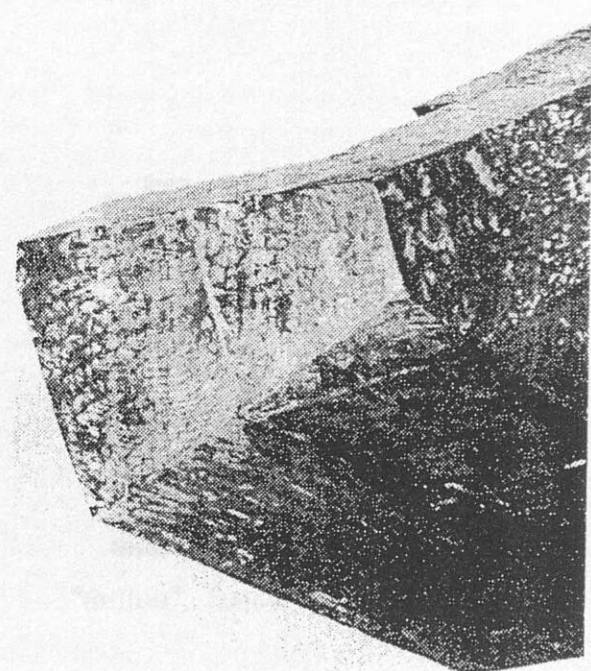
El dinamisme és l'essència del model modern:

"La incorporación del ritmo como unidad fundamental en palabras de Francastel, 'el dinamismo es la regla de oro de nuestro tiempo... todo rueda, todo se mueve y transforma... el equilibrio ya no se halla en la inmovilidad sino en el movimiento'." 114

114 - BORRÁS, M^o LL.: "Chillida, escultor del pueblo vasco", DESTINO, núm 1628, 14 de desembre de 1968

Hi ha altres recursos dinamitzadors de l'escultura, com poden ser

la desconfiança de Chillida respecte a l'angle de 90°, desconfiança que l'obliga a deformar constantment l'ortogonalitat prismàtica de les bigues i de les articulacions; o la tendència al desenvolupament tridimensional; o la incorporació de línies de força dominants que desestructuren l'estanqueïtat del nucli, encara que aquestes tinguin una incidència complementària a les anteriors.



"Abesti Gogora II", fragment.

TAULA DE CARACTERÍSTIQUES (ESCULTURES DE FUSTA).

CARACTERÍSTIQUES	"ABESTI GOGORA"				"LLOC DE TROBADA"
	I	II	III	IV	I
L'horitzontalitat	x		x	x	x
La verticalitat		x			
Obliqüitat dels plans i les arestes respecte al terra	x	x	x	x	x
Tendència a la frontalitat	x	x	x	x	
Dinamisme	x	x	x	x	x
Estatisme		x			
Tres punts de suport	x		x	x	x
Predomini de la linealitat	x			x	
Tendència a la concentració en un nucli		x	x		x
Organització laberíntica	x	x	x	x	x
Espais interiors	x	x	x	x	
Espais oberts	x			x	
Espais hermètics		x	x		x
Tendència a l'organicitat del tronc	x			x	
Tendència a la geometria de la biga	x	x	x	x	x
Tractament estructural de la biga	x	x	x	x	x
Acoblaments	x	x	x	x	x
Torellons	x				x
"Ala de mosca"				x	x
Empremta de les eines	x	x	x	x	x
Roure	x	x	x		x
Pollancre				x	

9. RELLEUS AMB FUSTA.

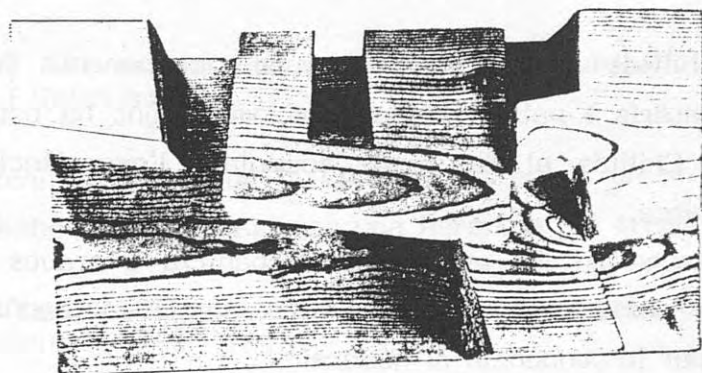
Els relleus realitzats amb fusta, entre el 1963 i el 1964, no els incloem dins la concepció tridimensional de l'estructura del tronc ni de la biga; la fusta, en aquest cas, és un fragment de tauló.

Si "Abesti Gogora" i "Lloc de trobada I" tenien una concepció volumètrica, que permetia observar-los des de qualsevol angle, els relleus limiten l'angle de visió.

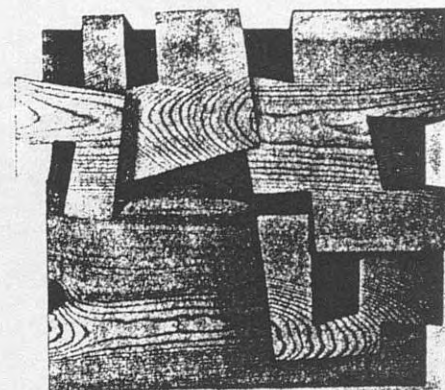
El treball en els relleus destaca un joc de plans de formes quadrangulars, situats a diferents nivells sobre el pla de la base, sense perforar en cap moment la fusta. El plantejament és substractiu i no constructiu, com en els casos anteriors. Aquest plantejament conduí Chillida a una fase evolutiva posterior a la sèrie feta d'alabastres.

La geometria és el recurs referencial que ordena lliurement la superfície dels relleus, recurs que encara conserva la tendència a la multiplictat i al dinamisme.

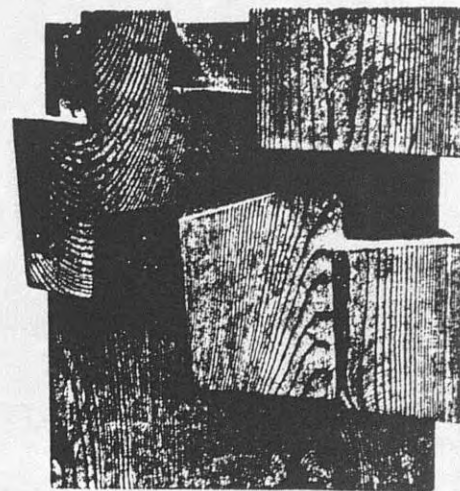
El tractament de la fusta és més acurat que en les escultures de fusta, utilitza fusta nova i elimina les empremtes de les eines.



"Relleu", fusta, 1963.

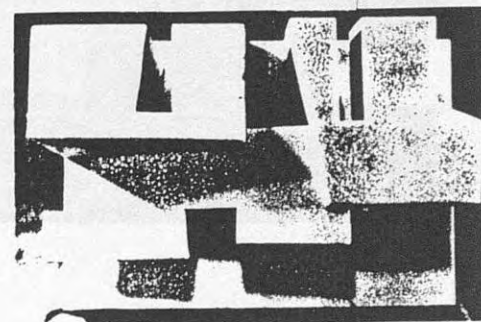


"Relleu", fusta, 1965.



"Relleu", fusta, 1963.

"Relleu", marbre, 1965.



10. TRACTAMENT DE LA BIGA.

Com ja hem dit anteriorment, el concepte que té l'escultor respecte a la matèria és similar al d'un organisme que té vida i un comportament propi.

"Igual en la escultura de piedra, de hierro o de madera, Chillida desea realzar el carácter vivo de la materia..." 115

Això, emmarcat en l'etapa de fusta, té un significat especial si pensem que realment la fusta procedeix d'un organisme viu: l'arbre, i que el seu comportament respon, entre altres factors, a l'instabilitat i al caràcter efímer d'aquest.

"La madera ocupa en la obra de Chillida un puesto especial que la distingue del resto. Basta ver cualquiera de sus obras en este material para apreciar el extraordinario partido que extrae de él, el artista. El acento distinto, se lo da el carácter, como potencialmente vivo, capaz de regeneración y crecimiento." 116

L'estructura vegetal fibrosa no permet utilitzar els recursos d'altres matèries, com la soldadura, per exemple. És impossible la reconexió lineal de les fibres vegetals, però no la combinació i unió dels blocs prismàtics extrets de la biga. Tot això ho té present Chillida en l'elaboració de les escultures de fusta, tot aprofitant les possibilitats estructurals de la biga.

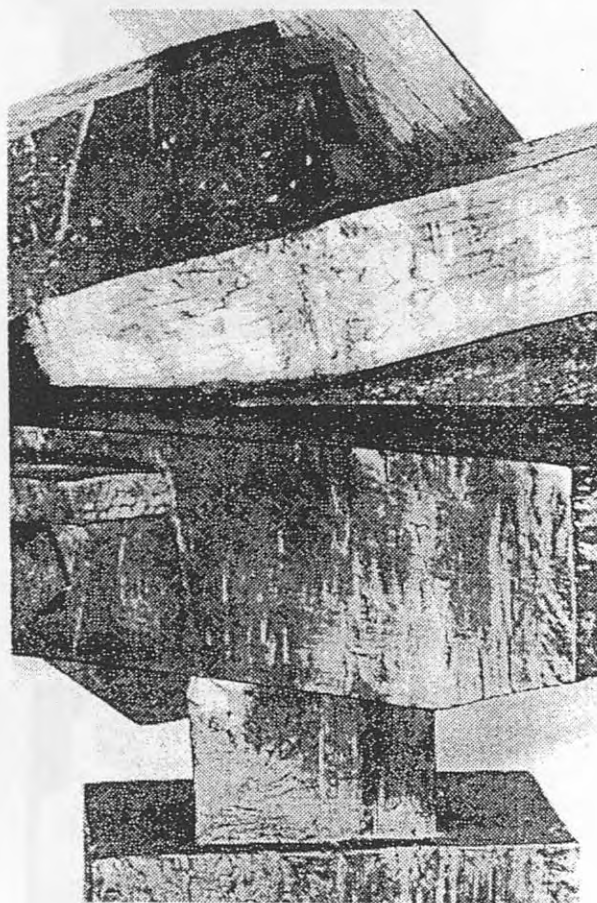
La possibilitat constructiva és un dels components del comportament d'aquesta matèria i potser el que més àmpliament ha estat experimentat per l'home. Chillida el fa servir acumulant l'experiència heretada per la cultura basca.

