

Chillida: la abstracción

**ANA MARÍA
PRECKLER**

El título que encabeza este escrito podría igualmente llamarse “La abstracción: Chillida”, ya que Chillida y la abstracción se hallan tan embridados, forman una simbiosis tan penetrante, su existencia se encuentra tan identificada, que llegan a formar sinónimo y se hace prácticamente imposible separarlos. De tal manera, que si hubiera que personalizar la abstracción, si hubiera que darle forma humana, acaso sería Chillida la persona elegida; pues la abstracción resulta en Chillida esencia absoluta, y Chillida en la abstracción supone escultura abstracta pura. La materia y la forma aristotélicas, tan ligadas a la escultura por el propio filósofo, se convierten en Chillida en materia y forma abstracta; en densidad y vacío; volumen y hueco; masa y ausencia; en substancia material e inmaterial.

Juntamente con el Cubismo — corriente a la que se halla íntimamente ligada—, la abstracción ha sido uno de los descubrimientos artísticos más revolucionarios del siglo XX. Ello resulta sorprendente ya que la abstracción existe como forma de arte desde que la historia es historia. Sin

ARTE

embargo, durante más de veinte siglos, la abstracción se conformó con ser una mera decoración o una parte de un todo, sin llegar a ser nunca un arte en sí mismo, un estilo “per se”. Es en los primeros años del siglo XX cuando la abstracción surge por sí misma y se erige como estilo egregio y como corriente diferenciada y autónoma, única e irreductible a cualquier otro movimiento o arte. Y cuando nace lo hace con tal fuerza e ímpetu que su

perduración, en contraste con la mayoría de los movimientos novecentistas, generalmente de corta duración, se mantiene a lo largo de todo el siglo sin decaer su creatividad y riqueza artística, siendo en los finales de la centuria todavía un estilo lleno de vitalidad y energía.

La abstracción acontece por primera vez en el género pictórico, no obstante ser posiblemente en la escultura donde expresa con mayor fuerza y rotundidad sus constantes esenciales. Inaugurada por Kandinsky en su famosa acuarela de 1910, la abstracción emerge casi coincidentemente en tres puntos geográficos de Europa: Rusia, Centroeuropa y Holanda-Francia, conformando un eje Este-Oeste, Oriente-Occidente, de importantes y mutuas interrelaciones e influencias. El Suprematismo de Malevitch y el Constructivismo ruso, en el punto más oriental de ese eje; el Constructivismo centroeuropeo, con Kandinsky (figura clave por pertenecer también al Constructivismo ruso y al Expresionismo del “Der Blaue Reiter” muniqués) y Moholy-Nagy, ambos profesores de la Bauhaus alemana; y por último, el Constructivismo o Neoplasticismo holandés, junto con algunas figuras individuales asentadas en Francia, casi todas provenientes del Cubismo en sus diversas formas secundarias, como Picabia, Delaunay, Léger, y Kupka (del

que se ha expuesto en estas fechas una parte destacada de su obra en el Museo Thyssen), constituyen los tres núcleos iniciales abstractos que se desarrollan a partir de la segunda década del siglo, de los que brotan todas las formas de abstracción posteriores. Si los principios de la abstracción tienen lugar en la pintura de la primera mitad del siglo XX, bien podemos afirmar que su eclosión y plenitud se efectuarán en la segunda mitad del siglo. Y será en el género escultórico de esa segunda mitad de siglo XX en el que la abstracción va a tener un lugar preponderante, sin restarle el puesto privilegiado que ostentaba en la pintura.

Retomando la materia y la forma aristotélica, y transponiéndola a la materia y forma escultórica, la abstracción se define en ellas de forma idónea, adquiriendo, diríamos, su mismidad dentro de esa dicotomía materia-forma. Por otro lado, la doble vía de expresión abstracta, la geométrica y la informal, encuentran en la escultura su cauce más logrado. Y será además en la escultura abstracta donde se produzca el gran hallazgo de la plasmación de la nada. En contraposición a la materia, la escultura abstracta cincelará el vacío y el hueco, que tendrán tanta importancia como la masa y el volumen. La escultura abstracta tiene además la ventaja sobre la pintura abstracta de que se formaliza en las tres

dimensiones, permitiendo la visión de cada una de esas dimensiones en derredor, lo que permite la contemplación de todas las perspectivas de la obra, de todos sus modos y variantes. La mirada puede de esta manera penetrar la escultura como si fuera la propia luz que traspasara las oquedades y huecos y resbalara sobre la materia opaca,

abarcándola en su completa totalidad, apreciando y degus-

tando los contrastes de luz y sombra tan importantes en esta tipología artística que es la escultura abstracta.

