

Chillida. Marrazkiak

GUGGENHEIM BILBAO

CHILLIDA-REN LAN GRAFIKOA: LERROAREN TENTSIOA, ESPAZIOAREN BARNERATZEA . 3

CHILLIDA-REN LAN GRAFIKOA: LERRROAREN TENTSIOA, ESPAZIOAREN BARNERATZEA

KOSME DE BARAÑANO

Eduardo Chillida (Donostia 1924) mende honetako eskultore handienetako bat da. Eta bere marrazkia, sintesi grafikorako duen gaitasuna, pertsonaletako bat da gaur egun.

Paper batean, euskarri batean zerbait markatzeko bultzada beti egon da lotua munduari buruz zerbait esateko nahiarekin. Pentsamendu horiek (*statements* grafikoak) intuiziozkoak izan dira eta sarritan forma sinboliko batean adieraziak, baina funtsean pentsamendu horiek gizakiak munduan egoteko duen moduari eta bizitzaren testuingurua ulertzeko eta hobetzeko duen gaitasunari buruzkoak dira.

Chillidaren lan grafikoa, hau da, bi dimentsioetan bakarrik adierazitako lana teknika eta baliabide desberdinetan zehar zabaltzen da eta hiru atal handitan azter dezakegu: *marrazkia*, *collagea* eta *grabatua*.

Chillidarengan, marrazkia, bere eskultura-lan guztiaren paretik joan ez denean, aurretik joan da. Bere lehenengo marrazkiak, arkatzez, tintaz edo boligrafoz 1945 eta 1946 urte bitartean eginak, oso pertsonalak dira, bere lehenengo igeltsuak baino askoz ere pertsonalagoak. Ikuspegi zuzenagotik eta pertsonalagotik hitz egiten dute bere pentsamendu bisualaz. Arkatzaren bidez, bere eskuak igeltsuaren bidez baino era zuzenagoan eta intuitiboagoan adierazi eta ezagutzera ematen du bere begirada jasotzen ari zena. Haurtzarotik, begirada hori zeruertzari galdezka aritu da, Donostiako Kontxako hondartzatik; begiradaz itsasoko olatuen mugimenduaren eta irristatzearen profilarren lerroa atzematen saiatzen zen bai eta olatu horiek hondartzaren gainazalean (*sable mouvant*) sortutako marrazkia, grafia ere.

Eskultoreen grafismoa erraz antzematen da beti bolumenak zehazteko, eta obraren subjektuak espazioa hartzen duen *modua* azpimarratzeko duen asmo argiagatik, eta hori beti lerro gurutzatuaren indarrak, itzal ilunaz edo besterik gabe akuarela-ukitu batez egiten dute, argia edo gutxienez mugimendua sortzeko, Rodin-etik Kolbe-ra, Maillol-etik Moore-ra. Ordea, hau ez da Eduardo Chillidaren kasua. Bere marrazkia, kontzeptualki bere plastikaren paretik joan bada ere, hasiera batean ez da haren euskarria edo eskema.

Orain arte, Eduardo Chillidaren lan grafikoari buruz bi lan daude, marrazkiari dagokionez:

- Werner Schmalenbach, *Eduardo Chillida. Akte-Hände-Formen*, Propyläen Verlag, Berlin 1977 (gaztelaniazko bertsioa *Dibujos de Chillida: Desnudos-Manos-Forma*, Ed. Polígrafa Barcelona 1979)

- eta *La obra artística de Eduardo Chillida* nire azterlanaren “La obra gráfica” kapitulua, Bilbo 1987.

Lan grafiko estanpatuari edo kalkografiaren prozedura erabiliz erreproduzitutakoari dagokionez, lan hauek daude:

- Julien Clay, *Chillida l'oeuvre graphique* saiakera, Gisele Michelin-ekin lankidetzan, Maeght Editeur 1978 (Paris, 1993, berrargitalpena)

- Reinhold Hohl, “Zweidimensionaler Raum. Zum graphischen Werk von Eduardo Chillida” saiakera. Pantheon 33/3 zkia., 1975eko uda, 237-54 or. Munich (gaztelaniazko itzulpena Bilboko Arte Eder Museoa 1986an izandako erakusketaren katalogoan).

- Martin van der Koelen-ek Chillidaren lan grafiko guztiari buruz idatzitako katalogo arrazoitua, Chorus Verlag, Mainz eta Munichen argitaratua. 1996 eta 1997.

I.

Chillidaren marrazkia ez da eskultore baten marrazkia, berezko nortasuna baitu. Giacometti-ren marrazkiak bezala, nahiz eta Chillidaren *ductusa* harenaren oso bestelakoa izan. Giacomettik marraztean erabiltzen dituen lerro anitzen aurrean, ugaritu ahala elkar ezabatzen direnak, Chillidarengan sinpletasun erradikala antzematen da. Bere marrazkietan inoiz ez dugu topatuko lerroen arteko halako txokerik edo halako zorabio neurotikorik, besterik gabe elkarreraginean dinamizatzen diren lerroak baizik. Burdinaz egin zituen lanekin, burdinazko dardar eta “glissements” haiekin batera agertzen diren lehenengo grabatuetan ere Chillidaren lerro bizi-biziki ez du batere zerikusirik Alberto Giacomettiren zorabiozko trazuaren aniztasunarekin ez eta Marino Marini-ren etruskotasunarekin.

1968 inguruan, marrazki, grabatu eta *collage*etan, Chillidak pausu bat eman zuen japoniar kutsuko erritmotik eta arnasaren indarretik orekara, egiturara, pentsamendura eta forma geometrikoaren hieratikotasunera. Hala, formen elkarrizketa bat agertzen da Chillidaren lanean, forma zurien eta beltzen arteko elkarrizketa, elkarri uko egin baino *elkarren barruraino* sartzen direnak, beren artean leku dinamikoa, geometria berria, eta oreka plastiko berria ezarriz.

Werner Schmalenbach-ek argitasun handiz aztertu ditu Chillidaren marrazkiak. Marrazkiak *berez* aztertu ditu, berezkoak dituzten ezaugarriak arakatu ditu, alegia. Dagokien bidimentsionaltasuna azpimarratu du, hau da, baliabide honek berezkoa duen erabateko muga, bai eta Chillidaren kasuan horrek duen esanahia ere. Schmalenbachek bestelako esperientzia batzuekin lotzen du Chillidaren marrazkien esparrua, eskultoreen marrazki tipikoekin kontrajarriz eta eskultore euskaldunaren marrazkiek Henri Matisse pintoreak sortutakoekin izan ditzaketan parekotasunak adieraziz, “(horietan) hala ere emakumezkoaren biluzia azken helburua da, ez ordea aitzakia, eta formak bolumena baino gehiago bere arabeskoa bilatu nahi du”.

Aldiz, Reinhold Hohl-ek euskal artistaren gainerako jarduerekin alderatuta aztertu ditu Chillidaren marrazkiak, eskultore gisa betetzen duen lanarekin harremanetan jarriz, hain zuzen ere. Horretarako, obra abstraktu informalaren (eta horretan ez gatoz bat Hohlekin) eta obra figuratiboaren arteko erlazioa azpimarratu du, batez ere obra grafikoa oinarritzat hartuz.

Hohlek Chillidaren grafismoak ekialdeko munduarekin, Franz Klin-erekin eta, nolabait ere, Henry Moorekin dituen loturak aipatu ditu. Nabarmentzekoa da Kohlek *Glissement des limites I eta II* izenburua duten 1959ko Chillidaren lehenengo akuaforteei buruz egindako azterketa. Azterketa horretan frogatu duenez, sorkuntza-lan horiek ez daude bere lan plastikotik bereziak, bere proiektio bidimentsionalak baitira. Horretarako, konparazio bikain bat egiten du hiru lanen arteko konfrontazio bisuala ezarriz: 1952an lumaz egindako tinta urdineko marrazkia (21 x 16 cm), Pili Belzunce artistaren emaztearen burua izanik, 1958an pintzelez egindako tinta marroiko marrazkia (27 x 20 cm) eta 1959ko *Glissement des Limites* akuafortea (50 x 65 cm). Azken bi lan ez-figuratibo hauetan, paperaren espazio lauan antzematen den tratamendu lineala, bere dinamismo espaziala, bere “bibrazioa” lumaz margotutako Piliren buruko ilean ere antzematen da.