El muntatge de les escultures l'organitza a través de l'articulació "viva" de la massa vegetal, condicionada per la ortogonalitat prismàtica de la biga, per la tendència al quadrat.

" - ¿Por qué elige la viga en lugar del tronco, habiendo aquí muchos troncos de roble?.

115 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^o S.: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980, op. cit., pàg. 376

116 - CORREDOR MATHEOS, José: PINTURA Y ESCULTURA DE VANGUARDIA. Col. del Grupo Banco Hispano Americano, Madrid, 1986, pàg. 46



- Es una buena pregunta y yo me la he planteado muchas veces. ¿Por qué no he trabajado todavía con las secciones circulares?, es curioso. He trabajado, pero poco, muy poco. Incluso ahora me está dando vueltas por la cabeza otra vez este tema, me las ha dado muchas veces.. y es que soy un 'pelmazo', igual estoy quince años con una cosa de estas.

En el homenaje a Calder, por ejemplo, se pasa de la sección circular a la cuadrada, como sabes; en otras esculturas he trabajado con secciones circulares, pero, ¿por qué no las elegí en los 'Abesti Gogora', por ejemplo?, pues probablemente porque estoy más condicionado por el cuadrado que por el círculo, sin más. Quizá el cuadrado sea la primera elaboración que viene detrás del árbol, es el árbol civilizado, no es el árbol natural, es el árbol más elaborado, quizá sea eso... no sé." 117

El creixement és fruit d'aquestes articulacions que Chillida estudia i incorpora en el seu treball.

"Tot el que creix vibra i s'encaixa." 118

Els encaixos segueixen l'estructura ortogonal de la biga, però és precisament la modificació constant dels angles de 90° el que aporta la vibració dinàmica.

Chillida refusa constantment l'angle pur, recte, perquè:

" - Las bigas son de sección cuadrangular pero nunca tienen 90° los ángulos.

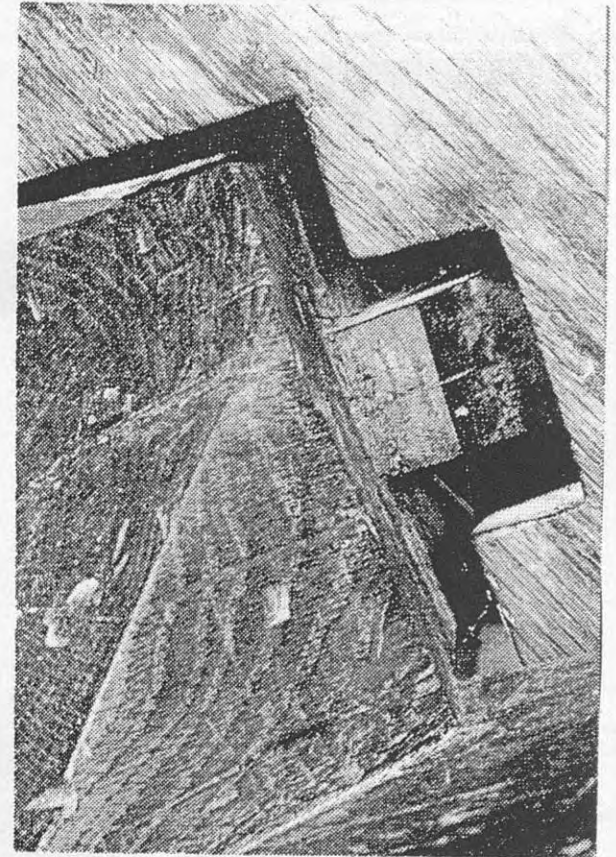
- Sí, andan próximas pero no los tienen. Sí, porque tengo miedo al ángulo recto, no exactamente miedo, pero me parece peligroso, como todos los límites." 119

" ...Els noranta graus obliguen a unes solucions dogmàtiques i limitades." 120

Hem de tenir present que la construcció no és un propòsit exclusiu de la fusta, també es pot considerar una herència del treball amb el ferro.

"Le bois, bientôt l'acier collaborant à un projet constructeur." 121

Però és amb les fustes quan la construcció obté un significat especial, en estar tan intrínsecament lligada a les possibilitats d'aquesta matèria.



"Abesti Gogora II".

117 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

118 - CHILLIDA, E.: L'espai, el límit", DERRIÈRE LE MIROIR, op. cit.

119 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

120 - Eduardo Chillida a IBARZ, Mercè: "Eduardo Chillida de la terra a la casa", op. cit.

121 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 132

122 - "Il n'est indifférent de savoir que les sculptures qui forment la suite des cinq Abesti Gogora ont été taillées dans les poutres maîtresses d'une ancienne toitur et très précisément, d'une église de village alors en réfection et dont Chillida a voulu acquérir l'entière charpents".

ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 131



Bigues de roure, caseriu basc.

123 - "Avec ses madriers maintenant, semblable aux charpentiers de l'église de Lezo, el édifie plus qu'il ne taille, il construit plus qu'il ne creuse, el érige la charpente visible d'une demeure invisible aux yeux mais présents à la sensibilité secrète, au sixième sens de l'esprit spéculatif la sensibilité de l'imaginaire".

ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 132

124 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 85

125 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

Una part de la sèrie "Abesti Gogora" s'ha realitzat amb les bigues mestres procedents de la teulada de l'església de Lezo. Chillida va comprar tot el bastiment d'aquella teulada quan la restauraren (122).

L'adquisició d'aquestes bigues significava una recuperació de tots aquells coneixements que els mestres fusters bascs posaven en joc a l'hora de seleccionar la fusta, tallar-la i construir.

Veiem que es tracta de grans bigues de roure, de dimesions considerables i en molt bon estat; per tant, són extretes a partir de troncs de roure tallats amb tota la cura i la previsió pròpia d'aquests constructors.

Les bigues estan tallades de tal forma que la tendència natural del roure a esberlar-se queda reduïda al mínim. És a dir, deixa el cor de l'arbre desplaçat a un costat o a un angle de la biga.

Es veu clarament que les bigues estaven preparades perquè fossin duradores i que Chillida ho recuperà juntament amb la garantia que els anys transcorreguts des de la col·locació inicial oferien un assecament adient.

Chillida fa servir la biga amb la creença que uns centenars d'anys abans que ell naixés ja li havien preparat la fusta. I la utilitza de la mateixa manera que ho van fer aquells artesans (123):

"En lugar de trabajar la madera como se ha trabajado siempre, es decir, tallándola, en lugar de ser yo ese tallista, soy... el constructor." 124

De totes maneres, hem de dir que Chillida, tot exercint una acció fonamentalment constructiva, no deixa de banda la substractiva, és a dir, també talla la fusta, hi ho fa, evidentment, des d'una mentalitat additiva. La substracció de la massa està en funció de les correspondències formals establertes entre les diferents masses que constitueixen l'escultura.

"No, no, las vigas están todas trabajadas, sobre lo que eran, pero están todas trabajadas en función de lo que yo iba construyendo con ellas. En realidad son construcciones de madera más que elaboraciones. Cada pieza está elaborada para construir el ensamblaje con otras piezas." 125

Els fragments de biga s'ajusten els uns amb els altres, quedant embotits o fan visible la tendència no consumada a l'encaix, com si un moviment expansiu que neix del centre de l'escultura separés les masses (126).

Per tant, a més d'exercir la funció substractiva, en la fusta, manifesta una visió explícita de la lectura constructiva. Chillida no sols construeix tècnicament amb la fusta, sinó que també ho fa amb les seves masses i amb la seva forma.

Chillida tracta la fusta reduint-la o enaltint-la, segons com se vulgui entendre, a la seva essència lígnica.

"Si Chillida a choisi le bois le plus neutre, le plus effacé dans ses veines, ce n'est pas guidé par de seules considérations techniques -afin de s'attaquer à un bois qui 'travaille' moins. Ce qu'il veut, c'est le bois réduit à sa qualité de bois- à sa lignité pure." 127

Per aquesta raó, ell rebutja qualsevol plantejament decoratiu, a no ser aquell que deixa l'eina (128) en el procés de treball; evita generalment els poliments i evidencia els acoblaments com un testimoni del seu recorregut a través de la fusta; mostra el comportament de la matèria com un pensament propi de l'escultor i assumeix el tracte quotidià.

" - En alguna de estas piezas utiliza colas de milano o espigas, y en otras no utiliza estas uniones, ¿qué es lo que determina su aplicación?.

- La función, el como tienen que agarrarse, el como se tienen que sujetar. Son problemas técnicos únicamente.

- ¿No es en ningún sentido decoración, son elementos funcionales?.

- No, yo no pienso en la decoración nunca." 129

126 - "Les bois, tout comme certaines Enclumes de rêve s'emboitent, se chevauchent. Finalement, ces sculptures abstraites retrouvent les grands rites naturistes de l'accouplement, de l'étreinte, de la germination, de l'enfantement".

RAGON, M.: "Chillida", op. cit., pàg. 24

127 - ESTEBAN, Claude: CHILLIDA, op. cit., pàg. 131

128 - "Les eines emprades están en funció del plantejament constructiu: "(...) utilizo la azuela más que la gúbia. Es decir, talla, lo que se dice talla en el sentido tradicional, ha habido muy poca, y tampoco la he utilizado demasiado en mi trabajo de madera".

Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

129 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

11. CHILLIDA: L'ESCLTURA EN FUSTA DES D'UNA PERSPECTIVA BASCA.

En aquest apartat volem destacar el plantejament de l'escultor que fa referència a la relació que hi ha entre les seves escultures, el seu poble, la seva cultura i el seu entorn.

