

Chillida 1948-1998

GUGGENHEIM BILBAO

GEOMETRIA ETA UKIMENA: EDUARDO CHILLIDA-REN ESKULTURA 1948-1998.....	3
EDUARDO CHILLIDA, HUTSAREN ARKITEKTOA. ARKITEKTURAREN ETA ESKULTURAREN ARTEKO BATERATZEARI BURUZ	27
GARDENTASUNA HARRI BIHURTZEN DENEAN. EDUARDO CHILLIDA-REN ALABASTROZKO ESKULTUREI BURUZ	34
ERLIEBEAK: GRABITAZIOAK.....	48
CHILLIDA EDO GARDENTASUNA.....	50
LAU OLERKI	54
EDUARDO CHILLIDA-REN BIOGRAFIA	57

GEOMETRIA ETA UKIMENA: EDUARDO CHILLIDA-REN ESKULTURA 1948-1998

KOSME DE BARAÑANO

SARRERA

Eduardo Chillida-k (Donostia 1924) marka ugari hautsi du, ez futbolearen soilik, hura izan baitzen bere lehen bokazioa, baita artearen alorrean ere. Ez dago beste artista bizirik berak adina sari eskuratu duenik, ezta hainbeste tona altzairu eta hormigoi artelan bihurtu duenik ere.

Chillidak ez du artelan erraldoi eta herrilan itzeletan soilik jardun. Neurri txikiko lanak ere egin ditu, eta mende honetako gainerako artisten artean parekorik ez duen lan grafikoa eta milaka marrazki (bukatutako marrazkiak gainera, ez hasierako prestatze-zirriborroak edo bozetoak), nahiz *grabitazioak* edo paperezko erliebe-multzo oparoa utzi du.

Bere gogoetak idatziz utzi ditu ere, egundoko lan paregabe birekin batera: Tindayako eta Zabalagako egitasmoak.

1. ERAKUSKETAREN ZERGATIA ETA ZENTZUA

Erakusketa honek euskal artistak 50 urte baino gehiagoko epean jorratu dituen genero guztietan burutu dituen lanen muinaren erakusgarri izan nahi du –eskultura (era guztietako materialak eta eskalak erabiliz) eta marrazkia. Chillidaren lan grafikoa oso zabala denez, erakusketa honetan alor hori albo batera uztea erabaki dugu.

Eskulturari dagokionez, erakusketa honetan euskal artistaren lanak biltzeko garaian muga handiak izan ditugu, izan ere, Reina Sofía Museoak ezin du 5 tonatik gorako lanik hartu eta, hala, kanpoan utzi behar izan dugu 1992an Donostiako Miramar jauregiko lorategian erakusgai egondako altzairuzko pieza-multzo garrantzitsu ugari eta zabala.

Muga hori albo batera utzita, Chillidak lur-txamotarekin egindako lanak, berak *Lurrak* deitutakoak, bere ekoizpenaren zati nabarmentzat bereizi nahi izan dugu, baina beste ikuspegi batetik, eta hala jaso dugu erakusketan bertan espazio berezitu batean egokituz. Bere papera zintzilikariak, *grabitazio* direlakoak, eskultura lanen baitan hartu ditugu halaber, paperez egindako erliebetzat ulertuz, marrazki soiltzat beharrean.

Marrazkiaren alorrean 60 lan hautatu ditugu: arkatzez zein tintaz egindako trazu eta markak, zein guraizez egindakoak edota *collageak*. 60 lan hauekin mundu itxi bat osatu nahi izan dugu; berezko lanez eta ez prestatze marrazkiez edo zirriborroez osatutako mundu itxi bat hain zuzen ere. Era berean, erakusketa nagusiaren baitako beste erakusketa honetan Eduardo Chillidaren ikus-munduaren gaineko irakurketa bikoitza egin nahi izan dugu, kontserbazio- eta argiztapen-arrazoiak albo batera utzita, artistaren ikus-gogoetak mendealdeko munduko Artearen Historiaren baitan planteatzen dituen oinarritzko kontzeptuen inguruan.

Halatan, nire saiakera honen bidez, artistaren lanari buruzko biografia osatu baino, Chillidaren ikus-gogoetak sortzen, berraztertzen eta biziartzatzen dituen, eta horrenbestez itxuraberritzen dituen oinarritzko kontzeptuak aurkeztu nahi dizkiot irakurleari. Chillidaren lanak ez du modelatzeko, irudikatzeko edo adierazteko moduaren inguruko arazorik aztertzen, auzi *meta-fisikoagoak* baizik, hau da, muga, hutsa, espazioa eta eskala bezalako kontzeptuen gauzaperari buruzkoak (materiaren bidez betiere). Guztiak ere elkarri eta materiari lotuak daude, dela lurra, altzairua, granitoa edo bestelakoa, horren bidez adierazten baitira, eta aldi berean hurbiltzen zaizkieneko pertsonari (bere kokapenari, *pathos*-ari edo sentimenari, eta bere ukimenari) lotuta daude halaber.

Horregatik bada, aztergai hartuko dut ondoko kontzeptuek Chillidaren lanean duten adierazmoldea:

- muga (eta espazioa), hutsa (eta isiltasuna),
- materia (lurra oratzea *Lurrak* izeneko lanetan, eta *grabitazioetan* paperaz baliatuta erliebeak lantzea),
- eskala (erritmoa, musikaltasuna eta erraldoitasuna),
- azkenik, funtsezko bi lan nabarmendu nahi dizkiot irakurleari, orain artean artistaren azken etapa osatzen duen honetan darabiltzan kontzeptuzko bi egitasmo: Zabalaga baserriaren hustuketa, bere herrian, Euskal Herrian, bere lana aurkezteko espazioa osatzeko, eta Fuerteventura uharteko Tindaya mendiaren barrenean espazio bat sortzea, hutsune biltzaile bat, “gizaki guztientzako espazio bat” osatzeko.

Bestalde, Chillidaren lanari buruz beste ikuspegi batzuetatik egindako hurbilpenak aurkituko ditu irakurleak. Horietako hiru artistaren alor jakin **bati buruzkoak** dira. Hala, Matthias Barmann-ek alabastroak hartu ditu aztergai, Tomás Lloréns-ek *grabitazioak* eta Ina Busch-ek hainbat lanen izaera arkitektonikoa. Ikuspegi historiko-artistiko hauek osatzeko euskal eskultorearen zorroztasun eta zentzu metafisikoarekin bat datorren sormenezko ibilbidea jorratu duten bost poeten azterketak aurkituko ditugu, Jorge Guillén-ena eta José Angel Valente-rena, Gabriel Celaya-rena, eta deskriptiboagoa den Joan Brossa-rena eta Jon Juaristirena hain zuzen ere.

Bukatzeko, irakurleak artistari buruzko bibliografia zehatza aurkituko du eta artistaren bizitzako 75 urteak biltzen dituen argazkiz hornitutako biografia zabala.

Chillidaren lana aztertzeari ekitean egokiagoa da gaika baino ekoizpen-moduen arabera sailkatzea. Hasiera-hasieratik errepikapenetan eta sailaketan oinarritutako eraikuntza eta esperimentazioa

nabarmentzen dira. Hainbat sail artistaren bizitzako une jakin bati lotuak daude, eta zenbait urtetan edo hilabete jakin batzuetan luzatzen dira; beste batzuk artistaren bizitza osoan zehar agertzen dira, eta beste batzuk, azkenik, Chillidaren bizitzako une jakin batzuetan sortzen dira etengabe Guadianaren uren antzera. Honela, motibo baten sorrera, ondoko eraldaketak eta artistak materia lantzean etengabe egiten dituen aldaketak bereiz daitezke. Horrela bada, Chillidarengan ez dugu errepikapenik aurkitzen, eta ikertzeko asmoa ez du asmo hutsal bihurtzen, edo bere lana bertuosismo tekniko hutsera murrizten.

Erakusketa honek artistaren sortze-prozesuak eta ekoizpen-moduak arretaz aztertzei aukera ematen digu, eta artearen historian erabilitako teknika artistikoen gaineko nolabaiteko berrikusketa entziklopedikotzat uler genezake.

Lanak hainbat ikuspegiren arabera behatu eta sailkatu dira. Artistaren laneko bereizgarriena alderdi ugariaren bidez laburbiltzen saiatu gara, denak elkarrekin uztartuta, Chillidaren ikus-gogoetaren irudi orokorra osatzeko. Testuaren bidez interpretatu eta aldi berean informatu nahi izan dugu, hau da, saiakera eta historia izatea, hau da, Chillidaren egitekoaren korapiloak biltzen dituen haria izatea.

Saiakera eta erakusketa hauen helburua Chillidaren lana *kokatzea* izan da, bai diakronikoki, hau da, bere bilakaera eta garapenari dagokionez, bai sinkronikoki, hau da, XX. mendeko plastikaren itsaso zabalean murgilduz, zenbaterainoko sakonera duen eta zein norabide hartzen duen ikusteko.

2. ONDARE KRITIKOA

Chillidaren lanari “etorkizun suntsiezia” dario, Juan Ramón Jiménez-en hitzak erabiliz. Zalantzarik gabe, Donostiako eskultore honen lanak mundu-mailako itzala du mende honetako bigarren erdiko arte plastikoaren labirintoan. Artista eta entzute handiko adituek iruzkinak egin izan dituzte Chillidaren lanari buruz, besteak beste: arkitektoek (Antonio Fernández Alba, Juan Daniel Fullaondo, I. M. Pei), filosofoek (Gaston Bachelard, Martín Heidegger, Víctor Gómez Pin), olerkariak (Gabriel Celaya, Jacques Dupin, Octavio Paz, Carola Giedion-Welcker, André Frenaud, Bernard Noël, E. M. Cioran, Edmond Jabes, Claude Esteban, José Ángel Valente, José Miguel Ullán, Clara Janés, Bernardo Atxaga) eta museo-zuzendariek (Sir Roland Penrose, Edy L. de Wilde, Robert Oxenaar, Carl Haelein, Reinhold Hohl, Michael Semff, Tomás Lloréns, Klaus Bussmann, Katharina Schmidt, Thomas M. Messer, Ina Busch, Franz Meyer, J. J. Sweeney, Leon Arkus, Werner Schmalenbach, Juan Manuel Bonet).

Bere lanaren aztertzaileen artean ugariagoak ditugu alemaniar eta amerikarrak espainiarrak baino. Franz Meyer-ek hasi zuen bidea, berrogeita hamarreko hamarkadako *Burdinaren Dardarrak* (*Temblores del Hierro*) lanaren azterketa egin zuenean. Haren atzetik Carola Giedion-Welcker-ek *Abesti Gogora* lanak aztertu zituen; ondoren Werner Schmalenbach dugu, eskultorearen marrazkien azterketa labor bezain perfektua eginez, eta Reinhold Hohl, akuaforteei buruzko azterlanarekin. Berriki Martín van der Koelen aipatu behar dugu, Chillidaren lan grafikoaren katalogo arrazoitua osatu baitu.

Chillidak hainbat filosofo izan ditu ondoan bere ibilbidean. Besteak beste, Martin Heidegger, haren *Die Kunst und der Raum* lanerako zazpi *lithocollage* egin zituen eskultoreak, edo E. M. Cioran, *Ce maudit*

moi-rako hainbat xafra egin baitzituen. Beste batzuek berari buruz idatzi dute, Gaston Bachelard-ek esaterako 50eko hamarkadaren hasieran. Eskultoreak “usainak” izenpean biltzen dituen hainbat filosofia-esaera idazten ditu aldian behin, eta 1987an WDR kateak Larry Boulting-i eskatutako eta honek era poetikoz maisuki egindako dokumentalean hainbat adibide aurkezten zaizkigu, baita eskultorearen alaba Susana Chillidak egindako hainbat bideotan ere. Artistaren gogoetei dagokienez, funtsezkoak ditugu San Fernando Arte Ederren Akademiak eta Bilboko Industria-ingeniaritza Eskolak egindako argitalpenak. Lehenengoak akademiko izendatu zutenean (1994) egindako hitzaldia jasotzen zuen eta bigarrenak *honoris causa* doktore izendatzean egindakoa (1997).

Chillidaren lana munduko ia museo guztietan egon da ikusgai: Zurichetik Berlinera, Pittsburgh-eko Carnegie Institute-etik New Yorkeko Metropolitan Museumera. Azken urteotako ekitaldien artean, 1990eko Veneziako Bienalean Ca Pessaron egindako omenaldia, 1991n Londresko Hayward Galleryn egindako erakusketak, edo 1992an Berlingo Martin Gropius-Bauen eta 1997an Bad Homburgen egindakoak nabarmentzen dira, besteak beste. 1998 urtean International Sculpture Award for Life Achievement saria jaso zuen Chicagon. Baina bere lana ez da museoetara mugatzen, hirietako espazio zabaletara zabaltzen baita. Eta hala, ondoko lanak nabarmentzen dira: Madrilgo Castellana hiribidea zeharkatzen duten zubietako batean esekitako *Topagune (Lugar de encuentros)* lana; Donostian itsasoari begira galdera-ikurren moduan agertzen zaizkigun *Haize-Orraziak (Peines del viento)*, Gasteizko *Foru Plaza (Plaza de los Fueros)*, bere grabatuen tankeran egituratua; Valladolideko XVII. mendeko Espainiako Eskulturari buruzko Museoko horma batean apaingarri agertzen den *Sakona Aireak da (Lo Profundo es el Aire)* altzairuzko xafra edo Bartzelonako auzune gotikoko Plaza del Rey delakoan zabaltzen den *Askatasunaren Atea (Puerta de la Libertad)*. Frankfurteko *Goethe-ren Etxea (Casa de Goethe)* delakoak teilatuan egindako ermita baten itxura du; Gernikako *Gure Aitaren Etxea* arbola santuari begira dagoen lehorreratutako untzi baten moduan ageri zaigu; Sevillako Gatzaren Kaietan kokatutako *Tolerantzia (Tolerancia)* lanak besarkatu egiten gaitu; Gijongo itsaslabarreko *Zeruertzaren gorazarreak (Elogio del Horizonte)* bisera itxura du; eta azkenik, metafora baten moduan aurkezten zaizkigu Dallasko auditorioaren aurrean kokatutako *Musikaz (De Música)* lana, batetik, eta Karl Marx-en jaioterrian, Treberisen dagoen *Askatasunaren Kaiola (Jaula de la Libertad)*, bestetik.

Hemen aurkeztutako lehenbiziko marrazkiak 1946koak ditugun arren, Chillidak banan-banako lehen erakusketa 1956an egin zuen, Parisko Aime Maeght galerian, eta ez 1955ean, M. Ragon dioen bezala. Erakusketa hartako testua Gaston Bachelard filosofo frantsesak idatzi zuen. Hurrengo erakusketak 1961ean (James J. Sweeney, New Yorkeko Guggenheim Museum-eko zuzendariak idatzi zuen testua), 1964an (Carola Giedion-Welckerren testua) eta 1968an egin zituen (Bilboko Juan Daniel Fullaondo arkitektoaren testuaz lagunduta azken hau) Chillidaren erakusketen ondarea, Estatu Batuetako hainbat artistekin lotua egon da. 1962an Basileako Kunsthalle-n agertu zen Mark Rothko amerikarrarekin batera, azken honek Europan egindako lehen agerraldian hain zuzen ere. Erakusketa Arnold Rüdinger-ek sustatu zuen eta Franz Meyer zuzendariordearen testua izan zuen lagungarri gisa. 1966an J. J. Sweeney-k atzera begirako erakusketa bat egin zuen Houstongo Museon, zuzendari-lanetan ari zen han, eta 1968an *Abesti Gogora* Kasselgo Dokumentan egon zen erakusgai. 1958an Veneziako Bienaleko saria irabazi zuen Mark Tobey margolariarekin batera, eta 1971n Mellan saria Willem de Kooning-ekin batera. Azkenik, 1994an Japoniako Inperioko Saria irabazi zuen I. M. Pei eskultorearekin batera.

1949rako beste batzuekin alderatzen zituen lokarriak askatu eta bere buruarekin bat datorren eta berezko duen lengoiaren iturri izango den bidea urratzeari ekin zion, hainbat materialetan errepikatuz eta sendotuz. Pixkanaka milaka materialez eta formaz baliatuz egia bihurtuko zituen espazioari buruzko bere gogoetak. Chillidak ukimen-materia bihurtzen ditu espazioari buruzko bere gogoetak. Ez du geografiarik edo lurralderik osatzen, Gonzalo Fonseca-ren antzera, giza taupadak enkoadraketan, irudiaren osaketan eta ezkutuko geometrian itxuratzen direneko esparru teorikoak baizik. Ben Nicholson-ek planoarekiko begirunea oinarritzat hartuta egiten du lan: St. Yveseko portuko edota Olinpiako aurrien ezkutuko geometriaren bila dabilela, edo Lucako zein aurri gotiko baten espazio arkitektonikoaren bila, teilatu eta arkuen, zutabe baten modura sartzen den argiaren edota norberak sortutako itzalen eta argi-itzalen eskemaren bila. Nicholsonek planoan laburbildu nahi ditu, sakoneraren irudipena ezabatuz. Bere marrazki eta egurretan Italiako hormetako fresko Giottar batetik aterea ematen duten tenperak darabiltzanean formei dagokien proportzioa eta harmonia eman nahi diela dirudi. Suntsitu gabe margotu nahi du, lerroa margoaren azpian ezkutatu gabe. Aurriaren funtsaren bila dabil, jainko-jainkosak jadanik bizi ez diren tokiarena –Albert Camus-ek Tipasari buruz dioen bezala–, hiribildu baten hirigune zaharrean barrena edota ibai baten bideskari jarraiki dabilela, leku horren eta bere trazaera historikoaren ehundura konplexuaren jatorriaz galde egin eta planoaren erritmoan irudikatu nahi duenaren moduan baizik. Chillidak bilatzen duena, aitzitik, ez da ehundura, egituraren eta bere barne erlazioen zergatia baizik; ez urratuz doan lerroa, espazioen trinkotasuna baizik.

3. MUGA-KONTZEPTUA

Mercator-ek asmatutako proiektzioei esker kartografiarentzako lurreko espazio kurboa mapa lau bihurtzeko arazo konponezina zirudienari modu berri batera heldu zitzaion. Era berean, espazioaren filosofiari dagokionean, Chillidak inflexio-puntu berri bat eragin du: muga-kontzeptua eta mugaren kokagunea. Espazioa mugen arteko joko gisa, muga horien arteko harremanean azaltzen zaigu Chillidarengan. Leku bat sortzea mugak jartzea, hau da espazio bat sortzea edo hustea, esan nahi du. Tindayaren barrenetik espazioa atereaz zero-lurren artean espazio bat sortzea da Chillidarentzat, zeruertza ikusi eta argiak berak sortzen dituen argiaz eta arkitekturaz gozatzeko.

1963an Greziara bidaiatu zuen Chillidak Louis G. Clayeux-ekin, Christine eta Jacques Dupin-ekin eta bere emazte Pilar Belzunce-rekin batera. Handik Italiara joan ziren Erroman Medardo Rosso-ren lana ikusteko, eta Piero della Francesca-ren bila Unbrian eta Toskanan barrena ibili ziren. Orduantxe sortu zitzaion argiarenganako eta arkitekturarenganako eta **mugatze**-kontzeptuarenganako interesa. Focceako muino eta Frantziako Provenceko mendisketan –han amaitu zuten bidaiak– natura fisikoak oro har eta argiak zehazki antzeko ezaugarriak dituzte, eta alabastroaren izaera neurritsuaren bidez baino ezin dira irudikatu.

Artistak ikusmenak galdu, aurkitu eta berriro ere galtzen dituen profil eta lerroekiko interesa du, ez lerro arinak direlako, guztiz finak direlako baizik. Urruntasunaren zehaztasunarekin ere arduratzen da, bere adiera hertsian mugatu eta *itxi* egiten duen zeruertzarekin. Chillidaren alabastro hauek espazioaren auziaren beste alderdi bat nabarmentzen dute, **muga-kontzeptua** hain zuzen ere.

Mugatze-harremanen jokoan oinarritzen da Chillidaren filosofia osoa. Gorputz-enbor txikiak erraldoi bihurtzen dira lur txamotaren ukimenaren bidez. Seme-alaben irudiek, irudi horien xehetasunek, familia dakarkigute gogora. Giza irudiaren irudikapenetan irudi osoa edo gorputzaren masa leherrarazten du Chillidak. Hala ikusten da 1947-49ko irudi etzanetan edo eserita dauden irudietan, gorputza bere osotasunean atzematen saiatzen baila, *ebakiz hain zuzen ere*. Azter ditzagun 1948ko zutikako hiru gorputzak [*Izenbururik gabea (Sin Título)*] edo behetik ikusita irudikatutako emakumezko gorputz biluzia, 1952koa [*Izenbururik gabea (Sin Título)*]. Gauza bera ikusten da Ingres estiloko lerro tinko batez irudikatutako irudian ere, irudi horren 1950eko hainbat estudio gorde dira. Beso moztuko lerroak edo oin moztuen lerroak dira gorputzaren jarrera adierazten digutenak. Masen marrazkietan ere, 1948ko emakume bermatua [*Izenbururik gabea (Sin Título)*] edo 1971ko emakume belaunikatua [*Izenbururik gabea (Sin Título)*] esate baterako, mozketak dira gorputz pentsakor eta lozorro hauen bolumenak deskonposatzen dituztenak. Mugak zehazten baitu etzanda, latan edo eserita dagoen gorputza 40ko hamarkadan, mugak zehazten du eskuen espazioa 70eko hamarkadan [*Izenbururik gabea (Sin Título)*, 1971], eta mugak zehazten du *Uraren gorazarrea (Elogio del agua)* laneko (1987an tintaz egindako marrazkia) masaren pisua.

Errealitatearen *neurketa* honek eta gorputzaren espazioaren *kokapenak* 1948an egin zuen etzandako emakumezkoen marrazki-sorta batean dute adierazpenik goren. Emakume horiek, ezkerraldera etzanda, *lerroka* korapilatzen dira. Eta horrek lepoaren arazoa dakar hasieran, buruaren eta gorputzaren arteko loturari dagokionez, eta pixkanaka ileko uhinduren arazo bilakatzen da, eta gorputzaren lerro bikoitzaren, zilueta bikoitzaren arazo azkenik. Chillidak ez du inoiz marrazten gorputz horiek bermatzen dituen espazioa, baina euren *kokapenak*, muga arteko harreman horrek, kanpo-espazioa sortzen du.

Handik urte batzuetara, 1950ean eta 1966an berriro, gauza bera gertatuko zen Piliren irudietan, arkatzez lau lerro besterik ez baititu marrazten. Ziurrenik haxe dugu atseden hartzen ari den bikotearen aurrean lerro oso gutxirekin egindako marrazki-sorta bateko azkena. Gorputzaren pisu guztia *grabitzen dagoen* eta ondorioz, paperak mugatzen duen buru horri pisua damakion esku horretan, eskumutur horretan biltzen da. Horietan, dagoeneko ikusten dira geroago erabiliko zituen hainbat osagai formal: marrazkiotako eskuak eta azkazalak hutsuneak bailira tratatzea esate baterako geroago elkar ukitzen duten hatzak azkazalen bidez bat eginda irudikatzearen aitzindari dira; edota *collageetan* hatzak mozketen hutsuneen bidez osatzea, 1990 urteko esku batzuetan bezala. Edo zenbait *grabitazioen*, 1991koak adibidez, lekuri abstraktuenean. Rodin-ek gorputz-enborraren xehetasuna eskulturagintzako kategoria formalera jaso zuen, eta Chillidak berriz, jarrera bat mugatzearen edo espazio bat zehaztearen arazoari heltzen dio, beren funtsetik abiatuta, mugatik hain zuzen ere.

Eduardo Chillidaren lan plastikoaren esanahiaz jabetu ahal izateko, espazio-kontzeptua ulertzeko modu berritzaile ulertu beharko dugu, ikuspegi historiko-kultural zabalago batetik abiatuta betiere. Irakurleak espazio ideari buruzko laburpen historiko bat –hasi greziarregatik eta XX. mendeko arteraino– aurkituko du nire saiakera batean: *Husserl, Heidegger, Chillida* (1991).

Gaur egungo mundu-ikuskerek Antzinateko ereduak dituzte oinarritzat, hein handi batean. Esan genezake ikuskera plastiko bera ez dela funtsean Erromako kopien bidez heldu zaigun greziarren ikuskeratik asko bereizten. Izan ere, eskulturagintzaren mundua ezer gutxi aldatu da Egiptoko eta Greziako garaiez geroztik. Ez soilik teknikari dagokionez, baizik eta kontzeptuari berari dagokionez ere,

eskultura espazioan kokatzen den heinean. Eskulturagintzaren oinarrizko osagaia azken batean, bolumentzat hartutako espazioa bat da, edo hala zen behintzat.

Gizakiek neurtu, mugatu, kokatu eta antolatu egiten dute. Zein da ekintza eta aditz horien osagai zuzena, helburua?: dena eta ez dena. Protagoras-en aurretik izatea eta ez izatea bereizten hasiak ziren, hau da, espazioa eta hutsa bereizten. Eta Chillida bere jardura luzean bereizketa mehe hori bereizten, hau da, alde mehar hori “ikusgai”, “plastiko” bihurtzen saiatu da hain zuzen ere, horretarako, era askotako materialak erabiliz.

Errenazimenduko eskulturak antzinako ereduak jarraitzen ditu, eta zehazkiago, gelaskatzat ulertutako espazio baten eredu Platonikoa; Aristoteles-en jarraitzaile eskolastikoei aldeztutako eta espazioa leku mugatutzat hartzen zituzten ideiak, berriz, nabarmenagoak izango dira Barroko garaiko plastikan eta instalazioetan. Nolanahi ere, XIX. mende bukaerako eta XX mende hasierako eskultura izan dugu espazioari buruzko ohiko adierak deuseztu dituen, eredu zaharren ordez galderak baino erantzunak dakartzen jokamolde berria ekarri: espazioaren izaeraz galdetzen, izaera hori arakatzeko eta aztertzen jardun dute, espazioa eta lekua bereiziz. Leku bakoitzak forma espazial jakin bat du, baina era berean, forma espazial bakoitza, ez-leku bat da bere horretan kubo bat osatzen duen “puntu” bakoitzean pentsa daiteke, unibertso leku bakoitzean. Leku geografikoa bakarra da gizakiak mugatzen baitu bere aztarnen bidez. Martin Heidegger filosofoak Heidelbergeko zubi zaharren adibidea dela medio azaldu du hori *Bauen-Wohnen-Denken* (Eraiki-Bizi-Pentsatu) saiakeran. Zubia ez da leku batean kokatzen edo eraikitzen, aitzitik, zubiak leku bat zedarritzen du. Heideggerren iritziz eskulturek lekua osatzen dute. Lekua ez zen existitzen eskulturen aurretik, hauek ez dira leku batean eraikitzen, alderantziz, beraingandik sortzen da lekua. Horregatik 1968an *Die Kunst und der Raum* (Artea eta espazioa) argitaratu zuenean Eduardo Chillida liburuko irudiak egiteko eskatu zion.

Muga auzitan jartzeko joera hori, bai musikako fugari dagokionez, bai zeruertzari dagokionez, lan publikoetan zein Frankfurterako, Gernikarako, Dallaserako eta Gijonerako egindakoetan agertzen da. Azken lau lan hauetan Chillida bere arkitektura mugatzaileetan biribilagoa eta perfektuagoa izan da areago.

1986ko irailean, Edertasuna Sustatzearen aldeko Elkartek (*Forderverein Schöneres Frankfurt*) eskultoreari egindako omenaldia eta gero, Taunusanlagen *Goethe-ren Etxea* (*Casa de Goethe*) inauguratu zuten, Frankfurteko parke nagusian. Hormigoizko lan honek 35 tonako pisua, 8 metroko altuera eta 6 metroko luzera zuen, eta 3 metroko aldea horma batetik bestera. Kapera txiki baten moduan sartua dago lurrean, Frankfurteko Opera zaharren aurrean eta Deutsche Bank-en eraikin itzelaren itzaletan bizitasun geometrikoz higitzen.

Chillidak elipse itxurako etxe baten madura eraiki zuen monumentu hori, hau da, bi erdigune izanik, orekari eusten dion zirkunferentzia osatuz. Inolako erretolika gabe, abokatu gazteak 1774an argitaratutako *Die Leiden des jungen Werthers* (Werther gaztearen nahigabeak) eleberriko hizkuntza modernoaren eta ekonomikoaren antzera, hormigoizko pieza bat egin du Chillidak, inoiz baino zailagoa bere soiltasuna dela eta. Chillidaren lana oinarri eliptikodun haizulo zabal itzel bat da, eta elkarbarneratzen diren bi piezez osatzen da. Leku honetako hormak elkarrengandik zeharo bereizten dira elipsearen kurba aldenduenetan: batean, horma gorantza zabaltzen da galdera-ikur baten modura;

bestean, elipsea ez da behetik ixten, goitik baino, erdiko dobela batez elkartutako bi kurba dituen garaipen-arko bat osatuz. Bi kurba hauen erdigunea oinarriko elipsearen erdigunetik altxatzen den bertikalean dago, *Goethe-ren etxean* (*Casa de Goethe*), buruan sartzen den ikuslearen buruaren parez pare gutxi gora-behera. Elkarrengandik urrutiratu edo elkarrengana bildu egiten diren bi gorputz, eta etengabe elkar dinamizatu eta elkarri eusten dioten bi gorputz.

Goethe-ren etxea (*Casa de Goethe*) lehorreratutako untzi bat da, lurrera emanda, edo teilatua zabalik duen baseliza bat, zerua ikusmenean duela. Artelan hau egiten ari zen bitartean, Chillida lan hau enkofratzen ari zen bitartean, egurrez inguratua zegoen, oholak eskarpiez lotzen, eta iltzatzen, poliespanezko maketarekin bat egin eta bihurgunearen zentzua hartu arte, eta bazirudien untziola batean ginela, untzi bateko barangak forjatzen. Untzia eta baseliza etxe bihurtzen ziren, masailezur baten moduko etxe. Eta eskultura honek Goethe itxi bat eta Goethe ireki bat aurkezten dizkigu, gila hondoratu eta historian barrena itsasoratzen dela.

Chillidak, Goethek bezala, naturako formak protoforma batzuei jarraiki antolatzen direla uste du. Forma hauen gaineko ezagutza behaketak, ikerketak eta “naturako gauzen” sailkapen artegatsuak ematen du. Baina azken batean, ezagutza ez da ondorioztatze-kontua, sena kontua baizik, Chillidak Thyssendarrek Düsseldorfeko egoitza aurrean duten pieza trinkoaren forjan frogatu zuen bezala. Naturako protoforma begirada bakarrez antzematen dira, natura bere baitan etengabe aldatzen ari diren ezin konta ahala forma biltzen dituen osotasun handi bat izan arren, Chillidak eskultura zein lan grafikoaren inguruko gogoetetan urteetan zehar landuz joan den forma horiek bezala. Izenik eta datarik gabeko espazio bat, lurra azpian eta zerua gainean duena, da elipsearen erdigunea, hormigoiarekin bihurtzen, gizakiaren galdera garrantzitsuen modura, Donostiako *Haize-Orraziko* (*Peine del Viento*) galde-ikurren antzera. Leku bietan ere, Frankfurten eta Donostian, oinarrizko indarrek elkarrekin topo egin eta elkar jotzen duteneko lurralde berria sortu du Chillidak.

Gernikan *Gure Aitaren Etxea* (1988) euskaldunon arbola santutik eta Juntetxetik berrehun metrora lehorreratutako itsasontzi baten modura aurkezten zaigu. Chillidak monumentu hau (alegia, hausnartzeko lekua) topagune gisa, etxe baten modura eraiki du, elipse formarekin hau ere, bi erdigune izanik, hala ere, orekari eusten dion zirkunferentziaren bihurtze barrokoa osatuz. Gernikan, etxeak elipse erdi hartzen du eta branka ireki baten modura aurkezten zaigu, gure herriak aurrera egiteko duen nahiaren erakusgarri. Branka ireki hori leiho baten antzekoa dugu, Tolosako *Lizardiren Leihoak* altzairuzko lana bezala, zuhaitzarekin bat egiten duen leihoa irudikatuz. Untzia leihotzat ulertzen da, adimeneko beste herriekiko eta urratu beharreko beste ibilbide batzuekiko zabaleraren adierazgarritzat, baina betiere Juntetxearen tradizioan aingura botaz, arbola untzia lotzeko, zati batean behintzat, noraia delarik.