Buruek, Piliren erretratuek, dagokien ekonomia deskriptiboa eta deskribapen psikologiko eza kontuan izanik, ez dute inolako asmo figuratiborik erakusten, ez kanpikorik edo fisikorik ez eta barrukorik edo psikologikorik ere. Horietan ez da giza kontzentrazioaren espresioa bilatu nahi, mugimendu linealean, ileko kalparrean oinarritutako fenomeno espazialaren azterketa baizik. Hain zuzen ere, bibrazio hori da irudikapenaren helburua. Era berean, trazu beltz lodiz eraturako forma kurbatuen ondorengo grabatuetan, itsas portu eskematikoak bailiran, artistak nabarmen murrizten du marrazkiaren baliabidea. Artistak arkatza joritasunez erabiltzeari uzten dio eta eskematizazioaren bidez trinkotasuna eta sinpletasuna, hau da, abstrakzioa nagusitzen deneko estetikara heltzen da. Bere marrazkiak orokorrean bolumenaren eta espazioaren kontzeptuari buruzko gogoeta eskatzen du eta behar du. Chillidaren orri bakoitza etengabeko ikerlan eta eztabaida estetiko baten adierazpena da, bere kasuan zeregin plastiko *arkitektoniko* nabarmenaren oinarri gisa eratzen den *espazialitatearen* inguruan. Piliren buruaren irudikapena (ilearen bibrazioa elkar gurutzatu edo txokatu beharrean elkar erlazionatzen diren lerro horietatik sortua da, erlazio horretatik ilea agerian utziz eta adieraziz). Edo beste ikuspegi batetik begiratuta: Chillidak erretratu bat egin baino ileetan edo ileetaz baliatuz lerroari darion indarraren zeregina aztertu nahi izan zuen, bai eta espazioa ordenatzeko, antolatze eta altxatzeko duen ahalmena ere.

Chillidaren lehenengo marrazki figuratibo horietan dagoeneko bere eskulturaren sekretua dago gordea. Piliren burua, Jorge Guillén poetaren hitzetan, udazkenarekin pareka daiteke, “profil zorrotza duen uhartea” non ilearen uhinek bere oreka altxatzen duten. 1952an E. R. Curtius filologo alemanak Guillénean lana aztertu zuenean, Chillidaren lanari buruz zerbait iragartzen ari zela zirudien. Hizkuntzalari handi haren hitz batzuk itzuliko ditut hemen: “(Guillénean) lerroari dion maitasuna aditzera ematen da. Lerroa zirkuluaren betetasunean amaitzen da, hau da, “zeruaren sekretua” izanik. Bertan zirkulua esferaren hutsune bihurtzen baita. Lerroa espazioan perfektionatzen da; ez, ordea, bere amaigabetasunean, baizik eta bere biribiltasunean, bolumenean, eta espazio eratuan. Hemen, Guillénean mundu poetikoak berezkoak dituen ezaugarrietako bat agertzen da. Hasierako bibrazio puntualak lerroaren zeregin nagusira egindako bidea eta hemendik irudi espazialaren erabateko presentziara, Guillénean izatearen esperientzia adierazten den moduetako bat da. Baina, aldi berean, hasierako

sentimenduaren bibrazioak pausuz pausu poemarantz aurrera egiten dueneko mugimenduaren garapenaren irudia da. “Poemarantz” zuzendutako bidea da, “gizakiarengana”, alegia: horiek dira, hain zuzen, bi poemaren izenburuak”.

Chillidarengan, lerro soiletik paperaren espazioa betetzen duen presentzia linealera doan bidea da, eta hasierako burdinaren bibrazioetik eta dardarretik plastikaren topagunerantz eta espazioaren sekreturantz aurrera egiten duena.

Chillidarengan, gaiak ez dira “ilea” edo “eskuak” objektu gorpuzdun gisa hartuak; izan ere, horiek, hasierako marrazkietatik, eta Hohlek dioen bezala, presentzia espazial bidimentsionala, gorpuzgabea, perspektiboa adierazteko bidea baizik. Izan ere, Chillidarentzat objektu-gai horiek zerbaiterako bide gisa dira baliagarriak; paperean adierazi nahi duena ez da horien irudikapen tradizionala, bere begiek ikusten duten zerbait berria baizik, hau da, bestelakoak diren erlazio espazialak. Dena den, horrek ez du esan nahi, Hohlek uste bezala, informalismora murrizten dituenik, hau da perspektiboa eta bidimentsionala ez den horretara: Chillidak landutako paperean dimentsionaltasun berria indarrez azaleratzen da, eta ez da informala ikuspegi berri baten *informatzailea* baizik.

Chillidaren marrazkietan ez dira gorputzak agertzen lerroak baizik, eta lerro horiek espazio batean, hau da, paperaren espazioan gorpuztu baino gehiago paperarekin “batera” espazio bat sortzen dute, gainazal laua espazioaren sorkuntza batean espazialki dinamizatuz, lerro horien arteko erlazioen espazioa den neurrian. Espazioa sortzen duten lekuak dira, Heidegger-ek hartzen dion zentzuan, Heidelbergo zubia bezalaxe –berak emandako adibidea aipatzearen *Bauen-Wohnen-Denken (Eraiki-Bizi-Pentsatu)* 1951ko saiakeran– eta ez da leku *batean* kokatzen, lekua bere *aurrean* agertzen baita.

Chillidaren marrazkiek kolore-lerro-erritmo arteko oreka eraiki beharrean harmonia eta espazio bisual bat eratzen dute, pasarte linealen dinamikotasunean, dagokien ebakeran eta norabidean oinarrituta. Eta paperean hartzen duten antolaera berezia ikusita nekez zehaz daiteke hitzez beren “irudi izatea”.

Chillidaren marrazkiak guztiz kontrakoak dira, muturreko adibide bat jartzearen, Georges Seurat puntillistaren marrazkien aldean. Artista frantsesaren kasuan, bere argilunetan, argiaren eta itzalaren poloak inoiz ez dira guztiz puru agertzen, ikatz-ziri trinkoko puntuen hurbiltasun-urruntasunaren bidez lortutako bitarteko baloreen *continuum*az baliatuz baizik. Chillidaren marrazkiak eskultore bati dagozkionak dira, horietan ez baitago ezer kromatikoa denik; baino bere trazaduran *continuum*ik ez dago haustura baizik, artikulazio lineal soil baten bidez fenomeno espaziala “agertzen” eta “adierazten” delarik.

Konparaziozko beste adibide bat Pierre Soulages-en (1919) pintura da, lerroarekin eta kolorearekin, trazuak gainazalean duen erritmoarekin lanean aritzen den artista; bere pintura laua den zerbait da, halakotzat agertzen dena. Chillidarengan ez da asaldatutako pintzelaren edo lerroaren arteko jokorik antzematen. Bere indar plastikoa espazioen konbinazioan datza, *bitartearen* leherketan, hau da, lerroaren eta ikusmenaren joan-etorriak sortutako tartean. Batzuetan, erlazio horiek lumaren bidez sortzen ditu eta beste batzuetan –*collage*etan adibidez– gainjarritako paperen bidez.

Chillidaren marrazkia hotza da, bere plastikaren antzera –suaz landu badu ere–. Marrazki razionala da, sintesiaren eta soiltasunaren disziplinaren menpe jarria, lerroen ahalik eta sinpletasun handienaz erabateko une bisuala adieraztea helburutzat duena, puntu batean kontzentratua, gorenunean kokatua eta hala *abstrakzio* bilakatua.

Izan ere, Rodinen giza formaren kontenplaziotik abiatuz, linealtasun musikalaren arabera Matisseren biribiltasunetik, eta Hartung-en forma obalatuaren gorpuztasunetik igaroz, berezko estiloa lortzera heltzen den marrazkia dugu Chillidarena, lerro labur eta soilekoa, pentsamenduaren emaitza, inolaz ere doakoa, eta hotza, oso abstraktua, razionala, eta geometrikoa. Chillidaren lerroa oso urrun dago pintoreen marrazkien pulstu bizi eta sutsutik, naturaletik pintatzen duten horien marrazkietatik, bizitza eta bibrazioa gainazalaren ezaugarrien menpe jartzen saiatuz, pinturaren, tonuaren edo tinbrearen menpe. Chillida helduaren marrazkiak, 1954az geroztik, Rodin eta Matisse gainditu ditu, eta dagokion mundu berria aurkitu du, hau da, bere estiloa, hala, berrogei urte baino gehiagoren poderioz berezko estela sortuz.

Chillidaren marrazki hotz hori, itxuraz sinplea badirudi ere, egiten zaila da eta ahaleginak, kontzentrazioa eta sufrimendua eskatzen ditu. Oso urruti geratzen da Brancusi-ren marrazki gartsutik, objektuen eta izakien ikusmolde plastiko argiaren aurreneko pausua izanik. Chillidaren marrazkiak buruz egindako marrazkia dirudi, bat-batean egina baino gehiago adimenaren esfortzu izugarriaren bidez lortua, modeloaren behaketarik behar ez duena. Chillidaren marrazkia razionalista bati dagokiona da, filosofia deskribatu edo idazteari ekin beharrean, espaziora trabeska igorri beharrean, arkatzairen, paper-zatiaren, kobre-oxidoaren bidez nabarmentzeari ekin diona, lur errearen edo alabastroaren, burdinaren edo hormigoiairen pitzaduraren gainean, modurik berehalakoenean eta beraz abstraktuenean, eta esperientzia bisuala, zehatzago esanda plastika baliabidea edo erdigunea izanik.