Chillida parteix de l'evidència del propi origen basc i del seu comportament, per arribar a la conclusió que la seva pràctica és igualment d'origen basc.

"Hi ha influït el fet que sóc basc. I no és que ho hagi pretès, és que ho sóc. I no haig de fer cap esforç perquè totes les meves accions tinguin aquesta dimensió. Em penso que l'honestedat màxima és ser el que s'és. I no haig de fer cap esforç per ser-ho." 130

Per una altra banda, és evident l'interés per altres cultures, l'assimilació de les quals es produeix sota el sedàs de l'essència basca.

"Jo he après de totes les cultures, però, tot el que he après, òbviament ha estat ordenat per un basc... etc." 131

Chillida afirma que l'art té un sentit universal i aquest no es pot delimitar. No li interessa la postura reduccionista de fer art basc, sobretot perquè pensa que no existeix una "escola", una manera de fer unitàriament escultura basca:

"Jo no tinc per què fer art basc, seria una estupidesa. No obstant això, penso que sóc un arbre que té les seves arrels en el seu país i en aquest sentit és lògic que la meua obra tingui relació amb aquest." 132

Aquesta relació es fa evident si tenim en compte que Chillida ha partit de moltes referències formals d'origen basc. Així podem veure la relació de que parlem en tota la sèrie de ferro, que recull els referents instrumentals:

"Todo ese mundo de herramientas se me fue metiendo, y dije: ¡mira que curioso!, a lo mejor la raíz cultural nuestra puede que esté en estas cosas abandonadas." 133

130 - Eduardo Chillida a PIÑOL, Rosa M^ª: "Eduardo Chillida o el compromiso de l'artista amb ell mateix", AVUI, Barcelona, 16 d'octubre de 1980

131 - Eduardo Chillida a RABAT, Esperança: "Entrevista amb Eduardo Chillida", op. cit.

132 - Eduardo Chillida a RABAT, Esperança: "Entrevista amb Eduardo Chillida", op. cit.

133 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

En preguntar a Chillida si en la fusta hi veu aquest mateix referent, contesta:

"Pues yo creo que sí, que influye un poco también la cultura popular y estas cosas, pero no de una manera directa. Es más directa en los hierros primeros." 134'

Però no tan sols fa servir, com a referent, els instruments tradicionals, sinó que utilitza també la concepció basca de l'arquitectura i de l'urbanisme.

"Me agarré a las cosas más elementales, despreciadas y olvidadas, como puede ser nuestra manera de entender el urbanismo, a las herramientas, a los lugares donde yo vi que había una personalidad..." 135

Com una gran part d'escultors de la seva generació, Chillida potser ha estat influenciat per Oteiza o per els corrents internacionals. Ell recorre als aspectes més llunyans en el temps, de la cultura. És un recurs romàntic, segons Fullaondo.

"Chillida aquí vuelve sus ojos a una de las más importantes fuentes de impulso de la tradición moderna; el mundo de los 'primitivos', el mundo neo-romántico y neo-gótico de los pioneros del S. XIX." 136

Quan Javier Urquijo pregunta quines relacions hi ha entre la seva escultura i l'entorn basc, Chillida comenta:

"Hay muchas. No tienes más que acercarte a las piezas que nos rodean y verás como yo he mamado las fuentes de nuestra cultura. No de la cultura desarrollada y evolucionada de la historia, sino de los conocimientos primitivos que se esconden en la cultura popular..." 137

Segons la visió d'A. M. Guasch, la postura de Chillida no és tan rotunda com la d'altres escultors de la seva generació perquè adopta una actitud conciliadora entre el que és universal i el que és particular, assumint les aportacions d'avantguarda i els comportaments arrelats en el poble basc.

"Chillida se impone una tarea poco frecuente entre los

134 - Eduardo Chillida a VALLE, J.: "Entrevista a Eduardo Chillida", op. cit.

135 - Eduardo Chillida a ELU, Arantza: "Cuando el hierro se llama Chillida", LA CALLE, núm. 155, 1981, pàg. 38'

136 - FULLAONDO, Juan Daniel: CHILLIDA 1947-68", op. cit.

137 - Eduardo Chillida a URQUIJO, Javier: "Breve biografía y comentarios de Eduardo Chillida", op. cit., pàg. 62

138 - GUASCH, Ana M^a: "Chillida. Una batalla más allá de la forma y del espacio", op. cit., pàg. 46-47

139 - Eduardo Chillida a PERMANYER, Lluís: "Chillida, meditación profunda sobre el espacio", op. cit.

- AGUILERA CERNI, Vicente: INICIACIÓN AL ARTE ESPAÑOL DE LA POSTGUERRA. Ed. Península, Barcelona, 1970, pàg. 131-132

141 - "Chillida como verdadero jansenista de la escultura, ha sabido evitar el escollo del estetismo artesanal y de sus libertinajes; su obra ascética y voluntaria, se inscribe en el espacio ambiente con el ardor del machete, enemiga del efecto y del brillo, tiende a lo esencial, lo alcanza, se agarra a él. Este jansenista vasco que se niega a la menor complacencia es el escultor más 'logrado' de su generación: lleno de 'buena salud', sabe dominar la materia sin cerebralizar la forma, trasciende las condiciones del material sin dejar de exaltar los elementos específicos. Totalmente liberado de la contingencia material sin estar por ello cortado de la realidad profunda, trabaja sobriamente, poderosamente, en pleno y fecundo rigor".

RESTANY, Pierre: "Un janseniste basque", CIMAISE, núm. 60, Paris, 1962, pàg. 35

artistas de su generación: conciliar unas formas y un concepto de trabajo artístico de origen popular, extraídos de la tradición, de los utensilios y de la labor de los herreros y forjadores vascos, con un arte de investigación, alejado del folklorismo nacionalista." 138

La fusta i l'arbre pertanyen molt significativament a l'entorn i a la cultura basca.

"Sí, hay un lenguaje tradicional que está más ligado a mi país (...) El hierro y la madera son elementos tutelares dentro de la historia del País Vasco." 139

Chillida els fa servir conscient d'aquesta realitat cultural, però partint de les seves necessitats.

La fusta de les seves escultures està tractada des de les possibilitats estructurals i constructives, deixant de banda els valors formals, i això li permet plantejar la visió de síntesi que exposava anteriorment A. M. Guasch. El problema estructural és comú a totes les cultures, mentre que els valors formals són definitoris de cada cas particular. Chillida assumeix la via de la universalitat amb les fustes partint del propi comportament estructural, però com ja hem dit, conscient de la identitat i de l'origen d'aquells roures.

Amb la tendència universal dels continguts simbòlics de l'escultura l'escultor ens transmet, amb la fusta precisament, aquells valors culturals, recollits a partir de la consciència, de la realitat i de les tradicions d'un país:

"Porque la extraordinaria obra de Chillida, pese a su alcance universal y a la abrumadora fuerza de su lenguaje, nace de las tradiciones nacionales, de las legendarias mitologías y de los simbolismos espontáneos del pueblo vasco (...) Cuando las esculturas son de madera, Chillida se acerca por una parte a las tradiciones y al folclore de los leñadores vascos, pero por otro lado cruza las fronteras de lo atávico y de lo legendario. De ese modo, el ayer se vuelve presente, se materializa mediante verdaderos símbolos que recogen duramente (...) el corte del hacha." 140

La sobrietat i l'austeritat són peculiaritats del poble basc que Chillida incorpora al treball de la fusta. Pierre Restany el qualifica de "Jansenista basc" precisament perquè té aquestes dues qualitats (141).

"Trata mi obra de jansenista, porque la considera enemiga del brillo, tiende a lo esencial, a lo sobrio, que son, y lo dice, condiciones de mi pueblo." 142

Amb Ugalde també precisa:

"Mi manera de trabajar la madera es muy vasca. Me lo dijo Volboudt (143) en algunos de sus estudios, que mis maderas eran unos ensamblajes, unos armazones sólidos, de maderos vivos con sus venas de fibra y nudos que conservan las magulladuras y las heridas del hacha, la azuela y el martillo, las mordeduras de la herramienta, a la manera como mis hierros forjados, vestidos de los rastros de fuego y el martillo." 144

El que és basc ens situa davant d'una concepció austera de la vida, que enalteix la noblesa del treball i de la força, la potència dels comportaments que responen a la seva essència, sense subterfugis, sense ambigüitats.

Un altre dels factors que relacionen l'escultura en fusta amb el poble basc és el nom en euskera: "Abesti Gogora" significa "Cant Vigorós". Quan se li preguntà a Chillida per la raó que motiva l'ús de l'euskera en els títols de les obres, ell dona dues explicacions bàsiques: la primera és que ell és basc, i la segona és la riquesa lingüística de l'idioma i la idoneïtat dels noms en basc per a nomenar les seves escultures.

La música també pot ser una de les peculiaritats basques que Chillida incorpora a la seva obra (145).

Per finalitzar aquest capítol sobre la identitat basca de les escultures de Chillida fetes amb fusta, citarem M. L. Borrás:

"hemos de confesar que ante una escultura de Eduardo Chillida nos es imposible olvidar que se trata de la manifestación más genuina y libre de un hombre vasco." 146

142 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 156

143 - "Estas integraciones de volúmenes escuadrados, son compuestas por armazones de rudos maderos que ajustan sus poderosos y delicados equilibrios. La madera venosa de fibras y nudos conserva su grano, su natural rudeza. Como el metal forjado en pleno fuego, lleva en las huellas, las contusiones del hacha y del martillo, las mordeduras del útil que la debastó, los estigmas de los golpes que la labraron".

VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA, op. cit., pàg. 15

144 - Eduardo Chillida a UGALDE ARRACHE, Martín de: HABLANDO CON CHILLIDA, ESCULTOR VASCO, op. cit., pàg. 87

145 - En diferents casos ens hem trobat escultors bascs que han tractat el tema de la Txalaparta (Anda; Aguirre, Mendiburu), un instrument musical de percussió construït amb un tauló o un tronc, sobre del qual hi percuteixen uns garrots, tot generant un ritme melòdic, per tal de comunicar-se d'un poble a un altre en el món rural. Chillida, amb el nom "Abesti Gogora", no ens parla directament de la Txalaparta, però ens dona pistes per arribar-hi: hi ha una musicalitat implícita en el nom i la fusta, matèria emprada per l'escultor, és la base de l'instrument musical.