De estas premisas escultóricas partirá Chillida, el escultor abstracto por excelencia. Y si la abstracción se halla en simbiosis con Chillida, podemos afirmar también que el alma vasca se halla en íntima unión con su obra. España, que tiene un papel primordial en todo el arte del siglo XX, posee en este artista vasco la expresión del alma de una de sus más nobles regiones, el País Vasco. Decir Chillida es, por tanto, decir Vasconia, es citar sus enhiestas montañas, su vibrante mar Cantábrico y su abrupta costa, en la que como un símbolo permanente de su identidad, se encuentra enclavado uno de los más increíbles monumentos de Chillida —destacable entre los monumentos “in situ” que son su soberbia especialidad—, el *Peine de los Vientos*, obra identificada con esta costa silente y absorta, ese viento sin tregua que peina, ese mar de galernas que abraza.

La exposición que se acaba de inaugurar en Madrid en Diciembre de 1998, exhibe algunas de las más significativas muestras del arte de Chillida a lo largo de su carrera artística. Se recogen en ella esculturas en alabastro, granito, tierra chamota, yeso, madera, hierro y acero, siendo estas últimas las de mayor entidad y grandeza; asimismo

ARTE

se completa la exposición con una serie de dibujos a lápiz, muy lineales, algunos de ellos figurativos, cuadros con composiciones en “collages”, así como una larga serie de grabados en tinta negra, de marcado grafismo que en ocasiones se nos antojan con influencias orientalizantes. La exhibición tiene en su decorado arquitectónico dos alturas, lo que permite contemplar las obras globalmente desde una perspectiva aérea, y nos remite a la cualidad escultórica antes mencionada que admite el poder examinar y disfrutar las esculturas en todas las visiones y puntos de vista posibles, y desde una percepción panorámica.

Es en esa obra escultórica grandiosa y genial de la exposición en la que se va a centrar nuestra atención y nuestra admiración. Esa obra plasmada con impresionante fuerza en formas en tenaza, en yugo, en lanza, en yunque, en martillo, en pinzas, en abrazaderas, en viga, en mesa, en monumentos megalíticos, etc., como si fueran los sencillos elementos de trabajo de un herrero, de un carpintero o de un labriego con sus aperos de labranza, con los que Chillida parece convertirse en inefable artesano de esos oficios inmortales. Elementos que el escultor concatena, enlaza, suelda, une, amalgama y cincela, estrechamente, férreamente, irregularmente, como si fueran eslabones de una cadena singular y única.

Chillida estructura sus obras en una geometría asimétrica, rica, libre e imaginativa, con poderosa línea de fuerza, de dinámica y de acción, conjugando adecuadamente las formas contrapuestas.

La exposición se abre con una pequeña sala en la que aparecen tres esculturas en yeso muy tempranas, dos de ellas todavía con reminiscencias figurativas, *Torso*, 1948; *Yacente*, 1949, y

Concreción, 1950. A continuación se pasa a dos grandes naves paralelas en las que se sitúa cronológicamente el gran potencial escultórico de Chillida. Ya plenamente abstractas y también de su época juvenil, labradas en hierro forjado, *Concreción*, 1955; *Estudio Peine del Viento*, 1952-53; *Espíritu de los pájaros I*, 1952; *Deseoso*, 1954; *Rumor de límites I*, *Oyarak I*, 1954, y *Música callada*, 1955, nos muestran esculturas desmaterializadas, en chapas o filamentos delgados, con terminaciones muy agudas e hirientes, multidireccionales, que nos hacen evocar a otro gran escultor hispano, Julio González; influencias que posiblemente devienen de la estancia de Chillida en París, donde se forma en escultura, después de haber abandonado la carrera de arquitectura, y donde González ya en aquellos años mantenía su estudio del que irradió tan buen hacer escultórico y tanta maestría.

