



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Valls Juan, Carolina
Cartografía de Chillida-Leku: La escultura como camino
AusArt, vol. 10, núm. 2, 2022, pp. 157-170
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.23932>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874005010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

CARTOGRAFÍA DE CHILLIDA-LEKU: LA ESCULTURA COMO CAMINO

Carolina Valls Juan

Universidad Politécnica de Valencia. Dpto. Pintura

Resumen

El presente artículo trata sobre el aspecto cartográfico de Chillida-Leku, pero con un carácter espontáneo y libre. El lugar es un mapa viviente que se transforma con voluntad propia y con un sentido concreto. Los posibles recorridos que se proyectan a través de un paisaje diseñado a lo largo del tiempo, y que se desarrollan en un espacio, evidencian la importancia del lugar (el 'topos') como algo físico, pero también como algo psíquico y espiritual. Teniendo presente el hecho de que definir los conceptos de espacio y vacío es una tarea muy compleja, se marca como objetivo, al menos, analizar el mecanismo esencial de ese entorno creado por un artista que valoraba el proceso de experimentación. Para ello, se ha recurrido a un método de observación y de catalogación, con el fin de revisar el itinerario de esculturas expuestas y suscitar la curiosidad por iniciar este enriquecedor camino.

Palabras clave: CHILLIDA-LEKU (HERNANI, GIPUZKOA); ESCULTURA; CARTOGRAFÍA; ABSTRACCIÓN; CAMINO

CARTOGRAPHY OF CHILLIDA-LEKU: SCULPTURE AS A PATH

Abstract

This article deals with the cartographic aspect of Chillida-Leku, but with a spontaneous and free character. The place is a living map that transforms with its own will and with a specific meaning. The possible routes that are projected through a landscape designed over time, and that take place in a space, show the importance of the place (the 'topos') as something physical, but also as something psychic and spiritual. Bearing in mind the fact that defining the concepts of space and emptiness is a very complex task, the goal is to at least analyze the essential mechanism of that environment created by an artist who valued the process of experimentation. To do this, an empirical and cataloging method has been used, in order to review the itinerary of exhibited sculptures and arouse curiosity to start this enriching path.

Keywords: CHILLIDA-LEKU (HERNANI, GIPUZKOA); SCULPTURE; CARTOGRAPHY; ABSTRACTION; PATH

Valls Juan, Carolina. 2022. "Cartografía de Chillida-Leku: La escultura como camino". *AusArt* 10 (2): 157-171. DOI: 10.1387/ausart.23932

Introducción

Eduardo Chillida (1924-2002) comenzó a estudiar arquitectura en Madrid pero no completó los estudios porque le pareció que lo que allí se proponía estaba ya superado. No creía en la concepción de la arquitectura que se enseñaba en ese momento (y en ese lugar) y tampoco en el concepto de creación como algo absoluto, sino que pensaba que el hecho de crear suponía un recorrido por el que se van dando pasos significativos, en un sentido de invención (Chillida 1975).

En aquel momento se encontraba en una fase de búsqueda personal que le angustiaba por el hecho de tener que elegir un camino concreto. Consciente de que el propio acto de tomar una decisión estaba conectado con los supuestos del existencialismo, vio en Kierkegaard un referente conceptual. Durante su estancia en París (1948-1951) consultó algunos de sus libros en la Biblioteca Nacional¹, como *Journal (extraits) 1834-1846* (París: Gallimard, 1942) y *Riens philosophiques* (París: Gallimard, 1943). En el transcurso de esta búsqueda existencial llegó a la conclusión de que debía dedicarse al arte y siguió los pasos de su hermano Gonzalo (que era pintor) a la espera de la revelación de la forma en la que él mismo podía expresar su propio comportamiento y así demostrarse a sí mismo que podía desarrollar su vida en base a una vocación que aportase algo valioso a la sociedad. Para él, el término “comportamiento”² tenía un significado muy profundo, era casi una cuestión de principios, pues creía que lo fundamental y característico en un artista comprometido debía consistir en mantener una coherencia entre la concepción del arte y los propios actos personales. Desde ese enfoque decide aventurarse, a través de viajes y experiencias artísticas, por un recorrido incierto pero con una fuerte convicción, superando obstáculos y creando vínculos significativos (conoció a artistas pertenecientes a las Vanguardias y formó parte del Grupo Gaur)³.

