

## **B.2 ESCULTURAS PÚBLICAS DE EDUARDO CHILLIDA.**

Bajo el nombre de monumentos, están todas aquellas esculturas públicas que Eduardo Chillida crea con relación con el lugar de ubicación. Es en ellas donde tuvo la colaboración con los profesionales de la construcción, desde el ingeniero de caminos José Antonio Fernández Ordóñez hasta arquitectos como: Juan Daniel Fullaondo Errazu, Joaquín Montero, Fernando Higueras, Luis Peña Ganhegui, etc.

Chillida no trataba mucho con los técnicos, quizás siendo consecuente con su decisión de dejar la escuela de arquitectura. Su carácter era mucho más artístico, creador y introspectivo, sin normativas ni reglas que impusieran límites a sus creaciones. No obstante su concepción de la escultura, y muy en especial de la escultura pública, con la utilización de materiales muy arraigados a la arquitectura parece contradecir este teórico posicionamiento.

Normalmente eran los arquitectos quien llamaban al artista para hacer sus colaboraciones artísticas a no ser que los necesitara para la realización de sus proyectos, este es el caso de Joaquín Montero, arquitecto encargado de restaurar la finca de Zabalaga donde se ubica el actual Museo Chillida Leku (fotografías CH20 a CH25).

Su introducción artística en disciplinas técnicas como pueden ser la ingeniería o la arquitectura fue necesaria en su inmersión en el terreno de la escultura pública, un elemento primordial en toda la trayectoria artística de Eduardo Chillida. Este tipo de escultura se acentúa en Chillida a mediados de los años setenta, donde la realización de piezas de dimensiones progresivamente mayores, que implican consecuentemente una relación distinta de escala con el espectador, hace que esas obras tiendan a encontrar o a adecuarse con mayor facilidad a un lugar público, denominándolas monumentales.

Además de esto, Chillida da mucha importancia a las reflexiones referidas a su ubicación en un entorno concreto teniendo en cuenta su entorno, tanto a nivel del medio urbano como del medio natural. Aquí se ve la influencia del filósofo alemán Martin Heidegger, amigo suyo, tratando de buscar el lugar para sus esculturas públicas y en ese lugar crear el espacio necesario para que esa obra ayude al hombre a pasar de su medida a la de la escultura. De este modo va evolucionando el desarrollo de su escultura con la relación que tiene con el espacio. El lugar, que Aristóteles llamaba "topos", normalmente le da el impulso originario de todas sus grandes creaciones públicas, dando lugar a la determinación de las formas y a la elección de los materiales, integrando así la obra con el entorno de modo automático.

Tras una etapa inicial donde realiza obras como *Ilarik*, *Homenaje a Fleming*, *Torso* y las cuatro puertas en bajorrelieve realizadas para la Basílica de Aranzazu, hasta el período 1966 a 1972 no desarrolla su primer gran momento de maduración en el ámbito de las realizaciones de carácter público. La que puede considerarse por su concepción y envergadura (465 x 587 x 428 cm) como la primera de las grandes realizaciones públicas de Chillida es *Abesti Gogorra V* de los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston. Sus

dimensiones fueron consecuencia de un proceso desarrollado. Esta introducción a la escultura de gran formato, no fue por casualidad, sino por la propia evolución de su escultura.

A partir de estas experiencias iniciales, Chillida trata de encontrar el equilibrio entre el desarrollo de su escultura y su adecuación cada vez más fluida a la resolución del tema de los grandes formatos y de su adecuación a un entorno, con su consiguiente determinación de escalas.

Otro ciclo de esculturas, *Lugares de Encuentros*, cobrará una mayor importancia en su evolución escultórica ya que se introducirá en el mundo del hormigón como nuevo material, inusual hasta entonces en escultura. Le sirvió para abrir soluciones en el sentido de los grandes tamaños y dar un giro importante en la evolución de las soluciones espaciales así como en su poética. El hormigón abre, como cada materia que utiliza Chillida, una exploración en el campo conceptual radicalmente distinta a investigar, permitiéndole entrar en escalas mayores, es decir en la monstruosidad y ya la monumentalidad.

*Lugar de encuentros II* en 1971, fue cuando Chillida establece en acero la morfología tan característica de la serie con sus módulos abrazadera en Y, y sus planos curvos interiores. Aunque el verdadero giro se da en el *Lugar de encuentros III* en la Castellana detallada más adelante. La serie (fotografías CH7 a CH13) siguió con *El Lugar de encuentros IV* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y en las dos versiones del Lugar de encuentros VI y VII de la Fundación March de Madrid y de Palma de Mallorca, realizadas en 1974. En toda la serie se plantea la idea de un espacio interior que sea penetrable también físicamente además de mentalmente, como en sus obras anteriores. Esto fue posible gracias a las mayores dimensiones de estas piezas.