146 BORRÁS, M^l LI.: "Eduardo Chillida, DESTINO, núm 1761, Barcelona, 3 de juliol de 1971, pàg. 49

12. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB BIGA PER CHILLIDA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COL·LECCIÓ
ABESTI GOGORA	ABESTI GOGORA IV	100x131x100	1959/64	POLLANCRE	BIGA		MUSEU D'ART ABSTRACTE DE CONCA
ABESTI GOGORA	ABESTI GOGORA I	165x348x160	1960/61	ROURE	BIGA		MUSEU DE BELLES ARTS DE HOUSTON (TEXAS)
ABESTI GOGORA	ABESTI GOGORA II	242x177x120	1961	ROURE	BIGA		COL·LECCIÓ BARÓ LAMBERT DE BRUSSELLES (BÈLGICA)
ABESTI GOGORA	ABESTI GOGORA III	210x380x186	1962/64	ROURE	BIGA		INSTITUT D'ART DE CHICAGO (EUA)
LLOC DE TROBADA	LLOC DE TROBADA	079x100x ?	1964	ROURE	BIGA		COL·LECCIÓ PRIVADA A LONG ISLAND (NOVA YORK)

13. BIOGRAFIA D'EDUARDO CHILLIDA.

- 1924 Neix, el 10 de gener, a Sant Sebastià. És educat a casa seva amb els seus germans Gonzalo i Ignacio. La casa era a tocar de l'hotel Biarritz, que pertanyia als avis.
Eduardo recorda l'àvia materna amb molt afecte; sempre l'ajudà, especialment els primers anys de la seva vida d'escultor.
La mare, Carmen Juantegui, és una música excel·lent i té una veu excepcional de soprano. Educa els fills, des de ben petits, en l'amor a la música.
El pare, Pedro Chillida, s'interessa molt per l'educació dels seus tres fills. És ell qui encoratjarà Eduardo a estudiar arquitectura.
- 1930-1942 Estudis clàssics a Sant Sebastià. És un gran apassionat del futbol, Esdevindrà un porter remarcable de la Reial Societat. El 1936 té el primer contacte amb França. S'està tres mesos a casa el doctor i la senyora Camus, amics de la seva mare, i aprèn el francès amb els seus nou fills.
- 1943-1947 Va a Madrid, al Colegio Mayor Jiménez de Cisneros. Comença els estudis d'arquitectura, però aviat els deixa per continuar estudiant dibuix en una acadèmia privada, on també comença a treballar l'escultura.
Va sovint al Prado i li agraden molt els bons concerts.
El pintor Pablo Palazuelo el convida a visitar el seu taller amb un grup d'estudiants; més tard es faran amics.
- 1948-1949 Se'n va a París i s'instal·la al pavelló espanyol de la ciutat universitària. La seva habitació esdevé el seu primer taller; hi modela en guix el cos humà i fa una terracota, *Pensadora*, però aquesta matèria no el satisfà i l'abandona un quant temps; al cap de molts anys hi tornarà, però sota una altra forma.
Uns quants mesos després de Chillida, Pablo Palazuelo va a viure a la ciutat universitària de París. Una forta amistat els lliga a partir d'aquesta època.
Al començament del 1949 Bernard Dorival, el conservador del Museu d'Art Modern, visita els dos artistes. Veu el seu treball i els proposa d'exposar al Saló de Maig.
Chillida hi exposa dues escultures: *Forma* i *Pensadora*.
- 1950 Chillida exposa per segona vegada al Saló de Maig. Pel juliol torna a casa seva, a Sant Sebastià, i es casa amb Pili de Belzunce, originària d'una família basca de Navarra.
La jove parella s'instal·la en una casa de Villaines-sous-Bois.
Eduardo treballa en un hangar anomenat *Pompéi* perquè es troba enrunat.
Continua treballant el guix.
Palazuelo lloga un taller a la mateixa casa per pintar-hi.
Els dos amics busquen un marxant a París.
El director de la Galeria Maeght, Louis Gabriel Clayeux, pren una part de les seves obres. Participen aleshores en una exposició col·lectiva de vint-i-tres artistes, «Les Mains Eblouies».
Chillida hi exposa *Torso* i *Metamorfosis*, la seva primera escultura abstracta en guix: dos cossos sostinguts.

- 1951-1954 Eduardo i la seva dona tornen a Sant Sebastià per al naixement del primer fill, Guiomar. Chillida se'n torna tot seguit a Villaines per acabar una escultura i s'emporta totes les obres a Espanya. Aquests pocs mesos de separació semblen molt llargs a la seva dona, que d'ara endavant acompanyarà el seu marit en tots els viatges. S'instal·len a Hernani, en una vil·la que els presta la seva família.
- Ajudat per un forjador de la població, fa la primera escultura abstracta de ferro, *Ilarik*. Després d'això instal·la la seva pròpia farga, on treballa intensament, ajudat per un auxiliar de tota confiança, José Cruz Iturbe.
- 1954 Palazuelo va de París a Hernani per veure els seus amics. L'escultura de Chillida l'impresiona molt. De retorn a Madrid, parla amb el director de la Galeria Clan, Tomás Seral, i li suggereix d'exposar l'obra de Chillida. Aquesta és la primera exposició personal de Chillida: tretze escultures, les llicorelles gravades *Homenaje a Vivaldi*, dibuixos i collages. La inauguració és el 19 d'abril i Bernard Dorival escriu la introducció del catàleg. L'arquitecte Ramon Vázquez Molezún, que dirigeix el pavelló espanyol de la Triennial de Milà, veu l'exposició i convida Chillida a exposar-hi deu escultures. Hi obté un diploma d'honor.
- Arnold Rudlinger, director de la Kunsthalle de Berna va a Hernani i li demana que participi en l'exposició «Eisenplastik», que ell organitza.
- El mateix any els franciscans d'Aranzazu (Guipúscoa) li encarreguen quatre portes per a la basílica. Patricio Echevarria (mestre ferreter) ofereix el metall i Chillida esculpeix les portes en baixos relleus.
- El 10 de desembre exposa a París. També exposa quinze escultures en el primer Saló de l'Escultura Abstracta, organitzat per Denise René.
- Desde dentro* és comprat pel Museu Solomon R. Guggenheim.
- 1956 El filòsof Gaston Bachelard escriu «Le cosmos du fer» per introduir les vint-i-set escultures que el 9 de novembre s'exposen a la Galeria Maeght.
- 1957 A Chicago, per l'octubre, el comitè de la Fundació Graham, constituït per William Hartman, Mies van der Rohe, Grace Morley, J. J. Sweeney i Dean Burchard, atorga el seu premi a Chillida.
- 1958 Juntament amb L. G. Clayeux, assisteix a l'obertura de la Biennial de Venècia, on exposa dotze obres al pavelló espanyol. Hi rep el Gran Premi Internacional d'Escultura.
- Va als Estats Units per primera vegada, a Chicago, convidat per William Hartman, director de la Fundació Graham, que inaugura una exposició sobre el treball dels seus llorejats: els pintors José Guerrero i Wifredo Lam i els escultors Norbert Krike i Eduardo Chillida. A Chicago, Chillida coneix J. J. Sweeney, els arquitectes Mies van der Rohe, Charles Eames, Frederic Kiesler i el biòleg Paul Wise. Va a Nova York per participar en una exposició al Museu Solomon R. Guggenheim. Hi coneix Edgar Varese, que admira enormement.
- 1959 Durant un viatge a Navarra compra una partida de fusta de roure. Al seu taller, treballa un relleu en aquest nou material. Continuant l'experiència, fa una gran escultura de fusta de pollancre, que acabarà el 1964 i que comprarà el Museu de Conca.
- 1961 Rep el premi Kandinsky, ofert per Nina Kandinsky a un artista jove en recordança del seu marit.
- L'any abans havia comprat la fusta del sostre d'una església que enderrocaven a Lezo (Guipúscoa). La fa servir per fer-ne tres grans escultures. Acaba *Abesti gogora I* (Museum of Fine Arts, Houston). Fa una exposició a la Galerie Maeght (París), inaugurada el 24 de març: vint-i-tres escultures, dibuixos i grafitis (pedres gravades, amb les incisions emplenades amb plom fos). J. J. Sweeney escriu el prefaci del catàleg.
- Després d'haver vist l'exposició Georges Braque, admirador de l'obra de Chillida, li demana *Yunque de sueños II*; a canvi d'un quadre.
- El setembre va a Itàlia, amb L. G. Clayeux, per veure la pintura de Piero della Francesca.
- 1962 Arnold Rudlinger organitza dues exposicions diferents a la Kunsthalle de Basilea. L'una és de Rothko, l'altra de Chillida. Totes dues s'obren el mateix dia, el 3 de març. Franz Meyer escriu el catàleg per a les trenta-dues escultures de Chillida. Aquest temps la concepció de Chillida sobre el paper de la llum canvia radicalment. Fins aleshores no havia volgut fer cap recerca sobre aquest problema, perquè creia que resultaria perillosa per a la seva obra. Però davant la «mà» de la *Victòria de Samotràcia*, al Museu del Louvre, l'efecte de transparència del modelatge el comença a fascinar. Per dur més enllà la recerca, va a Londres, al British Museum, a veure els frisos del Partenó. En torna molt preocupat pel problema, íntimament implicat en aquest i fermament decidit a visitar Grècia com més aviat millor, per tal d'aprofundir-ne l'estudi en la mesura possible.
- 1963 Viatge per la Mediterrània. En primer lloc a Grècia, en companyia dels amics L. G. Clayeux, Christine i Jacques Dupin. Queda molt colpit per la llum, que a partir d'aquest moment serà per a ell el començament de tot.
- Al Museu de Delfos s'interessa molt particularment pel fris de la Gigantomàquia, el fris iònic del Tresor de Sifnos. Observa de la vora les postures dels guerrers i la combinació dels àbacs. Tot plegat el fascina i se'n recordarà sempre.
- De retorn es para a Roma per veure les obres de Medardo Rosso, la força artística de les quals l'omple d'admiració.
- Al final del viatge visita Saint-Paul-de-Vence, convidat per Guiguitte i Aimé Maeght; es fan molt amics. Pot veure també l'indret on es farà la futura Fundació Maeght, sota la direcció de Josep Lluís Sert.
- 1964 El 28 d'abril s'inaugura una exposició seva a la Galeria Maeght, de París, de dotze escultures, de les quals *Abesti gogora III* (Homenatge a Luis Martín Santos) és ara a l'Art Institute de Chicago. Carola Giedion escriu la introducció del catàleg, «La Poésie de l'Espace chez Eduardo Chillida».
- Rep el Premi Carnegie per l'escultura al Pittsburgh International.
- El 28 de juliol André Malraux inaugura la Fundació Marguerite i Aimé Maeght. Tots els artistes que hi tenen relació hi exposen obres i s'hi apleguen per a la cerimònia d'obertura.
- 1965 Va al sud de Saragossa per buscar grans blocs d'alabastre. Comença una sèrie d'escultures d'aquest material, *Elogio de la luz*, que li recorda la llum límpida de Grècia.