Dallasko Morton H. Meyerson Symphony Center-en aurrean, hiriko *skyline* -a ikusmenean duen beirazko arku batez itxitako eraikin ederra, Parisko Louvreko piramidea eta museoaren eraberritzea burutu zuen arkitektoak egin, Estatu Batuetan jaio baina txinatar jatorriko I. M. Pei arkitektoak, Chillidaren *Musikaz, Dallas XV* (*De Música, Dallas XV*) eskultura kokatu zuten 1989an. Eskultura hau Corten altzairuzko bina zutabez osatzen da, 5 metroko luzera eta ia metro bateko diametroa duten zutabeek eta xafrazko oinarri batean bermatzen dira. Goiko aldean zutabeen arteko tirabira eta elkarriketa agerian uzten duten bi eranskin uztartzen dira, bi musika nota bailiran, elkar ukitu gabe. Lan honen bidez Chillida unibertso barrokoan, “ondo beratutako” altzairuaren unibertsoan murgiltzen ari da J. S. Bach-en klabearen antzera.

Baltasar Gracián-en aholkuei jarraiki “lekua bere artifizioaz lagunduta neurtzen” jakin izan du. Funtsean *Musikaz (De Música)* lana musikaren, eskulturaren eta arkitekturaren omenezko lana dugu, hiru arteotan hiru zenbakia behin eta berriz agertzen baitzaigu (hiru dimentsio, hiru denbora). Lan hau Peiren auditorioaren pentsaeran txertatzen jakin izan du, eta sarrerako plazari zegokion neurria eman dio, entzungela bera, oinarria, zoladura, zutabe eta eraikinen erradioarekin eta eranskinekin batera, leku gisa auzitan jarriaz.

Handik urtebetera, 1990ean, Chillidak gotorleku izandako lurzati bat berreskuratu zuen behatoki gisa Gijonen. Eskultura honek “talaia” bat osatzen du, muinoaren gainetik zeruertzari aurre eginez. *Zeruertzaren gorazarrea (Elogio del Horizonte)*, Gijongo Santa Catalina muinoan, itsasora begiratzean txikiagotu egiten gaituen ikusmenezko eta ukimenezko bisera bat dugu, eta aldi berean, zeruertzaren handitasuna gure oinetara jartzen duen *magnificat* bat. Gure gorputz osoarekin ikustarazten digu: zutik gauzka, inori ez zaio bururatu ere egiten osatzen duen elipse zabalean esertzea. Ukitu egiten da hormigoiaaren astuntasuna, eskuetan prismatiko onen pisua igartzen den moduan. Pieza honek gure begirada baino *gure gorputza kokatzen du*, tartekatu egiten du zero-lurren artean, itsasoari begira. Chillidak auzitan jarri nahi du, honela, zero-lurrak banatzen dituen lerroa, izan ere, bere ustez, ez baita ez zuzena, ez biribila, eliptikoa baizik, eta horretarako, zalantza simetria duen horma kurbo batez baliatzen da, pieza alde guztietan berdina ez den arren. Chillidak badaki greziarrentzat (urrezko zenbakia eta musika-tarte perfektuaren asmatzaileak) eta Vitrubioarentzat (proportzioaren estetika bildumagilea) simetriak osoaren eta zatiaren arteko “neurgarritasuna” esan nahi zuela, osotasuneko osagaien arteko eta osagaien eta osotasunaren arteko batez besteko neurriak mugatua alegia. Honela, Chillidak elipse erdia osatu zuen itsaso aurrean eta muino batetik, hain zuzen ere, badakielako, Hesiodo-k bezalaxe, “erdia osoa baino gehiago dela”. Gernikan altzairuzko iparrorratz-kutxa batek erdiratzen zuen pieza, eta Gijonen, berriz, gizakia bera dugu hormigoiaaren neurria: zeruertzari aurre egin eta harekin bat egiten duen mikroespazio bat, gure begiradaren ikus-ardatza edo muga.

Mugari, bertikalaren egonezintasunari edota San Juan de la Cruz -i buruzko marrazkietan artistaren azterketa plastikoetan etengabe agertzen den tematika hori jasotzen da: muga-kontzeptua. Azter dezagun arretaz Espainiako mistiko horri buruzko sorta eta 1991ko *Nire maitea, mendiak (Mi amado, las montañas)* laneko testu poetikoaren, lerroaren eta paisajearen arteko jokoak, eta *Eta noraezean dabiltzan guztiak (Y todos cuantos vagan)* lanaren 1991 eta 1992ko bi bertsioetan. Greziarrengan agertzen zen kontzeptu natural hau (paisajea eta paisaje horren zehaztasuna dakarren arkitektura), kontzeptu hori behin eta berriz agertuko da Heideggerrek espazioaz egiten duen azterketan, eta Chillidak honela ulertu zuen: “muga da espazioaren benetako protagonista; oraina, beste muga bat hau ere, denboraren benetako protagonista den bezalaxe”.

4. HUTSAREN IKUS-ENERGIA

Chillidak badaki eskultoreak darabilen materiala espazioa dela, eta hutsa ere bai aldi berean, eta biak behar direla leku zamatua osatzeko. Musikaren osagaiak soinua eta isiltasuna direla dakien bezalaxe. Marguerite Yourcenar idazlearen poesiak ere aintzakotzat hartu du isiltasunaren esanahia eta balioa: “isiltasun oro esan ez diren hitzez osatzen da”.

Duela berrogei urtetik gora, Eduardo Chillidaren eskulturagintza isiltasunera jotzen duen eta ikusleari inguruko espazioan arreta jartzeko eskatzen dion obra gisa eratuz joan da. Horren erakusgarri ditugu 50eko hamarkada hasieraz geroztiko izenburuak berak, *Soinudun Espazioak* (*Espacios Sonoros*), *Airearen gorazarrea* (*Elogio del Aire*), *Ikaraundi* (*Gran Temblor*), zein gaur egungoak *Musikaz* (*De Música*), *Sakona Aire* *da* (*Lo Profundo es el Aire*), eta abar.

Steve Lacy saxofoi-joleak beste hitz batzuez adierazi du ideia hori: “nire ustez jazz-aren funtsa aurretik inoiz entzun ez nuen zerbait entzutea da eta horixe jotzen saiatzen naiz aldiro... Musika isiltasunetik abiatzen da eta isiltasuna musikatik. Biak espazioaren kumeak dira, eta musika espazio hori betetzeko saioa besterik ez da”.

1995eko martxoan Chillidaren lan bakar batez osatutako “erakusketa” antolatu zen Alemaniako Pulheim herriko Stommeln sinagoga isilean, eta izpiritu klasikoaren bi adierazpide ekarri zizkigun gogora: isiltasuna eta *temenos*. Amildegiko isiltasunera garamatza eta zerbaitez hornitutako espazio hutsera, “espazio sakratu” izendatu izan denera hain zuzen ere.

Isiltasunaren eta hutsaren arteko paralelismoa, isiltasuna musikan eta hutsa gaur egungo eskulturagintzan, ez da, hala ere, berriki sortutako harremana. Greziako mitoak aipatzen zigun harreman hori eta gnostikoez erruz idatzi zuten amildegiko isiltasunaren adieraztezinatasunaz. Mistikoaren bizipena erabatekoa da, baina bere paradoxa hizkuntzaren bidez **adieraztean** datza. Bere bizipena, eskultorearena bezala, bitartekaritzaren alorrari dagokio, nolabait ere. Celan-en alemanerazko olerkigintzan, Jabes-en frantsesezkoan edo Valente-ren gaztelerakoan, goretsi egiten da isiltasuna: isiltasuna testuaren osagai natural gisa, eta olerkia isiltasun horretarako espazio gisa. Eskultorearen antzeko kontzientzia antzematen da hauengan, eskultorearentzat bere lana hutsaren espazioa baita, eta hutsa plastikaren materia naturala.

Gonzalo de Olavide-k (Madril, 1934) –musikaria, *Igarotzea* (*Tránsito*) (1996) – Chillidaren antzera darabil soinu-zuko materia. Enrique Franco musika-kritikariak ondokoa zioen *Igarotzea* lanari buruz: “argigarri ugari ematen digu bere estiloari buruz, hain zuzen ere arte objektiboa delako, musikaz kanpoko inolako erreferentziarik gabe, eta izenburuak berak, esanahia ematen dien hurrenkera baten mende dauden soinu-zuko ideien joan-etorri iheskorra besterik ez digu aipatzen”. Chillidarengan ere antzeko joera aurkitzen dugu, hau da, iraganeko polifonia eraikitzailea eta gaur egungo heterofonia maisuki lantzen dituen eskua agertzen deneko apaingarririk gabeko zorroztasuna, gaztelatarren berezko erradikaltasuna, soiltasuna.

Chillidaren estiloa soiltasunean oinarritzen da, irudiaren soberakin erretorikoak ezabatzean. Bere lanean espazioen modulazioa eta esan ez denaren antolaera nabarmentzen dira, hutsaren energiak zeinu kategoria hartzen du. Sortu gabeko espazioen bidez itxuratzen den hutsa, Marguerite Yourcenarrek deskribatutako isiltasunaren antzekoa: “akordeen ondoren datorkigun isiltasunak ez du arretaz entzundako isiltasunarekin zerikusirik, isiltasun bizia baita”.

Musika isilune batetik bestera sortzen da, larritasunez gainezka dagoen erabateko isiltasunetik sortzen da eta eratuz joaten da. Isiltasunaren jatorrizko urratze honetatik, hutsa lantzen duen edo mihisearen zurtasunean metatzen den hasierako energia horretatik sortzen da lana eta bere bizitasuna. Chillidaren

lanak mugarekin jokatzeko du, zubia edo txarro baten hormak kokatzeko direneko mugako une horietan. Musikariak lehen akordearen miraritik abiatzen du bere lana, larritasunez betetako lehen une horretan, musikaren eta isiltasunaren arteko tarte horretan, lehen konpasaren keinua agertzen da, gorpuztu egiten den hautsitako lehen isiltasunaren keinua, arte-lanaren hezurmamitza. Chillidak bere marrazkiak irudikatzen hastean Transilvaniako Gyorgy Ligeti konpositoreak eskatzen duen kontzentrazio horretatik abiatzen da. Izan ere, harekin batera jasoko zuen Imperiale saria. Konpositore honek hamar segundoko hutsunea uzten du partituretan musika jo aurretik eta ondoren. Álvaro Guibert-en hitzetan: “izugarritzko gozamenak da zuzendari isiltasunezko hainbat konpas airean adierazten ikusi eta Ligetiren musika hutsetik sortzen ikustea, handik minutu batzuetara berriro ere isiltasunean murgiltzen ikustea”.

Isiltasun hori ez da minimal-arena. Eta Chillidaren hutsa ere ez da kontzeptualistaren bizipen urratzailea ere ez. *Silence*-en John Cage-ek dio isiltasuna entzuteko oihartzunik gabeko ganbara batean, erabateko isiltasunaz kanpo ezertxo ere entzuten ez deneko leku batean sartzean, bi soinu entzun zituela, baxua bata eta altua eta etengabea bestea eta zera esan zuen “soinu-ingeniariari hori jakinaraztean esan zidan soinu altua nire nerbio-sistemari zegokiola eta baxua berriz, odol-zirkulazioari. Bizi naizen artean, soinuak egongo dira, eta hauek ni hil ondoren ere jarraitu egingo dute. Ez dugu musikaren geroaz kezkatu beharrik”. Olavideren, Ligetiren eta Chillidaren tentsioz betetako isiltasun eta hutsak artea sortzen den topagunea dira, sentimenetara zuzentzen zaigun objektuaren sorlekua, sentimenek objektuari lotzen gaituzten gunea.

Chillidaren esperientzia mugaren esperientzia da eta, hein batean, muga horiek elkarri lotzeko edo urratzeko saio bat, hizkuntzaren alorrean **mistikoen esperientzia** den bezalakoa. Erich Franz-ek “Näherungen-Die Intensivierung der Leere in Klees Zeichnungen von 1939” saiakeran (Essen Folkwang museoan eta Kasselgo Fridericianum museoan 1989an egin zen *Paul Klee -Späte Zeichnungen von 1939* (Paul Klee, 1939ko marrazki berankorrak) erakusketaren katalogoan. Kleeren hainbat lanetan hutsak duen esanahia aztertzen du. Saiakera horretan dio Kleerentzat elkarrekin solasean ari diren eta uztartzen diren osagai formalez osatutako drama bat dela marrazkia urte hauetan: “azken urteotan marraztea tarteko espazioak giltzatzeko modu soila besterik ez da izan Kleerentzat, hein batean” (*“Zeichnung ist für Klee in diesen letzten Jahren beinahe nur noch ein Artikulieren von Zwischenräumen”*). Energia zabaltzen da, ez lerroa, lerroen arteko espazio hutsetara, marraztu gabekora, Matthias Barmannek Julius Bissier-ek eta Chillidaz ari denean dioen bezala (*“was die plastische Gestaltung und Energetisierung der Leere anbelangt, so ist hier freilich auch an Eduardo Chillida zu denken”*).

Mugen gaineko esperientzia hauek eta, aldi berean, muga horiek irekitzea edo ezabatzea, gnostikoen amildegiaren ideia hori, espazio-ezereza baina, aldi berean, formen altzo denaren ideia, bete beharreko zerbait beharrean, bere baitan bizitza duen espazioa *Tao Te Ching*-engan bertan aurkitzen dugu dagoeneko:

*“Hogeita hamar erradio lotu eta gorpil deituko diogu;
baina espazioan datza, hain zuzen,
gorpilaren erabilgarritasuna.
Buztina moldeatu eta pitxar bat egingo dugu;
baina espazio hutsean datza
pitxar horren erabilgarritasuna.*

*Ateak eta leihoak irekitzen ditugu etxe bat eraikitzean;
espazio huts horiek dira
etxeari erabilgarritasuna ematen diotenak.
Denaz baliatzen garen bezalaxe,
ez denaren erabilgarritasunaz ohartu beharko genuke”.*

Zientzia fisikoa ez zaigu hutsune metatu hauez mintzo, baina bai ordea poesiak eta Chillidaren eskulturak. Artista baten lanen erakusketa bat antolatzeak erakustokiaren edo museoaren espazioa ere aintzat hartzea eskatzen du, eta espazio horrek erreferentzia, gora-behera eta ezaugarri ugari ditu. Chillidaren lanak erreferentzia, gora-behera eta ezaugarri horiei aurre egin eta bertan sartzen da, hutsune metatu honetan koadratzen da eta, horrekin batera, isuri eta trinkotu egiten du. Hutsuneak bi modutara hartzen du bere baitan horrela: isilik dagoen, baina soinu bat, bere ahotsa, duen mundua bere baitan hartuz eta mundu horri eutsiz.

Vacío y Plenitud lanean (Paris, 1979, gazte lerazko itzulpena Siruela argitaletxeak argitaratua, Madril, 1994), François Cheng-ek huts kontzeptua aztertu du, ez soilik filosofiako kontzeptu gisa, baizik eta egituratze estetikoaren erakusgarritzat ere bai. Chengek Txinako pintura hartu du aztergai eta hutsa, hau da, margotu gabeko espazioak, antolatze eta egituratzeko modua aztertu du. Pintzelaren zein tintaren bidez, argiaren ekintzaren edo, bat-bateko argazkiaren gauzapearen bidez, beste dimentsio batera heltzen da artista: pinturaren espazioaren dimentsiora. Zenbaitzuetan, espazio horretan margotu gabeko azalera da, hain zuzen ere, irudia zehazten duena, eta irudi honek, tintazko irudikapenean, guztiaren laurden bat besterik ez du hartzen. Ekialdeko esaera zahar batek dioenez “egiara heltzeko bide zuzenena zirkulua da” Chillidak baditu tintarik gabeko hainbat grabatu, 1973an Jorge Guillén-en *Más allá* libururako egindakoak esaterako, eta irudi horietan lerroa eta espazioa dentsitatea eta presioa besterik ez dira. Gauza bera gertatzen da 1988ko *grabitazioekin* ere, erliebea paperaren bi planoen artean, bere eraketan sortzen baita, batere tintarik erabili gabe.

Bestalde, Chillida lan osoan zehar izpiritu klasikoko beste adierazpide zahar bat agertzen zaigu: *temenos* kontzeptua. Bereziki azken urteotako herri-lanetan agertzen da: Sevillako *Tolerantziaren aldeko Monumentua* (*Monumento a la Tolerancia*), gorago aipatutako Gijongo *Zeruertzaren gorazarrea* (*Elogio del Horizonte*), Münsterko *Askatasunaren Ateak* (*Las Puertas de la Libertad*) edota Municheko *Argi-Bila* (*Buscando la luz*) lanetan, guztiak ere espazio berezi bat, nolabait “sakratua” gordetzen duten kapera irekien edo absideen moduan eraikiak.

Grekeraz bada hitz bat joera hori bikain adierazten duena: *temenos*. Homerorengan erregea eta gudari nabarmenenak omentzeko aukeratutako lur-eremu esan nahi du *temenos* hitzak oro har, baina lau kasutan *temenos* horrek jainkoentzako lur-eremu jakin bat adierazten du (*Iliada* 2, 690; 8, 48: 23, 148; eta *Odisea* 8, 368). Jainkoen esku utzitako eremu honetan, harriz mugatu ere egiten zena, ez zen nekazaritzarako, bazkatarako edota etxeak eraikitze erabiltzen, eta debekatutako zegoen bertako zuhaitzak moztea edo bertan hilerria kokatzea.

Temenos-en kasuan ez bezala, tenpluak norbere buruaren atseginerako espazio bat osatzen du, haraindikoa eta liturgiarako espazio bat, eta bertan arkitektura nagusitzen da, hau da, oreka formala.

Temenos, aldiz, ez da eraikin gisa gailentzen, isilune zamatuta gisa **erakusten** da. *Temenos* eguneroko bizitzan erabili gabeko, baina hala ere, **sentitua** den natura askea da.

Hauxe da Chillidaren lanei darien izpiritua: *temenos*-en alderdi bat aurkezten diguten hilarrien modura agertzen dira eta jainkotasunaren bizilekura, poesia mistikoaren mundura esaterako, garamatzate. Gizakiek sortuak izanik ere, haraindikoak ez diren espazio hauei buruz mintzo zitzagun Albert Camus, 1939an *Noces a Tipasa* lanean. Lerro gutxi batzuetan Tipasa hiri txikiko tenpluen aurriari buruz mintzo zen, gauzen arteko gauza bilakatu diren espazio sakratuez. Zera dio Camusek: “urte askoren ondoren, aurriak amaren etxera itzuli dira. Azkenean, iraganak utzi egin ditu eta ez ditu ezerk gehiago aldentzen erortzen diren gauzen erdigunean txertatzen dituen sakoneko indarretik. Jainkoek hemen ohantzearena edo egunen joan-etorriaren mugarriarena egiten dute”.

1969ko martxoaren 26ko erreferentzia batean existentzia artistikoaren funtsa zehazten du labur-labur frantsesez: “*la poésie ne s’impose plus, elle s’expose*” (poesia ez da gehiago gailentzen, agertu egiten da aitzitik). Chillidak badaki lanek ez dute la garrasi egiten, ez direla gailentzen, badaki erakustean espazio bat m et at zen dutela, eta bere baitan bildu ara zi egiten dutela. Isiltasuna konposizio baten osagai bihurtzen den moduan, eta eskulturak espazioa eta denbora bat betetzen duen moduan.

5. MATERIALAK ETA UKIMENAREN ESPAZIOA

Chillidaren eskulturagintzak darabilen espazio-ikuskerak tarte handia zabaldu zuen aurrekoarekiko eta espazioaz dugun bizipen existentzialaren eta espazio horren gaineko ezagutza zientifikoaren arteko zubia eratu zuen aldi berean. Irudika ezineko ikuskera baten irudikapena da, lekuari eta espazioari adimen-proiektzio berria ematen saiatzen den estetika bat. Esate baterako, *Topagune* (*Lugar de encuentros*) izeneko hormigoiek, Bilboko Arte Ederren Museoan dagoena adibidez, Euskal Herriko garbitokiak dakarzkigute gogora, espazio haiek uraren isuria eta gizakiek lanean hartzen zuten jarrera *egituratzen* zuten harri handiez mugatuak baitzeuden.

Chillidak badaki harriak, bere iragazkaiztasunean, uko egiten diola, hasiera-hasieratik egin ere, eraldatua izateari, beste batzuen arteko bitarteko bat izateari, koadroaren kolore izateari. Harriak, bere geldotasunetik, beretzat nahi du guztia. Chillidak ihes egin dio harriari hitz eginarazteko saioari, forma bizidun bihurtzeari; badaki egiteko hori jainkoei dagokiela soilik, eta beste material batzuk bilatu ditu *itxuratze*ko, itxuratzen uzten diren materialez bestelako beste batzuk. Fritz Wotruba-k zioen “harriaren indarra eta boterea bere masan, pisuan eta sendotasunean datza”, eta Chillidak, berriz, dio harriaren gorputz plastikoaren indarra eta boterea espazioak *modulatze*ko eta *biltze*ko ahalmenean datzala.

Ikuskera hori eskuen marrazkietan ere ikusten da. Chillidari eskuak ez zaizkio interesatzen gainazal adierazkorren eredu gisa –Julio González-i bezala–, eskumuturraren itxikeria baizik, barruranzko (eskuaren barrukoa) eta kanporanzko (hatzaren ertza paperaren amildegi espazialean hatza bera sortzen dueneko lerroa) mugaketa baten modura burutzen den itxuratzearen eredu gisa. Hatzen elkar ukitzean, elkarren arteko erlazioan, altzairua bere baitara ixtean espazio bat sortzen da, barne-espazio bat batetik,

hatzek mugakide izatean sortzen dutena –eskumuturraren barnean harrapatuta geratzen dena–, eta kanpo espazio bat, –hatzek kanporantz botatzen dituzten lerroek bidaltzen dutena–, espazio horretatik bereiztuz. Chillidarentzat espazioa erlazioetan oinarritzen da, harik eta, bere eskuen marrazkietan esaterako, elkarrekin nahasten baitira hatzak eta hartzen duten edo kokatzen direneko lekua. Eskuaren espazio hori (gure eskumuturretako hutsunea) ez dago geometriaren mende, esanahiaren mende baizik.

Hemendik abiatzen da, halaber, materialen esanahien bilaketa. Ildo honetan, Chillidak eskulturagintzarako beste bi gai berri erabiltzen hasiko zen, burdina, egurra, altzairua eta abar sentitzea lortu ondoren: lur txamota (*lur* izeneko lanak) eta papera (*grabitazio* izeneko lanak).

5.1. LURRAK ETA ESKUAK

Ertzik gabeko lur-bloke hauek –Cuzcoko harrien antzera– eskultorearen lanean datzan *geometria organikoa* irudikatzen dute. Geometria hori material txertatua egon baino, berezkoa du lurrak: bloke hauek, lohien madura, tolestu egiten dira beren pisuaren eta hezetasun puztuaren eraginez. Cuzcoko hormak osatzen dituzten bloke handien artean orri bat ere sartzen ez baldin bada, Chillidaren *Lurretan* espazioak altxatzen dira. Cuzcoko harri erraldoien ertzek horma osoaren hedadura handian dinamikotasun lineala sortzen dute, eta txamotetako lerro artekadunek berriz, eskulturako espazioak *itxuratzen* dituzte.

Artista honen *Lurretan* hainbat prozesu tekniko bereizten dira: ganibeten ebakiez edo pintzelez *marraztutako* lurrak; egur-labeetan erretako lurrak, lur horiek osatzen dituzten metaleen kolore berezia hartzen dituztenak; edo labe elektrikoetan erretakoak, hau da, oxigeno-asetzearen bidez, eta aseptikoagoak eta zurikagoak beraz; besteak beste. *Lurren* artean bi alorretan lantzen da espazialtasuna eta bi lengoaia erabiliz: zulaketaren bidez –lur horiek ireki eta zulatzen dituen labanaren bidezko taila–, eta beltzez dagoen espazioa **markatzen** duen kobre-oxidozko inprimaketaren bidez.

Oxidoa 75 (Óxido 75) lanean oxidoan bustitako pintzelaren trazaeraren bidez –suaren alkimiak lerro beltz bihurtuko duena–, lur ñimiño honen ertzak inguratzen ditu, eserleku handietsu baten moduko ahalmen erraldoia sortuz. Artistak bertan bildu ditu –funtsezko zirriborro batean bezala– *Juan Gris-en omenez (Homenaje a Juan Gris)* izeneko altzairuan, beste neurri batean jasoko diren hainbat zalantza.

Lurra egurrezko-labeen (oxigenoaren bidez erreta) edo labe elektrikoan erre arabera, lur txamotak dituen mineralen koloreak ageriko dira ala ez. Hau da, egurrak agerrarazi egiten ditu kolore horiek, eta teknika modernoarekin, aldiz, garbi, aseptiko geratzen da lurra, kirolfanotik atera berria bailegoen. Elkarri kontrajarritako formatzat irudikatutako bloke handiekin alderatu ditzakegu, adibidez: *Lurra G 41*, sarkofago baten irudia da, eta Erdi Aroko hilobi baten horizontaltasun astunekoa eta labe elektrikoaren ehundura hotza dariola; *Lurra G 179*, berriz, gotorleku ia kubikoa, Euskal Herrian barrena aurkitzen ditugun dorretxeen modukoa da; edo *Lurra G 194* gaztelu bateko bastioia, lurraren sarrera gorriska berarekin eraikitako almenadun dorrea.

1987an Chillidak bere lanera berrikuntza bat ekarri zuen lur txamota plano bertikaletan lantzen hasi zenean *grabitazio* izeneko paperetako edo xilografietako erliebearen senaren norantza berean,

erliebearen ikuskerari jarraiki. 1987ko *Oxidoa G 113* (*Óxido G 113*) lana, zirrikituetatik zintzilikatzea edo, besterik gabe, mahai horizontal baten gainean uztekoa, oxidozko marko beltz baten bidez plaza edo korta, topagune baten ikuspegi lautu bihurtutako lur-xafla bat dugu. 1989ko *Oxido G 145* (*Óxido G 145*)-ean, lurra oxidoz marrazteaz eta zedarritzeaz gain, zauritu ere egiten du, ebakien bidez marraztuz, eta horrekin, 45 zentimetro zabaleko espazio batean Indiako granitoen eraketaren astuntasuna irudikatzea lortu zuen. Oxido beltzak eta ebaki garbiak, bitarteko grafikotzat ez, baizik eta bitarteko eskultoriko gisa erabiltzen ditu, ez baitabiltza dinamikotasun bila, edo lerroaren diskurtsoaren bila, ezta Donatello-ren adierazkortasun soilaren bila ere, erliebean espazio bat itxuratzeiko helburu soilagoa eta, aldi berean, abstraktuagoa dute.

Honela Chillidak eskultura-alorra gainditu egiten du *arkitekturaren* bila abiatzeko, hau da, espazio kontzeptuaren jatorrizko testua. Ez soilik hedadura abstraktuan edo ez figuratiboan, baizik eta baita giza gorputzaren irudikapenean ere, edo 1984ean terrakotaz egindako zazpi aleko *Eskuak* (Manos) sortan ere.

Chillidarentzat harria lantzea material horri *gailentzea* esan nahi du (bere izatasunean txertatzea, ez gain hartzea) eta, materia hori izateari utzi gabe, beste maila batean, arte-mailan alegia, bizitza, hatsa, izatasun bat ematea. Ildo honetan, 1983-84ko *Lurra 86* pieza perfektua da, izan ere, labean orbainduko den zauri baten modura lurra ebakiz, pieza osoa **ingurutzen** duen marrazkia irudikatzen baitu, Ariadna-ren hariaren atzetik dabilela. Hari edo lerro horrek bere lekualdatze jarraian (*continuum*) eskultura sortzen du: posizio guztietatik ikus daitekeen pieza bat, eta guztietan ere zentzu desberdina hartzen duena. Ez da lur batean egindako inskripzioa, ezta erliebe bat ere, eskultura bat baizik, bere adiera sakonenean.

5. 2. COLLAGE-AK ETA GRABITAZIOAK

Grabitazio izeneko lanak Madrilgo Theo galeriako Cellini aretoan aurkeztu ziren lehenbizikoz 1988ko otsaila-martxoan, eta *collage*-ei norabide berria eman beharrean, bete modu batera lantzen dute erliebea, Chillidak 1968ko *lithocollage*-ekin hasitako bideari jarraiki. Lan hauek ez dira elkarren gainean jarritako orrietan egindako marrazkiak, erliebe eskultorikoak baizik. *Grabitazioak* eskultorearen ganbaramusika dira, bakardadean jotako pianoaren soina, orkestra handiak zuzendu ondoren, Patricio Echeverría edota Reinosako altzairuen forjarietara ondoren. Chillida dugu Artearen Historia osoan paperezko erliebeak itxuratzen dituen lehen eskultorea, ez noizean behin, etengabe baizik.

Grabitazio-etan paper-puskak ez dira kolaz itsasten, elkarrengandik berezita aurkezten zaizkigu, aitzitik, harien mende: paperak “zintzilik” agertzen dira, Madrilgo Castellana edo Bilboko Arte Ederretako Museoko hormigoien antzera. Muga-mugako grabitazio kontzeptuarekin jokatzeko Chillidak, paperak ez baitu pisatzen. Esekitzeko, *kokatu* egiten dira paperak, elkar mugatuz edo elkarrengandik bereziz, hau da, erliebean egituratzen dira. Paperak edo bere orbanak zehaztutako planoen zehazpena, hau da, mugaketa, zintzilik dago, aldaroka eta koloka daudela, eusten dituzten puntu-lerrotik zintzilik. Esekidura honek pisua ematen die paper lodi hauei (mexikar eta txinatarrek), feltroz eginak batzuetan, eta paperak edo paper-zatiak elkarri gainjartzeko edo tartekatzeko modu horrek sortutako tentsioak nolabaiteko ukitu dramatiko ematen die. Batez ere argi-itzal berriak sortzeko, paper edo zati horiek ez baitira guztiz lotzen, *collage*-etan kolaren bidez egiten den bezala, *grabitazioan* baitaude *elkarren artean*. Paper-puskak, ebakiak (batzuetan lerro moduan agertuz) eta orban beltzak kolokan daude elkarren artean, baita adibide soilenetan ere, 1989ko ebaki ortogonalez osatutako *grabitazioan* esaterako.

Konstruktibismoak hainbeste aztertutako linealtasunaren eta orbanaren auzi hau, gainazala zatitza eta planoak bolumentzat hartze hori, izugarritzko fintasunez eta soiltasunez agertzen da, eskultorearen ebakiekin ia bat eginez, Sonia Delaunay-k 1925ean egindako *gouache* eta akuarela batzuetan.

Chillidaren *grabitazioak* eskultorearen ibilbidean agertzen zaigun beste ezusteko bat ditugu, beste esanahi-eremu batekoak diren burdinen eta hormigoien antzera. Severo Sarduy-k “El cielo y la tierra” lanean (*El Cristo de la rue Jacob-en* barruan) esan zuenez: “jakintzak ez du aurrera egiten erantzunak lortu ahala, baizik eta, kontraesana badirudi ere, betiere beste galdera *batzuk* osatzen dituzten galdera berriak eginez”.

Paper hauek ez al dute adierazten harreman-espazioaren nozio bat, “zintzilik egote” horretatik, aldi berean dagokien ikusmoldea finkatzen dutela, *collage* izan gabe elkarren gainean jarrita duten “koloka” mistiko horretatik? Elkarren gainean egote horretatik ez al dira hiru dimentsiotako espazioa sorten ari, orban, ebaki eta norantzen arteko erlazioez osatutako joko gisa egituratzen duten bitartean?

Heideggerrek egunerokotasunean espazioak duen antolaera eta espazio horrez egiten den erabilera aztertzen du elkarreragintzat hartuz, hau da, elkarren arteko harremanetan gauzatutako sorkuntza gisa: moldatzen jakitea, Chillidaren *grabitazioetan* paperak edo lerroak tartekatzen diren moduan “kokatzea” da. *Collage*-ak baino, Chillidak Heideggeren *Die Kunst und der Raum* libururako 1968an egindako *lithocollage*-ekin hasitako erliebe-eredu berria dira.