II.

Azter dezagun orain bere lan grafiko inprimatua. Hemen ere, Chillidak baliabide bat baino gehiago landu du, adibidez, xilografia, litografia eta akuaforte nagusiki; era berean, kopuru txikiagoan izan arren, punta lehor, urtinta eta serigrafia batzuk ere egin ditu azken urteetan.

Nolanahi ere, Chillidak gehien erabili duen baliabide grafikoa akuaforte izan da, bostetik bateko erlazioan xilografia eta litografiarekiko, adibidez. 1959az geroztik ehun eta berrogeita hamarretik gora akuaforte egin ditu. Izan ere, 1959an Parisen argitaratu zituen Maeghtek, *Glissements des Limites I* eta *II*. Bi lan horiek oso esanguratsuak dira Chillidaren obran, pintzelez eta tinta marroiez aurretik egindako marrazkietan dagoeneko adierazitako mundua biltzen dutelako ez ezik, urte horietako eskulturekin –*burdinazko dardarrekin*– batera sortuak, beren izenburuan artistaren ikerketa plastikoetan ordutik aurrera erabiliko duen tematika berezkoa eta iraunkorra biltzen dutelako ere: mugaren kontzeptua. Greziako munduaren paisajeak *paisajearen azalpena* den arkitekturak hain berezkoa duen kontzeptu hori –beti ere Heideggerren espazioari buruzko azterketan agertuko dena– honelakotzat jo du Chillidak: “muga espazioaren benetako protagonista da; orainaldia, beste muga bat, denboraren benetako protagonista den bezala”.

Zentzu honetan, kontuan hartu behar dugu Chillidaren akuaforteen heren bat baino gehiago era berean dezente handiagoa den paper baten gainean kokatuta agertzen dela. Hau da, Chillidak tamaina aldetik xaflaren antzekoa den paperaren gainean grabatzen du, edota estanpazioaren ondoren xaflaren tamainan moztutako paperaren gainean, eta paper inprimatu hori ondoren enkoadratua agertzen deneko tamaina handiagoko paper baten gainean eranstu du. Hemen, artistak bi gainazalen proportzioa eta eskala erabiltzen ditu, hau da, grabatua dagoena eta euskarriztat balio duena edo lehenengoa kokatzen denekoa.

Marraskia agertzen deneko espazioa mugatzeko obsesio hori, edo pintore batzuek izan duten markomota jakin batekiko obsesioa, ez da oraingo kontua. Rembrandt-ek, adibidez, bere marrazki txikietan beti jorratu du muga, baina Chillidaren kontrako zentzuan, ordea. Lumaz edo burilez marraztutakoaren inguruan espazio zuri gehiago gehitu beharrean, grabatua beste orri handiago baten gainean erantsiz, Rembrandtek berehala egindako marrazki txiki horien inguruan marko bat trazatzen zuen, paperaren ertzari jarraitzen dion tintazko lerro bat izanik, marrazkiak sortutako eta hartutako espazioa mugatuz eta enmarkatuz.

Chillidaren grabatuetan arazo bera sortzen da, bere eskultoretan sortzen den galdera bera, baina bi dimentsiodun konposizio lineal hauetan lerroaren keinu hotza dela medio adierazten da. Orain, keinu hori ez da gogor egiten duen eta prozesu bizi organiko eta etengabe batean gidatu behar den burdinarena. Lehenengo aldiako burdinetan, lerroaren hausturak edo keinuak agertzen dira, beren dardarren espazioa adieraziz, bai eta haizea "orrazten", "goraipatzen" duten espazioko ildoak ere. Eta berdin marrazkietan *Glissements* grabatuetan ere, baina oraingo honetan lerroaren, arkatzen keinu hotzez, berau ere gidatu behar dela ahaztu gabe. Ordea, papera tratatzeko moduak, bere ikuspegia jakinarazteko moduak, ez du batere zerikusirik eskultoreen marrazki tradizionalekin, adibidez Bourdelle-ren, Laurens-en edo Brancusi-ren horiekin.

Izan ere, grabatuetako batzuk Franz Kline (1910-1962) amerikarraren pinturatik gertuago daudela esan genezake, ezaugarri informalista horietatik, baina Chillidarengan kezka espaziala antzemango delarik beti. Beregan, lerro zuzenarekiko erakarpena somatzen da, kokaleku berri bat sortzen duten masa plastikoak, bultzada bertikalak edo horizontalak zuzendu eta kokatzen dituen lerroarekiko, alegia. 1958 eta 1959 urteetako *Mugen marmarrak* (*Rumor de Límites*) eta 1960ko *Modulazioak* (*Modulaciones*) lanetan, grafismoaren ekialdeko mundu horren oihartzunak daude, pintzel asaldua esaterako, baina, beti ere, Pierre Soulasek 1957 eta 1959 urteetan tamaina txikiko paperetan emandako pintzelkada zabaletan eta orban beltz izugarrietan baino askoz ere era dinamikoagoan, indartsuagoan eta aktiboagoan, haiek Japoniako kaligrafiatik hurbilago baitaude.

Dena den, Chillidak erabat europarra, razionalista eta geometrikoa den *ductusa* mantentzen jarraitzen du, Soulagesen mistizismotik oso urrun dagoena. Hala eta guztiz ere Londresko British Museumen dagoen Rembrandten *Neskatxa etzana* marrazki zoragarriaren lau trazu horietatik hurbilago, trazu horiek ez baitute batere zerikusirik ekialdeko sinbolismoarekin edo grafiarekin, espazioaren sorkuntza soilarekin baizik. Chillidaren lan grafikoa berez 1959 urtean hasten da, artistak altzairuz eta zurez egindako bere aurrenetako lanei ekiten dien aldi berean, baldin eta ez badugu atzera egiten 1956ko hiru xilografietara arte (ikus *Derrière le Miroir* 90-91 zkia.). Hala ere, ez du garrantzi kuantitatiborik hartzen 1968ra arte. Izan

ere, 1965ean ez zuen grabatu bat ere egin, ez eta ohitura zuen bezala urte berria zoriontzeko egin ohi zuen *chrystmasa* ere.

Espazioaren azterketak eta eztabaidak zeregin nagusia betetzen du Chillidaren lan grafikoan ere, marrazkietan bezalaxe. Hala, tonu zuria eta beltza duten bolumenen artean mugitzen da bere grafia, tarteko gradaziorik gabe. Chillidak bi kolore horiek edota hobe esanda segmentu positibo eta negatibo horiek erabiltzen ditu bakarrik. Litocollage batzuetan soilik antzeman daiteke espektrio zabalagoa krema koloreak (paperaren kalitate desberdinagatik) edo gris uniformeak erabiltzen dituenean, baina bi kolore horiek gainazal homogeneousetan zabaltzen ditu, ez ordea trazu txikietan. Kolore horien asmoa ez da kromatikotasun jakin bat lortzea, espazio bat baizik, kromatikotasun zatiak diren neurrian. Eta beltzak, kremak edo grisak hartutako zuriaren kromatikotasun hori neutroa da. Paradoxa erabiliz, akromatikoa dela esan genezake.

Kromatikotasun akromatiko horren adibide bikainena Chillidak Jorge Guillénekin *Más allá* libururako egin zituen hiru xilografia dira. Ez dago tintarik zura baizik, gubiak eta burilak ziztatua edo ziztatu gabea, ildokatua edo ildokatu gabea, hala bi maila desberdin sortaraziz paper inprimatuaren gainazalean: xafla puruak ukitutako paper laua eta ildo edo zimurrera egokitutako paper arraildua. Lerroa bi gainazal horien *arteko* kontaktutik sortzen da.

Chillidaren grabatu zuri hauetan, marraztutakoaren, inprimatutakoaren lerroa eta erritmoa plano inprimatuaren arteko erlaziotik abiatuta sortzen da, helmenera ez dauden plano horien hurbiltasun horretan, beren arteko *erlazioan* Elkarrekiko mugan sortzen da lerroa tinta beltzaren beharrik gabe, purutasunaren, argitasunaren eta argiaren alkimia antzeko zerbaitean, poeta espainolaren poesia trinko, lineal, eta arretaz neurtutako horretan bezalaxe. Hala dio Guillének *Más allá* liburuaren III. zatian, bere adimenean indarrez sartzen diren objektuez, Chillidaren lerroek papera hartzen duten bezala: “sin cesar con la móvil/ trabazón de unos vínculos / que a cada instante acaban / de cerrar su equilibrio”. Guillénekin bertso horiek, bigarren aldiz aipatzen ditudanak gauzen arteko loturaz edo erlazioaz hitz egitean, Chillidak bere lan bakoitzean eztabaidatzen duen espazioen loturara eramaten gaituzte zuzenean.