Chillida - Una de las cosas que está en el fondo de mi trabajo y que ya la he dicho anteriormente, es que no se "conoce" nunca, es algo propio del hombre, hablamos de conocer, pero no conocemos nada totalmente. Lo cual quiere decir que siempre se puede volver al mismo sitio desde otro punto. Me refiero a esa frase que ya he citado muchas veces, "hay que buscar el lugar desde donde hay que ver. Hemos de elegir desde donde ver, lo que miramos.

Joan Valle - En una entrevista hecha por Ugalde, éste le preguntaba por qué había dejado la madera y su respuesta era: "porque ya la conozco".

Ch. - A mi lo que me pasó con la madera es que yo me sentía limitado en la escala, en las obras que yo en aquel momento podía hacer en hierro por ejemplo... y es que la evolución de las obras es muy compleja, y muchas veces se resuelven las cosas sin racionalizarlas completamente.

Siempre he tenido la manía de ser muy libre en todo el proceso y racionalizar "a posteriori", es decir, cada vez que termino de hacer algo me pongo a pensar y a tomar notas sobre lo que he hecho, pero no se me ocurre tomar notas antes de empezar. No decido un camino "a priori", yo no creo en los "a priori" en el arte. Las ideas en el arte no son gran cosa.

La idea que pudiera tener Miguel Ángel sobre el David no es nada, la idea del David de Miguel Ángel es el David terminado. Ese es uno de los aspectos que definen el arte. Ése y otros lo distinguen frente a las otras actividades culturales. ¿Quizá sea demasiado radical?.

J. - Sobre el proceso de trabajo empleado en la resolución de los "Abesti Gogora", me planteaba ¿cómo había conseguido ordenar todas las formas sin hacer un estudio previo, dadas sus dimensiones?.

Ch. - Fue un proceso muy curioso el de la madera, pero la primera razón por la que yo me dediqué a la madera te la voy a explicar. Tenía unas posibilidades muy limitadas de escala y de relación entre el espacio positivo y negativo, o llámale como quieras: materia y espacio, en las cuales el predominio del volumen del espacio sobre la materia era avasallador.

En mis primeras esculturas de hierro hay dos etapas. Si conoces un poco la obra, empiezo muy cerca de la arquitectura. En cuanto dejo la carrera de arquitectura continúa el impulso de lo que había soñado que iba a ser, arquitecto, es decir, desarrollo un trabajo muy próximo a la arquitectura, incluso han dicho que es un antecedente del Minimal Art, aunque con otras connotaciones que lo distinguen de éste. Incluso en otras obras que se conocen menos, porque se han expuesto muy poco, como "Espacios perforados", que es del año 52 y está en una colección de Madrid, se plantea el problema de los espacios interiores. También en el primer "Peine del viento". Estoy todavía en un territorio arquitectónico en el que seguí durante un par de años, creo. Pero de repente me encuentro un poco asfixiado en ese territorio arquitectónico. Veo que a mí me interesa la escultura, y me digo a mí mismo: ¿pero no te das cuenta que eres totalmente libre y que no tienes que estar atado a nada...?. Entonces me lanzo al espacio y viene esa época en la cual trato de viajar por el espacio, de agredir el espacio, de moverlo, de abrazarlo... Esta última etapa dura hasta el 59 que es cuando empiezo con la madera.

En toda esta evolución noto que hay una desproporción entre mi acción en el espacio y las formas que yo hago intervenir en el espacio abierto, innombrable, como decía Nobalis, es decir, intento abrazarlo y se me escapa por un lado y por otro... Entonces tengo que volver, otra vez y por otro sitio, a definir los espacios de una manera muy concreta, lo más concreta posible, dentro de todas las libertades que quieras, pero definirlo, y esto es ley en arquitectura. Por eso busco un medio para poder hacerlo, con los medios que tenía entonces. Tú me podrás decir: pero, podías haberlo hecho como lo hiciste al principio, utilizando chapas de hierro. Y que conste que cinco o seis años antes de que Oteiza hiciera las "Cajas metafísicas", yo hago mi primer "Peine del viento", el de Madrid, con plancha de hierro, y ese planteamiento estaba ya en el aire porque también lo hacía Jacobsen -lo recuerdo- en el año 51.

Era un problema muy limitador para mí porque no me parece que ese diálogo sea nunca completo si no hay un equilibrio de fuerzas entre lo positivo y lo negativo para que funcione. Es decir, una chapa sola es difícil que pueda equilibrar la fuerza del espacio. Es una de las cosas que a mí me separan de la arquitectura. De ahí vienen luego problemas tremendos que se vienen desarrollando a lo largo de la vida de mi obra: la gravitación, por ejemplo... pero, bueno, ese es otro tema. Entonces busco un material que me permita alcanzar un mayor volumen con menos peso.

Al principio es solamente un problema mecánico de trabajo, que pese menos que el hierro y que, por lo tanto, pueda alcanzar mayores volúmenes, que se pueda trabajar, que yo pueda introducir el espacio dentro del material, en vez de colocar el material tratando de abrazar el espacio, como hago con el hierro.

En vez de empezar con otras posibilidades que había, encuentro la madera. Es de esas cosas que me pasan a mí. Yo iba en un coche y ví una viga -yo he visto madera toda la vida, todo el mundo ha visto madera, ¿verdad?, vigas y cosas así...-, pero nunca la había visto como aquel día. Pegué un frenazo, bajé y dije: ¡esto es lo que estoy buscando!. Quise comprar-

la y no me la vendía el hombre aquel, era un casero, un "pagès" como decís vosotros, yo le dije: pero no me puede hacer eso... Al final le compré la viga, me la traje, e hice la escultura de Cuenca, con esa madera.

J. - ¿Era olmo, no?.

Ch. - Era chopo, un chopo viejo, asqueroso, pero fue como lo vi.

Esa fue la primera escultura. Creo que la comencé a finales del 58 y la terminé en el 59, pero la terminé de una forma un poco extraña (tengo por ahí algunas fotos...); era mucho más grande de lo que es ahora, por eso hay una confusión de fechas. Igual has visto una foto en la que tiene un travesero largo..., esa fue la primera versión y estuvo en el jardín de casa mucho tiempo. Después yo la miraba y la miraba y me parecía que estaba demasiado cerca de lo que era mi obra anterior en hierro, en otro material y en otra escala, y al dame cuenta de esto la podé, simplemente, la podé y me quedé con el corazón de la pieza. Es la que está en el Museo de Cuenca. El "Abesti Gogora IV" se llama, pero en realidad es la primera de madera.

Lo que pasó es que mientras estuvo ahí parada en el jardín, yo ya trabajaba con el roble. Encontré roble ahí, en Lezo, tiraron la cubierta de una iglesia antigua de Lezo; ví la madera y pensé que era una cosa estupenda, entonces me lancé y acabé por lo menos una, antes de "podar" la de Cuenca, por eso lleva el número cuatro, pero en realidad debería ser la número uno.

J. - ¿"Abesti Gogora I" es la que acaba inmediatamente después de...?.

Ch. - ¿La uno?, yo no sé a cual le llaman la uno, nunca sé esas cosas... Creo que ésta es la que está en Houston, sí, debe ser la que está allí.

J. - Sí, la que estuvo en la Maeght de Barcelona.

Ch. - Eso es, la que estuvo en la Maeght. Esa debe ser la uno, está en los libros, pero en realidad el trabajo es posterior a ésta que te digo del Museo de Cuenca. Pero, claro, totalmente terminada, la de Cuenca es posterior a ésta.

Con las obras pasa mucho que, a veces, las fechas están "bailadas", porque igual has empezado una antes y, sin embargo, la acabas después que otras que has empezado más tarde.

J. - ¿El roble es la madera que predomina en su obra?.

Ch. - El roble es el material que trabajo más. Me parece mucho más apropiado, para lo que yo quiero hacer, que el chopo que es la que a mí me llamó la atención la primera vez que la ví por ahí. Pero aquí no hay chopo, yo no sé por qué lo ví allí...

Compré todo el roble aquel de la cubierta de la iglesia pensando que iba a hacer maderas hasta no sé cuando, porque estaba entusiasmado en el nuevo recorrido, pero me pasó una cosa sorprendente: fuí cerrando tanto el espacio que se convirtió en un problema hermético. Me di cuenta de la posibilidad que tenía de dialogar entre lo pleno y lo vacío en igualdad de condiciones, en volúmenes parecidos, es decir, coger un gran tronco y abrazar el espacio dentro, con espacios similares y... la cosa se fue apretando cada vez más y más, y ya no se podía saber lo que pasaba dentro, el único que sabía lo que pasaba dentro era yo que lo había hecho.