Chillidaren *grabitazio* hauen gakoa *collage*-en osagaien beraien arteko elkarreraginetan oinarritzen da. Darion “kutsua”, bere oreka, ez zaizkio adierazpen-osagaien alborakuntza hutsari zor, duten antolaera estrategiko bereziari baizik. Horixe aztertu du Gestalten psikologiak: multzo bateko soiltasun handiago edo txikiagoko osagaiak elkarrekin lotzeko edo uztartzeko moduak, denen artean esanahi bat, eduki adierazkor bat nola osatzen duten beste modu batera antolatuak egon izan balira, beraietako bakar baten baitan edo multzo osoan aurkituko ez genukeena. Merleau Ponty-k adierazi duenez, Dubuffet-ek forma ideari jatorrizko esanahia itzuli dio bere *background* ziluetez osatutako margolanen bidez, eta Chillidak, berriz, auzitan jartzen duena ez da figuraren eta hondoaren edota formaren eta hondoaren arteko erlazioa, baizik eta espazio-erlazioa modu abstraktuan, hau da, formen mugek elkarreragitean osatzen duten erlazioa. Artelana espazioa eratu eta auzitan jarri eta pentsaera eta asmamena gorpuztu egiten direneko lekutzat hartzen du Chillidak.

Tomás Llorensek 1988ko ekainean Zurich-eko Lelong galerian egindako erakusketarako katalogoan zuzen zioenez, “erliebea eskultorearen paradigma eta eskola da”, eta eskultore oro itsasora begira egoten da zelatan zeruaren aurrean, airearen aurrean eta haizearen aurrean ageri den guztia biltzen baitu itsasoaren erliebeak. Llorensek, halere, ez du aipatzen, susmatu egiten duela badirudien arren, Chillidak muga-kontzeptuaren inguruan duen joko horrek, *mugen marmarrak* direlakoak, ur eta lurraz haraindi, portuen munduaz haraindi doazela. Chillidak auzitan jartzen ditu halaber –itsasoaren eta zeruaren arteko mugetan, ur eta haizeen artean, uraren ahotsen eta airearen ahotsen artean sortzen diren hartu-emanetan–, uhinak eta horien aparrak diren lerroak eta erliebeak, positiboaren edo itsas xaflaren eta aztarnaren edo airearen paperaren artekoak. Chillidaren lan osoan zehar ageri da hori, izan ere, bere burua askatzeko aldi berean gertatzen den beste mugimendu bat eskatzen duen etengabe higitzen ari

den unibertsoa osatzen baitu: itsasgora eta itsasbeherara etengabe ari da egokitzen, beste material batzuen berotasunera eta espazio berrietara.

5.3. MATERIALA ULERTZEKO MODUA ETA UKIMENAREN ESPAZIOA

Valentziako erakusketan 1946-59 bitarteko aldiari, sutegia ezagutu zuenekoa hain zuzen ere, *Burniaren gorazarrea* (*Elogio del Hierro*) edota *Suaren gorazarrea* (*Elogio del Fuego*) izena eman genion, Bachelard filosofoak 1956an indar handiko izen horiekin –*Ametsen ingudeak* (*Yunques de sueño*), *Mugen Marmarrak* (*Rumor de Limites*), *Espazioko Musika* (*Música del espacio*)– egin zuen moduan. Julio González-ek XX. mendeko eskulturagintzara ekarriko zuen burdinetik eta burdinoletatik sortua dirudite hurrengo gai guztiek. Espresionismo abstraktuak lantzen duen eskulturagintzaren arabera, Raoul Hague-rena adibidez, materialen arteko nahasketa aski zen formak eta materialak berak mintzarazteko, eskultura abstraktuaren neutraltasunaren baitan. Chillidak erakutsiko zuenez, ordea, eskultura honek barne-su bat behar du aldi berean, berezko doinu bat komunikatu behar du eta bere espazioa sortu behar du.

Hori agerikoa da, esate baterako, 1957ko *Ikaraundi* lanean, sutik sortzen den partitura baten moduan itxuratutako lerro hautsiek Bach-en akordeak irudikatzen dituzte ondo tenplatutako burdinez landuta. Alberto Giacometti-ren *Femme egorgée* lanak 32-33 urteetako eskultura surrealistan izandako eragin bera sortu du. Chillidak badaki espazioa ekintza baten bidez sortzen dela, eta azken hau berau eratzen dueneko indar dinamiko baten bidez. Eskultura aztarna bat da, ez ederra izan daitekeen objektu hutsa soilik. Objektu eder bat apaingarria izan daiteke, edo bertan bizitzeko moduko zerbait funtzionala (arkitektura): eskultura beste zerbait gehiago da. Zenbaitzuk hizkerak, istorioak eta markak asmatzen dituzte. Beste batzuk perfektionatu egiten dituzte ohiko bihurtu arte eta, horrela, ohitu egiten gara objektu horiek ikustera. Har dezagun 1975ko *Calder-en omenez* (*Homenaje a Calder*), esate baterako, Intz-eneako gelan bi leihoen arteko espazio bat hartzen du, Mark Rothko-ren bi mihise antzeratuz.

Gorputzaren espazioa, ez soilik ikusmenekoa, **ukimenekoa** ere bai, ez da koordenatu kartesiarren espazio abstraktua, baizik eta *bizitzeko* espazio bat, gauzak goian eta behean, ezkerrean edo eskuinean, hurbil edo urruti *kokatzea* ahalbidetzen digun ekintza-sorta zatiezin baten bidez antolatua; hau da, norabide bat eta norantza bat adierazteko erabiltzen dugun ekintza-sorta. Trebetasunaren muina gauzak gure gorputzaren premietara egokituta egokitzea besterik ez da; zeruertza gure gorputzaren ikuspuntuaren muga da azken batean, gure ikusmenaren esperientziaren muga. Eta halatan, hizkuntzak berak gorputzarekin lotutako *egoerazko* dibergentzia adierazten du, espazioa eta denbora nahastuz eta *urruti* eta *azkar* parekatuz: Zerauzko hondartzan itsasoko olatuak lehertzen ikusiz fenomeno hori bera deskribatzeko denbora-espaziozko ñabardura bat eginez bi esaldi hauek aditu ditut: “gaur olatuak urrutiegi lehertzen dira”, “gaur olatuak goizegi lehertzen dira”.

Umberto Galimberti-k adierazi duenez, gorputzaren espazioa “ez da *jarrazkoa*, ez da ikuspegi oro albo balera uzten duen izpiritu geometriko batek aurreuposatutako koordenatu-sistema abstraktu baten arabera egokitzen direnako esparru erreala edo logikoa, *egoerazkoa* baizik, gorputzak egin nahi duenari aurre egitean duen egoeratik abiatuta eta dituen aukeren arabera neurtzen baita”.

Gure larruazalek ateratzen da kanpo-espazioa; ukimenak ematen dio ikusmenari gure besoaren edota gure hanken ekintzaren neurria. Gorputza espaziozko erlazioak gainditu ezin dituen muga dugu, baina aldi berean, erlazio horiek sortzen direneko muga ere bai. Chillidak badaki geometriako espazio homogeenak eta objektiboak zentzurik badu, gorputzaren espazio orientagarritik abiatuta hartzen duela, eta hortik *eratzen* dela abstrakzioaren bidez: “nire gorputza ez da espazioan dagoen zati huts bat, izan ere, gorputzik ez bagenu ez litzateke espaziorik egongo”. Gure izatearen intimitatetik neurtzen dugu inguruko mundua, gauzen mundua, eta gure burua gauza horien bidez. Eskulturak bere espazioaren inguruan egiten duen itzulia, igarotzea, musikaren isuria bezala beste zerbait ere bada lekuaz gain; adimen sentikorraren, gizakiak sentitzen duenaren mugimendu batera daraman pasarte da, iragaitea mistikoengan, zineman edo eguneroko bizitzan bezala: kale bat ez da bere luzeraz eta dentsitateaz osatzen soilik, bere zikintasunak edo garbitasunak, giroak eta zoruak ere (buztinezkoa, mundunezkoa, adokinez egina, eta abar) osatzen dute.

Eskulturako espazioa ez da hiru dimentsioen espazioa, *sentimenak bereizi aurreko* ikusmen, entzumen eta emoziozko *eite* bat ere bada. Ekaitza denean itsasgizonarentzat itsasoko espazioa ez da espazio objektiboa (kartografiakoa), ekintza-eremua baizik. Eta ekintza-eremu horretan zentzu bat izatera heldu behar da (ibilbidearen helmuga), horretarako indar-lerro askorekin borroka eginez (higiarazten duten korronteak, batetik bestera darabilten olatuak, bultza egiten dioten haizeak). Itsasgizonarentzat olatuen altuera ez da neurri bat, mehatxu bat baizik, eta era berean, eskultorearentzat neurria ez da datu geometriko hutsa, existentzia, ikusmena eta ukimena duen zerbait baizik. Honela, Chillidaren lan osoa, giza gorputzaren eta lurraren arteko itun bat, zerua eta itsasoa *ikusten* uzten dituen leku bat. Hormigoiaren eta altzairuaren arteko itun hori ekintza-eremu bat bezalakoa da, eta gizakia bere eskalaz jabetzen da eremu horretan, hau da, bere beso eta hanketan distantzien eta norabideen *oroitzapena* dituela.

Haize-Orraziek (*Peines del Viento*) hiri osoa itsasora zabaldu eta itsasoaren ikusmena eta mugak hirira gerturatu dituen gogameneko atalaia bat sortu dute. Eduardo Chillida, eskultore izan aurretik Errealeko atezain izandakoa, bere eskalaren neurria eman dio hiriri, baina batez ere, eskuei, pisuari eta arintasunari, grabitateari eta grabitatezko ezari, azken batean ukimenari.

6. ESKALA-KONTZEPTUA

Neurriaren auziak garrantzi handia du Chillidarengan eta beste edozein lan plastikotan. Irudi bat aldatu egiten da kopiatzean, beste neurri batera aldatzean. Aldatu egiten da, espazioa osatzen duten faktoreak aldatuz gero, edota espazio-fenomenoa sortzen deneko faktoreak aldatuz gero, faktore hauek neurriaz gain erlazioei dagokien zerbait ere badirenez, irudia ere aldatu egiten da ezinbestean.

Har dezagun adibide zehatz bat. Chillidak pieza bat landu eta neurri handiagoan garatzen du. Neurri handiago horrek zenbait aldaketa eskatzen dizkio, hau da, beste ezaugarri batzuk. Hasierako pieza txikia proportzionalki eta matematikoki handitu eta bi emaitzak elkarrekin alderatuz gero, desoreka aurkituko dugu bien artean “eskuz landutako” piezaren alde, bere proportzioak naturalagoak baitira. Urrezko

erregela, Mathila Ghyka-k zioenaz bestela, gehiago oinarritzen da senean matematikan baino. Urrezko erregelaren matematika, kritika bezala, gerora dator, artistaren “usaimenaren” atzetik.

1991ean Madrilgo Real Calcografía egindako *Chillida Íntimo* erakusketan alderdirik txiki eta hurbilekoenak jasotzen ziren, eta bertan Chillidak etxe koentzako egindako xehetasunak, familiarentzako atsegingarri izateko objektuak agertzen zitzaizkigun. *Chillida en San Sebastián* erakusketan, berriz, uztartu egin ziren intimitatearen eta eskalaren gaiak, marrazkiaren eta itsasoari zabalik aurkezten zaion hiriko paisaje ikusgarriaren aurreko artelana, donostiarrei ikuspegi berri bat erakutsi edo *azaldu* nahian. Bietan ere, oreka formalaren inguruko bi ikuskera aurkezten zaizkigu, eskala aldaketak dakarten zailtasunekin batera: erregistro ugari eta maisutasun formalaren, ahalmen estilistikoaren handitasuna, txikitik (dominak) arkitektonikorako *Aholkua Espazioari* (*Consejo al espacio*) bidean.

Eskala hitzak esanahi bat baino gehiago du. Musikako noten segida diatonikoa eta kromatikoa da batetik; neurtzeko graduatutako lerro bat da; marrazki bateko neurrien eta irudikatutako objektuaren arteko proportzioa da. Aldi berean, itsasontziek bidaia batean lehorreratzten deneko portua edo portuak adierazten du hitz honek. Hitzak hartzen dituen adiera guztietan ere ideia edo irudi bat agertzen da, zehazkiago esanda, noten, neurrien eta gizakien arteko *harremana*.

Honela, Chillidaren lanean ondokoak aurkitzen ditugu:

- eskultore honen lan guztia monumentala dela, nahiz eta neurri txiki-txikikoa izan edo hormigoia bezain astuna izan ez,
- monumentaltasuna ez dela neurriaren araberakoa, barne-energiaren edo egitura formalaren araberakoa baizik,
- Chillidaren lanak erraldoiak izan, *Zeruertzaren gorazarrea* (*Elogio del Horizonte*) adibidez, edo txiki-txikiak izan, edozein domina bezala, betiere giza eskala darabilela.

Mapetan, eskalak baldintzatu egiten du irudien zehaztasuna eta irudikatutako zehaztasun-kopurua. Mapetan planimetria (ibaiak, bideak, etxeak eta abar) eta altimetria (mailako bihurguneak, desnibelen, mendien eta haranen irudia) adierazten dira, alegia, eskala grafiko bat eta zenbakizko eskala bat bereizten dira. Distantzietarako neurri batzuk eta goraguneetarako neurri batzuk daude, hau da topografia edo lekuen *irudi* esaten dena. Azken batean, mapan *neurtutako* distantziaren eta errealtatean dagokion *neurriaren* arteko erlazioa da eskala.

Honela, eskala neurri-kontu hutsa da, eta neurri horiek denbora-koordinatuen mende daude (dela kartografia, musika, zein bidaiei dagokienez). Baina eskala ez da matematika-, entzumen- edo ikusmen-alorreko arazo hutsa: ez baita ikusmenaren bidez hautematen soilik, gorputzaren sentimenen, ukimenaren neurrien bidez ere hautematen da. Arte plastikoen eta ukimenaren arteko erlazioa (Juan Rof Carballo-ren ustez, gizakiak dituen sentimenen arteko aintzinakoena), larruazalaren jakituria teluriko hori, oso gutxi aztertu da. Jackson Pollock-ekin hasi eta Mark Tobey bitarteko Ameriketako pintura abstraktua, eta Rubens-en zirriborro gehienak ere, ez al dira *gorputz osoarekin*, besoarekin, eskuarekin,

pennello edo pintzelaren indarrarekin pentsatzekoak? Ez al da ukimena, azalaren arkeologia, errealitatearekin –dela egunerokoa zein gogamenekoa– dugun harremanaren arautzaile nagusia?

Eskala barne-energiari dagokion auzi bat da, dentsitatearen eta ahalmenaren arteko funtzionamenduari dagokiona. Gizon bat ez da mutiko handi bat eta mutiko bat ez da gizon txiki bat. Eskala bakoitzak bere araua, ingurunea eta filosofia ditu. Claudia Schiffer-en edertasuna galdu egingo litzateke 2,20 neurtuko balu. Greziako edertasuna, eredu hura arautzen eta egituratzen duen kanona, geometrian oinarritzen da. Eraikinetako egiturak *itxura-tzen* dituzten arauetan oinarritzen dira ordena arkitektoniko horiek. Eta arau ideal horiek emaitza aurre-irudikatu eta eredu baten perfekzioa aldarrikatzen saiatzen dira. Hala ere, greziarrek bazekiten idealak materialaren perfekzioz ezari aurre egitean, egokitu egin behar duela errealitatearen legeetara (grabitate, pisu, erresistentzia, tentsio eta abarretara). Prozesu hori ezinbestekoa da artelana, edertasunaren adierazpena *itxura-tzeko*. Horrela, arkitektoak zuzenketa optikoak egiten ditu (fusteen erdialdeko konkorra, alboko zutabeen zabaltzea, besteak beste) emaitzak dagokion doitasun geometrikoa izan dezan, hau da, arkitektoak desitxuratu egiten du geometria idealaren perfektutasuna eta aldatu egiten du, inperfekzioez hornitzen du, begiradak behatu eta zutabe, arkitrabe eta bestelako osagaien forma perfektuaren sasiko perfekzioa miretsi ditzan.

Zuzenketak egiteko izpiritu hau, ukitu zuzentzaile txiki baina esanguratsuaren izpiritu horrek Chillidaren lana gidatzen du hasiera-hasierako lanez geroztik. Badaki angelu zuzena ez dela existitzen, eta honela dio: “Gogora bedi greziarrek angelu zuzena deskubritu zutenean –aurkikuntza miragarria bide batez– gizakiek beren itzalarekin sortzen duten angelua dela ikusi zuten eta *gnomon* (erakuslea) izena eman zioten. Angelu horrek 90 gradu dauzka, ala ondoko arrazionalizazioa izan da hori? Haiek deskubritutako angeluari dagokionez, ez dakigu 90, 89 ala 92 gradu ote dituen, gizakiak beren itzalarekin sortzen duen angelua baita. Izan ere, angelu bizia da, aldaera oro izan ditzake, eta plomadaren inguruan ibiliko baita gelditu gabe. Gehiago hartzen dut aintzakotzat mota horretako gauzak, 90 graduako angelua zuzenaren definizio absolutua baino. Honela, batetik bestera aldatzen banaiz, edo angelu zuzena angelu zertxobait kamutsagoa edo zorrotzagoa bihurtzen badut, erantzun espazial askoz ere aberatsagoak lortzen dira” (18. or. Chillida. Bilboko Ingeniaritza-Eskola, 1998). Angeluen, masen eta eskalen joko hori agerian geratzen da 1986ko *Giacometti-ren omenez (Homenaje a Giacometti)* lanean, eskultore suitzarraren malenkonía existentziala adierazten dueneko *clairières* eta *plazen* oroigarri.

Ezagutzaren aurreko geometria honi buruz jardun du Edmund Husserl-ek *Der Ursprung der Geometrie* lanean (Geometriaren jatorria), eta zenbakiari buruz, berriz, Georges Ifrah-k, *Historia Universal de las cifras* liburuan. Haren hitzetan: “zenbakia sentitu eta hauteman egiten da, ia modu kualitatiboan, usain, kolore eta soinu bat edo gizabanako baten edo kanpo-munduko gauza baten presentzia antzematen diren modu berean”. Chillidaren geometria espaziala Rene Thon-en tolesturaren matematikatik (1960) hurbil dago, edota Benoit Mandelbrot-en fraktalei buruzko teoriatik (1975) hurbil. Thonen hondamendiei buruzko teoriak hainbat sistema ez linealen dinamika deskribatzen du. Zehazkiago, haren teoriak sistemak egoera batetik bestera hondamendien bidez nola bi lakatzen diren aurreikusteko balio du, eta hortik datorkio izena. Roger Lewin-ek arlo sozialean edo biologikoan *Complexity* deitu duena dugu hori (New York 1993), baina oraindik taxutzeke dagoen eredu batean oinarritua dago.

Chillidak badaki filosofia hori estrategia baten mende, kalkulu edo denboran zehar luzatzen den ekintza baten mende dagoela. Zerbait eraikitzean, lurzati horretakoa bertakoa dela iruditzeke bezain naturala

izan behar du. Sukaldaritzan aurkitzen dugu axioma hori, izan ere, sukaldariek oso osagai goxoak erabiliagatik ere, ez da ziur arrakasta izango dutenik.

Chillidaren lanari formazko dotorezia dario, eta itzuri egiten zaie geometriari eta ortogonaltasun erabatekoari. Lan hotza osatzen da baina geometriari harreman kontzeptuaren inguruko ikusmolde berria ematen dion energia zentrifugo bat du. Ez du Aristotelesengana jotzen, Teofrasto-ren pentsamolderantz baizik. Ez hiru dimentsioetara, harremanetan dauden gauzen arteko espaziora baizik: gizakia kokatzen deneko espaziora, espazio horretako geometria hautemateaz gain, sentitu ere egiten deneko espaziora. Kokatzea, zenbatzea bezala, gizakiak dituen premia eta sen oinarritzkoenetakoa dugu.

7. BASERRITIK MENDIRA: ZABALAGA-TINDAYA

1985ean Israelgo Legebiltzarrak ematen duen Wolf saria jaso zuen Chillidak. Sari horretako diru-kopurua, 100.000 dolar, Ikerketa Plastikoa bultzatzeko Fundazioan erabili nahi du artistak. Bere asmoa Fundazio horren egoitza Zabalagan, Gipuzkoan, erosi duen baserri batean kokatzea da.

Aurri egoeran zegoen XVI. mendeko baserri zahar honetan bere lanari buruzko artxibo guztiak gordeko dira, eta bertan oinarritu nahi du artistak bere jaioterriarekiko harremana. Denborak ez du estutzen bere fundazioa sortzeko, eta zera erantzun zuen *Deia* egunkarian 86.05.24an egindako elkarrizketa batean: “Datarik finkatu gabe eratuko dut. Lana biltzen hasia naiz, baina baserri eder hau ez da museo bat izango, hangoa naizen adierazgarria baizik. Ez dut berreraikitzerik nahi, bere horretan sendo eta finko uztea baizik, eta gaur egungo egitura batez bete, oraina eta iragana ikusgai egon daitezen”.

Etxe honen aurrean *Giacometti-ren omenez (Homenaje para Giacometti)* eta *Luca Paccioli-ren mahaia (Mesa de Luca Paccioli)* ikusi ditut, biak ere beren giroan. Azken hau itsasontzi bat bezalakoa da, branka eta txopa bitartean luzatzen den obra ederra, bederatzi tonakoa. Txopa laukizuzenagoa da, bi bihurgune edo lerrokadura dituela, gabarra zaharrak eusteko erabiltzen diren horiek bezalakook. Harriaren itxurako altzairuzko lan honek hiru euskarri ditu, eta horiek laukiak beharrean, aurretik egindako mahaia ez bezala kurboak dira zutabeen antzera. Era berean, erdialdean eta bat eginez, bolumen sorta bat ageri da, hutsen eta formen arteko erlazioak osatuz. Modulo honen geometria hotza nabarmendu egiten da multzoaren gainerako osagaien aldean, modulatu egiten baita, baina ez modu geometrikoan naturalean baizik. Pieza osoa harrizko oinarri baten gainean ageri da, eta ez Zabalaga inguratzen duen belar gainean. Chillidaren lanak ez dio naturari aurre egiten eta ez du oinarri gisa baliatzen, gizakiek sortutakoa du oinarri.

Sakona Airea da VIII (Lo Profundo es el Aire VIII) Indiako granitoz egindako harritzarra hiruna besoz itxitako frontoi lauki baten bidez “zabaltzen” da; beste aldean leiho bat utzi da, laukitxo bat, argiak auzitan jarritako barrunbea dinamitatu dezan. Zabalagako jauregi ondoan landutako pieza honek euskal baserrien atzealdeko leihoak irudikatu nahi ditu barrunbearen bidez. Bi harritzar agertzen zaizkigu elkarren aurrean: baserri itzela batetik, eta Indiako granitoz egindakoa bestetik, mekanikoki moztua egon gabe, biak ere iparreko hezegunean altxatzen direlarik. Honela, Chillidaren lanak lurrera, iparreko hezegunera egokitzen diren eraikin “biziak” dira, eta lur horren gainean hasten dira, zimendurik gabe, eta

bertan higitzen dira eta argiaren eta eurien eraginez kolorea eta larruazala aldatuz, lur horren gainean bermatu baino, lur horrekin batera higitu eta arnas hartzen dute bertatik sortuak izango bailiran. Gaston Bachelard 1956rako hasia zen Chillidaren lehen pieza haien euskal sustraia nabarmetzen eta orduan bezala, gaur egun ere, sutegian bihurritutako burdina haiek, bere arkitekturan jaioterriari lotuak darraite.

Bere arnasketa (bere birika handiak) eta bere argia azaleratu dizkigu, azken batean, bizitzaren neurria. Euskal baserriaren barruan *arkitektura heterodoxoaren bila* dabilen bere arkitekturaren muina aurkitu du. Rafael Sánchez Ferlosio-k *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* liburuan (Ed. Destino, Bartzelona 1993, 18. or.) honela deskribatzen digu herri bateko baserri bat: “ate eta leihoen antolakuntza berezi hura zeri zor ate zitzaion asmatzea edo argitzea ezinezkoa zen arren, hala ere, gauza nabarmena zen antolamenduren bat egon bazegoela, fatxadaren fisonomia ez baitzen zoriaz, errutinaz, aukeramenaz edo estetikaz ari, arrazoi praktikoan zalantzarik gabe bereizten den berariazko osakera baitzuen”.

Gernikako *Gure Aitaren Etxea* piezan ere, errezeloan eta isiltasunaren arteko untzia, arku baten tankeran behatzen du inguruko paisajea bere ikusmen larriaren angelu eta begiez. Eraikin mardula izanik ere, ez da Bizkaian barrena aurkitzen ditugun dorretxe ugarien modukoa, itsasgoran lehorreratutako itsasontzi baten modukoa baizik, baserriek itsasontziek bezala birrikak dituzteneko ideia hori –zabaldurik, tolestu eta uzurtzen diren birrikak– adieraziz bezala. Honela, Chillidak espazioa auzitan jartzeko untiaren formaz baliatu behar izan du, Donostiako *Haize-Orrazian* (*Peines del Viento*) galde-ikur moduan itxuratuz. Untziarekin jarraituz, inguratzean untzia kai ere bihurtzen zaigu, itsasbeheran untiak bertan porturatzen direneko itxura emanez. Chillidaren lanak paisaje berri bat *zabaltzen* digu itxi beharrean.

Gure Aitaren Etxea urrutiratu ahala zabaltzen da. Etxe hau ez dago arkitekto baten ikuspegitik eraikia, bertan bizitzeko, pentsatzeko lekutzat hartzeko baizik. Gabriel Arestik “nire aitaren etxea defenditzeko” eskatu zuen eta hala egin du Chillidak bere arte biribilaren bidez. Proporzioa eta eskala aldatu egiten dira esparruan sartuz gero, edo eskultura kanpotik begiratu gero. Barruan Corten altzairuzko eskultura bat kokatu du artistak, Gasteizko Foru Plazan bezala. Erdi-puntuaren hiru arkuz osatutako ponte bat da, itsasontzi honen iparrorratza gordetzen duen kutxaren modukoa. Altzairuzko pieza hori, elipsearen barrualdean, bakearen aldeko monumentu honetako zutarrak da giza neurrian eginga, arbolaren erreplika gisa tenplutxo neoklasikoaren aurrean. Erdiko zutabe teinkatua *Haize-Orrazian* bezalako galde-ikurrik gabe ageri zaigu, itxita, bere baitaratua eta desbideraketarik gabe *Ametzen Ingudeak* (*Yunque de Sueños*) lanen modura.

Zabalaga multzoa ondokoez osatzen da: XVI. mendeko baserria eta baserriari dagozkionak, mende hasierako hainbat eraikin biltzen dituen 20 hektarea, eta artistaren marmolezko eta granitozko piezetarako lantegia. Euskal zelaian artean, bizitasun handiko eskultura-museo bihurtzen da baserri hau, eta inguruko zuhaitzek eta belarrak, zeruak eta euriak museoko euskarria eta eszenografia osatzen dute. Hemen, herdoildu egiten da Chillidaren eskultura eta bere altzairuak higitzen dira gauen eta egunen joan-etorrian; denbora ere eskultore bihurtzen da Marguerite Yourcenar-en narrazioan bezala. Hementxe, naturaz inguratutako berezkoa duen espazioan, *Mugen Marmarrak* (*Rumor de Límites*) eta *Askatasunaren Ateak* (*Puertas de la Libertad*) lanak batera bizi dira, eta txoriak eskulturen gainean pausatzen diren bitartean, elkarrekin mintzo dira eskulturak. Inork eskatu gabe sortu dira lanok, “naturako gaiak” sortzen diren bezala, eta naturaz eta artistaren pentsamoldeaz inguratuta hazi dira.

Chillidak ez ditu Zabalagako bazterrak eta gelak, sukaldeak eta ukuluak ez ditu zaharberritu eta bergaitu. Barruko dena **atera** eta baserriaren espazioa sortu du, hau da, eskultura bihurtu du. Barrunbea arkitektura izateari utzi (hau da bizitzeko eraikuntza) eta eskultura bilakatu da (pentsatzeko eta gure ingurunea sentitzeko esparrua). Baserriaren barrualdearen berrantolaketaren bidez Chillidaren lanen erakustoki bihurtu da Zabalaga eta, “sakona airea da” Guillén-en bertsoaren omenezko lanekin hasitako ildoari jarraiki, lan kontzeptualago eta arkitektoniko baterako joera hartuko du Chillidak: Fuenteventurako Tindaya mendiaren hustuketa.

Materia hustu eta, aldi berean, espazioa sartuz, leku bat sortzea oinarritzko eta funtsezko auzia izan da eskulturan eta horretantxe oinarritzen da, hain zuzen, Eduardo Chillidak Tindaya mendian burutu nahi duen egitasmoa. Auzi hori ez da berria euskal artistaren lanean, bere jarduera osoan ageri baitzaigu, bai marrazki eta grabatuetan, bai alabastrozko edo altzairuzko lanetan. Eta gainera hasiera-hasieratik datorkio joera hori, 1965ean egindako alabastrozko bi Kandinsky-ren omenez (*Homenaje a Kandinsky*)-etan edo *Argiaren gorazarrea* (*Elogio de la Luz*) edo *Arkitekturaren gorazarrea* (*Elogio de la Arquitectura*) izenekoetan. Lanok Greziara egindako bidaia baten ondorio ditugu, hango argiak eta oskarbiek berebiziko eragina izan baitzuten artistarengan. Tindayako egitasmoan gehien nabarmentzen den erreferentzia formala beste bi alabastroetan aurkitzen dugu: *Mendi Huts* (*Vacío en la montaña*), 1984koa, eta *Argiaren gorazarrea XX* (*Elogio de la luz XX*), 1990koa. Bietan ere, harria zulatu eta barruan espazio bat sortzen saiatzen da Chillida.

Hauxe da Tindaya mendiko egitasmoaren funtsa: bere barrenean bertan lan egitea (harria atereaz) “espazioa” sartu eta mendiaren barruan eguzkiaren eta ilargiaren argitasunera zuzentzen zaion eta, aldi berean, zeruertzero eta itsasora begira dagoen leku bat sortzea.

Espazioak zabaltze honetan, Tindayako mendian darabilen kontzeptuaren aurrendari zuzenena Zeruertzaren gorazarrea (*Elogio del Horizonte*), Gijongo itsasertzean, Santa Catalina muinoan sortutako hormigoia dugu. Pieza hau txiki uzten gaituen bisera baten modukoa da eta ortziaren itzeltasuna gure oinetara ipintzen duen plaza itzela da halaber. Gorputz osoarekin ikusarazten digu: zutik egotera behartzen gaitu, hormigoia astuntasuna antzemanek, prismatiko on batzuen pisua eskuetan igartzen den modu berean. Pieza honek, gure begirada baino, gure gorputza kokatzen ditu zeru-lurren artean, itsasora begira.

Zabalaga ez da artelanak hartzeko museo bihurtu, Chillidaren beste espazio eskultoriko bat gehiago baizik, Zeruertzaren gorazarrea (*Elogio del Horizonte*) izan daitekeen bezalaxe. Eta berau da Tindayaren hustuketa artistikoaren aurrendari zuzenena. Tindaya babesleku bat da, Sienako hegoaldean, Petrigiolon dagoen Hildebrando-ren hilobia bezala. Chillidak ez du baserria suntsitu, aitzitik, baserriaren funtsa azaleratu du, **biltzeko** ahalmen hori azpimarratuz. Izan ere, Zabalagako barrualde hutsa dugu Tindayako egitasmoaren lehen maketa, gure baitan bildu, eta paisajea barrundik ikusi eta hausnartzeko lekua osatuz.

Horixe “eraiki” nahi du Chillidak Tindayan: geometriak ezezik esanahiak ere agintzen dueneko espazio bat. Ez da leku jakin batean kokatzen den eskultura bat, bere barren hutsetik sortzen da leku hori. Chillidak Tindayarako duen egitasmoak kokapena ahalbidentzen duen eta espazioak zabaltzen dituen ingurune bat sortzen du –Heidelbergeko zubiaren antzera–. Izan ere, mendiaren barruan –ahurrean bezala– espazioak sortzen ditu eta unibertsoan kokatzen gaitu, eltzegileak buztinaren bidez hutsa moldeatzen duen

moduan. Pegarra ez da ontzi bat buztinez eginda dagoelako edo iragazkaitza delako, hutsa delako baizik, eta likidoak hartzeko erabil daitekeelako. Era berean, Chillidaren eskultura ez dator harritik, hutsari ematen dion formatik baizik. Hartzen eta eusten gaituen espazio hutsean ohartzen gara mendiaren presentziaz eta esanahiaz, eta egunsentia, eguerdia, arrastiria eta gauerdia eguzkipeko eta ilargipeko lekuak direla.