Guillénekin liburu honetarako Chillidak egin zituen ilustrazioengatik Diano Marina saria irabazi zuen 1974an. Zurian egindako grabatuaren teknika hau, Guillénekin poesiarako hain egokia, arazo tekniko baten entrenamendutik sortua da, ordea. Auvergne de Moulin etxearen “Richard de Bas” paperaren gehiegizko porositateak eraginda, tinta liburuaren orriko azpialderaino sartzen zen. Horrek akuafortea bezain sarkorra ez den xilografiaren teknika erabiltzera bultzatu zuen artista, hau da, tinta alde batera utzi eta argitasuna lantzeko aukera eman zion. Inolako zalantzarik gabe lanean, hau da, materiarekin izandako eztabaida zuzenean sortzen da inspirazioa?, Baudelaire-ek dioen bezala, edo eskultorearen beraren hitzetan “artistaren ehuneko hamarra inspirazioa da eta ehuneko laurogeita hamarra transpirazioa”.

Zuria lantzeko teknika hau 1974ko *Toki II* xilografian ere agertuko da, bai eta hutsean, tintarik gabe inprimatutako beste xilografia batzuetan ere, esate baterako Cioran-en *Ce maudit moi* karpetaoak eta argitalpenekoak.

Bestalde, argia erabiltzeko nolabaiteko asmoa antzematen da 1971ko *Rembrandt-en omenez (Homenaje a Rembrandt)* ondoren egindako lanetan. Aipatutako lan horretan dagoeneko Chillidak argi-efektu batzuk erabiltzen ditu espazioan orbanen eta tinta korrituen bidez, altzairuetan eta burdinetan materiaren kalitatea eta oxidazioa erabili dituen bezala, eta *collage*etan ertzeetan erretako papera. Burdinaren kalitate jaspeztatu hori, argia zurgatzeko duen modua eta bere profil zuzena baina kolpearen eta mailuaren ondorioz utzitako kurba txiki ugariduna erakusteko modu hori *collage*etako paper errearen ñabardura horietan berriro agertzen dela dirudi, erabat zuzenak izan ez arren irmoak diren ertz horietan, eta beltzak homogeenoa izateari utzi dion akuaforteetako tintaren kalitate horietan. Burdinaren eta beraz suaren mundu hori, hain zuzen ere Bachelard-ek 1956an Chillidaren lehenengo lanak behatzean antzeman zuen hori, beste itxura batekin agertzen da berriro.

III.

Chillidaren lan grafikoan neurria ere kontuan hartu behar da. Grabatuaren proportzioari eta kokapenari buruz esan dugu dagoeneko Chillidak paper handiagoetan eransten dituela bere lanak. Normalean nahiko tamaina txikiko piezak dira, 20 cm inguru dituzten xaflak, 1971ko 8 cm-ko *Triptikoa (Triptico)*, punta lehorrez egindakoa, eta 1974ko 3,5 cm. *Txiki* akuaforteak izan ezik. *Esku* izenburua duen eskuen seriea formatu txikikoa da baita ere. Akuafortez eta punta lehorrez egindako lanen serie hau 1971 eta 1972 urteetan hasi zuen bost xaflarekin; 1973an, beste zortzi gehiago egin zituen, horien artean *Bi Esku*, eta 1976ra arte ez du beste bat egingo, *Esku XIII* arte, hain zuzen.

Zenbait liburutan Chillidak egindako ekarpena eskuan dago oinarritua baita ere, adibidez *Adoración* izenburua duen José Miguel Ullán-en poema liburuan, Marguerite Duras-ek frantsera itzulitakoan. Liburu horretarako Chillidak esku baten akuaforte bat egin zuen. Julio Caro Baroja euskal antropologoaren omenez egindako liburuan eskultoreak ikertzailearen eskua marraztu zuen eta Euskal Ikaskuntzaren 1978ko Asanblada Orokorra iragartzen zuen kartelerako beste bat, frankismoaren etenaldi luzearen ondoren euskal kultura sustatzeko eta zabaltzeko zereginari berriro ekin zion erakunderako.

Tamaina handiko grabatuak, 75 cm-tik gorakoak artistaren lanaren ia salbuespen bat izan arren, bikainki eginak daude. 1969an lehenengo bost *Leku* grabatuak egin zituen eta 1970ean *Utsune* eta *Aundi* (urte hartan hiru), 1971an *Banatu*, *Rembrandt-en omenez (Homenaje a Rembrandt)*, eta *Bartzelona (Barcelona)* litografia, 1975ean *Nitaz* eta 1976an *Euzkadi* bere herriari egindako omenaldia izanik, eta horietako serie batekin, hau da, IV.aren, Japoniako gobernua Tokioko X. Grabatu-Bienalean emandako Nazioarteko Grabatu-Saria irabazi zuen. Chillidaren tamaina handiko grabatuen garrantzia agerikoa da, bere lan grafikoa 1986an Liejan, Bruselan eta Namurren erakusgai egon baitzen *Gravures Grands Formats* erakusketaren barruan.

1972an, Chillidak Municheko Joko Olinpikoetarako karteletako bat egin zuen. Grabatu bat da, euskal *tetraskal*eren mugimendua eta biraren zeinua gogorarazten duena. Zeinu-mota hori, alderantziz jarritako esbastika antzeko bat, zetaren norabidean baino eseren norabidean, antzinatek agertzen da Euskal Herriko ornamentazio artean, batez ere tailatutako kutxa eta altzarietan, bai eta habeen dekorazioan ere, adibidez herrietako ermitetan. Nolanahi ere, zeinu hori ez da soilik euskalduna, eguzkiaren irudikapena

deitzen zaion hori ez den bezala. Hilobietako hilarri erromatar ugaritan agertzen da, Hispaniako iparraldean eta zurean egindako taila desberdinetan, batzuk XVII. mendekoak izanik, Suitzan. Era berean, errenazimenduaren munduan, Tomasini-ren *Elogia* delakoen zeinua topatzen dugu, eta Marcontonio Passeri-ren medailan “philosophia comite regredimur” lemarekin, elkartutako bi gorputzeko osatutako zeinua agertzen da, Aristofanes-ek Simposio platonikoan aipatzen duen bi kopetadun munstroa imitatuz. Pico, Ficino, Landino eta abarrentzat, aldi berean gora eta behera, lurrekoa eta zerukoa, pertsonala eta izpirituala dena begiratu ahal izateko zeinua da, aldi berean aurrerabidearen eta boterearen zeinua.

Liburu-ilustratzaile gisa beste atal bat merezi du Chillidak. Zeregin hau 1966 urtean hasi zuen, Maeghtek argitaratutako Andre Frenaud-en *Le chemin des Devins* libururako egin zuen azalarekin eta bederatzi akuaforteekin. 1968an zazpi litografia egin zituen Suitzan Erker Presse-ek argitaratutako Max Holzer poeta austriarraren *Meditation in Kastilien* libururako, *Das verborgene Lichten* (argi ezkutua) autorearena. Hurrengo urtean argialetxe berak Martin Heideggerren *Die Kunst und der Raum* kaleratu zuen, eta liburu horretarako Chillidak zazpi litocollage egin zituen bai eta azalaren orrialde bikoitzeko litografia eta *Heidegger-en omenez (Homenaje a Heidegger)* xilografia ere, 1970ean argitaratutako Erhard Kastner-en testuarekin batera agertzen dena.

1973an Jorge Guillénen *Más allá* poema libururako hamasei xilografiak egin zituen, lehen aipatu bezala orduan hasi zelarik xilografia zuriak egiten. 1975ean, Parisen Odette Lazar-Vernat-ek argitaratutako *Paroles Peintes* liburua ilustratu zuten bederatzi artistetako bat izan zen Chillida, bere ilustrazioa Edith Boissonas-en poemarako izanik. Urte berean eta Maeght argialetxerako Charles Raciner-en *Le sujet est la clairière de son corps* ilustratu zuen eta 1977 urtean *Adoración* liburua, José Miguel Ullan poeta espainolarena. Poeta hau garai hartan Parisen zegoen erbesteratuta –orain Madrilen, eta zalantzarik gabe hizkuntzaren tresna menperatzen duen poeta garaikide bakarrenetakoa da, Valente bezala ismo eta korranteetatik harantz dagoena–.