Esto me ocurrió con el último "Abesti Gogora", que está en Chicago en el Art Institut. Entonces me di cuenta que había llegado a un punto que era un poco absurdo: la obra no tiene sentido sin acceso posible para los demás, que son los que la terminan realmente y le dan todas sus significaciones. Entonces lo dejé, así, sin más, pensando que ya volvería algún día por otro lado, pero no se ha presentado el momento todavía.

J. - Lo que observo es que no son lineales, son como intervenciones diferentes.

Ch. - Sí.

J. - Viendo "Abesti Gogora I" y "Abesti Gogora III", da la sensación de haberse producido un repliegamiento progresivo, como un caracol que se va cerrando...

Ch. - Sí, sí, se va cerrando hacia dentro, se hacen herméticas y todos los movimientos que ocurren, en esta última más que en las anteriores, son para cerrar. Es lo que dices tú. Es un encerrar el espacio, es que abraza y cerrarlo y meterlo dentro.

Este era un tema para hablarlo con Bachelard (con él había hablado cuando estaba trabajando el hierro), pero no puede hacerlo porque murió en aquellos años. Tú sabes que escribió aquel libro fantástico sobre la poética del espacio, un libro maravilloso...

Eso fue lo que me hizo terminar, porque me di cuenta que no tenía sentido.

Después volví a un territorio parecido, pero de otra manera, con la piedra, con el alabastro, con espacios construidos y accesibles. Algo así como introducir un módulo espacial dentro de un elemento dado. Algo muy distinto a lo que pasó con la madera.

J. - Sobre lo que dice de los espacios contruidos del alabastro, ¿no es con la madera donde realmente construye?.

Ch. - Sí...

J. - El tener que extraer material es un proceso sustractivo.

Ch. - Esto es. Esto es lo que quería explicar. Aquí (señala el alabastro que tiene a su lado) yo he quitado a la piedra una cantidad de materia, pero porque no he tenido más remedio, porque lo que yo estaba buscando no es la piedra sino el hueco dentro de la piedra y la prueba es el título, se llama "Mendihuts", que quiere decir "Montaña vacía". Entonces, es un problema muy distinto y además este es un problema en el cual, dada la estructura normal de los bloques de piedra, que no es que estén tallados por todos los lados pero tienen un cierto orden exterior, bastante concreto, se podría medir en centímetros cúbicos el volumen de ese espacio interior.

En el alabastro el espacio se puede medir, a fin de cuentas está más próximo a lo que llamamos arquitectura ortodoxa, en cambio en las de madera es tal la "liada" que ya sería casi imposible. Mis maderas son más heterodoxas.

J. - ¿Cómo encontró el roble?.

Ch. - Pues no sé, yo andaba buscando y alguien diría: oye, pues están tirando ahí la cubierta de lezo; y me fui para allá. Cuando vi todo aquello comprobé que eran unos troncos fantásticos y con esa madera es con la que hice en realidad mi trabajo.

Todo mi trabajo de madera es bastante extraño. Yo no soy un artesano, no soy el que cree tanta gente, en absoluto, se ha creado una confusión con eso. Yo le doy importancia a la materia como vehículo del trabajo, pero mis aproximaciones no son como en la artesanía, en este tema se han producido muchas confusiones.

J. - Pero usted lo ha dicho muchas veces.

Ch. - Sí, lo he dejado patente, pero es que parece que la gente no se entera en absoluto. La prueba es que yo no he modelado nunca. Yo no modelo; mis tierras no están modeladas, están presionadas. No he hecho un modelado en mi vida, lo detesto. El modelado es un problema de superficie que a mi no me interesa lo más mínimo.

Lo que define a un escultor es la profundidad: presionar en la tierra es un gesto de escultor; modelar es un gesto casi de pintor, es pasar el pincel sobre una tela. Te digo esto después de haberlo racionalizado "a posteriori", pero intuitivamente he tenido estas reacciones siempre. Y no es que crea que es mejor el gesto del pintor o del escultor, en absoluto, tengo el máximo respeto por la pintura y tengo cantidad de amigos artistas magníficos. Pero no es lo mío, aunque yo también pinto y puedo pintar y he pintado, pero no he querido seguir, esa rama la he cortado, no me traía más que problemas y como no se hacer las cosas a medias, me dije: más vale cortar.

J. - Respecto a lo que dice de los artesanos, ¿le ayuda algún técnico a la hora de construir las maderas?.

Ch. - Sí, para todo. Tengo gente que me ayuda, aquí y allí, y me desarrollan lo que les digo.

En relación a lo que ha creado esa confusión relativa a la artesanía, lo que pienso es que estoy muy condicionado por la gravedad. Es la gravedad la que me condiciona, no la materia. La materia está en función de una gravedad y actúa de una manera o de otra según su densidad. Eso es lo que genera la confusión. Lo que a mí me influye es el concepto de gravitación.

He llegado hace relativamente poco, quince años o algo más, a pesar que en toda esa "movida" -como dicen los jóvenes- del espacio y la materia, si no participa como elemento en diálogo la gravedad, es falsa; todo lo que ocurra sin la intervención de la gravedad en esta dialéctica del espacio pleno y vacío, es falso, es utópico, no tiene sentido.

Lo que diferencia el espacio positivo: la materia, del espacio negativo: el hueco, el vacío, el espacio -llámalo como quieras-, es la velocidad (igual lo has leído en alguna parte, yo he llegado a pensar en cosas que no tienen demasiada explicación: son intuiciones).

Probablemente la materia es un espacio lento, y el vacío, o el espacio, es una materia rápida, rapidísima. Es decir, puede que de alguna manera, esté ahí el fondo del asunto.

Ya se que es muy arriesgado lo que estoy diciendo, no lo puedo demostrar como lo demuestran los científicos, pero puedo percibirlo, notarlo.

He discutido con Heidegger sobre el espacio. Los filósofos creen que el espacio es uniforme y yo le decía a Heidegger que no creía en esta teoría. Cuando me pongo delante de una ventana o de una puerta de una iglesia románica, por ejemplo; si miro a través del hueco desde dentro (con esos muros potentes), percibo, tengo la sensación de que el espacio está

condicionado por la forma de la puerta, tiene otra densidad que el resto del espacio que está alrededor. Yo lo noto, lo noto tan fuerte como si fuera el cañón de un fusil. Tú miras por el cañón de un fusil y sabes que ese problema se termina donde se acaba el fusil, pero virtualmente continua en la dirección hacia donde apunta el cañón. Es el problema del telescopio, es el problema de donde salen todas mis mesas de "Omar Khayyam". Todo sale de ahí, de estas visiones.

J. - El "Abesti Gogora I", el segundo en realización, me da la sensación de que es un recorrido que podría continuar, que está interrumpido, que está limitado simplemente por la materia, como si fuera un ritmo geométrico en expansión, acotado.

Ch. - Sí, hay una ley que mueve aquello, una relación entre el ritmo musical y el ritmo formal de la serie; ya sabes lo que quiere decir "Gogora"...

J. - Y los ensamblajes de las vigas ¿los tiene en cuenta a la hora de construir las piezas?.

Ch. - Sí, sí.

J. - Sobre todo en la II, porque parece que respeta algún ensamblaje de los originarios.

Ch. - Sí, sí..., pero no los que tenía la iglesia. Yo había observado y estudiado un poco, desde un punto de vista técnico, como se ensamblaba la madera, todos los tipos de articulación de la madera, y he utilizado libremente los que me han convenido en cada caso. Los había también en las iglesias, claro, y los hay, pero no son los que había allí, los hemos hecho nosotros, las colas de milano, todas estas cosas...

J. - ¿Quién le enseñó a trabajar?, ¿o usted nunca intervino directamente?.

Ch. - Sí, yo intervenía directamente y dirigía todo, pero yo he sido de los que... (es que me voy muy lejos siempre que quiero explicar las cosas, entiendo que es muy pesado, pero es que no puedo evitar el querer que se entienda). Te cuento un ejemplo porque lo explica todo: hace unos años, cuando se empezó aquí con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Vasca, me llamaron para ser profesor y no acepté porque no creo en la enseñanza del arte, la verdad, no creo por razones, pienso, bastante fuertes, pero, en fin, de eso no estamos hablando ahora. Entonces, cuando les dije que no podía aceptar, les propuse que se hiciera en esta Escuela lo que no se había hecho nunca, que podía ser traer artesanos como maestros para los escultores jóvenes; tanto artesanos que trabajan en las fábricas con tornos, etc., como los que trabajan la piedra (canteros), como los que trabajan el hierro o la madera o lo que sea, con objeto de poder enseñar al joven que empieza, las técnicas, sin estar condicionadas por las ideas artísticas, que es ahí donde existe el peligro de transmisión errónea y confusión. Es decir un carpintero que trabaja bien, o un ebanista, le puede enseñar a un joven escultor una serie de técnicas sin condicionarle en ninguna dirección, nada más que en la técnica.

Esta fue mi propuesta y no me hicieron caso, pero yo pensaba que podía ser útil.

J. - En Barcelona la especialidad dispone de maestros de taller.

Ch. - Pues lo encuentro magnífico si lo han hecho en Barcelona, porque yo siempre he pensado en eso.

El peligro es que si tú en vez de contratar a ese carpintero (que por supuesto sabe de técnica mucho más que los artistas, esta trabajando en eso todo el día), contratas a un artista que trabaja la madera, ese artista te va a enseñar algo de técnica, peor que el otro, pero sin embargo te va a condicionar en una dirección o en otra según su propia manera de sentir e incluso puede orientarte por donde no quieres ir, ni te conviene.

J. - ¿Y respecto a quien le enseñó...?.

Ch. - Me busqué unos carpinteros y empezamos a trabajar. Yo he aprendido todo lo que he podido aprender con ellos, pero lo hemos hecho en grupo. He tenido siempre algunos que me han ayudado, en aquella época unos y luego otros para otras cosas.