Chillidak 50 urteko ibilbide luzean lan-sorta zabala osatu du, mendi bat mugatzen duten *Forma* izeneko gorputz-enborretik hasi eta *Ilarik* hilarrira arte, eta denetan ere, barrenetik abiatuta, Tindayako egitasmorako joera azaltzen da. Tindayan, eta mendia horren barruan, eskultorea espazioaren eta denboraren arteko bateratzea ikusarazten eta sentiarazten saiatzen zaigu. Ingurune geografikoak ez dio materiala ematen soilik, horrez gain 1949az geroztik bere eskulturagintzan agertzen diren gai guztiak biltzen ditueneko esparrua ere bai, hau da, mugak eta horien arteko hartu-emana, giza eskala. Tindayako espazio honetan itsasoa eta zeruertza ikusten irakasten digu Chillidak baina, batez ere, denbora espazioaren dimentsio bat dela hautematen.

Brancusiren Parisko lantegian bezala, Calder-en Connecticut edo Sachéko lorategia bezala, Zabalaga bizi-espazio bilakatu da. Baserria bera hustu eta eskultura bihurtu zaigu: arkitektura heterodoxoa, eraikuntzari dagokionez. Hemen urtaro bakoitzeko kolorez janzten da altzairua eta Chillidaren eskulturak zuhaitzak ihartu eta mendeak igarotakoan ere iraun egingo dute, izan ere, lurrarekin bat egin eta lurraren zati bihurtu baitira. Chillidak etxekotu egin ditu mendi-hegalak eta euskaldunen itsasoa, unibertsoa espazioa azken batean.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

EDUARDO CHILLIDA, HUTSAREN ARKITEKTOA. ARKITEKTURAREN ETA ESKULTURAREN ARTEKO BATERATZEARI BURUZ

INA BUSCH

“(Kritikariak) beti ari dira hitz eta pitz eskultura bere ama-artetik (arkitekturatik alegia) berezia dagoela, haur gaixoa! Beren gizatasuna galdu izan ez balute, eskultura eta arkitektura arte bat bera direla konturatuko lirateke. [...] Eta halakotzat ulertutako arkitektura berezkoa, berria eta jatorrizkoa izango litzateke”¹. **Gaudier-Brzeska** *Ezra Pound, A Memoir* liburuan, 1916

“Espazioa bolumen plastikoari dagokionez ulertu behar da, hau da, paperaren irudizko gainazalean lerroen bidez finkatu beharrea. Nik hiru dimentsiotan besterik ezin dut irudikatu. Hortik datorkio bere egitura formari. Eta hau espazio horren premietatik eratorria da zuzenean, animaliek beren eskola aukeratzeko duten modu berean eraikitzen baitu bere bizitokia. Animalia honen modura, ni ere hutsaren arkitektoa naiz”². **Eduardo Chillida**, 1981

“Zer deritzozu arteak (pintura eta eskultura) arkitekturan duen betekizuna? Apaingarri hutsa izan beharko al luke? Arteari al dagokio sinboloak sortzea arkitekturari bizitza ematen dion izpirituaren inguruan sortutako metaforen bidez? Pintorearen, eskultorearen eta arkitektoaren artean sormenezko batasun bat eratzerik balego, nola egin lezakete lan elkarrekin?”. Galdera hauek egin zizkieten, beste batzuekin batera, Jean Arp-ek eta Sigfrid Giedion arkitekturaren historialariak beren lankide artistei eta biltzar batean bildutakoei. Arkitektura modernoaren gaineko berrikusketa berehala eta ezinbestekoan egin beharrekoa zen, eta Bergamon egindako CIAM-en (Congr s International de l’Architecture Moderne) 7. biltzarrean bildutako artista eta arkitektoek arte plastikoaren eta arkitekturaren arteko bateratzea bezalako auzi garrantzitsuak eztabaidatu zituzten.

Biltzar hau baino bi urte lehenago, 1947an, Eduardo Chillida-k Madrilgo Jiménez de Cisneros Ikastegian egiten ari zen arkitektura-ikasketak utzi zituen eta pintura lantzen hasi zen aurrea eta ondoren, 1948an Parisa joan zenez geroztik, eskulturan arituko zen buru belarri. Handik hogeita hamar urtera, Chillidaren eskulturen izenburuek aditzera ematen dutenez, artista honek ere premiazkotzat eta ezinbestekotzat jotzen zuen berrikusketa hura. *Arkitektura heterodoxoa* (*Arquitectura heterodoxa*) bezalako izenburuek, esaterako, teoria nagusia albo batera utzi eta arkitekturari buruzko betiko dotrina akademikoaren eta artistak espazioaz eta arkitekturaz duen ikusmoldearen arteko bateraezintasuna iradokitzen digute. Berrogeita hamarreko hamarkadaren amaierako lankide artista eta arkitekto askok Eduardo Chillidaren iritzi bera zuten. Le Corbusier-ek, Paul Jeanneret-ek, José Luis Sert-ek, Jean Arp-ek, Isamu Noguchi-k,

van Eesteren-ek, Max Bille-k ere, besteak beste, pintura, eskultura eta arkitekturaren batasunean oinarritutako arkitekturaren alde egin zuten sutsuki Bergamoko Biltzarrean. Eta Bigarren Mundu Gerraren eta diktadura faxisten hondamendien ondoren, bat egingo zuten berriro ere eskakizun beraren inguruan, hogeiko eta hogeita hamarreko hamarkadetan zehar De Stijl-ek, Dessauko Bauhaus-ek, Pablo Picasso-k, El Lissitzky-k, Malevich-ek eta Constantin Brancusi-k osatutako artista-taldeak egindako aldarrikapenen inguruan.

“Eraikitzea espazioan sortzea da. Horixe da eskultura eta, oro har, eskultura eta arkitektura”³, Eduardo Chillidaren iritziz. Eskultura eta arkitektura, hiru dimentsiotako arte sortaileak izanik, batasun bereiztezina osatzen dute Chillidarengan. Azken urteotan, Donostiako *Haize-Orraziekin* (*Peines del viento*) hasi, Gasteizko *Foruen Monumentuarekin* (*Monumento a los Fueros*) segi eta laurogeiko hamarkada amaiera aldean Gernikan eta Gijonen egindako oroitzapen-monumentuetara heldu arte, Chillida *site-specific sculpture* delakoaren protagonista bihurtzen dute. Constantin Brancusiren, Claes Oldenburg-en eta Richard Serra-ren lanak bezala, Chillidak kokapenarekin elkar-eraginean egindako eskulturak espazio publikotan kokatzen dira, eta horrekin batera, leku jakin hori osatu eta bertako eskuhartze artistikoa areagotu egiten da. Baina laurogeiko hamarkadan zehar Chillidaren eskulturak lan erraldoiak izan arte hazi baino askoz lehenago ere, burdinazko eta alabastrozko eskulturretatik abiatuta, espazioa eta materiaren gaineko ikusmoldea taxutu zuen. Espazioa ulertzeko modu hau aldeztu aurretik bete beharreko ezinbesteko betekizuna da Frankfurteko *Goetheren Etxea* (*La Casa de Goethe*) (1986) edo Gernikako *Gure Aitaren Etxea* (1988) bezalako eskulturak bizitzeko moduko espazio bilakatzeko, eta bertan behatzaileak, argiarekin, naturarekin edo hiriko espazioarekin elkarlanean denboraren eta espazioaren sarea, hau da, eskulturaren eraikuntza fisikoki bizi ahal izan dezan.

ESPAZIOA MATERIAL GISA

Parisen emandako urteak artearen bilaketa izan ziren Chillidarentzat eta geldialdi urratzailea bizi izan zuen bertan. 1951an bere aberrira itzultzean, Atlantikoko itsasertzeko “argi beltzera”, euskaldunen artean tradizio luzekoa zen burdinezko lana, burdingintza deskubritu zuen Chillidak, eta aurkikuntza horrek halako astinaldi askatzailea eragin zuen bere lanean. Hurrengo hamarkadan zehar espazioaren inguruko ideia landuko zuen, eskultura batetik besterako hurrenkera bizkorrean. Espazioaren ikusmolde hori azkenerako funtsezkoa izan zen bere lanak gerora izango zuen bilakaeran. Gauza bera egin zuen Constantin Brancusi eskultore errumaniarrak berrogei urte lehenago. Hark “taille direct” estiloan, mailuaz kolpeak joaz, esperientzia zuzena dela medio taxutu zuen espazioaren plastikaren bilakaera. “Ezinezkoa da figura bat aldeztu aurretik espazioan kokatzea. Saiatzen denak, azkena emango dio artelanari”⁴. Honela, Chillida materialaren, burdinaren xehetasunak deskubritzen saiatzen da suteigiko suaren berotasunean, eta mailuaz jotzen du ingudearen gainean, luzatu, berdindu, eta zorroztu arte luzatzen du, tolestu, bihurtu eta itxuratu egiten du lanaren hurrengo pausuari ekiteko, eta elementuekiko joko honetan forma hartzeko aholkatzen dio espazioari. *Aholkua Espazioari* (*Consejo al espacio I*) eskulturak artistak itxuratu egin behar duen horrekiko duen zuhurtzia eta apaltasuna erakusten digu.

Azken batean, espazio bera lantzen da ingudearen gainean. Eta espazioa da, hain zuzen, benetako materiala. “Burdinak bidea, oihartzuna lortzen ahalbidetuko zioten soka eta uztia izan behar zuen soilik”⁵.

Le Corbusier-ek barne espazioa makurduraren bidez itxuratzen duen bezalaxe, –Notre-Dame-du-Hauteko santutegiko hormigoizko kanpo estalkiko kurba irekia esaterako–, Chillidak bere eskulturetan eraldatu egiten ditu burdinak indar biziko materialtasunaren bidez mugatutako espazio hutsak. Guk bat egiten dugu espazioaren dardaran, soinuan, marmarrean eta tentsioan, erraz antzematen ditugu berriro marraztutako, atxikitako, zulatutako eta erraz inguratzeakoak diren espazio horiek, bolumen negatiboetan indarrez zehazten eta gauzatzen direnak.

ESKULTURA ETA ARKITEKTURA

Lanotan itxuratutako materialaren eta osatutako espazioaren arteko elkarrekintzak sortzen du hogeigarren mende hasieratik artistek eta arkitektoek aldarrikatzen zuten arkitektura-kontzeptua: arte “original, new and primordial” bakar batean bat egiten zuten eskultura eta arkitektura, berrogei urte lehenago Gaudier-Brzseka eskultoreak eskatutakoari jarraiki.

Mende honetako lehen hamarkadan, arkitekturan dagoeneko agortutako eklektizismo bat eta Rodin-ekin garapenerako aukera guztiak aseak zituela zirudien eskultura figuratibo bat aurkitzen genituen eta honela, eskultore eta arkitektoek espazioaren izaera, espazio horren barne legeak eta materialtasuna hartu zituzten eztabaidagai Parisen. Handik gutxira, eztabaida honek ondorio nagusi bat ateratu zuen, alegia, arkitekturaren eta eskulturaren arteko bereizketa historikoa ez zeukala funtsik. Arkitekturak eta eskulturak hiru dimentsiotako itxuraz burutzen dute, eta hala, espazioaren barne legea eta materialtasuna dute oinarritzat, bai fisikako eta matematikako definizioei dagokienez, bai beren ezaugarri metafisikoak direla eta. Azken batean, Epstein, Gaudier-Brzeska eta Brancusi bezalako artistek beren lankide artistei “gizatasuna” erakusteko eskatu zieten eta eskulturaren eta arkitekturaren arteko batasuna aldarrikatu zuten.

ESPAZIOA ETA ERRITMOA, ERRITMOA ETA DENBORA, MUSIKA ETA ARKITEKTURA

Eskulturaren eta arkitekturaren artean eskatzen den batasun horri, Chillidak “eraikuntza” deritzo. “Eraikuntza” horrek, erkatzea eginez, musikaren erritmoa eta eskulturaren denbora eta erritmoa zehazten ditu. Eta eraikuntza hori bera ikus daiteke Chillidaren berrogeita hamarreko hamarkadaz geroztiko lanetan.

“Espazioa? Eskultura espazioaren funtzioetako bat da. Ez naiz formatik kanpo kokatutako espazioaz, bolumena inguratu eta formen bizileku den espazioaz ari, formek sortutakoaz baizik, zenbat eta ezkutuagoan aritu, orduan eta eraginkorragoa den espazioaz alegia. Formak puzten eta uzkurrazten dituen hatsarekin, forma horiengan ikusmenaren espazioa, kanpoko mundutik bertaraezina eta ezkutukoa den espazioa zabaltzen duen hatsarekin aldera nezake. Niretzat ez da zerbait abstraktua, beregan hartzen duen bolumena bezainbesteko gorputz-egitura duen errealitate bat baizik”⁶.

Arkitekturari gorazarrea I (Elogio a la arquitectura I) izenburua eman zion Chillidak 1968an landutako alabastrozko kubo latz bati, eta lan honekin hasiera emango zion arkitekturaren goratzarrerako egindako eskultura-sorta bati. Eskultura hauek aurreko lanetako oihartzunak dakarzkigute gogora: De Stijleko artisenak, *Trappaal*-goena, Robert van't Hoff-en 1918ko arkitektura-eskultura, edo J. P. P. Oud-ek eta Teo van Doesburg-ek De Vonk etxerako 1917ko eskultura-arkitektura esaterako. Baina Eduardo Chillidaren alabastroan moztutako espazioek albo batera uzten dituzte De Stijleko artisen geometria zurrnak. Eta emaitza espazioaren eraikuntza dinamikoa izaten da, eta berez geometria-eratzaila izanik ere, badirudi eraketa geometriko zurrnak auzitan jartzen dituela. 1973an *Arkitekturaren omenez I (Homenaje a la arquitectura I)* egin zen, paralelepipedo formako alabastrozko eskultura. Materialaren argitasuna, argiro berezitako bolumen negatiboetan ageri den argi-jokoa, material positiboez egindako blokeetako ertz gogorrak, ezaugarri hauek guztiek barne espazioak eta hormako azalerak iradokitzen dituzten eskulturaren mikrokosmosean, Louis Khan-ek 1962an Bangladeshko gobernuaren egoitzan (Daccan) erabilitako arkitekturan sortutakoen antzekoa. Chillidak argia goraiatzeko sortutako alabastrozko lanak *Arkitekturaren gorazarrea (Elogio a la arquitectura)* izeneko eskultura-sortarekin lotuak daude ezinbestean. Burdinazko eskulturek mailuak ingudearen gainean ateratzen duen zarata, hauspoaren orrua edota suaren beroa gauzatzen zituzten burdina bera bezainbeste, eta ildo berari jarraiki, 1973ko *Argiaren gorazarrea XVIII (Elogio de la luz XVIII)* lanean argiak eraldatzeko duen ahalmenari ematen zion materialtasuna. Argiaren immaterialtasuna eskulturaren beste dimentsio bat gehiagotzat erabiltzen du Chillidak, denboraren osagai aldaberatzat hein batean.

Espazio kontzeptuak Eduardo Chillidaren lanean duen lekuari buruzko saiakeran Kosme de Barañano-k nabarmendu egiten du, arrazoiz egin ere, eskulturaren alorrean ezer gutxi aldatu dela Egiptoko eta Greziako garaiez geroztik eta ikusleak Chillidaren eskulturagintzaren garrantziaz benetan jabetu ahal izateko, artearen historia aztertu beharko du⁷. Gaur egungo espazio-kontzeptua ulertzeko eredu intelektualek Antzinateko ereduen bereizgarri nagusi berberak dituzte. Gauza bera esan daiteke arkitekturaren eta musikaren arteko erlazioari dagokionez. Arkitektura forman gauzatutako musikatzat ulertzea behin eta berriz egin izan da zibilizazioaren historian zehar Antzinateaz geroztik. Hori bera egin zuten San Agustin-ek eta Boecio-k, Lean Battista Alberti-k, Claude Bragdon-ek, Adolf Loos-ek eta Schönberg-ek besteak beste. Stockhausenek espazio soinuak, Györgi Ligety-ren tonu-multzoak, edota gaur egungo musika-partituretako lengoia pikturikoak gaur egunera arte ekarri dute arkitektura ulertzeko modu hori. Eduardo Chillidaren iritziz ere, arkitekturak eta musikak elkarrengandik bereizteaz besterik ez, tarteak proportzioa eskatzen baitu eta konposaketak, berriz, multzoaren oreka arkitektonikoa. Eta egitura bizia eta dinamikoa da aldi berean, eta horrek Chillidak osatutako irudi bat dakarkigu gogora: arnas hartu eta puztu egiten den espazioa, hori egitean, formak puztu eta uzkurrazaz. Nekez aurkituko dugu *Johann Sebastian Bach-en etxea (La casa de Johann Sebastian Bach)* eskultura-arkitekturari buruzko azalpen zehatzagorik eta argiagorik artistak berak emandakoa baino: “[...] Bachen biriken indar hori adierazi nahi nuen, Bachen musikaren eta musika horren aldaketen, –elkarrekin hain antzekoak diren aldaketa zoragarri horien– indarra adierazi nahi nuen, denboran eta espazioan hedatzeko duten ahalmen hori. Itsasoko olatuetara hurbiltzen da, itxuraz hain antzekoak izanik ere, hain desberdinak direnak, eta horixe da Bach, hain zuzen ere. Gogoratzen naiz orain dela pare bat urte Istanbulera Santa Sofian izan nintzela –ordura arte liburu eta filmen bidez ezagutzen nuen, baina ez nintzen behin ere bertan izana–, eta espazio miragarri hartan sartzean, Bachen biriketan sartzen ari nintzeneko irudipena izan nuen [...] Bach arkitektoa zen, eraikitzailea, Masaccio edo Mantegna bezalaxe. Denbora eta soinua lantzen ditu, arkitektoaren materialak beharrean”⁸.

Johann Sebastian Bach-en etxea (*La casa de Johann Sebastian Bach*) musikaz duen ikuskeraren aurkikuntza formal zehatza da Chillidarentzat, eta ikuskera hori ez da zuzeneko sarbide baten bidez aurkitzen, denboraren osagaien bidez baizik. Bere lanak musikarekin zuen harremana Chillidak bere ikaskuntzan zehar denborarekin eta espazioarekin lotuta egindako urratsen bidez gauzatu zen, aldezturik finkatu gabeko moduan. Musika forma geometrikoen bidez irudikatu ote daitekeen galdetu eta zera erantzun zuen Chillidak: “Jakina. Forma geometrikoak dira, baina elkarrekiko harremanetan nolabaiteko askatasuna dutenak. Nolabaitekoa baino, askatasun handia”⁹.

ZENBAKIA, ERITMOA ETA PROPORZIOA

León Battista Albertik 1512ean Vitrubioaren dotrinak oinarritutako *Diez libros sobre la arquitectura* idatzi zuenean Errenazimenduko arkitekturari buruzko funtsezko oinarria finkatu zuenez geroztik, arkitektura gidatzen duen lege estetikoak ondoko premisetan oinarritzen da batez ere: zenbakia (*numerus*), harremana (*finitio*) eta antolaera (*collocatio*). Aldez aurretik bete beharreko baldintza hauen laburbiltzean eta uztartzean harmonia (*concinnitas*) sortzen zaigu eta horretantxe oinarritu zuen Albertik edertasunari buruzko definizioa: “Edertasuna zatien eta guztiairen arteko nolabaiteko bat etortzea da, zenbaki jakin baten arabera egina, eta harmoniak, hau da, dagoenik eta lege natural perfekturik eta gorenak eskatutakoari jarraiki, erlazio eta antolaera jakin baten arabera burutu dena”¹⁰. Albertik ikus- harmoniaren (*concinnitas*) ondoan soinu-harmonia (*consonantia*) ipini zuen bezalaxe, Boeciok *De institutione Musica* tratatuan jasotakoa, Eduardo Chillidak ere zenbakia, arkitektura eta musika bereizteaz gain batasuntzat definitzen ditu. Eduardo Chillidaren iritziz, hiru zenbakiak –pitagorikoentzat denen arteko zenbakirik perfektuena– iragana, oraina eta geroa hartzen ditu bere baitan, eta eritmoaren, musikaren eta arkitekturaren arteko harremana adierazten du.

“Hiru zenbakiak garrantzi handia du nire lan osoan. Horixe da guztien arteko zenbakirik garrantzitsuenak. Eta zenbakirik indartsuenak. Denen arteko soilena, apalena eta, azken batean, denen arteko handiena. Betidanik musikaren zenbakia iruditzen zait hirua. Eskultore gisa dagokidan zenbakia ere bada[...]”¹¹. Dallasko Pei auditorioaren aurrean dagoen *Musikaz* (*De música*) izeneko eskultura erraldoiak ere lotura hori adierazten du. “Izena San Agustinen *De musica* lanari zor dio, baina ez soilik horri: San Agustín ere gai hori buruz aritu zen [...]. Hiru zenbakia nik ulertzen dudako modu berean ikusten zuen hark ere. Dallasko lanean, altzairuzko bi zutabe mardul agertzen dira, hiruna osagai dituztenak, espazioan elkarrekin solasean. Lan hau arkitekturarekin erlazionatzen dut nik, Peiren eraikinarekin eta Peiren eraikinean, entzungelaren berritza ere agertzen zaigun musikarekin. Eta bertan, berritza ere, hiru zenbakia agertzen zaigu beti bezala. [...] Nire eskulturaren, arkitekturaren eta musikaren arteko elkarrekin bat eratzea zen nire asmoa”¹².

Hasierako burdinazko eskulturetan espazioaren “jatorrizko soinuaren” bila agertzen zaigu Chillida, hau da, abiadura desberdinean biraka dabiltzan esferetako geruzen igurtzi eta zarrastatzea, Platonen deskribatzen digun bezala. Bere eskulturen izenburuek, *Esferetako musika* (*Música de las esferas*), *Isiluneak* (*Silencios*), *Konstelazioen musika* (*Música de las constelaciones*), *Soinuduna* (*Sonora*), *Mugen marmarrak* (*Rumor de límites*) esate baterako, agerian uzten duten Chillidak espazioaz duen ikuskera harmoniari buruzko teoria platoniko- pitagorikoan oinarritzen dela. Teoria horren arabera, proportzioen

soinuak, “architecture as frozen music” gisa ulertua, materiarekin eta espazioarekin duen lotura musikako tariteek duten kasualtasun bera dute. Beraz, eskulturaren arkitektura-egitura ez badago neurri hutsaren mende, bolumen espazial eta material zehatzen mende baizik, *‘rapport des volumes’* direlako mende alegia, ez da harritzekoa Eduardo Chillidarentzat burutu beharrekoaren neurria, dela eskultura handi bat, arkitektura bat edo zoklodun eskultura bat, garrantzitsua izatea beti materialen ikuspegitik. “Nik itxaropena dut Johann Sebastian Bach-en Etxea (*La casa de Johann Sebastian Bach*) egin egingo dela egunen batean. Aurrena zerez egin litekeen erabaki beharko da. Hormigoiez egin liteke, baina baita beste materialen bat erabiliz. Tenplu baten modukoa izango litzateke, Bachen omenez egindako tenplu baten modukoa. Ereduarekin bat etorriko litzateke, espazioak bildu egingo luke eta aldi berean, barneko espazioa kanpoko espazioarekin lotua egongo litzateke, ereduaren modu berean”¹³. Constantin Brancusi 1938an Indoreko maharajarentzat aurreikusitako *Temple de la Délivrance*-aren garaian, *tetrakty* pitagorikoak eskultura arkitektura bihurtzeko bermetzat hartzen ziren oraindik. Chillida egitasmoa burutu aurreko horrelako sailkapenen aurkakoa izan da beti. Harentzat, artelana lan-prozesutik eta prozesu horrekin batera sortzen den goiargitik, senetik sortzen da, eta espazioan ageri diren ideia immanentetik gidatutako artistaren borondate formaletik, hau da, espazioaz duen ikuskeratik. Baina Brancusiren antzera, Chillidak bere lanak ez ditu bilduma-osatzaileen multzo hertsira murriztu nahi, aitzitik, ikusle-multzo zabal batenganaino heldu nahi du. Honela, erakuslekuari arreta berezia eskaintzea, eskulturak bezainbesteko garrantzia du Chillidarentzat. Gernikaren omenezko monumentua esaterako, euskal haritzaren aurrean eta historian zehar garrantzi handia izandako bi elizen arteko elkargunean kokatutako eraikin ia sakratuan nabarmen agertzen zaigu kokagune egokia aukeratzeari ematen dion garrantzia, eta eskulturari eta berau kokatua dagoen lekuari artea ulertzeko moduan eskubide berak ematen dizkie. Donostiako Haize-Orraziek (*Peines del viento*), Gijongo Zeruertzaren gorazarrea (*Elogio del horizonte*) eskulturak duen kokaguneak, *topoi* arkaikoak dakartzkigu gogora, bertan pertsonak, esku hartzen artistikoarekin eta naturako elementuekin batera, izpiritualaren eta materialaren arteko aldi bereko bategite bat bizitzen baitu, edo Barañanoren hitzak erabiliz, “elkarren aurkako bi plano, zerua eta itsasoa, uztartu egiten ditu modu berezian, eta zeruertzean bat egiten dute plano biek”¹⁴.

Barrenaren eta kanpoaren arteko loturak, argiaren eta materialaren arteko komunikazioak, barne-espazioak –batzuetan behatzaileari ezezagun egiteraino itzuri egiten dena–, 1984ko *Mendi huts* alabastrozko eskulturan ere agertzen zaizkigu. 1995tik Tindaya, Fuerteventurako mendi sakratua, husteko lanetan ari da Eduardo Chillida, “Espacio para todos los hombres” izeneko egitasmoaren baitan. Horren bidez, barrena eta kanpoaldea lotu nahi ditu irekiune erraldoien bidez, eguzkia, ilargia eta zeruertzaren bila joateko, eta gizateria osorako espazio bat sortzeko. Hemen ez du espazioa eraldatzen. Chillidak harrotu egiten du lurra eta, berak deskribatutako animalia horrek bere eskola sortzen duen modu berean, berak ere beste eskola bat sortzen du: bere arkitektura. Espazio hutsa, masa muingabetuaren bolumen negatiboa, gai aktiboki sortzaile bihurtzen du: eskola arkitekturako bilduki bihurtzen da; hutsa, berriz, eraikuntzako osagai. “Hortik datorkio bere egitura [formari]. Eta hau espazio horren premietatik eratorria da zuzenean, animaliek beren eskola aukeratzen duten modu berean eraikitzen baitu bere bizitokia. Animalia honen modura, ni ere hutsaren arkitektoa naiz”. Espazio horren abegitasuna, Chillidak “Espazioa gizaki guztientzat dela” esanez, pertsona guztiei egiten dien gonbitea, hain da mugagabea, Gaston Bachelard-ek esan bezala, “leihotik ikus daitekeen guztia, etxearen zati dela”:

*El cuerpo de la montaña vacila junto a mi ventana:
 “¿Cómo se puede entrar aquí siendo montaña, siendo un trozo de la tierra
 proyectado hacia lo alto con rocas y piedras, por el cielo transformado?”¹⁵*

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Gaudier-Brzeska-n, *Ezra Pound, A Memoir*, Londres 1961, 30. or. [itzuli]
2. Chillida, Eduardo, *Lieber eine Wolke van Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand* (*Hobe txepetxa eskuan, arranoa hegan baino*): *Eduardo Chillida* erakusketaren katalogoan, Hannover, Kestner Gesellschaft 1981, 14. or. [itzuli]
3. Terés, Mario: “Über die Musik”, Eduardo Chillida Mario Terés-ekin solasean, Lichtenstern, Christa: *Eduardo Chillida und die Musik liburuan*, Kolonia 1997, 73. or. [itzuli]
4. Chillida, Eduardo, *Lieber eine Wolke van Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand*, op. cit., 14. or. [itzuli]
5. Chillida, Eduardo, op. cit., 17. or. [itzuli]
6. Chillida, Eduardo, “Aphorismen”: *Chillida* erakusketako katalogoan, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1991, 118. or. [itzuli]
7. Barañano, Kosme de, “Über den Begriff des Raumes im Werk van Eduardo Chillida”: *Eduardo Chillida, Eine Retrospektive* erakusketako katalogoan, Frankfurt, Schirn Kunsthalle 1993, 17-25. or. [itzuli]
8. Eduardo Chillida Andrew Dempseyrekin solasean: “Chillida” erakusketako katalogoan, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1991, 27. or. [itzuli]
9. Chillida: Terés, Mario, op. cit., 79. or. [itzuli]
10. Alberti, Leone Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst, IX/5*, Max Theuer-en itzulpena, 1975. [itzuli]
11. Chillida, in: Terés, Mario, op. cit., 80. or. [itzuli]
12. Ibid, 81 or. [itzuli]
13. Ibid, 80. or. [itzuli]
14. Barañano, Kosme de, op. cit., 25. or. [itzuli]
15. Bachelard, Gaston, *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M., 1987, 83. or. [itzuli]

GARDENTASUNA HARRI BIHURTZEN DENEAN. EDUARDO CHILLIDA-REN ALABASTROZKO ESKULTUREI BURUZ

MATTHIAS BARMANN

|

Eduardo Chillida-k bere eskulturagintzako oinarrizko materialak hurrenez hurren erabiltzen ditueneko denbora-tartea aztertuz gero –hogei urtetik gora luzatzen den prozesua–, ondoko hurrenkera aurkituko dugu: 1951, burdina; 1959, egurra eta altzairua; 1965, alabastroa; 1966, granitoa; 1971, hormigoizko eskulturetarako lehenbiziko estudioak; 1973, lurra-txamota. Alabastroari dagokionez, bi ezaugarri nabarmentzen dira: batetik, materialen arabera sailkatutako zazpi taldeen artean, omenezko lan batekin –Kandinsky-ren omenezkoa– hasten den multzoa osatzen du material horrek, eta horrek agerian uzten du alabastrozko lanen izaera guztiz pertsonala; bestetik, burdinak, altzairuak eta egurrak ez bezala, euskal kultura eta tradizioan inolako garrantzirik ez duen material bat, alabastroa, erabiliko du lehenbiziko aldiz. Toskanan ez bezala, ingurune bat aipatzearren, Euskal Herrian ez da alabastro-meategirik eta, ondorioz, ezta material hori lantzen duen industriarik ere. Aitzitik, loratzen ari zen burdingintza eta burdina lantzeko prozesuek eragin handia izan zuten Euskal Herriko eskulangintzan eta ekonomian, eta mendeetan zehar luzatu den tradizio hori altzairugintzan eta untzigintzan oinarritu da azken urteotan. Hala, Chillidak berrogeita hamarreko hamarkadan burdinaz egindako hainbat eskultura goiztiar laietatik –euskal nekazaritzan erabilitako burdinazko tresna, kirten labur eta bi hortz luzekoa– eratorriak dira eta altzairuz egindako zutari askotan, untzietako birabarkiak erabili ditu ardatz nagusia eratzeko. Gauza bera gertatzen da egurrarekin, material horrez egindako eskulturetako habeez lotura estua baitute euskal baserrietako tradiziozko arkitekturarekin. Beraz, materialaren ikuspegi zehatzetik, argi eta garbi ulertzen da, azalpen gehiagorik gabe, Chillidak gai horri buruzko galdera bati honela erantzutea: “*nire eskulturak euskaraz mintzo dira*”¹, artistak berak euskaraz ez badaki ere.

Baina, zer gertatzen da alabastrozko eskulturekin? Lehen begiratuan badirudi beren hizkera grekera dela. Nazioartean bere artegintzari zegokion omena emango zioten hainbat urratsen ostean, denen arteko nabarmenena 1958an Veneziako Bienalak emandako Nazioarteko Eskultura-Sari Nagusia izaki –Nazioarteko Pintura Sari Nagusia Mark Tobey-k jaso zuen urte hartan– batetik, eta bestetik Arnold Rüdinger-ek 1962an Basileako Kunsthallen antolatutako erakusketa Mark Rothko-rekin batera, Eduardo Chillida Londresera joan zen urte hartan bertan, eta han British Museumen Partenongo frisoa ikusi zuen. 1962an ere marmolez egindako lehen erliebe bat egin zuen, baina ondoren apenas erabiliko zuen material hori. Azkenik, 1963an Greziara joan zen bidaian adiskide batzuekin batera. Chillida miretsita geratu zen han bere begien aurrean ikusitako argiaren eta eskulturaren, argiaren eta arkitekturaren arteko bat etortzearekin. Itzulerako bidaian Medardo Rosso-ren lana ezagutzeko aukera izan zuen, bereziki, haren irudi gardenezko eta argizarizko buruak. Handik bi urtera arkitektura-egiturak eta argitasuna

uztartzten zituzten lehenbiziko bi eskulturak sortu zituen Chillidak: *Kandinsky-ren omenaldirako estudioa* (*Estudio para el homenaje a Kandinsky*) eta *Kandinsky-ren omenez* (*Homenaje a Kandinsky*). Hala ere alabastroa erabili zuen marmola beharrean nahiz eta azken hau Greziako argia lantzen hasteko komenigarriagoa izan.