1983an eta berriro ere Saint Galleneko Erker Press argialetxerako Emile M. Cioranen *Ce maudit moi* liburua ilustratu zuen hiru xilografia, lau akuaforte eta punta lehor batekin. Cioranek, hamalau urte lehenago Heideggerrek egin zuen bezala, harri litografikoaren gainean idatzi zuen testua eta testu hori gainera disko batean grabatu zuen. Testu idatzia frantsesez eta alemanez kaleratu zen. Franz Lares-ek eskultorearen eta filosofo baten artean berriro ezarritako lotura honetan kontuan hartu behar dugu Cioran Euskal Herrian eragin handienetakoa duen filosofo frantsesa dela (edo hobe esanda frantsesez idazten zuena zeren eta Cioran, Brancusi, Ionesco, Robert Klein, edo Mircea Eliade bezala Parisen bizi ziren hainbeste errumaniarretako bat baitzen). Harreman horretatik bien arteko gogoetak biltzen zituen liburu bat egiteko asmoa sortu zen, bien arteko elkarrizketa bat, nahitaez lineala eta finalista izan behar duen garapen logikorik gabea. Proiektu hau ezin izan dute gauzatu.

1997an Eduard Weiss argitaratzailearekin *Homenaje a Bach* liburua kaleratu zuen. Bere azken serigrafiak izanik akuafortearen presioarekin egina. Grabatuen liburu eder bat da, eta bertan gainera Bachen jatorrizko partiturak harrira eramanda agertzen dira. Berlingo Kupferstichkabinettek, Alexander Duckers-en zuzendaritzapean, 1998an erakusketa bat antolatu zuen liburu honi eta Chillidaren laneko Bachen gaiari eskainia.

Asko idatzi da Juan Sebastian Bachen letrari eta kaligrafiari buruz, bere grafia eta arabesko bereziari buruz, hainbeste salto eta eten dituena, beti neurritua eta uhindua den bere melodiatik hain urrun dagoen aldetik. Bere idazkera ez da fugaren arte horretan egituratzen, izan ere Bachen fuga neurtuak ez baitu musikaren denbora ehotzen, aitzitik, musikaren denbora espazialki sortzen du sare baten antzera, dagokion matematizazioan perfektua den ikuspegi baten menpe egongo balitz bezala. Bachek denbora (hau da, soinua, soinuaren jarioa) espazio koordenadan ordenatzen du. Hau da, fugak edukiontzi batean abestutako denboraren igarotzea isurtzen du, bere eraikuntzan erakarri, xurgatu eta izozten gaituen eduki batean.

Niretzat ez dago ezertxo ere Bachen fugaren antza handiagoa duenik Chillidaren esku baten marrazkia baino.

IV.

Chillidaren *collage*etan, nolabaiteko sailkapena ere egin genezake. Batetik, paperezko *collage*ak daude, paper ebakiak, planoaren gainean erantsiak, gainjarriak eta beren ertzeen elkarlotura zehatzean balore berezi batzuk sortzen dituztenak.

Bestetik, *collage*etan material grabatua erabiltzen du, batzuetan akuaforteia eta beste batzuetan litografia. Hau da, berriro ere paperen gainjarpena, eta oraingo honetan eskuz marraztuak edo erreak egon beharrean, alde zurretik bere ohiko moduan grabatuak, hiru kolore edo tonuren konbinazioa sortuz. Euskarri gisa erabilitako paperaren zuriaren aurrean, tintaz estalitako planoen beltza eta paper grabatuaren grisa, zapaldua baina tintarik gabea. Eta azkenik egunkariekin egindako *collage*ak.

Chillidaren *collage* hauetan, gainazalak berak direla medio plano bat bestearen ondoan ipiniz, erretako edo ebakitako paperaren hausturan markatutako gainazalak, bertan paperak kolatuta edo erantsita, paper-euskarriaren inguruko eztabaida sortzen da, bere funtsezko argitasuna galtzen da beste paper kolatuen edo erantsien artean, interferentzia-jokoan, forma eta integrazio anitzeko leku bat sortuz. Forma eta integrazio horiek aldatu egiten dira gainera, hiru koloreko *collage*etik bost koloreko *collage*era doan prozesu batean (zuri, beltz, gris eta beige-aren kolore-sortaren barruan), ondoren kolore okre eta erreak erabiltzeko, batetik espazioa kontuan hartzean argiaren elementua gehitzen dutenak eta, bestetik, burdinaren oxidazioa bere eskulturetan kontuan hartzean oroimenaren elementua gehitzen dutenak.

Kromatismo horiek Chillidak oso modu desberdinetan erabiltzen ditu, adibidez mundrunaz paperaren gainazalean igurtziz, edo plantxa kolpeez papera erreaz. Kolorea edo sua berriro agertzen da bere lanean papera oinarritzat hartu arren. *Collage* hauetan paperaren ebakidura asko guraizez egin beharrean suaz eginda daude, hari elektrikoaz, hala guraizeena bezain zuzena ez den ebakidura lortuz, eta muga zehazgabeagoa, “urduriagoa” sortuz.

Papera aukeratzeko garaian ere, Chillidak ehundura leunaren edo satinatuaren ordean ehundura zakarra aukeratzen du. Komuneko paperean egindako marrazkiak ere baditu, goian ezkeraldera zirkuluerdiko

ebakidura batekin, bere erabilpen praktikoan erroiluak zuen zuloagatik. Ehundura bilatzen aritze horrek zaku motako paperez eratutako *collage*etara eramango du, tonu krema desberdinetakoak. Baina berriro ere Chillidak helburutzat duena ez da kolorazio arazo bat *dis-posizio* edo antolamendu arazoa baizik, espazioak definitu, hau da, mugatuko dituzten gainazalen ñabardurari dagokiona.

Teknikaren ikuspegitik, *collage* horiek ebaketa-joko zailak dirudite. Jakin badakigu batzuetan zaila dela gainazal horiek eranstea, artistari eskuak falta baitzaizkio horrelakoetan. Eta batez ere paperen labirinto horretan tonuen oreka bilatzea. Nolanahi ere, Chillidaren *collage*etako konbinazio koloreztatu horiek ez dute zerikusi handirik kolorez egindako marrazkiekin. Chillida forma puruen munduan dago, distirak izan arren kolorearen akzidenterik ez duen munduan. Eta tonuen mundu horrekin ez dute batere zerikusirik Chillidak jarduera sekretu bat, sukaldeko joko bat balitz bezala pintatzen dituen koadro txikiek –oso koloristak izanik–.

Bere *collage*ak oso plastikoak dira, ez ordea pintura. Chillidak badaki pintura eta eskultura bi eremu desberdin direla. Aipa dezagun berak esandakoa (elkarrizketa *Guadalimar* aldizkarian, 50. zkia. 1980ko martxoa):

“Gauza bat da pintura oinarrizko modu batean planotan banatzea eta beste bat izango litzateke, nolabait esateko, espaziora modu erreal batean pintorearen lan bat eramateko adina izango den adimen-prozesua burutzea, Picasso-k egiten duen bezala. Pinturak ez du batere zerikusirik eskulturarekin, eskulturan elementu bat baitago edo pinturan elementu bat baitago nolabait ere kontzeptualki baztertzen direnak. Hau da, kolorea espazio birtual bat da, espazio errearekin batere zerikusirik ez duena. Eta espazio erreala erabat misteriozua da eta hor muturra sartzeko ez da dirudien bezain erraza”.

Chillidarentzat pintura eta eskultura errealtatea lantzeko bi arlo desberdin dira, eta horietako batean sartzeko edo mugitzeko pausuak ez du besterako balio. Pinturaren mundua koloreari lotua dago, akzidentala denari, eta beti nolabait esateko grabitatearen lege bati dagokionari; eskultura, berriz, substantziaren *akzidentea* baino gehiago, kolorea esaterako, substantziaren *antolamendua* aztertzen duen arloa izango litzateke. Beraz, pinturarena bezain hautemangarria ez den arlo batean gaude, ohituak gauden grabitatearen legearen menpe egongo ez litzatekeen eremu batean bezala gaude, eta hala astronauta moduan ibil gaitzke batzuetan beste dentsitate atmosferiko batean “flotatzen”, eta bertan eusten duen gorputzak eta gora-behera, ezker-eskuin koordenadak absolutuak izateari uzten diote, zurruntasun kartesiarra alde batera uzten dute, gure eguneroko ikuspegiaren eta gure eguneroko munduan zehar ibiltzearen aingura dena. Pintura eta eskultura mundu desberdinak dira, eskalatzea edo astronauta moduan joatea bezala, ez da gauza bera koloreak biltzea joatea eta amildegi espazialaren sakontasun amaigabearen ez-kolorean galtzea.