J. - En los primeros hierros influyen los instrumentos rurales, ¿en las maderas hay algún aspecto como este?.

Ch. - Pues yo creo que sí, que influye un poco también la cultura popular y estas cosas, pero no de una manera directa. Es más directa en los hierros primeros, en cuanto me libero de la parte arquitectónica de la primera época, entonces es cuando me fijo en esto.

Todo vino de una forma muy natural. Yo solía ir a las chatarrerías a buscar hierro "pu-delado", porque era un hierro magnífico, es un hierro que tiene una buena relación de carbono, se oxida menos y se trabaja mejor en la forja. Solía ir con un ayudante, como los gitanos

-que decía él-, trepando por los montones (a él le daba mucha vergüenza) y en esas visitas veía cantidad de cosas... Todo ese mundo de herramientas se me fue metiendo, y dije: ¡mira que curioso!, a lo mejor la raíz cultural nuestra puede que esté en estas cosas abandonadas por ahí, en un montón de chatarra...; y comencé a mirarlas y a compararlas unas con otras... y, poco a poco, empecé a hacer esa obra. Es así de sencillo.

J. - Usted, a veces, cita a Brancusi como referencia en algún momento, también Brancusi trabaja la madera...

Ch. - No es una referencia directa en un sentido mimético, de relación formal con Brancusi, eso es evidente, pero sí que es ética. O sea mi relación con Brancusi es de un gran respeto hacia este maestro y gran escultor, esencialmente por su forma de concebir y de desarrollar las cosas: rigurosamente hasta el final. Eso a mí me emociona. Cuando veo una persona que no suelta la presa, que sigue, y sigue, y sigue..., Brancusi es un caso extremo. Yo, además, tuve la suerte de conocerle. Esto era difícilísimo, prácticamente imposible: venían los directores de museos y no les recibía.

Conocí a un chico rumano en París que tenía mucha relación con el círculo de rumanos. El día que le vi, le dije: "Tú tienes muchos amigos rumanos, si consiguieras una visita con Brancusi sería fantástico"; aquellas cosas que dices por decir.

Pasó un año, o dos, y nada, y un día me llama y me dice: Brancusi os recibe esta tarde. Me explicó que Brancusi era pastor y apacentaba sus rebaños en una propiedad de un gran señor de Rumanía cuyo sobrino o hijo era muy amigo de Brancusi. Eran jóvenes, y se vinieron desde Rumanía hasta París andando y, claro, fueron amigos toda la vida. Pues bueno, un sobrino de ese amigo del escultor fue quien consiguió la entrevista. ¡Fue un milagro!

Fuimos un grupo de gente, unas cuatro o cinco personas. Yo le preguntaba cosas que entendía mejor porque era escultor, los otros no lo eran, y Brancusi estuvo toda la tarde hablando conmigo.

Me hablaba de los pájaros, de como les daban de comer sus madres; y de Platón al mismo tiempo; una mezcolanza, pero fantástico... un recuerdo estupendo. Iba vestido con zuecos, andaba con zuecos por el taller. Su estudio era una maravilla, no lo que han reproducido después en el museo, en París, que no tiene nada que ver.

La escultura de Brancusi es soberbia, y tiene la ambición de ir muy lejos. Para él la escultura es más que para los otros. Creo que lo que define la dimensión de un artista es la magnitud del proyecto, en general; y la magnitud del proyecto de Brancusi es enorme, fantástica. Yo me puedo considerar más discípulo de Brancusi que de cualquier otro que parezca más próximo a mi trabajo.

J. - ¿Por qué elige la viga en lugar del tronco, habiendo aquí muchos troncos de roble?.

Ch. - Es una buena pregunta y yo me la he planteado muchas veces. ¿Por qué no he trabajado todavía con las secciones circulares?, es curioso. He trabajado, pero poco, muy poco. Incluso ahora me está dando vueltas por la cabeza otra vez este tema, me las ha dado muchas veces... y es que soy un "pelmazo", igual estoy quince años con una cosa de estas, dándole vueltas y me despierto por la noche y digo: ¡ya lo tengo!, pero por la mañana... ya no lo tengo.

Ahora tengo un encargo para París, para la conmemoración de los 200 años de la Revolución Francesa (precisamente ahora vamos a París unos días para eso), y tengo una idea que puede tener que ver con esto que estás diciendo tú del tronco; no es el tronco, es la sección circular; pero no sé si lo voy a hacer porque lo he intentado muchas veces y no lo he hecho. Yo no sé que fuerza hay que me separa de eso.

En el homenaje a Calder, por ejemplo, se pasa de la sección circular a la cuadrada, como sabes; en otras esculturas he trabajado con secciones circulares, pero, ¿por qué no las elegí en los "Abesti Gogora", por ejemplo?, pues probablemente porque estoy más condicionado por el cuadrado que por el círculo, sin más. Quizá el cuadrado sea la primera elaboración que viene detrás del árbol, es el árbol civilizado, no es el árbol natural, es el árbol más elaborado, quizá sea eso..., no sé.

J. - Las vigas son de sección cuadrangular pero nunca tienen los 90° los ángulos.

Ch. - Sí, andan próximas pero no los tienen. Sí, porque tengo miedo al ángulo recto, no exactamente miedo, pero me parece peligroso, como todos los límites.

J. - ¿Las vigas eran así o las deformó usted?.

Ch. - No, no, están recortadas: las trabajaba con azuela y también con hacha pero al final están terminadas con azuela.

J. - Me refería al cambio de ángulo, ¿lo transformaba usted o ya eran más o menos de ese ángulo?.

Ch. - No, no, están todas trabajadas, sobre lo que eran, pero están todas trabajadas en función de lo que yo iba construyendo con ellas. En realidad son construcciones de madera más que elaboraciones. Cada pieza está elaborada para construir el ensamblaje con otras piezas.

J. - La gubia la utiliza muy poco, creo que en "Abesti Gogora II" nada más.

Ch. - Es cierto, utilizo la azuela más que la gubia. Es decir, talla, lo que se dice talla en el sentido tradicional, ha habido muy poca, y tampoco la he utilizado demasiado en mi trabajo de madera.

J. - El predominio de la oblicuidad del ritmo ¿a que es debido?.

Ch. - Eso sí que es difícil de saber y en realidad está en toda mi obra. Esto seguro no se puede saber (sois vosotros los que lo teneis que explicar). Probablemente porque estamos, y quizá yo muy particularmente, entre la vertical y la horizontal, o sea, en la diagonal que es una forma de no dejarse dominar por ninguna de las dos. Es decir, el trabajar en esa línea, que es enormemente dinámica y que incluye la tendencia al vuelo, la rebelión contra la gravedad, parece que tiene más sentido partiendo de la diagonal, que partiendo de la vertical. En la imaginación del hombre, parece que esta salida es la más evidente para escaparse de la gravedad. Todo esto puede influir.

Todo esto lo he pensado después, pero antes de pensarlo lo estaba haciendo, de modo que por alguna razón lo estaba haciendo. Es muy difícil de explicar esta cuestión.

J. - ¿Cual es la idea que conduce a los "Abesti Gogora"?, aunque la idea ya ha dicho usted que son los propios "Abesti Gogora".

Ch. - ¿La que conduce?. Yo creo que una de las cosas que está detrás, es casi, casi, utilitaria, funcional: el poder utilizar en un volumen suficiente una materia menos densa que la que estaba utilizando y poder con ella construir alrededor del espacio. Y me encuentro con esa trampa, que ya al final se me queda bloqueado todo y allí no puede entrar nadie.

He estado bastantes veces en Chicago y he visto la pieza (el año pasado creo que fue), la miraba y, verdaderamente allí, se ve toda la parte de fuera, pero nadie sabe lo que pasa dentro, nadie puede saber todo el lío que hay, ni los pasos que yo he dado para hacerla, ya que cada paso va obturando los pasos anteriores. Es una pieza grande.

J. - La idea que me da esta pieza (que sólo he visto en fotografías), es la de un cubo descompuesto y recompuesto.

Ch. - Sí, algo de eso hay, pero es como más libre, es..., la verdad, es imposible aproximarse a esas obras en fotos, en todo caso se puede uno aproximar en cine, con un travelling; tú pones un travelling alrededor de "Abesti Gogora III" en Chicago, por ejemplo, y te vas aproximando desde un lado, desde abajo y vas subiendo, y así darías una visión completísima, pero no se hace eso y para la escultura es básico. Digamos que sería muy útil para la enseñanza.

J. - Cuando vino a la Facultad de Barcelona a dar una conferencia...

Ch. - Hace bastantes años, ¿no?.

J. - Sí, ...habló del "Abesti Gogora I", creo que era la segunda que realizó, o sea la que está en Chicago. Explicó que tenía problemas con su ubicación en el taller porque era de unas dimensiones...

Ch. - No me acordaba que lo había contado, sí. Allí me pasó una cosa sorprendente, que nunca me había pasado antes y que ahora ya no me pasa porque ya lo pienso previamente. Yo trabajaba en un taller que era bastante pequeño (es donde hice gran parte de mi obra). Empecé a construir este "Abesti Gogora", ya lo tenía prácticamente terminado, pero no estaba seguro de haberlo acabado (cosa rara porque yo suelo notar cuando llegan a su sitio, cuando se mueren las obras, lo noto muy bien) y nada, no, no..., me tenía que ir de viaje y le dije a uno de mis ayudantes: mientras estoy fuera, limpiad esto porque está hecho un asco, y moved la pieza con unos gatos para poder limpiar bien, y cuando vuelva ya veremos como sigo, porque no estoy seguro... Me fuí, y cuando regresé, entré en el estudio, vi la escultura en una posición diferente de la que estaba cuando me fuí, e inmediatamente me di cuenta de lo que pasaba: efectivamente no estaba terminada, le faltaba una cosa mínima, pero en la posición que había estado durante un año y pico, no la podía ver. Estaba terminada pero en relación con el estudio. Es decir, que mi obra no era sólo mi obra, era mi obra y el estudio, tenía que haber vendido la obra y el estudio entero al Museo de Chicago. Y era eso. Estaba tan condicionada por el espacio envolvente en el que estaba metida, que estaba terminada; pero, sin embargo, yo, en una lectura más próxima, me daba cuenta que algo fallaba, sin saber lo que era. En cuanto se movió, se desencajó del estudio y se aclaró lo que fallaba.