1949-51 bitartean Chillida Parisen lanean zela ikustaldi ugari egin zituen Louvrera eta han Greziako K.a. VI. mendeko eskultura arkaikoak (hau da, Fidiak-en aurrekoak) aztertu zituen batez ere, Greziako maisulan haietako oinarritzko edertasuna eraldatzeko egindako igeltsuzko hainbat eskultura landuz. Bi urte haietako lanak porrot egin zuen azkenerako, eta ondorioz, Euskal Herrira itzuli zen behin betiko, berriro hutsetik hasteko, izan ere, porroten erroik indarra ateratzen baitu beti. Ondoko aipu luzeak agerian uzten du une hark Chillidaren bizitzan eta lanean zenbateko garrantzi handia izan zuen: “Honela aritu nintzen lanean bi urtez eta, bat-batean konturatu nintzen ni ez nintzela bertan egokitzen. Ez naizela Greziako argi zurikoa. Iruditzen zitzaidan igeltsuak, lanerako nerabilen materialak, horretara ninderamala, baita Louvrera egiten nituen ikustaldi ugariak, ordurako buruz bainekien museo osoa. Baina leku okerrean nengoela ulertu nuen eta akituta nengoela iruditu zitzaidan. Piliri, emazteari, esan nion; ‘Goazen etxera, nireak egin du’. Eta berak erantzun zidan : ‘Nola liteke zureak egitea, hasi ere oraindik hasi ez bazara?’. Orduan etxera itzuli eta ulertu nuen zergatik ibili nintzen galduta, argi iluneko herri batekoa naizelako. Atlantikoa iluna da, Mediterranea ez. Hain da desberdina argia bietan ere”².

Horrenbestez, Greziarako bidaia hura baina askoz lehenago ere, Greziako eskulturarekiko lehen topaketa hark eta Mediterraneoko argi “zuriarekin” izandako bizipenek galduta egoteko irudipena eragin zuten euskal artistarengan, bereak egin zuela iruditzen zitzaion, bereaz –Euskal Herriko edo Atlantikokoaz– guztiz bestelakoa baitzen argi hura. “Argi beltza, nire herriko argi beltza. Ez nirea bakarrik. Hau ez da euskaldunek darabilten ikusmira estuko nazionalismo kontua. Euskaldunek, bretoiek, gailegoek, Ingalaterra eta Irlanda hegoaldekoek ere argi hori bera dute. Itsaso hau guztia beltza da, hein batean”. Igeltsuaz egindako saiakerek irakatsi zioten “nire herriko argiarekin harremanetan jartzeko egokia ez zen material bat lantzen ari nintzela”³. Aldarrikapen soil honek agerian uzten du Chillidak garai hartan dagoeneko argiari ematen zion garrantzi handia. Baina Greziako argi “zuriarekin” izandako porrotak eta momentu horretan Atlantikoko argi ilunarekin harremanetan jartzeko material egokirik ez aurkitzea –kontuan izanik gainera aipatutako testuinguru hori, zeltekin zerikusirik duena– aurkako bidetik eraman zuten Chillida. Donostiara itzuli eta denbora gutxira Illarramendi errementariari joan zitzaion bisitan. “Erremitterian sartu orduko leku egokian nintzela konturatu nintzen. Beltza zen guztia! (...) Han deskubritu nuen burdina”⁴.

Hasieran artelanean gauzatu ezineko “argi beltz” hark burdina ilunean lanak egitera bultzatu zuten Chillida, argi zuri gardena saihesteko erabakia hartuta. Material horretan bi muturreko beste erlazio bat itxuratuko zuen: egonaldiaren zabaleran egokitutako eskultura-irudia, oihartzun-eremu zabal batean lotuta. 1959an lantzen hasiko zen egurrezko eskulturetan, irekiera hau ezkutuko barrualde batean gordeko da, elkarrekin modu askotara lotutako eta uztartutako habeen artean kanpotik ia ikustezinak diren ganbara eta lotune hermetikoen bidez, eta espaziora grabitazio- eta kontzentrazio-gune “huts” askotatik zabaltzen direla: berezko hutsak sortzen ditu multzoan eraikin kementsuak. Baina 1963an Greziara egindako bidaia suspertu egin zuen berriro ere argiaren inguruko auzi hura⁵. Ziurrenik handik gutxira ezagutuko zituen Medardo Rossoren argizarizko lanak eta lanok ikustarazten duten argi gardenak ere izango zuten eraginik. Bestalde, 1962an Basilean egindako erakusketa bateratua zela eta, Rothkoren

koadroak ikusteko aukera izan zuen eta horrek ere izango zuen eraginik. Izan ere, Rothkoren lanek eragiten duten argiaren bizipenak ez dirudi zuzenean irradiatzen den argiarena, baizik eta, mistika judutarrari jarraiki, ahul, lauso, bere baitaratuta distira egiten duen argiarena: “Arnas hartzen duten kolorezko horma horiek liluratzeko duten ahalmenak goi-argitsuaren bakardade misteriotuaren denboraz gaundiko metafora zaharrak dakartzkigu gogora, Itun Zaharreko ezkutuko Jainkoaren erlijiotasunari buruzko metaforak, sakratua gordetzen duten mihiseei buruzko ideiak, goi-argia babesten duten dendetako hormak eta, hala eta guztiz ere, barrutik arnasten den higikortasunaren bidez haren gertutasuna agertzen dutenak”⁶. Era berean, kasu honetan zuzeneko loturarik ez dagoen arren, Julius Bissier-ek 1956tik 1965ean Asconan hil arte egindako miniaturak datozkigu burura, euren espazio piktorikoa bere baitandik egiten baitu distira eta, agerikoa denez, Lago Maggiore aintziraren gainean hedatzen den distira lausoko argiak zeharkatzen duen lanbroa dute inspirazio- iturritzat, mendiko eta aintzirako, harri eta uretako konstelazio-argia lausotzen baitu, eta urrats bakoitzean beregana erakartzen ditu dimentsio biak *continuum* orokor bereko bi alderdi bailiran.

Nolanahi ere, alabastrozko eskulturak 1965ean hasi ziren. Parosko marmol zuriari darion Mediterraneoko distira gardena eta eguzkitsua Greziako eskulturagintzaren ezaugarri nabarmenena izan da aintzinako idolo zikladikoez geroztik, eta honen ondoan alabastroren argitasuna opakoa eta goibela, ilunduta, agertzen zaigu maiz mineralen hondarren ondorioz, eta hala, Chillidaren euskal aberriaren eta Atlantikoko “argi beltz” lainotsu, heze hori bikain islatzen du: “euskaltasuna” dario lehen begiratuan guztiz arrotza zaion material horri. Distira hori ez dator eguzkitik, eta are gutxiago kanpotik, aitzitik, badirudi barrenetik, harriaren materiatic bertatik datorrela, harriak duen “berezko argi” eutsitik eta lainotsutik. Ez da, beraz, materiaren iluntasunaren eta argiaren arteko kontrajartze baztergarria, aldi berean objektuak ezkutuan eta agerian uzten dituen argiaren eta iluntasunaren, argiaren eta harriaren arteko hartu-eman bat baizik. Honela, alabastrozko eskulturek Chillidaren aberriko argi berezia itxuratzeaz gain, Europako filosofiaren historian eta teologian argiaren izaerari buruzko eztabaida zaharraren baitan jarrera baten alde egitea ere esan nahi du.

Eztabaida horretan Platon dugu batetik eta *Errepublikako* haitzuloari buruzko metafora. Haitzuloaren kanpoaldean eguzkiak zabal-zabal egiten du distira absolutuaren gizakundea, egia objektiboa eta ideia guztien ideia irudikatuz; haitzulo barruko iluntasuna, aldiz, gaunditu eta atzean utzi beharrekotzat hartzen da: argiaren eta iluntasunaren, argiaren eta materiaren arteko antitesi latza. Handik bostehun urtera, ildo berari jarraituko zaio San Pablo Itun Berrian, argia erabiliko baitu jainkoaren adierazpidetzat: “Jainkoa argia da eta Harengan ez da ilunperik batere” (*San Joanen Lehen Gutuna*, I,5). Azkenik Buenaventura, Erdi Aroko eskolastikoa, Jainkoak munduan duen eraginaz mintzo zaigu argi hutsezko irudiak erabiliz. Argi hori “handi” (den guztiaren jatorria), “argi” (ezagutzaren oinarria) eta “on” (izatearen ordena morala) artean sailkatzen du. Bestalde, neoplatonismoak ekarritako ikuspegia dugu, Plotino eta Proclo filosofoen eskutik, eta Sasi-Dionisio edo Dionisia Areopagita-ren eskutik, irudi historiko gisa irudikatzen zail samarra betiere. Kasu honetan ez da aurreko ikuspegiaren antitesia, iragaite iheskorrak edo immanentzia baizik. Teologia mistikoa teologia negatiboa da, ezagutza gorena ez-ezagutza da. Jainkozkoa ezagutzaren berehalako sarbideari itzurtzen zaio eta paradoxa baten bidez baino ezin uler daiteke: estasiszko “argi ilun” gisa edo “jainkozko iluntasun-izpi” gisa. Jainkozko argia argiaren eta iluntasunaren arteko bategite gisa, iluntasunez bustitako argi gisa, iluntasuna argiaren ezaugarri gisa: eskolastiko berantiar batek, Nicolás de Cusak, *coincidentia oppositorum*-en, hau da, aurkariaren batasunaren kontzeptuzko alorrera eraman zuen konstelazio hau. Laburbilduz, Atenasko seme Platonek

sortutako lehen tradizioa “greziartzat” sailka dezakegu eta bigarrena, “ekialdekotzat”: Sasi- Dionisioren pentsamoldea Siriatik etorriko zen ziurrenik, Plotino eta Proclo neoplatondarrena, berriz, Egiptotik edo Bizanziotik.

Lehen ikuspegia Europako ideien historiako ikuspegi “ofiziala” eta nagusia izan da gaur egunera arte, eta bestea ikuspegi “heterodoxotzat” hartu izan da beti, baina, hala eta guztiz ere, oso emankorra izan da beti artearen eta mistikaren alorrean. Nolanahi ere, Chillidak berak berariaz adierazi izan du azken tradizioaren ildokoa dela bera: “Asko irakurri dut mistika alemaniarra, indiarra, ekialdetarra eta kristaua. Eta aitortu beharra daukat, nire lanak pentsamolde horrekin zerikusi handia duela uste dudala”². Honek erakusten du, adibide gutxi batzuk aipatzearen, gaztetan Eckhart maisuaren eta Jakob Böhmer-en testuak irakurri zituela, eta San Juan de la Cruz-enak ere. Azken honek *Noche oscura del alma*-n ez ditu iluntasuna heriotza, bekatua, zalantza eta fede gabeziarekin berdintzen, sentimenen eta izpirituaren irrikak araztu ondoko arimaren egoera osasungarri batekin baizik. Friedrich Hölderlin ere iritzi berekoa da –“Baina aski dut, / argi ilunez betea, / ontzi usaintsu horietako bat / atsedean hartu ahal izateko”³-. Autore hori sufismoaren mistika eta bere “argi beltza” bezain ezaguna zitzaion Chillidari. Pertiako poeta sufi handiaren omenezko *Omar Khayyam-entzako mahaiak* (*Mesas para Omar Khayyam*) izeneko altzairuzko eskulturak hala erakusten dute. Sufismoan “argi beltza” “bere baitako, bakardadeko funtsa hutsaren argia da”, *deus absconditus*-aren argia, “objektu gisa ezkututzen baino adieraz ez daitekeena”⁴. Ezaugarri hau oso nabarmena da Eduardo Chillidaren lan egiteko modu osagarrian, izan ere, alabastrozko lehen eskulturekin batera, hauekiko kontzeptuzko kontrapuntu gisa edo, garai hartako akuafortetan, paper zuriaren gainean irudi beltz kementsuekiko kontraste zorrotza irudikatzen baitzuen.

||

Alabastrozko eskulturen bidez Chillidak berariazko ibilbide bat hasi zuen alabastroa gutxitan erabili izan baita XX. mendeko artean, antzinako beste kultura askotan ez bezala, Ekialdean, Egipton eta Yemenen esaterako. Barbara Hepworth eskultore ingelesak alabastroa landu zuen behin eta berriz eta salbuespena dugu bada, goian aipatu dugun joera honetan; Constantin Brancusi-ren lanean ere bada berezitasunik horren inguruan: *La muse endormie* // alabastrozko buru etzana, 1917-8koa. Brancusik hogeiko hamarkadaren erdialdean lan honen zortzi bertsio gehiago egin zituen brontze leunduan eta igeltsuan, eta horrek agerian uzten du alabastroa tarteko etapa bat besterik ez zela izan bere lan osoaren baitan. Ez da hala gertatzen Eduardo Chillidaren kasuan. 1965etik egunera arteko denbora-tartean berrogeitik berrogeita hamarrera bitarteko eskultura-multzoa landu du alabastroz, eta aurtengo udaberrian horrelako beste hiru lan burutzen ari da. Hiru sorta nagusiez gain –*Argiaren gorazarrea* (*Elogio de la luz*), hoguei lan biltzen ditu guztira (1990 artekoak) eta haxe da multzo handiena batetik, eta beste bi sorta arkitekturari eta Goetheri buruzkoak- badira multzo txikiagoak, esate baterako, Kandinsky, Jorge Guillén edota itsasoari buruzkoak, eta beste zenbait pieza aske. Zenbait multzo edo sorta alabastroz egindako lanez osatzen dira soilik [esaterako *Argiaren gorazarrea* (*Elogio de la luz*), *Goethe-ren omenez* (*Homenaje a Goethe*), *Arkitekturaren gorazarrea* (*Elogio a la arquitectura*), *Itsasoaren omenez* (*Homenaje a la mar*)]; beste batzuetan hainbat material nahasten dira, adibidez *Sakona airea da* (*Lo Profundo es el aire*) (alabastroa, granitoa, altzairua), *Kandinsky-ren omenez* (*Homenaje a Kandinsky*) (alabastroa, egurra) edota Goetheri buruzko lanak (alabastroa, hormigoia).

Louis Kahn arkitektoaren printzipioaren arabera, masak eta bolumenak berezkoa dute argia: “light inhabits mass”. Alabastrozko lanek denboran izan duten garapenak argi erakusten dute zenbaterainokoa den baiezpene hori eta zein aukera formal zabaltzen zaizkion arkitekturari. Funtsezko osagaiak, izenburuetan eta eskaintzetan agertu ohi direnak, “arkitektura”, “argia”, “itxuraldaketa” eta “muga” ditugu nagusiki, baina, batasun paradoxiko bat lortzen saiatzen diren egitura dikotomikoei jarraiki, ondokoak ere agertzen zaizkigu: “argia/iluntasuna”, “argia/materia”, “barrualdea/kanpoaldea”, “positiboa/negatiboa”, “azalera/bolumena”, “erregularitasuna/irregularitasuna”. Chillidaren artelanetan agertzen diren aurkako harreman hauetako bakar bat ere ez da saiatzen besteen artean gailentzen; areago, alderdi biak batera sortzen dira elkarren arteko harreman ireki, dinamiko eta alternatibo baten baitan: gurutzaketaren irudia maiz agertzen zaigu Chillidarengan.

Hori agerikoa da hirurogeiko alabastrozko lehen eskulturez geroztik, forma kubiko batetik sortuak denak ere. *Kandinsky-ren omenaldirako estudioa* (*Estudio para el homenaje a Kandinsky*) eta *Kandinsky-ren omenez* (*Homenaje a Kandinsky*) (1965koak biak) lanetan dado itxurako gorputza bi planotan banatzen da ebaki horizontal baten bidez. Bi lanetan hiru irekidura lauek goiko planoaren hautsi eta irekidura horietatik hiru harlandu luzanga ateratzen dira *Estudioa-n*: ikusmolde honek egurrezko aurreko eskulturak dakartzkigu gogora eta eskultura haietako habe itxurako osagaiak; haietan bezala hauetan ere, dinamikotasuna barrutik kanpora zuzentzen baita. *Omenez*-ean alderantzizkoa gertatzen da: hiru harlandu luzangak desagertu egiten dira, eta mugimendua kanpotik barrualdera zuzentzen da, xake itxurako irekiduretan barrena. Lan bietan ere, kanpoko irudiaren erregularitasuna, angelu zuzenaren bidez adierazia, laukizuzentasunetik kanpo ateratzen diren osagaiak kontrajarrita agertzen da, bai azaleran bai espazioan, eta horren bidez, harreman espazialak sortzeko ahalmena areagotzen da: geometria ekartzen da gogora eta urratu egiten da aldi berean¹⁰. Testuinguru honen barruan, Kandinskyri egindako eskaintzak programa bat aldarrikatzen du: Bauhaus-en arrazionaltasunaren eta askatasunaren eta izpirituzko senaren, *Das Geistige in der Kunst* (*Izpirituala artean*) arteko lotura. Oinarritzko egitura hau hainbatetan agertuko da berriro ere, esate baterako *Titulurik gabea* (*Sin título*) lanean (1966): harriaren forma kubikoak ebakidura sakonen bidez, ebaki laukizuzen, zuzen edota kurboen bidez, egituratzen da; forma positibo eta negatibo mailakatuak nahasiz, eta hauek, ebakiak ez bezala, kanporantz gauzatzen dira.

Era berean, *Arkitekturaren gorazarrea I* (*Elogio a la arquitectura I*) (1968), alabastrozko eskulturen barruan ezkutatzen den pentsamolde konplexuaren eta gauzapen soilaren adierazgarri bikaina dugu. Alabastrozko blokearen ardatz estereometriko laukizuzenak barrurantz irauliak daude, zoro moduan, eta bolumenak espazioan zeharka gurutzatzen diren gainazalen erritmora luzatzen dira. Aldi bereko irekidura eta hermetismoa, barruaren eta kanpoaren arteko truke higikorra, erregularitasunaren eta ordenaren hausturaren arteko tirabira, guztiak ere Ludwig Curtis-ek Greziako tenpluei buruz egindako definizio ederra dakarkigute gogora: “gorputz itxia eta aldi berean forma erritmikoa duena (...), aireak eta argiak laztantzen dutena eta haiekin ezkondua dagoena”¹¹ –Greziako tenpluetako arkitektura-ordena zorrotza ere tentsioz gainezka agertzen zaigu plano guztietan entasiko itxuragabekeria konkortuaren eraginez eta, ondorioz, espazioan agertzeko modu sustatu bilakatzen da. Agian horixe da jokorako unea, erregularitasuna albo batera uztekoa eta gogoratzekoa, Chillidak 1974ean egindako alabastroari jarritako izenak adierazten duenez: *Arkitektura heterodoxorako estudioa I* (*Estudio para la arquitectura heterodoxa I*).

Titulurik gabea (Sin título) (1968) piezan, aitzitik, joko hori bera beste modu batera gauzatzen da. Honakoan, alabastroaren kanpo-formek, ohi ez bezain argia eta homogenea, eta tailaz landutako barne-egiturek, antolaera laukizuzen koherentea dute, baina azken hauek elkarrekin muntatuta ageri dira, labirintoak eratzen dituzten ordenu batean nahastuz. Izkina batean negatiboki hustutako espazio kubiko txiki bat: espazioa-barrualdea-kanpoaldea. Oinarrizko plano baten gaineko antolamendu honekin, jarraian landuko dituen alabastrozko baxuerliebeak iragartzen dizkigu, esate baterako, *Traba* (1971) – langa formako egiturak banatu egiten du elkartzeko¹²–, edo *Argiaren gorazarrea XII (Elogio de la luz XII)* eta *Argiaren gorazarrea XIII (Elogio de la luz XIII)* (1969koak biak), positibo/negatibo eskemari jarraiki elkarrekin lotzen direnak: XII. bertsioan harria hondoratu egiten da forma bihurri eta biribilduen hurrenkera erritmikoan, XIII.ak berriz antzeko egitura du, baina erliebean egina, alabastrotik jaso – eskaintza berezia aintzat hartzen badugu, argiaren izaera bikoitza gogoratuko dugu, izan ere, fisika kuantikoaren ezagutzei jarraiki, behatzen den moduaren arabera, uhin moduan edo partikula moduan agertzen da, hau da, elkarrekiko egoeratan. Bloke formako eskulturetan argitasuna espazioetan kokatutako plano eta gainazalean egindako argi-itzalen mailaketa sotiletatik zetorren batez ere, eta erliebeetan, aldiz, alabastroaren izaera zeharrargiak eragin askoz biziagoa du. Honela, *Arkitekturaren omenez II (Homenaje a la arquitectura II)* (1973) bi aurpegiko erliebe batez osatutako eskulturan esaterako, oinarriko gainazal gardenak, harriaren erdigunean bertikalki kokatua, erdigune distiratsu batetik mailaka adierazteko itxura ematen du.

1975ean, *Goethe-ri gorazarrea I* lanarekin Johann Wolfgang von Goetheri buruzko lan-sorta bati ekin zion. Eskultura hau ondorengo beste askoren aitzindari izango zen, izan ere, lehenbiziko aldiz uzten baita harria landu gabe, eta modu lauan tailatzen da leku gutxi batzuetan. Kanpoaldetik isolatutako ganbara bat agertzen da alabastroaren barrualdean zulatua, elkarrekin bat egiten duten paralelepipedo formako hiru “orratzen” bidez, eta aldi berean, orratz horiek sortutako tarte laukietara zabaltzen da. Menditik ateratako landu gabeko harri puskatik forma geometriko zorrotzera arteko ageriko bilakaera, hau da, landugabeko gainazal ilunetatik alabastro moztuaren argitasunera arteko bidea, natur formatik, arte-formarako bideak, agerian uzten dute Chillidarengan hainbesteko eragina izango zuten Goetheren idazki zientifiko - naturaletako pentsaera nagusienetako bat: Erreinu ez-organikoaren itxuraldaketarik ederrena itxuragabekoa itxurazko bilakatzean gauzatzen da. Masa orok horretarako joera eta eskubidea du¹³. Harria berez “baden” hori “bihurtzen” da.

Hirugogeita hamarreko hamarkadan zehar sortutako alabastrozko zenbait eskultura leku zehatzei buruzkoak edo kokapen jakin batzuetarako burututako egitasmo handiei buruzkoak dira. Adibidez: *Gurutz III* (1975) Donostiako Santa Maria elizarako harrizko blokean sakon moztutako simetriatik lekualdatutako gurutzea; *Alabastro Gasteiz*, Gasteizko Foru Plaza itxuratu aurretik sortua eta bertan sakon errotua; edo Gijongo *Itsasoaren omenez I (Homenaje a la mar I)* (1979), mahai itxurako lan lau honen barne egitura ganbaren arteko banaketa konplexu baten bidez antolatzen da, *Haize-Orrazia I* eta *IV (Peine del viento I y IV)* gogora dakarzkiguten kurrika formako osagai bik areagotua. Donostiako badian kokatutako altzairuzko eskultura horiek, Gijongoa bezala, Bizkaiko itsasoko ur harrotuen eragina salatzen dute, hau da, lurraren eta itsasoaren arteko hartu-eman erritmikoa¹⁴.

Azkenik, laurogei eta laurogeita hamarreko hamarkadetako lanek jarraipena emango zioten *Argiaren gorazarrea (Elogio de la luz)* sortari eta, aldi berean, Jorge Guilléni eta haren poesiari buruzko hainbat lan egingo zituen, esaterako: *Jorge Guillén-en omenez I (Homenaje a Jorge Guillén I)* (1981) edo *Sakona airea*

da II (Lo Profundo es el aire II) (1983), *XV* (1995) eta *XVI* (1996) –izenburuak poetaren bertso bat jasotzen du. Eskultura hauek guztiek mendi baten barrenetik moztutako zatiak dirudite. Hemen alabastroaren gardentasuna ez da aurreko lanetan bezain nabarmena; harria landu gabe uzten da kanpotik eta, ondorioz, ez du argia iragaiten uzten. Argitasun eta soiltasun handiagoa dute lan hauek –Kandinskyri buruzko alabastrozko lehen lanetan berez hasitako ezaugarria, bertan putzu batzuk albotik murgiltzen dira lerro zuzena osatuz, eta harriaren barrualdean, batzuetan guztiz sartuta geldituz, eta igarobideak eta ganbarak osatzen ditu. Argia barrualdera zuzentzen da berariaz, lerro zuzeneko ibilbidea eginez. 1984ko lanaren izenak, *Mendi Huts I*, argi eta garbi uzten du lan hauek Fuerteventura irlako Tindaya mendirako duen egitasmo handiaren aurrendariak direla. Mendi honen barruan ganbara kubiko itzel bat sortuko da, igarobide batetik bertaratzeko modukoa: itsasora, zerura, eguzkira, ilargira, txorien hegaldira, kosmosera, egun eta gaura zabalik egongo da, mendi-hegaletik barrualdera daramaten putzu batzuetan zehar.

|||

Octavio Paz-en “Chillida - del hierro a la luz” testu bikain bezain ezagunean¹⁵, zera diosku: “Alabastrozko eskulturak ez dira barruko espazioa ixten saiatzen (...), bloke garden horietan forma espazio bihurtzen da eta espazioa deuseztu egiten da dardara argitsuetan”. Pazek nabarmentzen du espazioko fenomenologia honi buruz nekez hitz egin daitekeela edo bestela hobe isilik egotea: “Formen eta espazio hutsaren artean (...) hitzez nekez adieraz daitekeen erlazioa dago”; “esan ez daitekeen hura, adieraztezinakoa, espazio hutsa da hori, ezaugarriarik eta mugarik gabekoa”. Zalantzarik gabe ados egon beharra dago hitzok, baina halere, harutzago ere jo genezake, Pazek modu egoki bezain adieraztezinan, Chillidaren espazioaren eta argiaren fenomenoak kokatzen dituen moduan argitzeko –bereziki alabastrozko eskulturei dagokienez. Octavio Paz aditua zen Asiako tradizio filosofiko eta erlijiosoetan eta primeran ezagutzen zituen formari, espazioari eta argiari buruzko formulazioak, “ezaugarriarik eta mugarik” gabeko espazioa, eta hauek espazioari buruzko ikuspegi hindu eta budistak dakarzkigute gogora¹⁶.

Hemen bi kontzeptutan oinarrituko gara. Batetik sanskritoko *Akasha* hitza aztertuko dugu, tradizio hinduaren arabera, espazioa, hutsa, ezereza esan nahi duena batetik, eta “argia ere bai aldi berean”; eter espazial bat mugatzen du, bere kasa distira egiten duen eta denetan barneratzen den isurki bat. *Akasha*, tradizio honen arabera entzumenari lotutako espazioko fenomenoak izaki, jatorrizko osagaia da, gainerako osagai guztiei eta osagai horiekin lotutako sentimen guztiei hedatzeko espazioa ematen diena (haizea/ukimena, sua/ikusmena, ura/dastamena, lurra/usaimena hurrenkerari jarraiki). Honen arabera, Pazek zera dio Chillidari buruz: “Burdinak haizea dio, egurrak kantua, alabastroak argia, eta denek gauza bera diote: espazioa”. Hau lehen hizpide izan dugun argiari buruzko teoria neoplatondarrekin lotua dago aldi berean: “Espazioa argia bezainbeste heda daiteke; areago: bere izaera dela eta, argia da berez” (Proclo). Era berean, kosmologia eta astrofisika modernoari buruzko ezagutzeekin ere lotua dago eta haien ustez, kosmosaren sorrera espazioa eta denbora aldi berean sortu zituen argi-izpi bati zor zaio¹⁷. Nekez izan daiteke zori hutsaren ondorio, poeta baten hitzak, Edmond Jabès alejandrotar handiaren hitzak hain zuzen ere, Chillidaren alabastrozko eskulturen gauzapez berrir mintzatzea: “Harria garden bihurtzean, edo hobe esan, gardentasuna harri bihurtzean, lurreko amets guztiak irakur daitezke”.

Bestalde, eta *Akasharekin* lotura estuan, *Shunyata* kontzeptua aurkitzen dugu, hau da, hutsa, *Mahayana* budismoko *Madhyamika* eskolak ulertzen duen moduan. Nagarjuna filosofoaren ikuskera ausart honek forma eta hutsa, hutsa eta forma berdintzen ditu. Haren argudioen arabera, den ezerk ez du izate absoluturik, hau da, berezko izaterik. Hutsa gauza guztien berezko ezaugarria da, izan ere, “hutsik daude berez”, eta gauza berdina gertatzen da alderantziz ere: hutsa gauzetan soilik da agerikoa. Hutsaren eta formaren arteko erlazio horixe hartzen du aintzakotzat Eduardo Chillidak bere burua “hutsaren arkitekto” izendatzen duenean eta bere artegintza “hutsak eta masak, ardatz beraren inguruan lotuta, elkar tartekatzen duteneko” espiral itxurako irudi batekin alderatzen duenean. “Musikan soinuaren bolumenak isiltasuna tentsioz betetzen duen bezalaxe, eskultura bolumenak ezingo luke izan espazioko hutsik gabe. Bertan luzatzen baita formaren dardara bere mugez gaindi eta biek, espazioak eta bolumenak, formak har ditzakeen egituretatik abiatuta, beren behin-betiko egituraketa eratzen dute elkarrekin”¹⁸. Hemen espazioa, asiarren artean bezalaxe, espazio-denbora dinamikoa eta asaldaturik da, musika entzutean hedatzen denaren antzekoa¹⁹. Bien arteko aldea oso esanguratsua da: gure espazio modernoa egonkorra, zenbakarria eta kalkulagarria da, ikuspegiaren arabera gidatutako ikuskera baten bidez hautematen dena; haiena, berriz, denboraren arabera neurtzen da, musika polifonikoa bezala “entzuten” den, entzun hitzaren adiera hertsienean, espazio plastiko asaldaturik eta sortzailea da: denborazko ikuspegiaren arabera hurrenkera bat da, “eta” ikuspegi sinkronikoaren arabera, konstelazio bat, erritmoa baitu beti: “mugimendu egonkor” paradoxikoa.

Bestalde, espazioari buruzko honelako ikuspegi koalitatibo bat ez da Asia exotikora mugatzen, han Zenaren bideak eskaintzen dituen aukera guztietan egituratzen baita. Funtsean, luze-zabal hedatu zen kultura goiztiarretan, oraindik ez baitzuten niaren hipertrofia edota subjektu/objektuaren arteko bereizketarik jasan. Kultura haiek espazioa “espazio akustikotzat” definitzen zuten, soinu ikuspegi batetik ikusmenarekin lotutako ikuspegi batetik baino gehiago²⁰, eta modernotasunean bertan nolabaiteko tradizio matxinoa izan du. Honela, Le Corbusier “arkitektura akustikoaz” mintzo denean edo Peter Brook zuzendaria, Indiako epopeiak, *Mahabharata* esaterako, edo greziar tragediak hizpide hartzen dituenen, “espazio hutsa” jokoaren alde aurreko baldintzat hartzen du. Joseph Beuys-ek gauza bera adierazten du zorroztasun handiz: “Belarria eskultura hautemateko organo bat [da]”; edota Constantin Brancusi bere lanetan, *Txoria espazioan* (*Pájaro en el espacio*)-n esaterako, zera diosku: “horrek ez du esan nahi ikusleak sortu beharreko espaziozko kutxa perspektibista ‘bati’ lotuta egotea, baizik eta espazioa hegan egiteari zabaltzea, ‘txori izatea’ alegia”²¹. Espazio hori oso modu desberdinetara eta oso argiro agertzen da gure mendeko eskultore handiengan, bai Chillidarengan eta Brancusirengan, bai Alberto Giacometti-rengan eta Alexander Calder-engan, zein Georges Braque-ren koadroetan²². Espazioak subjektuarekiko menpekotasunik ez izateak, eta aitzitik, bere baitan adieraztea, objektuak agerian utziz, berebiziko garrantzia dauka. Espaziozko eta entzumenezko esperientziaren arteko lotura Chillidaren lan asko eta askoren izenburutan agertzen zaigu: *Soinudun espazioak* (*Espacios sonoros*), *Esferetako musika* (*Música de las esferas*), *Konstelazioetako musika* (*Música de las constelaciones*), *Oihartzuna* (*Eco*). Hizkuntza-arloan entzumen akustikorako espazio izatea adierazteaz gain, espazioaren esperientzia bakoitzaren metafora ere osatzen du, ikusmenezkoa eta ukimenezkoa ere bai bada, eta ez soilik eraikuntzan, berariazotasunean eta menperaerraztasunean oinarritua, elkarrekiko trukeak erritmikoki astindutako espazio-denbora ireki batean baizik.