La configuración del *Leku* empieza a proyectarse a partir de un suceso clave: la muerte de Aimé Maeght en 1981, galerista y marchante de la obra de Chillida, que fundó su primera galería en París junto a Marguerite Maeght en 1945. En ese espacio coexistían piezas de creadores que tuvieron un papel esencial en el desarrollo del arte desde la segunda mitad del siglo XX, período marcado por encuentros entre diferentes agentes (fundamentalmente artistas y críticos de arte) en París y Nueva York.

Por aquel momento críticos como Clement Greenberg y Michael Fried en Estados Unidos, o Vicente Aguilera Cerni, Giulio Carlo Argan y Pierre Restany en Europa configuraban la teoría estética, en base a las ideas generadas a través de sus conversaciones y visitas a los estudios de los artistas más importantes en el campo de la abstracción, entre ellos Eduardo Chillida.

Tras la muerte de su galerista, el escultor vasco siente la pérdida del espacio habitual en el que reposan sus obras, lo cual supone un interrogante sin resolver. Es sabido que era un buscador de respuestas incansable, pero también fue prolífico en exposiciones (individuales y colectivas), por tanto,

es lógico que desarrollase un sentido de pertenencia a espacios en los que mostrar las obras. Como afirma Javier González de Durana (2022), comisario de la exposición itinerante *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Diálogo en los años 50 y 60*⁴, Chillida representa la figura del artista galerístico inmerso en un circuito artístico activo.

Así que, acostumbrado a los espacios expositivos y en vista de la incertidumbre que supuso el fallecimiento de su galerista y amigo, inicia la búsqueda de un espacio propio junto a su pareja, Pilar Belzunce, un sueño que ya tenían proyectado en la mente. “Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y la gente caminar entre ellas como por un bosque” (Chillida 2001, 24).

El año 1982 comienza el descubrimiento del lugar. Chillida conoce en Burdeos a Santiago Churrua, propietario de una finca del siglo XVI situada en Hernani (Guipúzcoa), que alberga dos construcciones que le resultan interesantes. En 1984 compra el caserío Zabalaga y la Villa familiar. La idea inicial era tener algún enclave en el que estuvieran juntas sus obras y de esta manera poder agruparlas en un espacio común. En aquel momento empieza a gestarse un proyecto esencial que verá la luz años después y que se ha ido desarrollando en el espacio y en el tiempo. Finalmente, en el año 2000, el museo se inaugura al público. “Hemos convertido la utopía en algo concreto, y lo hemos conseguido sin ayudas externas, sólo con nuestro esfuerzo y nuestros medios” (Chillida 2001, 24).

Chillida, el cartógrafo zen

Chillida se definía como un hombre de su tiempo y de su lugar, como un árbol, cuyas ramas se extienden para conectar con otros lugares. Estaba abierto a otras culturas, pero siempre conservando sus raíces, de ahí que dotara de un carácter tan afectivo a los materiales y al lugar del que provenían (Chillida 1980). Juega con la materia en función de lo que busca expresar y concibe al espectador como un sujeto activo, que debe guiarse por la intuición, por una especie de olfato, que denomina “aroma”.⁵

El planteamiento de Chillida-Leku conecta con la idea oriental de lugar tratado como algo casi religioso, unido a una suerte de rito. Así, el hecho de transitar por cualquiera de los caminos posibles en Chillida-Leku supone una práctica ritual, del mismo modo que para la cultura oriental es importante la rutina aplicada a cuestiones cotidianas, como tomar el té o cultivar bonsáis. Es probable que esta influencia oriental tuviera su origen durante su estancia en París. Allí, Georges Braque le recomienda un libro que marcará sus inicios. Se trata de *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (Zen en el arte del tiro con arco)⁶, escrito por Eugen Herrigel, que versa sobre cuestiones espirituales de la cultura japonesa utilizando como metáfora el manejo del arco.