Bi esperientzien arteko desberdintasuna edo bien arteko antzekotasunen berdintasun eza argi eta zehatz-mehatz adierazten du Chillidak berak (aipatutako elkarrizketa):

“Eskultore batek egingo duen pinturaren eta pintore batek egingo duen eskulturaren artean egon daitekeen antzekotasunak ez du zerikusirik kontrako artearen garapenean imajina daitekeen oinarrizko eta funtsezko antzekotasunarekin. Azken finean, kontua ez da gaia katedrako lezio bat emateko moduan aztertzea. Ez al da hala? Inolako gairi buruz. Ez hala? Intuizioak dira, intuizioak besterik ez. Eta horregatik artearen historian badira adibideak kontrako jarrera okerra dela frogatzen dutenak, horien artean Michelangelo. Michelangelok bere eskulturaren pintura egin zuen eta niretzat horrela ez duzu asmatzen, ezin da bere eskulturarekin konparatu. Ez dakit baina eskulturan pentsatu gabe pintatu izan balu, orduan bai, beharbada. Gizon horrek zuen gaitasuna kontuan izanik, askoz ere pintura hobea egin ahal izango zuen. Garrantzitsua izanik, noski. Hau da hau! Kapera Sixtina kritikatzera ausartzea ere... Baina bere eskulturaren azpitik jartzera lasai asko ausartzen naiz. Kapera Sixtina oso garrantzitsua izan arren, ezin da zahartzaroan eta lur jota zegoenean sortu zuen “pietatearekin” konparatu”.

Hasierako *collage* askok, 1952-3 urtekoek, *Voeux de Noel* batzuek (1959-60-61 urtekoak) xilografian edo offsetan, eta batez ere 1960ko *Correlation* litografiak, formen mugimendua, paperen *elkar hartzea* espazioa sortzen duten –eta ez bakarrik bolumena– eta mugimendua sortzen duten gainazalak adierazten digute, eta Giacomo Balla-ren (1871-1958) ikerketak, 1912 eta 1913 urtekoak, gogorarazten digute, *Compenetrazono Iridescenti* abstraktu haiek edo 1912ko bere *Automobil* eder hura (gaur egun Koloniako Wallratz Richard Museum-ean), bere arrakasta 1918ko *Paravento* izenburua duen lau orriko bionbo horretan lortu zuelarik.

V.

Chillidak egindako emakumezkoen marrazki batzuek, 50eko hamarkadakoek, Matisseren formen mundu horretan grabitatzeko dute. Hala eta guztiz ere, Chillidarengan pre-okupazio bat dago (pre-ren zentzu etimologikoan, hau da marrazkia bera egin aurreko kezka) Henri Matisserengandik bereizten duena. Espazioa azpimarratzeko kezka lineal bat da (gero mugatzekoa izango da), lerro jakin batzuen elkarloturaren bidez, irudikapenaren ingurutik harantz (gorputza irudikatzen harantz) eta beren erritmoari eta musikaltasunari esker gainazal lau “dimentsionatzen” duten eta espazio bat “sortzen” dute. Iku, adibidez, emakumezkoen biluzi horietan ipurmasailen kurbetako lerro sinple horiek, ipurmasailak osatzen dituzten lerro horiek, eta bereizi xehetasun horiek multzotik: ondorengo marrazki abstraktuen indar konstruktiboaren eta espazialaren aurrean jartzen gara.

Chillidarengan Matisseren marrazki lauaren musikaltasun hori ez da antzematen, gainazal bat balitz bezala ikusten den gorputza zeharkatzen duen lerroaren erritmoa, gorputz batek eduki behar duen espazio tridimentsionala sortzen duten lerro sinpleak baizik. Esan dugu honez gero Chillidaren biluzien marrazkietan interesgunea ez dela, berez, gorputza, ez eta bertan gauzatzen den espresio jakin bat ere, gorputzak moderazio plastikorako eskaintzen dituen aukerak baizik.

Chillidaren biluzi horiek gehiago errotzen dira Edward Weston amerikarrak (1886- 1958) 1933 eta 1934 urte bitartean egin zituen argazkietako gorputz-ataletan. Azter dezagun esaterako 4 x 5 negatibo serie ezaguna (Graflex eta contact prints horiekin), hain zuzen ere Punta Lobos, Carmel Monterreyko kostalde menditsuan 1938an Charis Wilson bere bigarren emaztea modelotzat hartuz eginak. Atal jakin batean hartutako gorputz biluzia lerroen mugimendu soil bat bailitzan agertzen da, bigarren aldiz begiratu bakarrak, gure buruari galdetu ondoren, irudikatutakoaren bolumena emango diguna. Argazki hauetan bolumen batek “planifikatua” izatean sortarazten dituen lerroen elkarloturak erakartzen gaitu, elkarlotura hori azpimarratzen delarik (arteari esker, Westonen “ikuspegiari” esker) gorputzaren atal bat bakarrik hartzean, gorputza zatitzean. Soinek gorputzaren bizitza bularraren bitartez erakutsi zuten bezalaxe, goitik behera aintzat hartu beharrik gabe, gorputzaren mugimendua erakutsi zuten bezalaxe, oinak ikusi beharrik gabe, Westonen argazkietako soin horiek segmentu linealean itzultzen digute giza gorputza, bere bolumena eta jarrera. Westonek badaki marrazkiak edo pinturak berezko hizkuntza duen bitartean, argazkiak errealitateak “aipamen” egiten duela, errealitatearen itxura hartzen duela, “objektiboarekin”, eta beraz aukeratzean sinplifikatu egiten duela. Horregatik, hain zuzen, are eta gehiago sinplifikatzen du eta aipatzen du xehetasuna horren bidez irakurketa maila berri bat gehitu edo beharbada sortzeko, testuaren testuingurutik kanpo uztean.

Kosmologian gerokotasun gisako iragankortasun psikologikoaren eta zentzuaren elkarlotura sintetikoaren iragankortasunaren artean bereizi ohi da (guztia geroko logika “deduktibo” batean integratzeko ahalbidea egongo bada ere). Era berean, marrazkiak agerian uzten duen eta bisuala, bibrakorra den zerbait balitz bezala agertzen duen espazialitatearen eta elkarloturen espazialitatearen artean bereizketa bat egin genezake. Horixe da Westonen argazkiek edo Chillidaren marrazkiak egiten dutena eta lortu nahi dutena. Adibidez, etzanda dauden emakume horien marrazkiak, erdigune dinamikoa elkarlotura linealean dagoela kontuan izanik, euskarriztat dituen oinen eta ipurdiaren arteko sakontasunean. Hemen espazioaren arazo argi bat planteatzen da, batez ere lerro bloke baten itxurarekin agertzen den gorputzaren gainerako atalekin konparatuz.

Giza irudiaren marrazkian, luzerako jarrera horretan, lehenik guztizko forma geratzen da agerian, gorputzaren masa, bertan, lekuren batean, arazo bat bere kontrako lekuan agertzeko, txiki baina kontzentratua, trinko eta zail. Hortik sortzen da bere interesa eta arriskua. Edward Westonek xehetasuna kategoria mailara altxatzen jakin badu, Rodinek soinarekin egin zuen bezala, Chillidak beraz aztertzen eta muturrera eztabaidatzen jakin du.

Chillidaren lanean ez dira profilak edo laugarren dimentsioa lantzen, arazoaren gunea agerian utzi baizik, hiru dimentsioko espazioa eztabaidatu beharrean espazioa berez eztabaidatuz. Are gehiago burdinaren tentsioa, “bibrazioa” edo dardarra, espazioan sartzeko duen modua. Hala, 60ko hamarkadan punta gogorrez egindako marrazki batzuk daude, arkatzez eginak, eta espazioan zehar sartzen direnak, bere lanabesen burdina pudelatuek “musika isila” sortzen duten bezala; hala eta guztiz ere, beste batzuek, brotxaz egindakoek –burdinaren sekzioa handituko balitz bezala, *Ikaraundiren* moduan– tintak inguruko espazioa erreko balu bezala dinamizatzen dute espazioa.

Chillidaren marrazkiaren alderdi bikoitz hori, guraize baten antzera espazioa irekitzen eta ebakitzen duen arkatzez nahiz paperaren lekua dardarazten duen tintaz, ondorengo urteetan gaur egun arte antzemango dugu.

VI.

Materialak moztea marrazteko bi ekintza horien arteko antzeko jarduera izan daiteke. Chillidaren mahaia beti dago ebakin, paper, grabatu eta abarrez betea (ondoren kolatu, berrantolatu edo alde batera utziko dituenak), eta Lardera-rena latorrizko edo letoizko plantxa txikiz estalita. Berez bozetoak baino gehiago aldez aurreko ikerlanetarako izanik. Bi artista hauek gehienetan aldez aurretik maketarik egin gabe egin izan dituzte beren pieza handiak eta izenburu berari erantzuten dioten eskultura-serieak egin dituzte. Bai eta antzekoak diren izenburuak dituztenak ere, adibidez: Larderaren *Ametsen dorrea* (*Torre de sueños*) eta Chillidaren *Ametsen ingudea* (*Yunque de sueños*), italiarraren *Erritmo heroikoa* (*Ritmo heroico*) eta euskaldunaren *Kantu handia* (*Gran Canto*) edo *Bibrazioa* (*Vibración*)...