Gure mendeko filosofian, espazioari buruzko gogoeta sakonenak, gaur egun oraindik gairitu gabeak, Martin Heidegger-enak ditugu. Bi testutan biltzen dira nagusiki: *Bauen, Wohnen, Denken* artikuluan

(1951-1952), eta idazki labur bezain trinkoa eta enigmatikoa; *Die Kunst und der Raum*-en, filosofoaren eta Eduardo Chillidaren arteko elkarriketak jasotzen dituen²³. 1968an, hau da, Chillidak alabastrozko lehenbiziko eskulturak egiten hasi zen urtean, elkarrekin topo egin zuten lehenbiziko aldiz Constanzaoko lakuaren ondoko Schloss Hagenwil gazteluan, Heinrich Wiegand Petzet-en bidez eta St. Gallen-eko Erker Galerie-ko zuzendarien, Franz Larese-ren eta Jürg Janett-en bidez. Handik urtebetera, 1969an, Erker argitaletxeak *Die Kunst und der Raum* lana argitaratu zuen Eduardo Chillidaren lithocollage-ez apainduta. Martin Heidegger-en testu honetan *Bauen, Wohnen, Denken* saiakeraren amaieran darabilen Aristotelen aipu bera darabil: “Baina *topos*-a, hau da, leku-espazioa, oso indartsua eta ulertzen oso zaila den zerbait dirudi” (*Física*, IV. liburua). “Espazioaren gaineko garaipen tekniko-zientifikoa” ez bezala, Heidegger-ek espazioa Chillidaren lanean agertzen den moduan ulertzen du: hutsa ez da gabezia, “sortzeko”, “biltzeko”, eta “lekuak sortzeko” eremua baizik.

Espazioa, kokatze- eta zabaltze-prozesu gisa, gertaera izaera du. Horrekin Heideggerrek joera antropozentrikoaren aurka bideratzen du bere pentsamoldea, joera horrek garaipen nahia “autodeterminazioaren eta objektibazioaren dialektikan”²⁴, munduaren autonomian eta objektibazioan oinarritzen baitu, eta bien bitartean, munduaren testuingurutasun bizia deusezteko mehatxua luzatzen du. Chillidaren lanean aurkako joera agertzen zaigu. Ikusi dugunez, bere lanek munduaren gaineko eskuhartze antropozentrikoaren neurrigabeko bizkortzetik eta mugarik ezari erantzuten diete, bipolaritateen arteko joko bateko espazio geldiarazi baten bidez: barrualdea “eta” kanpoaldea, forma positiboa “eta” negatiboa, argia “eta” iluntasuna, azalera “eta” bolumena, erregularitasuna “eta” irregularitasunaren arteko jokia. Elkar uxatu baino, dagokien aurkariarekin topo egiten duten alderdien arteko joko hau erritmikoki antolatua dago: barrualdea “eta” kanpoaldea, forma positiboa “eta” negatiboa, argia “eta” iluntasuna, azalera “eta” bolumena, erregularitasuna “eta” irregularitasuna. Joko hau, non aurkariak elkarren artean urrundu beharrean elkartu egiten diren, erritmoaren arabera dago antolatuta: “forma” ez da ez pareta ezta azala ere, baizik eta “erritmoa”, non muga irekigune bihurtzen den²⁵. “Erritmoa” adierazpenari forma ematen dion mugimendu taupakaria da, elementu eta indar aurkarienguruk argi trazatzen dituen, aldi berean konstelazio bizi eta irekietan bilduz²⁶. Erritmo honetako “bihotza” limite paradoxiko bat da, mugatzaile eta igorle bezala lan egiten du; izan ere muga hori irudimenezkoa da eta hain zuzen ere, erlazioaren izaera irekian bakarrik azaltzen denez, “bihotza” bera “hutsik” dago, lehen aipatu dugun zentzuan. Eduardo Chillidak berak aurkitu zuen muga “huts” horretarako oso irudi ederra, zein aldi berean lurreko muga ere adierazten duen: zeruertza. “Ez da izateduna, ez da existitzen. Nik pentsatu izan dut zeruertza... ez al da ba zeruertza gizaki ororen aberria izango?”²⁷. Zeruertza –Chillidak berak monumentu bat eskaini dio Gijonen, *Zeruertzen gorazarrea* (*Elogio del horizonte*) eskultura erraldoiarekin– ez da existitzen izatearen zentzu hertsian, ez bada zeruertza bera bipolaritasunen testuinguru interpretatzeko erlazioaren forma erritmikoa dela; kasu horretan, zerua eta lurra, goialdearen eta behealdearen arteko bipolaritasuna. Gure denbora-esperientziara aplikatuta, muga, zeruertza orainaldiarekin bat etorriko litzateke, zein funtsean ez den existitzen, eta elkar-eraginean bakarrik “gauzatzen” den, izan zenaren –iragana– ea izaera irekia duen datorrenaren –etorkizuna– elkargunean.

Chillidaren lanak elementu hauek guztiak biltzen ditu: lanerako lurra, *Lurra*, Donostiako badiako itsasora begira ari diren *Haize-orrazien* (*Peines del viento*) haizea eta ura, forjatutako burdinen eta erretako lurraren sua. Chillidak beste elementu batzuei ere eskaini dizkie lanak, hala nola: *Argiaren Gorazarrea* (*Elogio de la luz*), *Itsasoaren gorazarrea* (*Elogio del mar*), *Airearen gorazarrea* (*Elogio del aire*). Horrela

sentimen guztiak inplikatzeari lortzen du, eta ondorioz joko sinestesiko batean guztiak erlazionatzen dira. Eta elementuak, sentimenak, eskulturen material desberdinak bezalaxe, lurra, burdina, zura, granitoa, alabastroa, “guztiek gauza bera adierazten dute: espazioa”, berriro ere Octavio Pazen hitzak errepikatuz. Gauza bera adierazten dute, baina bakoitzak berariazko modua du gauzak esateko: zuraren moduan, burdinaren moduan, harriarenean, soinuari eta argiari dagokienez, erritmoari eta asonantziari dagokienez. Eskultoreak duen intuizioak berak adierazten du harrian, burdinan, zuran dagoen hutsunea, mugarik eza materiaren azken formara komunikatzeko modua. Espazioaren hotsa *Mugen zurrumurrua* (*Murmullo de los límites*) bezala, zuretik eta burdinetik berez ateratzen den soinua bezala, dirdira alabastroan bezala. Ispilu bat bezain laua den uraren azalera kiribiltzen duen haizea, material haragitzen den mugarik gabeko espazioaren oihartzuna, eskulturan egitura eta forma bereganatzen ditu, aldi berean gaindituz, hartara espazioan jarduteko. Alabastroak bereziki atxikia du espazioa, forma argitsuan “argi iluneko” fluido dirdiratsu baten antzera –berriro ere Edmond Jabès: “gardentasuna harri bihurtzen denean”. Lehen ere adierazi dugun bezala, azken garaian alabastroz egindako eskulturek argi islatzen dute aldaketa bat izan dela, harriaren barne alde ilunetik alde batetik bakarrik sartzen da argia; bilakaera horri esker, alabastroan egindako eskulturek Tindayako egitaspora hurbiltzen gaituzte²⁸.

Chillidak hemen bere aurreko lan guztietako ezaugarriak biltzen ditu hasi erraldoitasun handienetik soiltasunik erabatekora, eta urrats bat gehiago ematen du, mendiaren barruko hutsari espazioa ematean, iturri bat, bihotz bat bailitzan. Espazio hutsa, mendiaren barruko ganbara ikusgarria, eskulturarako lehen urratsa dugu, eta pertsona ganbara baten barruan dagoela gauzatzen da. Hutsaren behaketa hau munduaren behaketa da aldi berean. Bideak kanpotik barrura garamatza igarobide batean zehar. Azkenik, bisitaria mendi barruko espazio kubiko itzelera iristen da eta, Keops piramideko hil-ganbarek edo Euskal Herriko paleolitikoko haitzulo eskasek –Ekain eta Altxerri esaterako²⁹– ez bezala, bi putzuren bidez lotzen da barrua eta kanpoa: eta horrela, uztartu egiten dira argia eta iluntasuna, hermetismoa eta irekitasuna, barrualdea eta kanpoaldea.

Mitologiaren bidez arkitekturako ezaugarri nagusi eta osagarriak heldu zaizkigu. Batetik, barrualde hermetiko baterako itxiera dugu, babesleku gisa hartzen dugun espazioa. Horren adibide baten berri ematen digu gizateriako idazki aitzinetako batek, alegia, Gilgamesh erregeak Mesopotamiako harresiez inguratutako Uruk izeneko hirian babesturik bizi zela aipatzen duena³⁰, bere hilkortasunak bultzata. Eta bestetik, erabateko irekidura. Arkitekturaren ezaugarri horren adibide ezinhobea Merlin jakintsu eta profeta zeltak etxalde guztietatik urrun zegoen toki batean eraikiarazitako etxe paradoxiko bitxi hura dugu, irekigunez osatutakoa. Gudan hainbesteko oinazea ikusi ondoren zoratu eta jendearengandik aldentzea erabaki zuen Merlinek: eta etxe hura eraiki zuen. Etxeak “hirurogei ate eta beste hainbeste leiho” izango zituen, eta beraietan barrena, Febo, sua arnas hartzen zuena, eta Venus ikusi ahal izango ziren, gauean zerua zeharkatzen duten beste izar batzuekin batera³¹. Tindayaren barruan bi alderdiak uztartzen dira: mendiaren barru-barruan norbere arnas eta pultsuekin aurki gaitezke gure bakardadean, eta aldi berean, kosmosarekin lotura estuan, eguneko orduen joan-etorriarekin, itsasoaren eta itsasoko marmurarekin lotura estuan. Eta honela “bizi” da munduko etxean –*oikos* grekera klasikoan–: modu ekologikoan, hau da, norbere etxera, mundura, egokituz.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Eduardo Chillida M. Messer-ekin solasean: Christa Lichtenstern, *Chillida und die Musik*. Kolonia, Wienand, 1997, 48. or. (21. oharra). [\[itzuli\]](#)
2. Eduardo Chillida Mario Terés-ekin solasean: Lichtenstern, *op. cit.*, 75. or. [\[itzuli\]](#)
3. Eduardo Chillida Mario Terés-ekin solasean: Lichtenstern, *op. cit.*, 75-6. or. [\[itzuli\]](#)
4. Eduardo Chillida Mario Terés-ekin solasean: Lichtenstern, *op. cit.*, 76. or. [\[itzuli\]](#)
5. Eduardo Chillida Greziarako bidaiari eta alabastroko lanetako argi "atlantikoari" buruz, ikus: Kosme María de Barañano, *Chillida en San Sebastián*, Donostia, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992, 453. or. eta hurr. Eta autore beraren "Chillida-Rothko: De la masa y de la luz": *Chillida/Rothko* erakusketako katalogoan. Madril, Elvira González galeria, 1998, 9. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
6. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. Prestel, Munich 1976, 6. arg., 511 or. [\[itzuli\]](#)
7. Eduardo Chillidaren eta Friedhelm Mennekes-en arteko elkarriketa: Lichtenstern, *op. cit.*, 18. or. [\[itzuli\]](#)
8. Friedrich Hölderlin, *Andenken: Sämtliche Werke*, II. liburukia (Stuttgarteko argitalpen laburtua). Stuttgart, Kohlhammer 1965, 196. or. [\[itzuli\]](#)
9. Henry Corbin, *Die smaragdine Vision. Der Licht- Mensch im persischen Sufismus*. Munich, Diederichs 1989. Ikus bereziki V atala "Schwarzes Licht", 129-145. or. "Argiari" buruz ikus besteak beste: Harry Mulisch, "Das Licht": *Lettre Internationale*, 11. zkia., Berlin, 1990, 66. or. eta hurr.; Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Berna eta Munich, 1975, 3. arg.; Fumi Sakaguchi, *Der Begriff der Weisheit in den Hauptwerken Bonaventuras*. Munich eta Salzburgo, Anton Pustet 1968; San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo* eta *Noche oscura del alma*. [\[itzuli\]](#)
10. "Nire ustez, 90 graduko angelu batek nekez ahalbidetzen du beste angelu batzuekiko harremana –angelu zuzenekin bakarrik harremanetan jar daiteke. 88 eta 93 bitarteko angeluak, aitzitik, toleranteagoak dira eta beren erabilpenak aberastu egiten du espazioko elkarriketa". Eduardo Chillida: Lichtenstern, *op. cit.*, 50. or. (83. oharra). Angelu zuzenarekiko "joko" horren adibide ederra eskaintzen digu Turkiako Catal Höyük hiriaren antolaera. Historiaurreko hiri hau gizadiak ezagutzen dituenen arteko zaharrena da Jerikorekin batera. Indusketetan jasotako datuetan oinarrituz, ordenadore bidez egindako berreraikiketan ikusten denez, bolumen arkitektonikoak elkarren barruan sartzeko moduak, Chillida 9.000 urte geroagoko artista dugula ahaztarazi egiten digute hein batean. Ikus horri buruz Heinrich Klotz, *Die Entdeckung van Catal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund*. Munich, C. H. Beck 1997. Azkenik, erregularitasunaren eta irregularitasunaren arteko tirabira aurkitzen dugu berriro zenbait lanen neurri ia perfektuetan, adibidez: *Kandinsky-ren omenez (Homenaje a Kandinsky)* (20 x 33 x 33'5), *Arkitekturaren gorazarrea I (Elogio a la arquitectura I)* (30 x 30 x 31 cm) edo *Argiaren gorazarrea XX (Elogio de la luz XX)* (81 x 120 x 60 cm). Berauek burutzean jakinaren gainean aritu ate den albo batera utzita, nekez izan daiteke zori hutsaren ondorioa. [\[itzuli\]](#)
11. Ludwig Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands, (Handbuch der Kunstwissenschaft-ko II/1 liburukia)*. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft 1938, 113. or. [\[itzuli\]](#)
12. Lan honek erdi aroko monastegietako zursareak dakartzagu gogora, bai egiturari bai funtzioari dagokionez: Paul Celan-en "Zursarea" izeneko olerkiaren bertso batek zera diosku horri buruz: "Zu bezalakoa banintz. / Ni bezalakoa bazina. / Ez al ginen biok / alisioaren mende egon? / Arrotzak gara". [\[itzuli\]](#)
13. Beste testuinguru batean Goethek dio itxuraldaketa "erregularraren eta irregularraren gainean dagoen goimailako kontzeptu bat dela" (Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, I. lib. Leipzig[s.a.], 634. or). Lan honen edukia aisea gaingidutuko luke Chillida-Goetheren arteko harremana azaltzea, horregatik bada, Heribert Schulz-ek 1996an Osnabrück-eko Kulturgeschichtliches Museum-en antolatutako *Chillida und Goethe*

erakusketara jotzeko gomendatzen dizuet. Gauza ezaguna da Chillidaren Goetheganako miresmena zientziari eta Naturako filosofiari buruzko idazkietan oinarritzen dela nagusiki, eta horrekin baterako poema “ideologiko” direlakoetan, poema itxura hartzen baitu Goetheren Naturari buruzko filosofikoak. Alabastroari buruz ari dela, zera dio eskultoreak: “Argiarekin egindako lanak erakutsi zidan Goetheren lurrean nintzela” (Friedhelm Mennekeseekin izandako elkarrizketa: Lichtenstern, *op. cit.*, 19. or.). Esan dezakegu biek, Goethek zein Chillidak, egitura osagarrietan oinarritutako pentsamendu bera dutela, esate baterako, “bereiztu eta bateratu” edo “bi polaritate eta mailakatze”, bezalako dikotomietan, Goethe Carl Friedrich van Weizsäcker-ek dioskunez (C. F. v. Weizsäcker, “Einige Begriffe aus Goethes Naturwissenschaft”: *Goethes Werke*, Hamburgo, XIII. lib. *Naturwissenschaftliche Schriften I*, Munich, C H. Beck 1981, 539. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#))

14. Honen haritik, eskua, forma eta hutsa tarteka agertzen diren irudia, Chillidaren laneko oinarritzko irudia dugu. Ikus horren inguruan Georges Braque-ren ohartxo bat *koan-i* buruz [zen maisuak ikasleak gogoeta egitera eramateko erabilitako esaldi paradoxikoa]: “Arrasteluaren atzaparra”. [\[itzuli\]](#)
15. Octavio Paz, “Chillida - vom Eisen zum Licht”: *Eduardo Chillida - Skulpturen* erakusketaren katalogoa, Hannover, Kestner-Gesellschaft 1981, 21. or. eta hurr. Octavio Paz, “Chillida entre el hierro y la luz”, *Chillida - Escala humana* erakusketako katalogoan, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias 1991, 39. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
16. Ikus honi buruz ondokoak: Conze, Edward, *Buddhistisches Denken - Drei Phasen buddhistischer Philosophie in Indien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990 (II. zatiko 3. atala bereziki, 226. or. eta hurr.); Hinze, O.M./Hugentobler, Theodora, *Der Lichtweg des Samkhya*, Akademie für Phänomenologie und Ganzheitswissenschaft, Moos-Weiler, 1996 (batez ere 251. or. eta hurr.); Eliade, Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen*, vol. II *Van Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums*, Friburgo [etabar.J, Herder 1979 (bereziki 23. kap., 183. or. eta hurr.). [\[itzuli\]](#)
17. Berez, espazioa ulertzeko modua, Chillidarengan bere ondorio guztiekin agertzen zaiguna, parekotasun harrigarriak erakusten dizkigu gaur eguneko natur zientzien inguruan. Honela, David Bohm fisikariaren *implicate arder* ideien inguruan (kosmosean agertzen diren fenomeno guztien jatorria, oinarritzko planean agertzen dira, eta plano hori dinamikoa da, eta geroan tolesgarria, eztabaida *holistikoetan* agertzen den bezala). Bestalde, Rupert Sheldrake biologo ingelesaren “oihartun morfikoa” dakarkigu gogora, edota ezagutzaren zientziaren eta hutsaren kontzeptu budistaren arteko lotura. Eta Txileko Francisco J. Varela ezagutzaren zientzilaria “teoria zientifikoaren eta giza esperientziaren artean zubi bat eraikitzen saiatzen da”. Ikuspegi hauetan guztietan antropozentrismoaren aurka egin baino, albo batera uzten da guztiz, eta beraz, ikuspegi “ekologikoak” dira hitzaren adiera zabalean, eta ez soilik kaleko jendearen ikusmoldeari jarraiki. [\[itzuli\]](#)
18. Chillida, Eduardo: *Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand* (*Hobe da ehun txori hegaz ikustea txori bakar bat eskuan izatea baino*), Kestner-Gesellschaft-en erakusketaren katalogoan, *op. cit.*, 13. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
19. Chillidari eta musikari buruz, ikus Lichtenstern, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
20. Ikus Giedion, Siegfried, *Die Entstehung der Kunst*, Colonia, DuMont 1964 (bereziki VI. atala: “Raumkonzeption in der prähistorischen Kunst”). [\[itzuli\]](#)
21. Jahnig, Dieter, “Der Ursprung des Kunstwerks und die moderne Kunst”: Biemel, Walter/Herrmann, F.W. von, *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt am Main 1989, 235.or. [\[itzuli\]](#)
22. Eduardo Chillidak artista horiek guztiak ezagutu zituen eta haien gorazarrerako lanak egin zituen. Braquerekiko adiskidetasunari dagokionez, garrantzi handiagoa hartzen du biek, eskultoreak eta pintoreak, Martin Heideggerrekin adiskidetasun handia izan zutela jakinik. 1961ean Georges Braquek bere koadro bat eman zion Chillidari *Ametsen ingudea II* (*Yunque de sueños II*) eskulturaren truke. Chillidak hiru obren artean aukeratu ahal izan zuen, eta zegokiona aukeratu ondoren, ikusi zuen Braquek aldeztu aurretik obra hori bera aukeratu zuela beretzat, pinturaren atzealdean eskaintza bat idatzi baitzion. Braqueren etxera egindako ikustaldietan, eskultore gazteak ikusi zuen trukaturako lana etengabe aldatzen zela lekuz, urtaroei balera. Batzuetan leihorekin ondoan egoten zen eta besteetan tximiniaren ondoan. Chillidak berrogeita hamarreko

- hamarkada bukaeran eta hirurogeiko hamarkada hasieran egindako eskulturak aztertuz gero, eta Braqueren lan berankorra, txoriaren ingurukoa nagusiki, bien arteko hurbiltasun espiritual agerikoa da. Alor honetan, garrantzi handia izan zuen biek Asiako kultura eta tradizioekin zuten lotura estua. Izan ere, Braquerengan lotura hori jakinminaz harandi joan zen eta Asiako kultura inspirazio iturritzat hartuta bi *livres illustrés* egin zituen, Tibet-eko eremutarra eta olerkaria zen Milarepa-ren testuak erabiliz (*Milarepa: Magicien-Poète-Ermite tibétain Xie Siécle*, 1950); edota Eugen Herrigelenak erabiliz, “Zen in der Kunst des Bogenschiessens” (Suzuki/Herrigel, *Le tir à l’arc*, 1960). Bestalde, Milareparen abestiak Constantin Brancusiren irakurgai gogokoenetakoak ziren. [itzuli]
23. Ikus Barañano, Kosme María de, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea 1979 (2. argit. 1990). Argitalpen honetan Martin Heideggerren bi artikulua ageri dira gaztelerara itzulita. Bestalde, Martin Heideggerrek lotura estua izan zuen Asiako pentsamoldearekin (ekialdekoarekin batez ere), eta besteak beste, Kyotoko eskolako bi protagonista nabarmenekin: Hoseki Shinichi Hisamatsu eta Keisei Keiji Nishitani filosofoekin. Azken honen lan nagusia, *Was ist Religion?* (Insel Verlagek argitaratua alemanez, Frankfurt am Main 1982) espazioko pasarteekin lotzen du *Shunyata*, hutsa, kontzeptuari buruzko hausnarketa. [itzuli]
24. Jähnig, Dieter, “Die Kunst und der Raum”: Günther Neske (arg.), *Erinnerung an Martin Heidegger*, Plüßingen, Neske 1977, 143-146. or. Chillidari buruzkoak. [itzuli]
25. Jähnig, “Die Kunst und der Raum”, *op. cit.*, 144. or. [itzuli]
26. Leroi-Gourhan antropologoak ere paleolitoan antzematen den erritmoaren ahalmen sortzailea aipatzen digu: “Erritmoak espazioaren eta denboraren sortzaileak dira (...); espazioa eta denbora erritmoz bilduta baino ez dira bizitzen”. Rudolf zur Lippe-ren liburitik: *Sinnenbewusstsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1987, 158. or. Georges Braque ere hutsaren oihartzun handiaz mintzo zaigu, erritmoaren pulsuaz, “Danborra entzuten duenak, isiltasuna entzuten du” edo “Danborra hausnarketarako tresna da” bezalako adierazpenetan. Testuinguru honetan, Paul Klee-k zera esan zuen bere bizitzako azken urteetan: “Gau batean, marrazki batean buru-belarri ari nitzela, danborra jotzen egoteko irudipena izan nuen”. Izan ere, hutsaren itxuratze plastikoari, energetizazioari eta modulazioari dagokionez, parekotasun handia dute Chillidak eta Kleeek, bereziki azken marrazkietan. Ikus horri buruz nire azken artikulua: “En el camino de la tragedia. Sobre la emigración, la enfermedad y el proceso creativo en los últimos años de la vida de Paul Klee”, IVAM-ek antolatutako *Paul Klee* erakusketaren katalogoan; Centre Julio González eta Thyssen-Bornemisza museoa, Valentzia eta Madril, 1988, 52-67. or. [itzuli]
27. Eduardo Chillida Mario Terésekin solasean: Lichtenstern, *op. cit.*, 72. or. Zenbait lanen izenburuek, *Zeruertzaren gorazarrea* (*Elogio del horizonte*), *Mugen marmarrak* (*Rumor de límites*) edo *Txorien inguruan* (*Alrededor de los pájaros*), esate baterako, muga fenomenoak dakarkigute gogora, ardatz hutsaren inguruko mugimendua. Era berean, taoismoan eta sufismoan, bereziki Ornar Khayyam-ren poesiagintzan, Chillidak ezagutu eta miresten duen poesia, erdiguneko hutsaren inguruko zirkuluaren ideia ageri da, munduaren ardatz gisa. Eta Alemaniako Ernst Meister poeta handiaren “Das Himmlische” poeman zera diosku zeruertzari buruz: “Jatorriak / esaten dit / bihotzeko bihotzaren jatorria, / esadazu...// Esadazu / mugatasunaren muga- muga”. [itzuli]
28. Tindaya egitasmoari buruz ikus Barañano, Kosme María de/Fernández Ordóñez, Lorenzo: *Montaña Tindaya. Eduardo Chillida, Fuerteventura*, Kanarietako Gobernua 1996. [itzuli]
29. Ikus, besteak beste, Altuna, Jesús: *Ekain y Altxerri en San Sebastián. Dos cuevas paleolíticas con pinturas en el País Vasco español*, Sigüaringen, Thorbecke 1997. Testuinguru berean aipatzekoa da Ursula Schulz-Dornburg argazkilaria “Sonnenstand” (“Eguzkiaren altueran”) izeneko egitasmoa; izan ere, egitasmo honetan artista honek Piriniotako hainbat kaperaren erromanikoen argazkiak egin zituen, eta berauetan eguzki-izpiak ageri zaizkigu barne-espazio ilunetan barneratzen, egunean zehar, modu horretarako argiaren teologia sotila adieraziz. Schulz-Dornburg, Ursula, “Sonnenstand. Acht Kalenderbauten auf dem Weg nach Santiago de Compostela”, Galerie Wittrock/DuMont, Düsseldorf eta Kolonia, 1992. [itzuli]

30. *Gilgamesh-en olerkia*. Gilgameshek sortutako Uruk hiria, bere harresi ederrengatik soilik agertzen da epopeian. Geratzen den testu zatia horien aipuaz amaitzen da. [\[itxuli\]](#)
31. Monmouth, Geoffrey de: *Vita Merlini*. Inge Vielhauer-en argitalpena. Amsterdam, Castrum Peregrini Presse, 1991, 58. or. [\[itxuli\]](#)

ERLIEBEAK: GRABITAZIOAK

TOMÁS LLORENS

1. PERGAMO

Atzealdeko borrokalaria izanik, eskultorea atzera begira ibiltzen da. Bere jomuga ez dago geroan, jatorrian baizik. Ez dago anamnesi saiatuagorik, buruz buruko borroka ankerragorik gorputzean barrena, errukiaren eremuaz gaindi, eusten dueneko horretan, izenik edo irudirik gabeko etsai azterezinean barrena egiten duen murgilaldia baino.

Oroimenaren irismena atzerantz luzatzea, harria markatu, behartu eta garaitzea, mitoan izena baino ez zuen huraxe gorpuzteko: horixe izan zen Pergamo-ren garaipena. Erliebea dugu eskultorearen paradigma eta eskala. Ganbara harretan saiatzen ditu bere sareko armak, hariak eta korapiloak (lerroak eta angeluak esango zuen gerora L. B. Alberti-k).

Harritzekoa da eskultura sortu zenetik gaur egunera bitartean zein gutxi aldatu den, pinturarekin erkatuz gero. Badirudi, omenaldiekin lotura estua izanagatik ere, historiari ez duela, edo historiari aurre egiten diola. Eskulturak historiari aurre egite hori gorputz-fardel modukoa izateari zor dio, hau da, bitartekorik gabe eta hitzaldiaren irudipenari iragazkaitz zaiola agertzeko moduari. Filosofo erromantikoek finkatutako arte-sistema haietan eskultura poesiarik kontrajarria agertzen zaigu, pintura delarik bien arteko erdibidea, –materia hitzari, jatorria geroari eta egungoa gerta daitekeenari kontrajartzen zaizkien bezalaxe. XX. mendean, pinturak auzitan jarri du Errenazimenduko antzezpen-eremua, eta eskulturak, berriz, materiarekin lotzen zuten antzinako erroak arakatu ditu. Halere, inork ez du lan hori Eduardo Chillida-k bezainbesteko sakontasunez burutu. Hortik datorkio grabitatearekiko grina, horixe baita gure gorputzaren bidezko esperientziaren lehen baldintza fenomenologikoa.

Chillidaren Grabitazioak erliebeak dira, eta halakotzat ulertu behar dira. Erliebeetan saiatzen ditu eskulturagintzak berezkoak dituen tresnak, laborategi bat bailiran; materia bereganatzeko lerroa beste tresnarik ez baitu. Eskulturako lerroak ez du irudizko espaziorik irudikatzen (pinturakoak ez bezala). Mugatu egiten du, materia solidoa non bukatzen den eta airea non hasten den zehaztuz, hau da, gorputzaren eta bere mugimenduaren arteko muga zehaztuz (Pergamoko aldarean bezala).

2. HERMES ETA ITSASOA: EGUNA

Jauregiko atalasaren eta hiriko ateez gaindi luzatzen da Hermes-en jabegoa. Bideen gordetzaille eta gurutze-bideen nagusi, jainkoak hiri batetik bestera joatea ahalbidetzen die hiritarrei.

Baina itsasoa, hiri guztien ama, dugu bide guztiak eta bide-forma guztiak agintzen dizkiguna. Eskultorea zelatan egoten da, lerroon kopurua lapurtu nahian. Ez dago horretarako eguerdia bezain une egokirik,

haizea leundu egiten den tartean. Airearen eta uraren arteko bereizketa edertasunez gainezka agertzen zaigu. Baina berekin dakarren distirak agerian uzten du ezin ukituzkoa dela. Airea eta ahotsa –izena–, perfektuaren iraunkortasunetik haraindi dauden formarik ederrena.

Lerroa, formaren sorlekua, oroimenean sortua da aldi berean kinestetika: gorputza eta mugimendua.

Lehenbiziko lerroa, zeruertzeko forma guztien jatorria, zutik urrutira begira gaudela, gure gorputzak osatzen duen bertikaleko lehen lerroa da [Chillida: Zeruertzaren Gorazarrea (Elogio del Horizonte)]. Bi lerroak kontrajariak daude finkoa eta higikorra, ahal dena eta badena bezala. Zeruertz hutsa, eguerdiko argiak argitutako itsaso barearena, mugarik gabe daitekeenaren irudia da eta betierekotasunarena ere bai (Rimbaud, Elle est retrouvée / Quoi? L'Éternité / C'est la mer allée / Avec le soleil).

3. ENPEDOKLES ETA ETNA: GAUA

Nor dugu beti birritan agertzen zaigun hau, batean bere burua aurkeztuz, eta bestean bere buruaren aurkakoa?

Gaua etortzean beltzez jantziak Enpedokles-engana abiatu dira bi ahizpa bikiak eta ateratzera gonbidatu dute. Hiriko ateetatik urruti, gorputz zaharrena zutik dago; iturrien jarioaz gaindi garaile jarraitzen duen hori, noraezean dabiltzan zenbakiena.

Bideskako lerroa behin eta berriro agertzen zaigu. Jakitunak aurkitzen duena, –eskultoreari murgiltzean gertatzen zaion bezalaxe– bikia da beti.

Eta honela, elkarren berdin-berdinak eta tolesturen jokoaren pean ukiezinezkoak diren ahizpa biek, gorantz daramate eta bidean artzainek, lapurren beldur, ardiak ezkutatzen dituzten leize-zuloak erakusten dizkiote; untzigileengandik urruti zedrorik antzinakoenak hazten direneko leize-zuloak; zilar, urre eta burdina goriak itxitako lakuak, Endimion-i soilik jakitera eman zitzaion mendi hutseko argi-arrokkak ikustera eraman zuten. (Keats. He saw the giant Sea above his head).