Ikaraundi, 1957; *Yunque de sueños IX*, 1959; *Abesti Gogora II*, 1961; *Abesti Gogora IV*, 1964; *Relieve*, de 1963 y 1965; *Toki*, 1969; *Yunque de sueños X*, 1962, y *Topos III*, 1985, en acero unos y madera otros, nos van señalando la evolución del escultor hacia lo que será su auténtico y característico estilo. Los trabajos se van densificando, engrosando, adquiriendo masa y volumen, concatenando en sus clásicas formas en tenaza o

en pinza, en yunque o en viga, conformando, junto con la materia, los huecos y los vacíos. Las grandes obras escultóricas de la muestra aparecen dispersas en las dos salas, acompañadas por otras de formato menor, así como los cuadros a lápiz o a tinta colocados en las paredes. Entre los trabajos escultóricos a medio y gran formato, la mayoría de ellos labrados en acero, caben señalarse, *La Mesa de Giacometti*, de 1988 y 1989, dos mesas abstractas con objetos —en réplica homenaje a la famosa *Mesa surrealista*, 1933, del gran escultor suizo—; *La Puerta de la Libertad II*, 1984, y *Homenaje a Balenciaga*, 1990, dos monumentos estructurados en imponentes planos rectangulares encontrados y en ángulo, en los que se abren cortes cuadrangulares pequeños, con un gran espacio central vacío; *Elogio del cubo*, *Homenaje a Juan de Herrera*, 1990, bloque de acero vertical en tenaza cerrada y hueco cuadrangular central; *Gora Bera III*, 1991, con estructura de yunque, horadado en uno de sus extremos; *Beaulieu*, 1991, formado por dos paralelepípedos rectangulares verticales, suspendidos del techo, separados por un estrecho canal, con terminación inferior en cuatro puntas curvadas; *Helsinki*, 1991, grupo de gruesas cinchas de sección cuadrada, asimismo en disposición vertical, con remate superior en curvas entrelazadas, y, finalmente, el

Proyecto de Monumento a la Tolerancia, 1985, ubicado en una sala especial, que se compone de dos enormes abrazaderas, una de ellas a su vez con remate en U, sustentadas en su eje central por una sección de cilindro.

También de gran tamaño son los monumentos megalíticos

que se ofrecen en la exposición, labrados en

granito, con formas primitivas, rudimentarias, toscas, sin pulir, en los que predomina la masa pétreica con escasos huecos, y los tallajes en líneas geométricas simples, entre ellos *Harri I* y *Harri II*, 1991; *Lo profundo es el aire IV*, 1987; *Estela XII*, 1990, y *Escuchando a la piedra II*, 1995. Las esculturas en tierra chamota llamadas *Lurras*, con su aspereza y primitivismo, tienen también su representación. En contraste con los primeros, los trabajos en piedra de alabastro, de los que hay una abundante colección, son de menor tamaño y están generalmente pulidos, con cortes geométricos limpios y laberínticos, destacando *Estudio para un homenaje a Kandinsky*, 1965; *Homenaje a la arquitectura II*, 1973; *Elogio a la luz X* y *XIII*, de 1968 y 1969; y sobre todo *Homenaje a la mar IV*, 1998, cuya disposición en el suelo, con sus formas dinámicas en tenazas contrapuestas, sobre la base transparente del alabastro, parece evocar el oleaje marino y su incesante “eterno retorno” de mareas.

Por último, mencionar tres grandes paneles de fieltro pintados en tinta negra, cuyo título *Homenaje a San Juan de la Cruz*, 1993, nos habla del ascetismo inherente a la obra de Chillida, de su misticismo plástico, en definitiva. Y no podemos acabar, y con ello cerramos este artículo, sin hacer una alusión a la música del compositor Juan Sebastián Bach,

tan admirado por Chillida, cuyas hermosas notas parecen escucharse —y quizá deberían escucharse— en las bóvedas del antiguo hospital, hoy Museo Nacional Reina Sofía, que acoge la exposición.