Bestalde, eskultore euskaldunak planoari aurre egiteko duen modua aipatu behar da. Bere grabatu eta marrazkietan dimentsioen errealtatean, beste esperientzia batzuen oroimenak antzematen dira, Westonetik, Ballatik edo Matissetik harantz. Serge Poliakov-en (1906-1969) pintura batzuek, kolorezko planoen elkarloturan, Chillidaren litocollageen gainjarpenak gogorarazten dizkigute, kolorezko gainazal desberdinetan zehar lortutako planoaren dimentsionaltasunaren proiektzioan. Pierre Soulageren pinturretan ere, 80ko hamarkadan, gainjarpen horiek agertzen dira, horietan elkarlotuta iluntasun orbanak eta orban zuri-beltz desberdinak erabiltzen dituelarik, baina ez ordea eskultore euskaldunaren zehaztasunaz, kontrolik gabeko grinaz eta biolentziaz baizik.

Hala eta guztiz ere, 50eko hamarkadako artista frantsez honen tinta batzuek Chillidak 60ko hamarkadan pintzelez egindako lan txiki batzuk gogorarazten dizkigute, ekialdeko kaligrafiaren tradizioaren barruan, Kline amerikarraren informalismoan hain agerikoa den horretan, Chillidak Europako kaligrafiarekiko atxikimendua eta leialtasuna erakusten jarraitzen badu ere.

Bere estiloa ez da a priori, “forja” bat baizik: forma eta dagokion edukia edo teoria egiteko “moduan” sortzen dira, bere lan bakoitzaren (multzoaren) eraikuntzan. Chillidaren lanean, Robert Bresson-en zinean bezala, planoen arteko erlazioaren joko formala nagusitzen da. Frantziako zinegilearentzat film bateko edozein une inguratzen duten uneen menpe dago, marrazki bateko edozein lerro bere ondoan agertzen diren lerroen menpe dagoen bezala. Bressonen “estiloari” buruzko gogoetak Donostiako eskultoreak idatzi dituela ematen du: “Nik ez dut batere ahaleginik egin behar nire estiloa mantentzeko. Aitzitik, filmak ezingo nituzke beste modu batera egin. Nire estiloa naturala da erabat, berezkoa dudan zerbait, eta horren erakusgarri hauxe da, nire lehenengo pelikulatik hasita beti lan egin dudala modu berean. Zinematografoari buruzko gogoetak filmak egin ahala idatzi nituen. Neuk egiten nuena estilo berri bat zela konturatzen hasi nintzen eta estilo horri buruz teorizatzen saiatu nintzen. Ez dut estilo eredu bat oinarritzat hartzen film bat egiteko, filma eraiki egiten dut eta nahitaez nire estiloan ateratzen zait. Egiten ditudan pelikulak neurritz eraikiak izateak ez du esan nahi artifiziosoak direnik”.

Chillidak teknikak ikasteko zaletasun handia erakusten du, eta hortik datozkio landu dituen modu grafiko desberdinak. Bere kezka plantxaren gainazala behatzetik paperaren pikortasuneraino, plantxaren ebakiraino eta abar doa, eta bere garapenean eta estanzazioan zehar adi-adi egoten da, eta ez bakarrik nolabait esateko bere ernaldia teorikoetan. Beste artista batzuek, adibidez Piero Dorazio-k (1927), aldez aurreko lanketan soilik dihardute bai eta emaitzen ezabaketan ere lortu nahi duten emaitzara iritsi arte.

Artista honengan, garrantzi handia du koloreen banaketak eta geometrismoak, bai eta beren dentsitateak ere, bereziki nahasketen trinkotasunak, horretarako instintu berezia izanik, nolabait esateko abiaburukoa, baina ez ordea praxian. Doraziok hasieratik daki zer nahasketa nahi duen edo probaren ondoren badaki zer tonuk huts egiten duen, baina bere litografien gauzatze aldia ez dagokio berari. Chillidak artisauaren praxian, menpeko ofizioaren une horretan egiten du (aldata baino gehiago) bere lana.

Chillidaren lezio teknikoak alderdi bikoitza du: ez bakarrik teknika menperatzen duen aldetik, nolabait esateko teknika mekanikoa –hau da, erremintak eta materialen berezko legeak menperatzea, forja nahiz hormigoia–, teknika transzendentala menperatzen duen aldetik baizik, bere bitartez heltzen delarik dagokion mundu plastikora, nolabait esateko “tempoaren” bidez –barruko eta kanpoko bariazio bikoitzean–, eta hori bere ikerlan artistikoaren ondorioa da, pianista batek autore bat interpretatzen duenean bezala, pianoa jotzeko teknika menperatzea ez ezik, hau da, bere birtuosismoa, aldi berean teknika izpiritualagoa ere erakutsi behar baitu, sortzailearen soinuzko mundua, musikaren “tempoa” “ezagutu eta bertan murgiltzen” jakitearena.

VII.

Aurkeztutako marrazkiak eskultorearen, bere emaztearen eta zortzi seme-alaben familia-ikonografia soil bat dira. 1946an kutsu akademikoa duten marrazkiekin hasitako ikonografia honek bi marrazki anekdotiko ere aurkeztu ditu, bata etzanda agertzen den artista berarena eta bestea bere eskuena, bere emazteak eginak eta ondoren artistak itzalezatuak (erliebeak eragindako itzalezaturak, eskultoreari dagozkionak). Gainerako marrazkiak ibilbide bat dira, diseinuaren tekniketari zehar (*Autoerretrotua*, tinta txinatarrak eginak; Pedro marrazten irudikatzen duen tinta sepiazko trazu lineala; Guiomar-en erretratu puntillista eta abar), erreferentzia estilistikoetan zehar (Pili etzanda agertzen den erretratu, 1966koa, Matisseren marrazkiaren linealtasunaren eta Edward Weston argazkietako gorputz xehetasunen artean, boligrafoz egindako *Pili-ren erretratu* (*Cabeza de Pili*) bertan irudikatutako ilearen bibrazioek 50eko hamarkadako *glissements des limites* akuaforteak edo burdinen dardarrak eta ikaraundiak gogorarazten dizkigutelarik), eta artistaren modu formaletan zehar (Piliren erretratu horietako lerro fina, zuzena, Luis-en erretratuaren trazu kurbatuaren eta lodiagoaren aurrean, edo Eduardoren erretratuaren lumazko trazu etenen aurrean, pintorearen seme txikiena izanik, istripu batek eragindako oztopoak gaindituz pintore dena, eta erretratu honetan sei urte besterik ez zituela lurrean marrazten agertzen dena; edo bi seme zaharrenak, Pedro eta Ignacio, musika entzuten etzanda irudikatzen dituen ikatz-marrazkia, linealtasunaren eta orbanaren, trazuaren zehaztasunaren eta porositatearen nahasketa bertan funtsezkoa izanik espazioaren sakontasunaren sorkuntza hori haurren belarrietan).

Hori bera eskuen marrazkietan ere ikus daiteke. Chillidari ez zaizkio interesatzen eskuak gainazal espresibo gisa –Julio González-i bezala–. Aldiz, eskumuturraren itxitura interesatzen zaio konfigurazio gisa, barrurantz mugaketa gisa (eskuaren barrualdea) eta kanporantz mugatzea (hatzaren ertza paperaren amildegi espazialean sortzen duen lerro gisa). Hatzaren ukimenduan, beren elkarloturan, altzairua bere baitan ixtean sortzen da espazioa: barne-espazioa, hatzek mugakide izatean zedarritua –eskumuturrean harrapatua barruan geratzen dena– eta kanpo espazioa –hatzen lerroek kanporantz botatzen dutena, berengandik bereizten dutena–.

Chillidaren *ductus* grafikoaren igarobideari ere jarraitu ahal izango diogu ospakizun sozialetan eta batez ere familiaren ospakizunetan, horien artean bere seme-alaben ezkontzak eta biloben jaunartzeak. Izan ere bere biografian zehar egindako ibilbide bat dira: hau da, bere bizitzan eta bere trazuaren garapenean zehar. 1977an, Guiomar alaba zaharrenaren ezkontzarako gonbidapen-txarteleko tinta gorriko lerro sinpletik, hurrengo urtean Ignacioren ezkontzarako tinta txinatarrez egin zuen trazu lodiraino, María-ren ezkontzarako gonbidapenaren ertzetan azpimarratutako orban-lerroaren jokoraino, 1989an Daniel bilobaren lehenengo jaunartzerako pintzelez egindako marrazkiraino edo 1990ean Gorka bilobaren jaunartzerako paper japoniar ebakiekin egindako *collageraino*, edo 1991ko maiatzean Mikel bilobaren jaunartzerako gonbidapenean San Juan de la Cruz-en bertso batzuk orrazten dituen altzairu astun bateko zilueta gisa agertzen den orbaneraino.

VIII.