Nor dugu beti birritan agertzen zaigun hau, batean bere burua aurkeztuz, eta bestean bere buruaren aurkakoa?

Birritan agertzen da artistaren lanean: aukera bezala behin eta gauzatuta bigarrean. Logikoa eta ontikoa kontrajartzen dituen bitasun hau giza espezie guztian agertzen zaigu baina areagotu egiten da eskultoreen artean, bere eginahala baldintzatzen duen gorputzarekiko lotura estuaren ondorioz. Enpedoklesek Etnara igotzeko egin zuenaren antzeko eginahala egin behar du. Gauez eta bakardadean, azkenarekin buruz buru. Eta eskultorearen lerroaren badaezpada hauskortasuna jakintsuak mendien arteko zaharrenetan zehar egiten dituen pausoak bezalakoa da.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

CHILLIDA EDO GARDENTASUNA

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Uztaileko udamin-egunotan, hilaren hogeita bian hain zuzen ere, albiste ilun, mingarriak datozkigu Espainiatik. Antonio Saura hil da, eta bitartean, hemen ondoan, Vevey-en, iraun egiten du haren lanak galdutako adiskide horrek bizi zela inauguratutako azken erakusketan. Eduardo Chillida-ri buruzko testu bat idatzi behar dut nik, hala zegoen aurreikusia, baina ezingo nioke beste ataririk eman heriotza horri buruzko lerrook baino.

Eta berriro ere, bertan edo bertatik ulertzen dut arte guztiak materia beretik sortzen direla. Saurak, izan ere, ondokoa idatzi zuen:

Pinturak iraun egiten du eta iraun eta biziraun egingo du, gizakien berezko jariaketa baita eta, ondorioz, ezin du hil. Nire definizioa: berezko jariaketa.

Mandorla (1982) izeneko nire poema bat ondoko hitz hunkigarriekin hasten da:

Idaztea erretxina jariatzea bezalakoa da; ez da ekintza bat, berezko eraketa motela baizik.

Sorkuntza guztiak ezezagun zaigun oro bere baitan taupadaka hartzen duen jatorrizko umetokitik jaiotzen da. Horri zor zaio iluntasunean sartzean alde zuriaren orientabiderik ez izatea. Eta hortik sortzen da erantzun bakarra, baiezkoa, jaso dezakeen Eduardo Chillidaren galdera zorrotz horietako bat:

Ez al da artistaren ezinbesteko urratsa izango maiz bere burua orientabiderik gabe aurkitzea?

Pixkanaka, oso pixkanaka, itzala garbitu eta argia nagusituz joaten da. Orduan, iluntasunean guztiz murgildu ostean, jakin genuen zer eman zitzaigun: materia eta formaren bidez aurkezten zaigun bere agerkundea. Forma, dakigunez, ez da gainezarritako zerbait; beraren bidez ezagutzera ematen den materialak berak sortua baizik. Forma artistarentzat, diosku Nietzschek, artista ez denak hondo deritzon horixe da. Jakina, sortzeko hondoraino iritsi beharra dago, iluntasunaren ondoraino. Izan ere, iluntasunean murgildu ostean artelana sortzen baita, eta orduak soilik ezagutuko dugu, oraindik dardarti sortzen den argiaren ertz marraztu berrian.

Egunsentian artelana ezagutu nuen, dio Chillidak. Mila modukoa izan daiteke, baina bakar batekoa aldi berean.

Existitzen ez diren generoek gauza bakarra adierazten dute, ezer adieraztekotan, alegia, sortzaile bakoitzak, orientabiderik gabe dabilela, iluntasunean murgiltzeko darabiltzan tresnak. Zalantzarik gabe, modernotasunaren bizipenak *Laokoonte*-aren muga bereizle ziurrez askoz haraindiko eraman gaituzte, hain zuzen ere, bizipenetatik sortutako jakintza izateagatik.

Zeri zor litzaioke, bestela, Eduardo Chillidaren beste galdera hau?:

Eraikuntza eta poesia ez al dira, bada, arte guztien funtsezko osagaiak?

Egunsentian artelana ezagutu nuen. Orduan jakitun nintzen egiten nintzenarekin edo nire buruaz jabetu zenarekin. Euskal artistak, Arte Ederren Akademiarako sarbide-hitzaldian (1994) egindako galdera zorrotz edo proposamenetan, galdera bera egin zuen berriro ere:

Ba al du mugarik izpirituak?

Galdera honi erantzuteko beste galdera bat egingo nuke: materialak, materia mugagabe eta itxuragabeak, ba al du mugarik? Izpirituak materialaren mugagabetasunaren metafora da. Chillidaren hainbeste lanetan agertzen zaigun mugagabetasun horren arteko adibide adierazgarriena *Zeruertzaren gorazarrea* (*Elogio del horizonte*) dela esango nuke. Izan ere, 1990ean Gijongo itsas ertzean kokatutako eskultura honen egiturak eta kokaguneak bukatu gabeko tenplu baten kutsu sakratua ematen dio, mugarik ez duenera, zeruertzerantz, jaingo aldi berean gertuko eta urrutikoari, baina beti lortuezinezko eta agindutakoari begira agertzen baita. Orduantxe bihurtzen al da maisulana gorazarre ala agerkunde?

Muga edo ertzaren nozioa –eta funtzioa–, funtsezkoa da Chillidaren eskulturagintzan. Muga hori hizpide hartzean modernotasuneko Espainiako maisu handietako bat datorkit gogora, Luis Fernández, azken urteotan, estudiorik ez zuela eta belaunen gainean jarritako ohol batean pintatzen zuen –eta harrigarriro marraztu ere– betierekotasuna: lurrari, urei eta aireari dagozkien muga hirukoitza –mugagabea– hiru koloretako zerrenda bana margotuz adierazi baitzuen.

Muga eta mugagabetasuna. Eskuerazinezko agertzen zaigun zeruertz baterako hurbilpen jarraia, baina betiere beregana garamatzala. “Hurbil dago Jainkoa, baina zaila da harenganaino bertaratzen” idatzi zuen Hölderlinek *Patmos-ko* lehen ahapaldian.

Mugagabekora atzeraezinezko moduan garamatzan mugaren deialdi baztertuezina. “Goi-goian egin nuen hegan, hain goian harrapatu ere egin nuela” idatzi zuen Juan de la Cruz-ek, Chillidak berariazko gorazarre egingo zion idazleak.

Baino hain goian hegan egiten ahal izateko, airearen alderdi sotilenean hegala astintzera iritsi beharra dago. Leonardo-ren txoria handik zebilen ia pisurik gabe bere kasa hegan egiten saiatzen. *Gorgias*-ko mitoaren arabera, hortxe zeuden hain zuzen ere, Zorionekoen Uharteak, airearen ozeano mugagabeak inguratuta.

Oso antzeko gaiez ari dela, gai berberaz ez denean, Kosme de Barañano-k Adolphe Appia musikari, arkitekto eta antzezpenean aditu bikain suitzarra aipatzen du, eta zera dio hari buruz:

Appiaren antzezpenak ikustean gehien harritzen duena, garrantzi gehien duena zeruertza da, zeruak eta urak bat egin eta elkarrekin nahasten diren lekua: bertan ez da mugarik eta amaierarik pentsa daitekeen ezertarako.

Horra hor mugaren mugagabetasunaren auzia. Jacques Dupin zuzen ibili da Chillidarengan “zirrikitu baten arteko hutsune” meharrek banandutako aurkarien arteko aurkaritzak zenbateko garrantzia duen nabarmentzean. Agian ez litzateke alferrikakoa izango “zirrikitu baten arteko hutsune” hori, Lilian Silburn-ek hutsari, ezerezari eta amildegiari buruz ari dela, hau da, tradizio mistikoak Jainkoa kokatzen duen ez-lekua zer den zehaztea.

Tradizio horretan, aurkariak elkar osatzen dute, eta batasuna, jatorrizko batasuna, Eckhart maisuaren “batasun soila” adierazteko balio dute. Nire ustez, izpirituaren garapen-prozesu hauek guztiak nabarmenak dira euskal eskultorearen lanak bizi izandako garapen artistikoan.

“Batasun soilerako” itzulera honek mugak urratzea dakar eta horren adierazpiderik sakonena edo ederrena Chillidak alabastroa lantzeko moduan dago. Artistaren estudioan alabastro lehengai landugabea ukitzeko aukera izan nuen, eta bere formari zabaltzen ez zitzaion bloke trinko handi gisa aurkeztu zitzaidan material hura.

Eskultoreak alabastroa lantzean argia materia horren barru-barruraino sartzea ahalbidetu behar du, argiak zeharkatzean, bere forma har dezan.

Materiarako sartzea. Mugaren deuseztatzea. Lanaren hartzaileak ezingo luke esan alabastroa non bukatzen den eta argia non hasten den. Bien arteko batasuna elkarrekiko edo bakar baten gardentasunean gauzatzen da.

Gardentasuna, jainkoa, gardentasuna, Juan Ramón Jiménez-en *Animal de fondo* (1949) poema eder, eskuraezinezkoan hitzetan ageri zaigun bezala. Hondo eta bertan barrentzea. Argia bereganatu ostean, materia mugarik gabeko forma bat garatzen barrentasunaren sabeleko erreinuko gardentasun miragarrian. Chillidaren eskultura handiek, Zabalagan ikusgai dauden zenbaitzuk esaterako, egitura itxi gisa aurkezten zaizkigu, nahiz eta, berez, barne-espazio bateko sakontasun mugarik gabe irekia inguratzen eta hesitzen duten arren.

Ezaguna da eskuak, bere eskuak, bere lanaren garapenean zehar adierazi izan duena. Eskua itxi egiten da, eskumuturra da, barrentasun erabatekoa. Eskua zabaldu egiten da, esku ahurra da: bestengana zuzentzeko forma hutsa, elkartasuna. Eskua zabaldu eta itxi egiten da, dardara eta taupadaka egiten du: eskua hegala da, hegatzia, berri ematearen adierazgarri. Eskuak bihotzaren mugimendu bikoitz bera du.

Arnasa botatzean hats bihurtzen naiz; arnasa hartzean, berriz, gizon idatzi zuten K.o. II mende inguruan Lao-tseuren Eraldatzeen liburuan. Hatsak munduarekin lotzen nau; arnas hartzeak nire-gure berezko barrenarekin.

Eskuak sorkuntzaren sinbolo nagusiak dira. Jaungoikoa, Genesian, giza irudia sortzen du buztin hezetik, beraz, eskultorea izan zen aurrena, eta abstraktua jakina, orduan ez baitzen giza irudia existitzen oraindik. Horixe da sortzailearen egitate bakarra. Ondoren ugalketa etorri zen.

Jainkozko egitate horrek, eskultore-buztinlari egite horrek, sorkuntza ulertzeko modua mugatzen du. Nik esku horien indar sortzaile guztia sentitu nuen, –Eduardo Chillidak berak, ahurtasunaren gauzatzaile handia den aldetik inork baino gehiagotan eta indar gehiagorekin sentituko zuen hori– *El fulgor*-eko XXVI poeman (1983):

*Eskuez hitzak sortzen dira, eskuez eta beren ahurtasunean gorpuztu egiten dira
hitzak bestela esan ezin genezakeen hitzak alegia.*

Klaus Bussman-en arabera, bolumen zehatzaren aurrean “hutsa, ezereza” kontrajarri zuen Chillidak berehala. Bussmanen esalditik azken nozioa hartuko dut: ezereza. Gure eskultoreari buruzko zenbait interpretarik nekez onartzen dute hutsaren eta ezerezaren arteko parekotasuna, batasuna ez denean.

Sorkuntzaren sorlekua ezereza da edo, bestela esan da, ezerezaren sorrera sorkuntza ororen aurreko gertakaria da beti. Artistak etengabe itzuli behar du jatorrira, mundua ex *nihilo* hasi dadin berriro ere, lehenbiziko sorreran bezala. Ezereza ez du gabezia bat adierazten, izateko aukera edo izaeraren hazia baizik.

Benetako artistek hala ulertu izan dute beti. 1992 inguruan Willem De Kooning-en *Idazkiak* direlakoak frantseseratu egin zituzten (ingelesez, holandesez eta italieraz idatzitako jatorrizko testuetatik abiatuz). Testuan ondokoa irakur daiteke.

*Genesiak diosku hasieran ezereza zegoela, eta hortik abiatuta Jainkoak bere
egintza sortu zuela. Hona, artista batentzat argi eta garbi dagoen zerbait.*

Ezingo nuke Eduardo Chillidaren lanaren ibilbide luzea, bilakaera sortzailea beste gardentasun edo argitasun batetik ulertu.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

LAU OLERKI

ANTE TODO

Eduardo Chillida-ren omenaldian

Alguien está inventando con fortuna.
El cuerpo no interpone
Discordancia, dolor
Entre espíritu libre y mano libre:
Irradiante salud
-Pero no inspiradora

Ocorre el caso muy privilegiado
De una salud erguida entre las Musas
Más puras y esenciales,
Que promueven y mueven,
Ágiles, juveniles,
Con gracia.

Jorge Guillén

Cambridge , Massachusetts, 1975ko azaroan

EL TALLER DE CHILLIDA

El taller es oscuro y prometeico.
No fuegos fatuos. Fuegos combativos. Fuegos vascos.
Fuegos y juegos
que levantan lo sano por lo alto.
Las herramientas fieras,
los hornos de Galtzagorri que se divierte en la llama,
Basojaun, el ferrón, que levanta una oreja, se ríe un rato,
luego trabaja. Luego golpea. Luego...
Hay que domar el caos.
Hay que colonizar el vacío y poblarlo de figuras dominantes y sagradas.
Chillida lo hace a su modo como antes hicieron otros,
golpeando y sudando,
sudando y pensando,

hace...

Se nota en su taller de ferrón, y en un olor,
y en un calor...

Es el desorden cordial de la vida material,
el amor de los metales destellantes,
y el golpe que lleva a más,
o -¿por qué no decirlo?- la casualidad.

Pues, ¿no hay siempre un secreto germinal,
matriz original, temblor y soledad
en este prometeico ízas, sí, yo, más!?

En este taller

-fuego, escorias, suciedad,
materiales arrumbados, fuegos gastados, iras,
cansancios, arte/actos que quizás para algo sirven-
su presencia erigida y un poder dominante
crean un orden secreto.

Y así surgen del caos los dioses prometeicos.

Encima del Taller está el Estudio,
la mesa del dibujante y el ingeniero de sueños,
los cálculos razonados, los proyectos,
pero...

Gabriel Celaya

ELOGIO DEL FERRÓN

O, le bon marèchal! *Chillida*:

un grito que viene de la mar contra el cantil.

Un mazo mercurial.

El infinito golpear de la luz.

Yunque sutil del sueño en que se forja

un tres inscrito en la materia mística.

Febril, el forjador moldea,

esculpe el mito, ala de mariposa en el candil.

Gravitar en el límite: *Chillida*,

árbol que se alza en el confín del mar,

atraviesa el espacio y en la herida

que deja el hierro vierte su cantar.

No cantarán mejor la voz del agua

ni la voz del martillo de su fragua.

Jon Juaristi

Zuri baten erdia balio duen irudiari Beltz esaten diote.
Horietako lau sartzen dira Neurri bakoitzean.
Hurrengo ikasgaiari heldu aurretik Tarteetako Intonazioez
ondo jabetuta egotea komeni zeta zioten.
Eusteko Marka semizirkulu bat da, erdian puntu bat duena.
Nota edo Ixilune baten gainean edo azpian jarrita
etenaldi bat adierazten du musikaren joanean.
Beltz baten erdia balio duen irudia da Gakotxa.
Gakotx isilunea pentagramaren edozein lekutan jar nezakeen.
Allegro hitzari Moderato diana jarraitzen zaionean
horrek esan nahi du Neurriaren aidea Andantean baino arinago
edota Allegroan baino motelago eman beharra dagoela.
Semigakotxa Gakotx baten erdia balio duen irudia da.
Ordea nik soilik bi harri zarpail, irregular, dauzkat gogoan:
bata bertikala, oinarria, eta bestea horizontala,
haren gainean mahai modura jarria.

Joan Brossa (Itzulpena: Bernardo Atxaga)

A EDUARDO CHILLIDA

De la figura que val la meitat d'una blanca
en diuen negra. N'entrem quatre a cada compàs.
Deien que abans de passar a la il·lçó següent
convenia que anés ben segur en les entonacions dels intervals.
Calderó és un semicercle amb un punt al mig que, posat damunt o sota una nota
o silenci, serveix per a interrompre el discurs musical.
Corxera és la figura que val la meitat d'una negra.
El silenci de corxera, el podia posar a qualsevol lloc del pentagrama.
Quan el mot allegro és seguit pel de moderato designa
que l'aire del campàs ha de ser donat més de pressa que a l'andante i més
a poc a poc que a l'allegro.
Semicorxera és la figura que val la meitat d'una corxera.
Però jo només recordo dues grans pedres bastes i irregulars:
l'una, vertical, de suport, i l'altra, horitzontal,
posada al damunt com una mena de taula.

Joan Brossa

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

EDUARDO CHILLIDA-REN BIOGRAFIA

KOSME DE BARAÑANO

1924

Eduardo Chillida Juantegui Donostian jaio zen urtarrilaren 10ean.

Gurasoak Pedro Chillida Aramburu, karrerako militarra, eta Carmen Juantegui Eguren zituen eta Zaragoza plazan bizi ziren. Amak soprano ahots eder bezain leuna du eta musikan jarduten du eta artistaren iritziz “maitagarria zen denetan”. Hiru seme izan zituzten: Eduardo, Gonzalo (26-01-12) eta Ignacio (27-07-31). Amona, Juana Eguren Jauregui, gurasoen etxearen ondoan zegoen Biarritz hotelaren jabea eta zuzendaria zen.

Marianistetan ikasi zuen aurrena, eta ondoren Malaxechevarriatarrenean. Azterketak Valladoliden egiten zituen bere kasa.

1936

Udan Camus doktorearen etxera bidali zuten Parisera, handik Melunera bidali zuten eta han zela frantsesez ikasi zuen gerra-garaian gurasoen lagun honen bederatzi seme-alabekin.

1943

Arkitektura-ikasketak egiteko prestatzen hasi zen Donostian eta azterketak Santiago Compostelakoan egiten zituen. Handik Madrilgo Unibertsitatera joan zen ikasketak egitera eta Jiménez de Cisneros ikasle-egoitzan izan zen.

Izen handia hartu zuen Errealeko atezain gisa. Belauneko lesio baten ondorioz futboleko jokatzeari utzi behar izan zion.

1947

Arkitektura-ikasketak utzi eta Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan hasi zen marrazten. José Martínez Repullés-ek, aitaren laguna, semeek arterako zuten grina bultzatzearen bere eskultura-lantegian sartu zuen. Bertan konturatu zen “ez zituela eskuak buztinean sartu nahi”, buztina ez dela beretzako material egokia.

Bere lehenbiziko eskultura-piezak egin zituen.

1948

Parisera aldatu zen urrian, eta han logela bat eskuratu zuen unibertsitate-hiriko Espainiako Kolegioan. José Guerrero eta Eusebio Sempere ezagutuko zituen bertan.

Igeltsuzko lehenbiziko piezak egin zituen, Louvren zegoen Greziako eskulturarenganako miresmenak bultzata. Orduan hasi zen Pablo Palazuelo-rekiko adiskidetasuna, asko lagundu baitzion Chillidari bere hasierako trebakuntzan.

1949

Bernard Dorival, Musée d' Art Moderneko kontserbatzaileak *Forma* eskultura aukeratu zuen Parisko Maiatzeko Saloian aurkezteko. Garai hartan Jean Cassou zen museo horretako zuzendaria eta lotura estua zuen Ucelay eta beste zenbait euskal margolarirekin.

1950

Pilar Belzunce-rekin ezkondu zen uztailaren 28an Donostiako Aiete auzoko elizan. Urrian Genarelli eskultore italiarraren etxera aldatu ziren, Seine-et-Oise eskualdeko Villaines-sous-Bois herrira. Bilboko Paco Durrio eskultoreak ere han zuen bere estudioa.

Maeght galerian egingo zen “Les Mains Eblouies” erakusketarako Chillidaren bi pieza aukeratu zituen Louis G. Clayeux-ek: *Gorputz-enborra* (*Torso*) eta *Itxuraldaketa* (*Metamorfosis*). Lehen pieza harrizkoa da eta St. Paul de Vence-ko Maeght fundazioan dago gaur egun. *Itxuraldaketa* deuseztu egin zen.

1951

Apirilean Guiomar jaio zen, bere zortzi seme-alabetako lehena.

Urrian Euskal Herrira itzuli ziren behingoz eta Eduardoren izeba batena zen Vista Alegre etxean jarri ziren bizitzen, Hernaniko Florida auzoan. Manuel Illarmendiren sutegian hasi zen Paco Celarain eta Agustín Arrieta laguntzaile zituela. Eskultorearen arabera: “eskulangileak beti daki emaitza zein izango den, baina artistari ez zaio balio badakiena, jakin nahi duena behar du”. Parisen egindako zenbait lan itzulerako bidean puskatu ziren. Parisen poliki-poliki landutako piezak (gorputz-enborrak, gorputzak, zaldun bat eta *Itxuraldaketa*) hauste horrek badirudi etapa berri bati hasiera eman edo beste zeregin bati ekiteko aukera dakarrela.

Azaroan burdinazko lehen pieza egin zuen, *Ilarik*. Berokuntzaren bidez landu zuen, eta behi-adarraren hautsa erabili zuen erdoilketa eragozteko.

1952

José Cruz Iturbe hartu zuen laguntzaile, Vista Alegreko garajearen egokitutako sutegirako. Laguntza ile horrekin burdina pudelatu bila ibiltzen zen Gipuzkoako txatartegietatik.

Lehenbiziko *collage*-ak landu zituen paperen *bat etortze* moduan, bolumena ezezik espazioa ere osatzen duten gainazalak osatuz: forma-mugimenduez mintzo zaizkigu. Aldi berean, zenbait marrazki moztzen hasi zen, eta guraizearen lerroaren bidez paperean espazioaren dinamizazio berri bat sortzen. Honen eredu gorenaren 1960an egindako *Correlation* litografia dugu.

Hernanin bizi bada ere, Parisera bidaia ugari egiten jarraitzen du.

1953

Abenduan Pedro jaio zen. *Kontrapuntua* (*Contrapunto*) egin zuen: aitzurrez osatutako *collage* baten moduko erliebea. Urte honetako piezek espazioa berrantolatu egiten dute industria eta nekazaritzako tresnen bidez (laiak, aizkorak, eta abar).

Ordura arteko *collage*-etan espazioa paperaren mugetan eta muga horiekin batera, bere testuarekin eta ehundurarekin osatzen zen, oraingoan, berriz, espazioa burdinaren bidez jorratzeari ekingo dio, ingurunea auzitan jarritz edo dinamizatuz. Honen eredu ditugu *Esferetako musika* (*Música de las esferas*) I, espazioa zauritzen duen astrolabio baten antzera, edota *Barrutik* (*Desde dentro*) –New Yorkeko Guggenheim Museoak erositako–, zintzilikatu beharreko piezen erakusgarri.

Txorien izpiritua II (Espíritu de los pájaros II) lanak bi kokapen izango ditu, egonkorra bata -3 puntutan bermatua- eta zintzilik bestea.

1954

Haren anaia Ignacio moto-istripuan hil zen, Zornotzako El Gallo bihurgunean.

Espainiako banan-banako lehenbiziko erakusketa egin zuen apirilaren 19 eta 30 bitartean, J. A. Llardent-ek zuzendutako Madrilgo Clan galerian. 13 eskultura, 8 marrazki eta Vivaldiren omenezko 4 pieza (arbelean grabatutako marrazki bat, arkatzez egindako marrazki bat eta bi *collage*) egon ziren ikusgai, eskultura baterako egitasmo batez gain.

Maiatzean Ignacio jaio zen. Abenduan bere ama Carmen hil zen.

Arantzazuko santutegirako lau ateak egin zituen, Zumaiako portuko material-hondarrak eta Patricio Echevarriako xafla batzuk erabiliz, "Don Patriciok" berak kendu zien soberakina, eskultoreari non jo behar zuen esanez. Lan honetan Josetxo García izan zuen laguntzaile.

Bernako Museoko zuzendaria, Arnold Rüdinger, Hernaniko lantegia ikustera etorri zen.

Milango X. Trienaleko ohorezko diploma jaso zuen, Ramón Vázquez Molezún arkitektoak gonbidatuta. Parisko Denise René galeriaren Premier Salon de la Sculpture Abstraite-ean Barrutik (*Desde Dentro*) lana egon zen erakusgai.

1955

Fleming-en aldeko Monumentua (*Monumento a Fleming*) harrizko lana egin zuen Donostiako Ategorrietako lorategirako. Hainbat urtetan utzia egon ondoren, Kontxako pasealekuan kokatu zuten 1991ean, ingurunea Joaquín Montero arkitektoak eraberritu ondoren.

Arnold Rüdinger-ek aurreko urtean aukeratutako hainbat lanen erakusketa Bernako Kunsthallen.

Urrian Carmen jaio zen.

Ikara-burdinak I (Hierros de temblor I) egin zuen. Lan honetan lehenbiziko aldiz moztu zuen burdinazko xafla, 60ko hamarkadako lanean hainbesteko garrantzia izango zuen espaziozko marrazkia irudizatzen zuen ebakia osatuz.

1956

Haren aita Pedro hil zen.

Lehenbiziko erakusketa egin zuen Parisko Maeght galerian, 27 eskultura erakusgai jarrita. Brontzezko 3 erreplika egin zituen lehenbiziko eta azken aldiz.

Gaston Bachelard-ek (1884-1962) saiakera bat idatzi zuen *Derrière le Miroir-en: Le cosmos du Fer*, burdina forjatuzko lehen pieza hauei buruz. Eskultoreak zutarri bat egin zuen filosofo frantsesaren omenez.

Garai honetan eginak dira egurrezko oinarrietan bermatutako harrizko *Ametsen Ingudeak* (*Yunques de Sueños*) piezak. Oinarria ez du erabiltzen pieza ingurunetik isolatzeko eta ingurune horretatik urruntzeko osagai gisa; aitzitik, bere baitan, neurria eta egitura ematen duen zutabe izaeraren batasunean, osagai aktiboaren eta ez oinarri soilaren eta pasiboaren esanahia hartzen du.

1957

Hernanitik Donostiako Mirakruz gaineko Villa Pazera aldatu ziren. Etxezainen etxean estudioa egokitu zuen suteziarekin batera.

Ikaraundi lana burutu zuen espazioan lerroak planoetan osatzen duen dardara marraztuz: ez armazoirik ez egitura espazialik, bere ibilbidearen joan-etorrian finkatutako indar bat besterik ez da forma. Burdinaren eta forjaren mundua dugu, errementarien mundu aktiboa, ez brontzearena edo galdategiarena.

1958

Veneziako 29. Bienaleko Nazioarteko Saria jaso zuen, eta pinturari zegokiona Marc Tobey margolari estatubatuarra.

Pittsburg-eko Carnegie Institute-ek *Aizean* lana erosi zuen.

“Sculpture and Drawings from Seven Sculptors” erakusketa New Yorkeko Guggenheim Museoa. Museo horretako zuzendari J. J. Sweeney-ren eta Edgar Varese musikariaren adiskide egin zen.

Maiatzean Susana jaio zen.

J. J. Sweeneyk, Mies van der Rohe-k, Grace Morley-k, William Hartmann-ek eta Jean Burchard-ek osatutako epaimahaiak “Graham Foundation Award for Advanced Studies in the Fine Arts” saria eman zien José Guerrero-ri, Wilfredo Lam-i, Norbert Kricke-ri eta Chillidari.

Lau artista hauek erakusketa egin zuten Chicagoko Graham Foundation-en. Frank Lloyd Wright ezagutu zuen.

1959

Egurrezko lehen eskulturak egin zituen. *Abesti Gogora I* gaur egun Houstongo museoan dago ikusgai.

Kasselgo II Dokumentan hartu zuen parte, Alemanian arrakastarako bidea irekiko zion lehenbiziko urratsa.

Altzairuzko lehen lana egin zuen: *Mugen Marmarrak IV (Rumor de Límites IV)*, eta lehen akuaforteak, burdinaren dardara paperera aldatuz: *Glissement des Limites*.

1960

Kandinsky saria jaso zuen.

Egur bloke handiak lantzen jarraitu zuen.

Carola Giedion-Welcker-ek interesa erakutsi zuen euskal artistaren lanarekiko, eta haren berri emango zuen bere argitalpen guztietan.

Martxoan María jaio zen.

Alberto Giacometti-ren adiskide egin zen.

1961

23 eskultura eta berunez grabatutako 7 harri biltzen zituen erakusketa Parisko Maeght galerian. Katalogoa J. J. Sweeneyk idatzi zuen. Georges Braque-k olio-pintura bat eman zion *Ametzen Ingudea II (Yunque de Sueños II)*-ren truke.

Franz Meyer, Chagallen alabaren senarra eta *Ilarik* eta *Ikaraundi* erosi zizkiona, Basileako museoko zuzendari izendatu zuten.

1962

Rüdlirger-ek bi erakusketa antolatu zituen Bernan, bata Chillidaren 32 eskulturarekin eta bestea Marc Rothko-ren margolanekin. Katalogoa Franz Meyerrek idatzi zuen.

Marmolez egindako lehenbiziko erliebea.

Bere lehenbiziko goreslea izandako Gaston Bachelard filosofoa hil zen.

Irailean Luis jaio zen.

1963

Greziarako bidaia Louis G. Clayeux-ekin, Christine eta Jacques Dupin-ekin eta Pilirekin batera.

Italiarako bidaia, Erroman Medardo Rosso ikusteko eta Piero della Francescaren bila aritzeko Umbrian eta Toscanan zehar. Bidaia Frantziako Provencen amaitu zen.

Argia eta arkitekturarekiko interesa sortu zitzaion, eta *mugatze* kontzeptuaren ingurukoa. Kartografiaren moduan, lurreko espazio kurbatua mapa lau bihurtzeko irtenbiderik gabeko arazoari, beste konponbide bat emango zitzaion Mercatorren proiektzioaren asmakuntzari esker. Chillidak bere lanean darabilen espazioari buruzko filosofiak mugarri berria ekarri zuen: muga-kontzeptua.

1964

Carnegie Eskultura-Saria Pittsburgren.

Parisko Maeght galerian burdinazko lanez eta egurrezko 3 lanez osatutako erakusketa egin zuen, Carola Giedion-Welckerren *La poesie de l'espace chez E. Chillida* katalogoaz lagunduta.

Abesti Gogora IV egin zuen. Eskultura Cuencako museoan dago gaur egun.

Martxoan Eduardo jaio zen.

Uztailaren 28an Maeght fundazioa inauguratu zen St. Paul de Vence-n. Fundazioko eraikina Estatu Batuetan erbesteratutako José Luis Sert espainiar arkitektoak egina da.

1965

Kandinsky-ren omenez (*Homenaje a Kandinsky*) alabastrozko lana egin zuen. Material horrek argiarekin eta arkitekturarekin bat egiteko aukera ematen dio.

Akuaforkez egindako irudiak André Frenaud-en *Le Chemin des Devins* libururako. Lan honen ondoren grabatuak egiteari utziko zion zenbait urtez, eta tintaren iluntasuna albo batera utzita, alabastrozko lanak egiteari ekingo zion. Azken lan hauen artean hiru motako piezak bereizten dira: baxuerliebeak, *Argiaren gorazarreak* (*Elogios de la Luz*) eta *Arkitekturaren gorazarreak* (*Elogios de la Arquitectura*).

Erakusketa Londresko Tunnard Gallery-n; Roland Penrose-ren katalogoaz lagunduta.

Erakusketa Carl Haenlein-ren zuzendaritzapeko Kestner Gesellschaft-en.

1966

Duisburg hiriak emandako Wilhelm Lehmbruck saria eskuratu zuen saria ematen zen lehenbiziko aldian.

Providenceko (EEBB) Art Institute-ren saria.

Ipar Renania-Westfalia erkidegoaren Arte Ederretako Sari Nagusia jaso zuen.

38 eskulturez eta lan grafikoaz osatutako erakusketa Duisburgeko Lehmbruck museoan. Katalogoa Gerhard Handler-ek egin zuen.

Urte hasieratik Galiziako Budino harrobietan aritu zen lanean Nicanor Carballo harginarekin batera.