Era eso lo que decías. ¿no?

J. - Sí, además es la sensación esa que le explicaba anteriormente, que el espacio había limitado el crecimiento del ritmo.

Ch. - Sí, claro, lo había limitado y, a su vez, la escultura se había acoplado a un espacio dado.

J. - ¿Que determina las dimensiones de las "Abesti Gogora"?

Ch. - Pues, a lo mejor, el espacio de aquel taller. En realidad llegaban a llenar todo el espacio del taller.

J. - O sea que no hacía dos a la vez, hacía solamente una porque no cabían más.

Ch. - Exactamente, allí no cabían dos.

J. - La fuerza física ¿era un límite para la manipulación de los trozos, para el crecimiento de las formas?

Ch. - A veces, aunque en la madera yo creo que no. Donde ha sido un límite es en la tierra ("Lurra"), en la tierra sí lo ha sido y, además, me he dado cuenta que era importante el poder manipular piezas que yo pudiera controlar físicamente. Yo puedo controlar piezas mayores, porque físicamente aun tengo fuerza, a pesar de tener 64 años; pero llega un momento en el que la fuerza, cuando está cerca de su límite, no es sensible y, naturalmente, no basta con tener fuerza, hay que tener sensibilidad. Por ejemplo, si yo en lugar de coger esta pieza, "Lurra" -después la cogéis y vereis lo que pesa, y eso que ahora está seca-, cojo una pieza de barro tierno, en el momento de cogerla, para que no se me caiga, la tengo que apretar, y entonces la daño. Hay un punto en el cual tú puedes manipular esa pieza y al mismo tiempo no dañarla, esa es la dimensión máxima para mí en las tierras. Pero con la madera no ocurre eso porque no hay ese peligro de poderlas dañar. A las maderas las puedes coger con una grúa o con un diferencial.

J. - ¿Construía en el suelo las "Abesti Gogora"?

Ch. - Sí.

J. - Lo digo porque en la Maeght de Barcelona estaba sobre una plataforma.

Ch. - Yo las construía en el suelo. Después, eso, se coloca en las exposiciones y... ya sabes; todo eso es una cosa que se escapa mucho del arte en el fondo, muchísimo, la prueba es que no las reconoces casi. Ves las obras en una exposición y después en otra y dices: son dos obras distintas.

El entorno cuenta muchísimo; pasa lo mismo que os he contado antes sobre la "Abesti Gogora" de Chicago, que estaba terminada, y después, cuando la mueves, no lo está. Eso mismo pasa cuando están libres por ahí y están en una sala grande, o bien iluminada, o bien compuesta, o con demasiadas obras alrededor. Cambia todo.

J. - La composición de la arquitectura de las piezas ¿la resolvía previamente con una idea, o las iba construyendo por fragmentos?

Ch. - Hay una idea previa, pero no es una idea en el sentido platónico, es una idea de intuición formal, o un impulso que es el que va ordenando las cosas, yo le llamo aroma, este término no se usa normalmente como lenguaje, pero creo que es un concepto que explica bastante bien esta situación.

Cuando voy a empezar una obra, yo ya la conozco, desde luego, pero no sé como va a ser, ni falta que me hace, y sin embargo la conozco; es como una intuición, pero el que quiere racionalizarlo, se pierde. Suelo descubrir esos impulsos por la mañana temprano, me despierto hacia las cinco de la mañana, casi siempre, en una situación perfecta, relajado, con una lucidez extraordinaria, entonces se me ocurren cosas muy libres. Es decir, que yo no sé, ni quiero saber, la forma que van a tener las cosas, voy más allá, conozco las fuerzas, los impulsos y sus relaciones de una manera general, pero al mismo tiempo, también, muy concretas.

En realidad no sabes ni donde va a colocarse, ni otras cosas, pero no importa porque tú intuyes que se va a ensamblar de una manera determinada. Esas cosas las notas. Después ya en un mundo mucho más de todos los días, vas tomando notas, vas estudiando, y la cosa empieza a desarrollarse. Es como si tú no conocieras el camino, pero conocieras el aroma del camino.

J. - ¿Trabajó algunas esculturas en hierro al mismo tiempo que la madera?

Ch. - No me acuerdo bien, supongo que sí porque fue bastante tiempo el que estuve con la

madera, fueron seis años aproximadamente. Creo que los "Rumores de límites" o algunos de estos, los hice por esa época.

J. - ¿Le condicionaba una cosa con la otra, o eran caminos muy diversos?

Ch. - No, eran caminos muy distintos. A veces hago cosas que están en territorios muy distintos, casi en el mismo momento.

J. - Respecto a la clasificación que se hace de las piezas de madera, hay cuatro "Abesti Gogora" y un "Lugar de encuentros", y sin embargo, "Lugar de encuentros I" y la que llaman "Abesti Gogora II"...

Ch. - Sí, la de la colección Barón Lambert de Bruselas.

J. - ...tienen algo en común, "Abesti Gogora II" es una concentración de masas en un núcleo, como "Lugar de encuentros I"; entonces, una cosa que a mí me sorprende es que una pertenezca al grupo de "Abesti Gogora" y la otra al de "Lugar de encuentros".

Ch. - Bueno, tú quieres saber por qué una se llama "Abesti Gogora" y la otra "Lugar de encuentros", siendo más hermanas que las otras.

J. - Sí.

Ch. - Pues quizá porque estas dos piezas nacen casi seguidas, son las últimas maderas.

J. - La que llaman III es la que tiene forma de cubo descompuesto.

Ch. - La más grande.

J. - Sí, la más grande.

Ch. - Esa es la última, sí. Bueno, pero hay una, esta... ¿como se llama?, la que robaron y a aparecido ahora, esta se llama... Pili lo sabe todo, yo es que para estas cosas...

J. - ¿Otra escultura de madera?

Ch. - Sí, la más pequeña de todas, la... ¿como se llama?. Creo que es la última, creo, ¿eh?, no estoy seguro. Mira, si es del 64, es la última. Es la más pequeña y la robaron en el año 69, cuando venía para una exposición desde América (estaba en una colección privada). La prestaron y viniendo esta y otra en la misma caja, con un embalaje perfecto, salió de Nueva York y no llegó al Museo de Zurich, que es donde tenía una exposición retrospectiva. Ha estado perdida más de quince o dieciséis años y apareció el año pasado en Italia, en Lugano. Alguien El propietario tuvo que comprarla otra vez y está otra vez en America.

J. - Es "Lugar de encuentros I" esta pieza, pero, volviendo a la pregunta, ¿por qué la diferencia de nombre?

Ch. - Pues no sé, porque la otra, el "Abesti Gogora" de Bruselas, se hizo en el momento que estaba con los "Abesti Gogora". Tiene también alguna relación con los "Yunque de sueños". Lleva ese nombre porque estaba dentro de la tónica general de los "Abesti". Pero, después, surgió esta obra que tenía otra relación. Estaba buscando y aparece "Lugar de encuentros", aunque el planteamiento de este se encuentre ya en la otra serie, como dices tú.

J. - Incluso hay una mayor preocupación por el espacio interior en "Abesti Gogora II" que en "Lugar de encuentros I". Con esta última me da la sensación que usted descubre la necesidad del núcleo vacío.

Ch. - Sí, sí.

J. - Y eso ya estaba en "Abesti Gogora II".

Ch. - Sí, está muy bien visto porque, además, es probablemente cierto que estaba ahí ya, aunque yo todavía no lo hubiese denominado como "Lugar de encuentros", porque estoy todavía con el impulso de los "Abesti". Ya tiene un componente distinto esa obra, tienes toda la razón, que vuelve a aparecer en otros "Lugares de encuentros", cada vez más distintos; incluso en los grandes homigones colgados que son "Lugares de encuentro" también, aunque de otra manera.

J. - En alguna de estas piezas utiliza colas de milano o espigas, y en otras no utiliza estas uniones, ¿qué es lo que determina su aplicación?

Ch. - La función, el como tienen que agarrarse, el como se tienen que sujetar. Son problemas

técnicos únicamente.

J. - ¿No es en ningún sentido decoración, son elementos funcionales?.

Ch. - No, yo no pienso en la decoración nunca.

J. - ¿Las vigas las restaura en algún momento, les incluye cuñas?.

Ch. - Sí, ha habido maderas que estaban en mal estado y les he metido cuñas en algún sitio, pero no muchas veces, sólo alguna.

J. - ¿Aplica alguna protección a la madera para conservarla?.

Ch. - Cera, nada más, pero lo que le den ahora yo ya no lo sé, aunque supongo que sí que le darán algo.

J. - ¿Qué es lo que determina su abandono definitivo de la madera?.

Ch. - Yo nunca he pensado que sea definitivo. No sé, cualquier día veré otro tronco por ahí, o una plancha de madera y ahí tengo "pelota para entrar al aire" -como dicen-, o me iré por otro sitio, no lo sé. Ha habido momentos en los que he pensado meterme con la madera, pero, no sé, no se ha generado la ocasión de desarrollar un interés especial por eso, pero puede pasar.

J. - La fase siguiente es el alabastro, después de la madera.

Ch. - Sí, es la luz la que origina los alabastros. Esto vino después de un viaje a Grecia que me impresionó mucho (para mí Grecia es un fenómeno que tiene que ver con la luz), descubrí el paso de la luz física a la luz mental, eso es Grecia para mí; es todo el Mediterráneo, vosotros sois hijos directos de eso también.

J. - Según su visión ¿los alabastros serían mediterráneos y las vigas serían vascas?.

Ch. - Sí, el alabastro es menos nuestro que la vigas.

AMIGO JOAN UTQUÍ: COMO UTERO
HE CORREGIDO ALGUNAS COSAS.
LA ENTREVISTA ESTO MUY BIEN.

CORDIALMENTE

JOAN UTQUÍ

A

JOAN UTQUÍ 6-5-88