Hemen, paper iheskor hauetan Chillidak, bere grabatu askotan bezala, zeinuen sistema jakin bati jarraitzen dio, gutxienez hiru erregistro oinarritzat hartuz: oreka asimetrikoa, mugimendu birtuala, eta sekuentzien erritmoa. Hain zuzen ere, hiru sintonia abstraktu horiek Paul Klee edo A. R. Penck bezalako hain artista desberdinek erabili dituzte oinarri gisa, eta gainera Afrikako zenbait herritako ornamentaziorako *design* ondarean ere antzematen da, 1988an Parisen Dapper fundazioak antolatu zuen *Au royaume du signe. Appliqués sur toile des Kuba, Zaire* erakusketan frogatu bezala, edo Parisko Centre Pompidouri eskaintako Cordier bilduman nabarmendu bezala. I'tul zeremonietan emakumeek erabiltzen dituzten oihalak bertara aplikatutako motibo gisa apaindutako ehunak dira, eskultore euskaldunaren antzera zeinuen errepikapenean eta beren egituren elkarloturan oinarritutako sintaxiaren bidez. Sistema hori bera, corten altzairuaren dimentsioan, bere eskulturen grafian antzeman daiteke dagoeneko: galdera zeinua zeinu errepikatua eta egiturazko zeinua da Donostiako *Haizeen orrazietan (Peines del Viento)* duela gutxi Sevillako Muelle de la Salen inauguratutako *Tolerantziaren aldeko Monumentua (Monumento a la Tolerancia)* pieza sinple baino arkitektoniko horretan erdi-puntuko arkuak den bezala. Eskultoreak besarkada bat balitz bezala ikusten du tolerantzia, abside baten keinu formaletik zabaltzen dena, besoetako bat (puntu-erdiaren keinuaz) lurrerantz erortzean eta bertan eutsita geratzean zerurantz altxatzeko egiten duen bezala. Piezaren *grafia* horizontal bera da, kurbatuz azkenean altxatzea lortzen duena, bertikal gotikoa adieraziz: lezio plastikoa, osagai arkitektonikoen egiturazko elkarloturari buruzkoa.

Domina, eraztun edo zintzilikarioekin, Eduardo Chillida XX. mendean zilargintzan eta urregintzan arrastoa utzi duten eskultore handien taldean sartzen da. Francisco Durrio-ren paparreko eta eraztunetan pentsatzen ari naiz (Parisko Palais de Tokyon Bilboko Museoan baino baloratuagoak), Julio Gonzalezen lepoko eta belarritakoetan (Catherin Thieck-ek Galerie de Francerako berreskuratuak), Alberto Giacomettiren lepoko eta botoi pisuetan (horiek zirela-eta bota zuten surrealisten beren zirkulutik, bere ondorengo plastika iragartzen zuen figurazioagatik), edo Alexander Calderren ornamentaziazko mundu zabalean (1937an Kenneth Clark-ek eta Anthony Blunt-ek bakarrik aintzat hartu zutelarik Londresko Freddy Mayor Galeriko erakusketan aurkeztean, eta horren ondoren latorrizko zilargintzaren Benvenuto Cellini gisa kontsagratua izan zelarik).

Zurezko inpresioekin eta igeltsuzko edo harrizko matrizeekin lan eginez, edo argizari galduzko galdaketa bidez urtuz, Chillidak dominen produkzio handi bat burutu du ia soilik bere familiakoentzat, hau da, bere zortzi seme-alaba eta ugaltzen ari diren bilobentzat. Domina horien artean, figuratiboak ez ezik (gurutzearen edo San Kristobalen ikonografia, gidarien zaindari santua edo amatasunarena) abstraktuak ere badira; zintzilikario askotan artistaren arrastoa, *hartzaren arrastoa*, beti erantsiz edo nabarmenduz argizarian inprimatuta hatzen arrastoen formekin urrearen gainazala dinamizatzen duen ehundura sortzeko.

Formak beti dira irregularrak, artistak forma klasiko zirkularra saihestu egiten baitu. Plaketa batzuen formatuari dagokionez 1921ean Alexei Jawlensky-k bere ingurukoentzat olioaz pintatu zituen zilarrezko bost plaketak gogorarazten dizkigute.

Calder bezala, Chillida dominen produkzioaren aldi horretan ez da artisau soila ez eta bitxigilea ere: eskultorea da. Calderren lanetan bezala –artista honek ere bere herriaren bakearekin eta askatasunekin konpromisoa hartu zuen–, Chillidaren lan horietan baliabideen ekonomia antzematen da; bietako batek ere ez du modelatzen: batek tolestu eta besteak forjatu baizik, biek *mailukatu* baizik. Calderrek latorria bezalako material merkeekin bitxiak egiten dituen bitartean, Chillidak burdina balitz bezala forjatuz urrea bezalako material garestiarekin egiten ditu bitxiak.

Altzairudun kobrezko plantxek, teknika desberdinen bidez landutakoek (akuaforte, punta lehorra eta abar) edo lan grafikoak estanpatzeko erabilitako zurek artistaren berezko mundua adierazten digute, ez ordea paperean ezarritako bere pentsamenduen emaitza, bere lanaren arlo zuzen eta intimoari dagokiona baizik: bere kezkek adierazten ditueneko materia.

Zurek estanpazioaren aurrean beren izatearen berezko izaera gordetzen dute (bertan artistak *zauritzen* grabatzen ditu bere pentsamenduak): ehundura, leundura, tinta arrastoak, eta beren erliebe-izaera. Zur horiek beren txikitasunean askoz ere espazio handiagoa *okupatzen* dute emaitza gisa sortzen dituzten estanpazioek baino: zurak *arnas hartzen* baitu. “Arnas” horrek –horren seinale zurek izaten dituzten pitzadurak izanik, tenperatura aldaketak eraginda, klima lehorretan esaterako gertatzen den bezala–, zur zati trinko horiek (gubiaren zauria, tintaren bainua edo torkuluaren presioa jasan behar izango dutenak, zorigaitzoko patuari jarraituz beren izatea paperaren menpe jartzeko) Chillidaren *ouvrea*n berezko kategoria lortzen dute, bere izate funtzionala gainditu –grabatuaren euskarri izatea– eta *erliebe* autonomo izateko.

Chillidak zurean edo paperean utzitako zeinu edo seinale horiek arnas hartzen duen kaligrafia jakin bat dute, berriro ere *azalaren zentzura* itzularazten gaituena. Chillidaren kaligrafia, bere une orientalizatzaileetan ere, espresionismo amerikarrari dagokion trazuaren kontzentrazioa baino gehiago bibrazioa, dardarra edo arnasa bilatu nahi du (espazioaren dinamizazioa). Ez dago ezer hoberik Chillidaren marrazki orientalizatzaileak Mark Tobeyren horiekin konparatzea baino, biak ekialdeko eta mendebaldeko tradizio plastikoak ondoen bat egin dituzten artistak izanik, inolako zalantzarik gabe. Chillidaren idazkera *Ikaraundi* lanetik aurrera, pitzadura bilakatu da eta bertatik ezkutukoaren seinaleak azaleratzen dira. Errementariaren diskurtsoa zatikatzen du, hau da, suarena. Bere lana (bere eskultura, bere poema) aztarna da (arrastoa, oihartzuna) ahotsaren beraren aurrekoa (*protohitza*, esango du Valente-k). Bere marrazkiak airean esekitako olatuak bezalakoak dira, itsasotik ihes egindakoa; aldiz,

Tobeyrentzat, ekialdeko uhina uraren jarraitasunean murgiltzen da beti: bere kostaldea Itsaso Barearena da, ekialdeko bidea, alegia. Chillidarena Atlantikokoa da, eta bertan, itsasoaren idazkera haitzean haustea, zatikatzea da.

Sanabriako lakuan aurkitutako eta dentistaren tornuaz landutako arbel-zatian, artistak lerroaren dinamikotasunaren esperientzia orbaindu du, 1952ko *Pili-ren erretratu* (*Retrato de Pili*) marrazkiko ilearen irudikapenean nahiz 1959ko mugen marmarrak markatzen dituzten akuaforteen seriean edo *burdinaren dardarrak* izenez ezagutzen diren eskulturetan. Chillidaren lanean nabarmentzen dena ez da objektuaren anekdota edo bitxitasuna, ez eta estrukturalistek termino ez markatua deituko lioketena ere, egitura bera baizik, edo hobe esanda egituraren ezaugarrietako bat: espazialitatea. Lehen esan dugun bezala, objektuek helburu gisa baino aitzakia gisa balio dute Chillidarentzat, artista honek objektuetan ikusten duena ez da bereizgarritzat duten xehetasuna komuntzat dutena baizik. Hala, bere grabatuen serieak batzuetan *obstinato* iraunkor gisa agertzen dira, Ravel-en *Boleroak* beti bere melodiara itzultzen den bezala.

[Itzultzailea: BITEZ]