Abesti Gogora V egin zuen granitoz Houstongo museorako. J. J. Sweeneyek euskal artistaren atzera begirako lehen erakusketa antolatu zuen bertan, 50 lan, 31 marrazki eta hainbat *collage* bilduta. Lanok ondoren Uticako eta Saint Louisko museotan egon ziren erakusgai.

1967

Bochum, Nürnberg, Berlin eta Baden Badengo “Egungo Espainiako Artea”-ri buruzko erakusketan parte hartu zuen.

St. Paul de Vence-ko Maeght Fundazioaren eskutik Francois Wehrlin-ek antolatutako “Dix Ans d’Art Vivant” erakusketa.

Bilboko Juan Daniel Fullaondo arkitektoak eta Santiago Amón kritikariak Madrilan antolatutako “Nueva Forma” erakusketetan parte hartu zuen Millares, Palazuelo, Oteiza, Ruiz Balerdi eta Fullaondo, Molezún, Collares, Fernández Alba eta Saenz de Oiza arkitektoekin balera. Erakusketa Jensenek Humlebaecken (Danimarka) antolatutako Louisiana Museumera eraman zuten.

Pierre Volboudt-ek testu bikaina argitaratu zuen, J. E. Cirlot-en gaztelerazko itzulpenarekin. Chillidak idatzitako lehenbiziko aforismo-sortak argitaratu ziren, *Aromas (Lurrinak)* izenpean.

1968

Basileako museoko hallean *Hutsaren Inguruan IV (Alrededor del vacío IV)* lana kokatu zuten Calder-en eta Rodin-en lan banaren ondoan.

14 artelan aurkeztu zituen Kasselgo IV. Dokumentan.

Max Holzer-en *Meditation in Kastilien* liburua irudiz hornitzeko litografiak.

Martin Heidegger-ekin lehen bilkura (1889-1976) Schlss Hagenwill jauregian, Franz Larese-ri eta Heinrich W. Petzet-i esker. Azken honek bilkura horren berri ematen digu Munichen 1983an argitaratutako *Auf einen Stern zugehen* liburuan.

Abenduan erakusketa egin zuen Parisko Maeght galerian eta erakusketa honek entzute handia eman zion eskultore abstraktuen artean.

1969

Lan grafikoaren eta marrazkien erakusketa Basilean, Zurichen, Amsterdamen eta Munichen, Dieter Koeplin-en eta Carola Giedion-Wekkerren testuez hornitutako katalogoarekin.

Washingtongo Mundu Bankuak altzairu herdoilgaitzez egindako *Hutsaren Inguruan V* (*Alrededor del vacío V*) lana erosi zuen eraikinaren barne-patioan jartzeko.

Parisko rue Miollis-ko UNESCOren eraikin berrian 1964-1968 bitartean egindako *Haize Orrazia IV* kokatu zuten.

Saint Gallengo (Suitza) Erker Presse-ek argitaratutako Martin Heidegger-en *Die Kunst und der Raum* lanerako zazpi *litocollage* egin zituen.

1970

Erakusketa Frankfurtoko Kunstkabinett galerian, E. Wuthenow-ek eta Hanna Becker von Rath-ek antolatuta. Erakusketa Parisko Maeght galerian, Franz Meyer-en *Notes sur les dessins* katalogoaz lagunduta.

Hoffman Laroche Fundazioak Basilean kokatu zuen *Oyarak*, 1965etik landutako altzairuzko lana.

Hondarribiako Jaizkibelgo golfean *Rafael Elósegui-ren omenez* (*Homenaje a Rafael Elósegui*) altzairuzko lana jarri zuten.

Erakusketak Varsovian, Pittsburg-en, Zurichen eta Stuttgarten.

Erakusketa urrian Zuricheko Maeght galeria berrian.

Wellington Eskultura-Saria, Madril.

Leku izeneko akuafortezko grabatu-sorta egin zuen; eskultoreak egingo zituen neurri handiko lehenbizikoak.

1971

Visiting Professor jardun zuen Massachusettsko Harvard Universityko Carpenter Center for the Visual Arts-en.

Hiri horretan erbesteratuak zeuden Jorge Guillén olerkariaren eta haren alaba Teresaren lagun egin zen.

Eskulturagintzaren soiltasuna nagusituko da, berriro, *Traba* alabastroan, Euskal Herriko egurrezko giltza zaharren barne-munduari berriro helduko bailion: zabalunearen sekretua bere baitan sortzen duten elkarrizkiletutako bideskaz, bihurtuz eta sakonunez osatutako espazioa.

Hormigoiaren metodoa ikasten hasi zen, José Antonio Fernández Ordóñez ingeniariak lagunduta.

1972

Chillidaren lan grafiko guztiari buruzko erakusketa Ulm-en, Gisele Michelin-en katalogoaz lagunduta.

Ljubljana (Jugoslavia) Bienaleko Grabatu-alorreko Saria.

Estudioa lekuz aldatu zuen Villa Pazen ondoko etxea, Villa Ingeborg, erostean. Marcial Vidal laguntzaile hasi zen egunerdiko lanaldian.

Suediako Lund hirian, granito beltzez egindako *Bakearentzako Zelai-Espazioa* (*Campo Espacio para la Paz*) lana inauguratu zen.

1973

Topagune (Lugar de Encuentros) III eskultura egin zuen 9 tona hormigoi erabiliz. *Derrière le Miroir*-en lan honi buruzko iruzkina egin zuten Gabriel Celaya olerkariak eta Santiago Amón kritikariak. Material hau erabiliz, bermerik gabe egindako lehenbiziko lana da. 1971ean egindako beste eskultura bat dakar gogora, *Topagune II (Lugar de encuentros II)*. Azken hau altzairuz egina da, eta Madrilén dago ere bai, Plaza del Rey delakoan hain zuzen ere, Kultura-Ministerioaren edo Zazpi Tximinien Etxearen aurrean.

Beste 16 xilografia egin zituen *Más allá de Guillén* libururako, zenbaitzuetan ez zuen tintarik erabili, eta irudia sakatu hutsez sortzen da.

Joan Artigas semeak zeramika eta lur txamotari buruzko hastapenak irakatsi zizkion St. Paul de Venceko Maeght fundazioko labeetan.

1974

Zutari bat egin zuen Giacomettirentzat. Eskultura eskultore suitzarraren anaia Bruno Giacometti arkitektoaren bilduman dago gaur egun.

Jorge Guilléne libururako egindako irudiei esker Diana Marina saria eman zioten. Epaimahaia Gianalberto dell'Aqua-k, Remi de Gnodder-ek, Alberto Sartoris-ek eta Franco Russoli-k osatzen zuten.

Pablo Nerudaren omenez egindako *Zutarria* Teheranen kokatu zuten.

Berlingo Propylaen argitaletxeak Picassori eskainitako omenaldian parte hartu zuen.

Lemoizko zentral nuklearraren aurkako mugimenduaren anagrama eta Munichko Joko Olinpikoetarako hormirudia egin zituen.

1975

Rembrandt Saria jaso zuen Goethe Fundazioaren eskutik.

Euskal Herriko Unibertsitatearen logotipoa diseinatu zuen “eman ta zabal zazu” lelopean.

Cristobal Halfter konpositoreak eskultorearen omenezko lan bat aurkeztu zuen Royango jaialdian.

Altzairuzko *Zutarri* bat egin zuen Picassorentzat.

Lau akuaforte egin zituen Charles Racine-ren *Le sujet est la clairière son corps* libururako.

Gurutz III alabastrozko lana Donostiako Santa Maria elizan kokatu zen.

1976

Japoniako Gobernuak Kanpo Arazoetarako Ministerioak emandako lehen Saria jaso zuen Tokioko Grabatuari buruzko X. Bienalean, *Euskadi IV* akuafortearengatik.

Lemoizko zentral nuklearraren aurkako eta Amnistiaren aldeko mugimenduetan parte hartu zuen, azken mugimendu honen anagrama eginez.

1977

Abuztuan *Haize-Orraziak* jartzen hasi ziren Donostiako izen bereko ibiltokiaren atzealdeko arroketan. Eskultura 11 tonako pisua zuten altzairuzko hiruna piezez osatzen da. Ondarretako pasealekuaren amaieran itsasoari kendutako zatiaren urbanizazioa Luis Peña Ganchegui arkitektoak egin zuen.

Terrakota lantzen hasi zen St. Paul de Vencen Hans Spinner-ekin batera, lur txamota batez ere. Lurrez, ogi-mamiz eta adreiluz egindako lanak, egur-labea edo elektrikoa erabili arabera, kolore bat ala beste hartzen zuten. Lanotan espazioaren arazotasuna eta zalantzakotasuna, mugaketa kromatiko beltzez

(kupre oxidoaren eraginez) edota ebakien bidez (hainbat tresnez eginak) adierazten da. Lanok *Lurrak* izenez ezagutzen dira.

José Miguel Ullán espainiar poetaren omenezko lau akuaforte egin zituen.

Portzelanazko erliebe txikiak lantzen hasi zen. Alabastrozko zirriborro bat egin zuen Gasteizko plaza baterako.

1978

Kataluniako Polemologia Insitutuak Bakearen Pau i Treva saria eman zion.

Donostian egoitza duen Eusko Ikaskuntza erakundearen hormirudia diseinatu zuen. Andrew Mellan saria jaso zuen, Wilhem de Kooning-ekin batera, eta sarian eskuratutako dirua Etniker taldeari eman zion.

Topagune III (Lugar de encuentros III) Madrilgo Castellana pasealekuan kokatu zen behin betiko, Martínez Calzón eta Fernández Ordóñez ingeniariak egindako zubiaren azpian.

Chillidaren lehen iloba jaio zen uztailen: Gonzalo Calderón Chillida.

1979

Erakusketa antologikoa Pittsburgeko Carnegie Institute-ean. Leon A. Arkus-ek antolatu zuen eta 60 eskultura eta 140 marrazki bildu zituen.

Grabatuen atzera begirako erakusketa Washingtingo National Gallery-an. I. M. Pei arkitektoa ezagutu zuen.

Zenbait alabastrozko eskultura erraldoi egin zituen, esaterako *Itsasoaren gorazarrea* izeneko sorta eta zintzilikatze lanen arteko garrantzitsuenetako bat: *Calder-en omenez (Homenaje a Calder)*.

Era berean, euskal nazionalismoaren sortzaile izandako Sabino Aranaren omenezko *Zutarri* bat egin zuen.

1980

Erakusketa New Yorkeko Guggenheim museoan, Octavio Paz poeta mexikarrak idatzitako katalogoarekin.

Erakusketa hori New Yorketik Madrilgo Palacio de Cristal jauregira eraman zuten eta handik Bilboko Arte Ederretako Museora ekarri zuten hurrengo urtean.

Madrilgo Juan March Fundazioan *Topagune V (Lugar de encuentros V)* eskultura kokatu zuten.

Athletic futbol-taldeko eta Espainiako Futbol Selektioko atezain izandako Iribarren omenaldirako hormirudia diseinatu zuen.

Gasteizko *Foru Plazako* maketa eta egitasmoa burutu zituen.

1981

Abenduaren 30ean *Topagune IV (Lugar de encuentros IV)* kokatu zuten Bilboko Arte Ederretako Museoan, eta Alvaro Líbano arkitektoak diseinatutako erakus-areto berri batzuk egokitu ziren horrekin batera. Lan honek Euskal Herriko garbitoki zaharrak dakarzkigu gogora, uraren isuria eta gizakiek lanean hartzen zuten jarrera egituratzen zituzten harri erraldoiez inguratutako espazioa irudikatzen baitu.

Lehenbiziko *Etxeak (Casas)* egin zituen: hormigoizko lan handien egitasmoen edo gaien abiapuntu gisa erabilitako lan txikiez osatutako sorta bat.

Arte Ederren Urrezko Domina jaso zuen Madrilén.

1982

Gasteizko *Foru Plaza* burutu zuen Luis Peña Ganchegui arkitektoarekin elkarlanean.

Valladoliden *Guillén-en omenez (Homenaje a Guillén)* lana kokatu zuten, Gaztelako Eskultura-museoko hormen kontra, eta izenburuan poetak airearen sakontasunari buruz egindako bertso batzuek erabili zituen.

Erakusketa Basileako Beyeler galerian.

Abuztuaren 10ean Donostiako Igeldo mendiko Intzenea etxera aldatu zen. Aldi berean Zabalaga baserria erosi zuen Hernanin eta Villa Ingeborgeko lantegiko forjan Fernando Miquelarena hasi zen laguntzaile.

1983

Arte Ederretako Europa Saria jaso zuen Estrasburgon.

E. M. Cioran-en *Ce maudit moi* liburuaren aurkezpena Suitzako Saint Gallen herriko Erker Press argitaletxean.

Erakusketa Bordeleko Gayaren Etxean.

Donostiako *Haize-Orraziak* Tokion egindako Contemporary Sculpture Symposiumek Henry Moore-ek idatzitako sarrera batez lagunduta japonieraz argitaratutako *Sculpture in Public Places* liburukiaren azalean agertu ziren.

Oxiebaketen bidez horizontalki kokatu beharreko zenbait lan burutu zituen. *Mahaiak* (*Mesas*) izeneko lan hauek eskultura-grabatu handiak bailiran lurretik 37 zentimetrora kokatutako altzairuzko xaflez osatzen dira.

Zuricheko Pendo Verlag Saria jaso zuen Günter Brettschneiderrek alemanera itzultitako *Leyendas vascas* liburuko irudi xilografikoengatik.

Lizardiren Leihoak izeneko altzairuzko eskultura oparitu zion Tolosako herriari.

1984

Frantziako Arteen Sari Nagusia jaso zuen Jacques Lang Kultura-ministroaren eskutik.

Arkitekturaren mahaia (*Mesa del arquitecto*) lana egin zuen.

Artistari buruzko bi film ekoizten hasi ziren, J. J. Baquedano-rena bata eta Laurence Boulting-ena bestea. Chicagoko Arte Azokako hormirudia egin zuen.

Kosme de Barañanoren *Más allá del arte (y) de la Teología* liburua ixteko arteka egin zuen.

1985

Ricardo Wolf Saria jaso zuen Israelgo parlamentuaren eskutik. Sari hau Marc Chagall-ek eta Antoni Tàpies-ek jaso zuten lehenago.

Kaiserring Saria eman zion Alemaniako Gosslar hiriak. Epaimahaiko zuzendaria Dieter Hönisch izan zen, Berlingo Nationale Galerieko zuzendaria, eta haren hitzetan “1951 urteaz geroztik, burdinezko lehen lan abstraktua egin zuenetik alegia, Europako eskultore garrantzitsuenetakoen artean nabarmentzen da, etengabe eta modu jarraian eta iraunkorrean burututako lan garrantzitsuari esker”.

Chillidaren lan ugari erakusgai egon ziren Diane Waldmannek New Yorken antolatutako “Transformation in Sculpture” erakusketan.

Antoni Tàpiesekin eta Antonio López-ekin batera, Espainiako ordezkari izan zen Europalia 85 zela eta Bruselako Arte Modernoko Museoan egindako erakusketan.

Azaroan eta abenduan burdinen erakusketa garrantzitsua antolatu zen Zurichko Lelong galerian eta, besteak beste, 7 *Zutari* erraldoi, zazpi *Hormirudi* erraldoi eta zazpi *Arkitekturaren Gorazarre (Elogios de la Arquitectura)* erakutsi ziren, 33 *Lur*-ekin batera.

Euskal Herriko Unibertsitatearen Urrezko Domina jaso zuen.

1986

Erakusketa Bartzelonako Miró Fundazioan.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía inauguratu zen Chillidaren eta Baselitz-en, Twombly-ren, Saura-ren, Serra-ren eta Tàpiesen lanekin. Era berean, museoaren logotipoa eta Sofía erreginarentzako domina bat egin zituen.

Frankfurten *Goethe-ren etxea (Casa de Goethe)* lana kokatu zen. Lan hau gaur egunera arte egindakoen arteko garrantzitsuenak da. 35 tona hormigoiz egina dago, eta lehorrean agertzen da, kapera txiki baten antzera, Frankfurteko Opera zaharraren aurrean eta Deutsche Banken eraikin itzelaren itzaletan, bizitasun geometrikoz dardar eginez.

Chillidaren lanari buruzko sinposiuma La Jolla Museum of Contemporary Art museoan. Peter Selz aritu zen moderatzaile eta Leon A. Arkus (Pittsburgoko museoko zuzen daria), J. J. Sweeney (Houstongo museoko eta Guggenheim museoko zuzendari emeritua), eta Olga Hirschorn (Washingtongo Sculpture Garden museoko zuzendaria) izan ziren hizlariak.

Portugaleteko “Tradiziozko Kulturari buruzko Nazioarteko Topaketetarako” anagramaren diseinua egin zuen.

1987

Príncipe de Asturias Arte-Saria.

Gure aitaren etxea lana, altzairuz egindako 6,5 tonako zirriborro berria, Gernikako Juntetxean kokatu zen, foru-hiria bonbaz txikitu zuteneko 50. urteurrena zela eta.

Gregario Marañón medikuaren omenezko monumentua, Toledoko Cigarral de Menoresen.

Erakusketa Pforzheimen eta Luganoko Pieter Caray galerian.

Ekainean *Tolerantziaren omenez (Homenaje a la tolerancia)* altzairuzko lana jarri zen Münsterren, Klaus Bussmann-ek eta Kaspar König-ek antolatutako eskulturari buruzko erakusketaren baitan.

Abuztuan Verdienstkreuz gurutzea jaso zuen Bonnen, Henry Mooren ondoren.

Lorenzo il Magnifico saria jaso zuen Florentzian .

Uraren gorazarrea (Elogio del agua) eskultura kokatu zen Bartzelonako Creueta del Coll parkean.

1988

Veneziako Bienal-ak leku berezia eskaini zion Sakona Aire da (*Lo Profundo es el Aire*) lanari.

Grabitazio izeneko lanen lehen erakusketa Madrilgo Theo galerian otsaila-martxo bitartean: *collage*-en norabide berria baino, erliebearen inguruko kontzeptu eskultorikoa ulertzeko modu berria dakarte.

Grabitazioetan paper-zatiak ez dira “kolaz itsasten”, aitzitik, elkarrekiko loturarik gabe gelditzen dira harietatik zintzilik, eta erliebean egituratzen dira. Chillidaren eskulturagintzako une gorena dugu hau.

Gernikan Gure aitaren etxea hormigoizko lana inauguratu zen. 7,8 metroko luzera, 18 metroko perimetro obala, 16,40 metroko zabalera eta 16,40 tonako pisua du lan honek. Elipsearen erdiguneetako batean altzairuzko lorratz bat ageri da, iparrorratz-kutxa bat bailitzan.

Bartzelonako Plaza del Rey-en altzairuzko *Topos V* lana kokatu zen eta Toledoko Puerta de la Bisagra zaharrean *Topagune IV* (*Lugar de encuentros IV*)-en bertsio bat.

Alemanian “Ordre pour le Merite für Wissenchaften und Künste” saria jaso zuen.

1989

Espainiako Arkitektoen Elkargoko Kontseilu Gorenak Ohorezko Arkitekto izendatu zuen.

Ekainaren 10ean *Zuhaitz* eskultura kokatu zuen Grenoble hiriko Albert Michallon parkean. Arrazakeriaren aurkako 18 tonako altzairu hau, Jacques Langek zuzendutako Kultura-Ministerioak Frantziako Iraultzaren bigarren mendeurrena ospatzeko, Arte Garaikideko Museoa eraikitzen ari zen orubearen aurreko lorategi batean kokatu zen.

“1948-1989 bitarteko Marrazki eta Eskulturen” atzera begirako erakusketa Bonneko Kunstmuseum-ean eta Münsterko Landesmuseum-ean.

Irailaren 7an *Musikaz* (*De Música*) altzairuzko lana inauguratu zen I. M. Pei arkitektoak Dallasen egindako Morton Meyerson Symphony Center-en aurrean. Altzairuzko bi zutabez osatzen da lan hau. Zutabeek metro bateko diametroa dute, eta 476 eta 420 zentimetroko altuera hurrenez hurren. 67 zentimetro inguruko eranskin batek elkarrekin lotzen ditu eta, multzo osoa 81 tona *corten* altzairuz egina dago.

Esekitzeko erliebe moduko *Lur* batzuk egin zituen, *Kontrapuntua* (*Contrapunto*) eta *Barrutik* (*Desde Dentro*) lanetan lehendik ere agertutako erliebe eta esekidurez osatutako munduari berriro helduz.

1990

Veneziako Bienaleak omendu egin zuen, Ca'Pesaro jauregian berari buruzko banan-banako erakusketa bat antolatuz.

Ekainean *Zeruertzaren gorazarrea* (*Elogio del Horizonte*) lana inauguratu zen Gijonen. Hormigoizko eskultura honek 10 metroko altuera, 15 metroko luzera eta 12 metroko zabalera du. Egurrezko enkofratuak 40 tonako pisua zuen, eta José A. Bereciartúa-k eta bere taldeak egina da, Jesús Aledo-k egindako 1:1 eskalako poliuretano hedatuzko eredu bati jarraiki. *Zeruertzaren gorazarrea*, ozeanoa eta hiriko portua ikusmenean uzten dituen atalaia natural batean kokatua dago, Gijongo itsasertza azpian duela.

Euskal Herriko Udako Unibertsitateak sinposium bat antolatu zuen Chillidari buruz. K. de Barañano izan zen zuzendaria eta J. M. Ullán-ek, Cl. Esteban-ek, V. Gómez Pin-ek, T. Llorens-ek, J. Gachnang-ek, K. Bussmannek, J. Dupinek, M. Fath-ek eta Th. Messer-ek parte hartu zuten atzerriko ikerlari ugarirekin batera.

New Yorkeko Metropolitan museoak erakusgai jarri zuen museoko terrazan 1983an altzairuz egindako *Bach-entzako Musika-Tresna (Instrumento para Bach)* lana.

Erakusketa Londresko Hayward Gallery-n.

Juan Benet idazlearekin batera, Ildefons Cerdá domina jaso zuen Kataluniako Ingeniarien Elkargoaren eskutik.

1991

Alberto Giacomettiren oroimenezko testu bat idatzi zuen, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía artistari honi buruz inoiz egindako atzera begirako erakusketa handienerako.

Berlinen artistari buruzko erakusketa bat antolatu zen, Martin-Gropius-Bau eraikin osoa hartuta.

Basileako Kunsthallen hiri osoan zehar sakabanatutako piezak bildu eta erakusketa bat antolatu zen Thomas Kellein-ren zuzendaritzapean.

“Zabalaga” beka eman zion Koldo Jauregi eskultore gazteari.

Japoniako Kritikarien Elkarteko Inperioko Saria jaso zuen Ingmar Bergmann zine-zuzendaria, Balthus margolaria eta Gae Aulenti arkitektoarekin batera.

Kosme de Barañano-k “Chillida Íntimo” erakusketa antolatu zuen Madrilgo Errege-Akademiako Kalkografian ehundik gora pieza bilduta, besteak beste familiari buruzkoak, dominak, gurutzeak eta abar. Erakusketaren inaugurazioan Espainiako errege-erregina izan ziren.

Ekainean Revillagidedo jauregian Nazioarteko Erakusketa-Gunea inauguratu zen Gijonen artistari buruzko atzera begirako erakusketa batekin: “Chillida: Escala Humana”. Kosme de Barañanok eta Joaquín Montero-k elkarlanean jardun zuten eta Azaroaren 18tik aurrera Bilboko Rekalde Aretoan egon zen erakusgarri.

1992

Martxoan: Andrea eta Patricia ahizpa bikiak jaio ziren. Beste bi jaiotza hauekin 18 ildoa dituzte guztira Chillida Belzuncetarrek.

Apirilaren 1ean *Tolerantziaren aldeko Monumentua (Monumento a la Tolerancia)* lana inauguratu zen Sevillako Muelle de la Sal kaian. Sefarad Elkartearen diru-laguntzaz egindako 1980ko egitasmo honek 5

metroko altuera eta 12 metroko zabalera du. Abside itxurako iradokizun formaletik hedatzen den besarkada bat irudikatzen du; beso batek –erdi-puntuko keinua duena– lurrera erori eta, bertan oinarrituta, zerurantz altxatzen da, Inkisizioaren egoitza izandako gazteluari bizkar emanez.

Ekainaren 29an euskal artista honi buruzko lehen erakusketa egin zen bere jaioterrian. Kontxako Badiaren gaineko Miramar jauregia eta jauregiko lorategi osoa hartu zituen erakusketak, eta guztira 1946-1992 bitarteko lanak bildu ziren: marrazkiekin hasi eta altzairuak arte.

1993

Urtarrilean Cambridge-eko (Massachusetts) American Academy of Arts and Sciences-ko kide izendatu zuten, eta Abenduan New Yorkeko Academy of Arts and Letters-eko kide.

Martxoan Adrián Iglesias Chillida jaio zen, ekainean Eduardo Chillida Álvarez eta uztailen Rocío Chillida Bergareche.

Erakusketa Frankurteko Schirn Kunsthalle galerian, Thomas Messer-en zuzendaritzapean. *Elkarrizketa-Tolerantzia (Diálogo-Tolerancia)* eskultura kokatu zuen Münsterren.

Jesusen Lagundiko Meinekes aita Chillidaren *Im geistlichen Raum* lanaren kokapena antolatu zuen Koloniako Sankt Peter elizan. Hiri horretako Elizbarrutiko Museoak feltroz egindako hiru *Grabitazio* handi erosi zituen.

1994

Madrilgo San Fernando Errege-Akademiako ohorezko kide izendatu zuten. *Musika-Atea (La Puerta de Música)* altzairua kokatu zuen Santiago Compostelakoan eta *Balerdiren omenez (Homenaje a Balardi)* lana inauguratu zen Donostian.

Madrilgo Bide Ingeniarien Elkargoak Chillidari buruzko erakusketa bat antolatu zuen euskal artistarekin hormigoizko lanetan harekin elkarlanean jardun izandako José Antonio Fernández Ordóñezen zuzendaritzapean. Bayreuth hiriko Kunstverein-ek artistaren paperezko lanei buruzko erakusketa bat antolatu zuen.

1995

Madrilgo ARCO Arte-Azokan AECA saria jaso zuen.

Martxoaren amaiera aldean Askatasun-Saria jaso zuen Sarajevon Bosnia-Herzegovinako Errepublikaren eskutik, Humanismoaren alde egindako lanarengatik.

Martxoaren 26an “En el Límite” erakusketa antolatu zen naziek Alemanian suntsitu ez zuten sinagoga bakarrean: Pulheimeko Stommel Synagoge-n.

“Lan Grafikoa” jasotzen zuen erakusketa José Miguel Ullánen zuzendaritzapean, Madrilgo Casa de la Monedan. Arte Kritikarien Elkartearen saria jaso zuen. *Rodríguez Sahagún-en Omenez (Homenaje a Rodríguez Sahagún)* eskultura inauguratu zuen Madrilan.

Martxoan Laura Chillida Alvarez jaio zen eta Abuztuan Cristian Iglesias Chillida.

Erakusketa Palmako Sa Nostran.

Urriar Portugalgo Merezimenduaren Ordenako Gurutze Handia eman zioten Lisboan.

1996

Otsailean Madrilgo Cultura Viva saria jaso zuen eta martxoan *honoris causa* doktore izendatu zuen Alacanteko Unibertsitateak.

Focus Fundazioak 1995eko “Arte alorreko espainiarrik onena” izendatu zuen.

Londresko Royal Academy-k Jack Goldhill Eskultura-Saria eman zion maiatzaren 31n.

Ekainean Kriminologiaren Euskal Institutuko ohorezko kide izendatu zuten eta Erromako Academia Internazionale d’ Arte Modernak Miembro dell’ Albo d’ Oro del Senato Accademico izendatu zuen.

Era berean, Arabar Errioxako “Racimo de oro” saria jaso zuen Lapuebla de Labarkan eta *El Punto de las Artes* aldizkariak emandako saria ondoren.

Irailean eta urriar Chillidaren erakusketa egon zen Kunzelsau-ko Museum Würth museoan.

1984ean artistak Tolosako herriari oparitutako Lizardiren omenezko Lizardiren Leihoa eskultura kokatu zen.

Urriar Veveyko museoan Yves Bonnefoi poetaren omenaldi-erakusketan parte hartu zuen. Nieves Fernández galeriak “Chillida-Serra-Giacometti” erakusketa antolatu zuen. Valentziako Almudi-n “Chillida” erakusketa aurkeztu zuten, Telefonicaren lanekin. Zuricheko Bellerive museoak *Lurrez* osatutako erakusketa bat antolatu zuen, erakusketa hori Lunden eta Düsseldorf-en egon zen erakusgai ondoren.

Abenduaren 17an “Proyecto Tindaya” erakusketa aurkeztu zen Fuerteventura irlako Puerto Rosario Kultur etxean, eskultoreak Kanarietako mendi horretan burutu nahi duen ideia azaltzen saiatzeko. Ondoren Madrilgo ARCO Azokan aurkeztuko zen erakusketa hori.

1997

Burdinaren gorazarrea III (Elogio del Hierro III) eskultura kokatu zen Bilbon, Norman Foster-ek diseinatutako metrotik hurbil. Alemaniako Bad Homburg hirian, Holderlin poetaren Sinclairko etxeke lorategian, *Besarkada X* eskultura kokatu zen. Era berean, “Chillida und die Musik” erakusketa aurkeztu zen Mario Teres-en elkarrizketa luze batekin batera.

K. de Barañanok eta Lorenzo Fernández Ordóñez arkitektoak antolatutako “Proyecto Tindaya” izeneko erakusketa Bielefeld-eko Kunsthalle-an aurkeztu zen. Erakusketaren diseinua Philip Johnson-ek egin zuen. Ondoren Gernikako Euskal Herria Museoan egon zen ikusgai.

Bakerako bidea (Camino hacia la Paz) alabastrozko gurutzea jarri zen Donostiako Artzai Onaren katedraleko sarreran.

Eusko Jaurlaritzak emandako Euskaldun Unibertsala Saria jaso zuen Laboa monsinorearekin batera. Washingtingo International Sculpture Center-ek Lifetime Achievement Award saria eman zion. Era berean, Prestigio Rioja saria eta Gironako Jordi Xipra Europako Komunikazio-Saria jaso zituen.

Euskal Herriko Unibertsitateko Ingeniaritza Eskolak *honoris causa* doktore izendatu zuen.

Caixa de Cataluña-k Daniel Giralt-Miracle-ek antolatutako “Leku” izeneko erakusketa aurkeztu zuen, A. Gaudíren Casa de la Pedreran. Beste erakusketa bat Arlésko Reattu museoan.

Abenduan, lehenago Münster-en ikusgai egondako *Askatasunaren Kaiola (Jaula de la Libertad)* altzairuzko kaiola kokatu zen Treberisko European Academy eta Central Banken artean.

1998

Gipuzkoako Urrezko Domina jaso zuen. Erakusketa izan zuen Zaragozako Banco Zaragozanon eta Coruñako Unión Fenosa Arte Garaikideko Museoan.

Madrilgo Elvira González galerian Rothkoren eta Chillidaren hainbat lanez osatutako erakusketa antolatu zuten, 1962an bi artista horiek Basilean egindako erakusketaren oroigarri. Katalogoko testua Kosme de Barañanok egin zuen.

Bilboko Ingeniaritza Eskolak *honoris causa* doktore izendatu zuenean egindako hitzaldia argitaratu zuen Javier Muniozguren-ek.

Lur-en erakusketa Amersfooteko (Holanda) De Zonenhof museoan.

Johann Sebastian Bach-en omenez (Homenaje a Juan Sebastián Bach) Chillidaren artista-liburua aurkeztu zen San Fernando Akademian aurrena, eta Berlingo Kupferstichkabinett-ean. Alexander Dückers-ek hitzaldi bat eman zuen.

Urrian “Chillida: elogio del hierro” erakusketa antolatu zuen Valentziako Arte Modernoko Institutuak, azken 50 urteotan egindako lanak jasoz.

Azaroan Novecento, Rosa de Oro, nazioarteko saria jaso zuen Palermon. Saria 1984an sortu zen eta orduan Argentinako J. L. Borges idazleak jaso zuen.

Abenduan erakusketa antologiko bat antolatu zuten Madrilgo Reina Sofía Arte Museo Nazionalean. Bertan Chillidaren espazioari buruzko ikerketaren alor guztiak biltzen ziren (bost mila kilogramotik gorako lanak izan ezik).

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]