El cambio más evidente que esas piezas introducen viene dado, desde luego, por el uso del hormigón, materia que implica por parte de Chillida una investigación particular en el terreno de las calidades y texturas, y ante todo, a través de la colaboración con José Antonio Fernández Ordóñez, capaz de transmitir unos potenciales técnicos de orden muy distintos a los suyos. El hormigón le sirve también para introducir otros cambios importantes. El ejemplo más significativo es el hecho de suspender sus esculturas en el aire mediante cables de acero, dando una dimensión nueva del tema de la levitación y de la rebeldía contra la gravedad, elemento primordial en el discurso de Chillida.

Al año justo de concluir el ciclo de *Lugar de Encuentros*, Chillida inicia un proyecto de colaboración con el arquitecto guipuzcoano Luis Peña Ganchequi, fruto del cual surgen dos grandes realizaciones, que se concluirán respectivamente en 1977 y en 1980, y que suponen un salto cualitativo abismal en la evolución de los planteamientos de su escultura pública. Se trata de *El Peine del Viento* (fotografía CH34 a CH38) de San Sebastián y *Monumento de los Fueros* (fotografía CH4) situado en Vitoria. A través de ambas realizaciones, la obra pública de Eduardo Chillida sitúa ya en una dimensión bien distinta, e insospechada hasta entonces.

En *El Peine del Viento*, interroga a nivel urbanístico el vínculo entre la ciudad y el mar o, retomando la noción de límite a una escala mayor que la humana, donde la tierra, el mar y el horizonte en un mismo plano de conciencia sirven de antecedente a la pieza de Gijón, *El Elogio del Horizonte* (fotografías H-).

Este salto argumental le corresponde un giro a su discurso, ya no se trata tanto de una instalación de una pieza como elemento significativo de un entorno concreto, sino de plantear la intervención en ese entorno como un problema escultórico integral. *El Peine del Viento* supone un punto de inflexión también por ser la primera obra que se abre de un modo más directo a la arquitectura, inquietud que tan a menudo se manifiesta en Eduardo Chillida como espejo de su pensamiento escultórico. En este sentido, en *El Monumento a los Fueros*, la colaboración entre Chillida y Peña Ganchequi se cuestiona aún más la distancia entre ambas disciplinas, pudiendo asemejar la plaza que cuestiona el espacio como una escultura dentro de otra.

En 1987 retoma las esculturas de hormigón con *El Elogio al Agua* (fotografías A-), realizado para el parque de la Creueta del Coll en Barcelona. En esta escultura, la elección del lugar, la disposición de la pieza colgada en relación a los muros de la cantera que la circunda y el desdoblamiento de la pieza a través de la reflexión en el agua, alcanzan una misteriosa intensidad. Y eso nos permite entender el giro conceptual de sus últimas obras, donde se centra en potenciar el sentido del lugar.

Otro aspecto esencial del nuevo salto cualitativo de sus realizaciones públicas en estos últimos años lo tenemos en la interiorización de lo arquitectónico que define a obras como la *Casa de Goethe* (fotografías CH14 a CH19 ), instalada en los jardines de Taunusanlage de Frankfurt, y *Gure Aitaren Etxea X*, (La casa de nuestros padres, fotografías G-) de Guernica. Concluidas respectivamente en el 1986 y 1988, ambas traducen esa arquitectura que dan sus títulos. Éstas y *El Elogio del Horizonte*, en contraposición al *Monumento a los Fueros*, tratan de mostrar el equilibrio entre el espacio exterior y el interior habitable.

Como colofón final a su carrera artística, realiza dos proyectos inacabados, aunque en proceso de realización si una serie de factores externos lo permiten. Estas esculturas son el *Monumento a Hokusai* (fotografías CH32 y CH33), pintor japonés, y el *Proyecto Monumental Montaña de Tindaya*, que se desarrollará con más profundidad más adelante.

Respeto al *Monumento de Hokusai* (fotografías CH32 y CH33), fue su última gran obra de hormigón, situada enfrente del Fuji, consiste en una pieza central de acero de 18 toneladas forjadas, rodeada de 5 elementos de hormigón de más de 8 metros de altura para darle la escala correcta con el volcán. El proyecto está estancado actualmente debido a que la empresa que financió la escultura tuvo problemas económicos dejándole la responsabilidad de su realización final a un consorcio de bancos.