El paisaje, muy presente en la tradición oriental, se complementa y fusiona con las esculturas. Chillida-Leku es un corazón formado por elementos vegetales, trabajados por jardineros y paisajistas, cuyas arterias son los caminos trazados que nos orientan con cierta intencionalidad para adentrarnos en cada una de las piezas, en el conjunto y en sus relaciones. Todo supone un trazado, hasta el preciso momento de colocar las esculturas, una ardua tarea colaborativa en la que Eduardo Chillida y Pilar Belzunce toman la decisión final. La propia orientación de las piezas es importante, lo era en los inicios de Chillida-Leku y lo sigue siendo en la actualidad. Sin embargo, el sentido inicial de orden no impide el carácter flexible y libre de esta cartografía, pues la ubicación de las piezas se va modificando, tanto las que se encuentran en el interior del caserío como algunas del exterior (no todas, pues algunas son de gran envergadura y difíciles de transportar), generando un diálogo entre ellas, entre el espacio y el espectador. En puntos concretos hay planteadas una especie de plataformas artificiales de hormigón, que están intrincadas con el paisaje, en las que se ubican algunas de las esculturas que hacen de puntos de anclaje de las piezas. El enunciado no es casual, pero las soluciones son múltiples: “Chillida no quiere un museo siempre igual. Plantea un museo al aire libre donde el entorno cambia de aspecto según la estación del año y el momento del día” (Dovale 2017, 12).

En un lugar tantas veces transitado y con múltiples itinerarios posibles, suceden fenómenos que escapan a la razón. Esta fenomenología tiene que ver con las teorías de Bachelard, que el propio Chillida conocía bien, sobre las imágenes y la percepción que tenemos de ellas. Según el filósofo francés, la aparición de una imagen poética singular ante nosotros ejerce una acción que nos afecta espiritualmente, aunque no exista una preparación previa para asimilar lo que se percibe. El alma y el espíritu no son la misma cosa, pues el alma se entiende como un aliento, como algo más sosegado, y el espíritu, más activo, se encarga de estar alerta cuando se piensa en un proyecto (Bachelard 1975).

La obra de Chillida, como imagen poética, tiene una belleza imperfecta. Tanto es así que, si se aprecian de cerca los rasgos de algunas piezas de acero, se puede observar cómo surgen ciertas marcas que hacen referencia a las cicatrices de un concienzudo proceso. En ellas utilizaba el ángulo “gnomon”⁷, para él más flexible que el de 90 grados, pues concebía el límite como algo arriesgado y peligroso. Otorga al límite gran responsabilidad en la concepción escultórica, pues lo define como una medida del tiempo (Chillida 1987).

En alguna ocasión el escultor admite que le preocupa la técnica⁸: “[...] lo que tienen en común todas las artes, es que están obligadas a presentar dos componentes que no pueden faltar: la poesía- es necesario que exista algo de poesía- y una dosis de construcción [...]” (Chillida 2005 77). En palabras de su hijo Pedro, se trataba de un hombre pulcro, cuyas obras evocan una sensación de potencia y densidad (Chillida 1980). No obstante, si

se mira con detalle, las esculturas contienen una rudeza que contrasta con la elegancia de lo ingrátido en un sentido premeditado. Esa combinación tiene que ver con el concepto de *shibui*, uno de los tres principios zen (junto con el *wabi* y el *sabi*) que alude a lo imperfecto e inacabado, pero también a lo delicado y lo sutil. Ya lo apuntaba el escritor japonés Junichiro Tanizaki en su *Elogio de la sombra*, la belleza se encuentra en la laca de un jarrón visto en la penumbra de una estancia (Tanizaki [1998] 2019). En este ensayo, Tanizaki defiende la oscuridad y la sombra como esencia de la estética japonesa. Esa concepción va ligada al sentimiento de Chillida: “Si quería salir adelante, tenía que seguir mi camino. Y mi camino tenía que entrar dentro de mis coordenadas naturales, que pertenecían a una luz negra” (Chillida 2005 36).

La escala en Chillida, igual que en los planos, cobra mucha importancia. Según Beatriz Matos (2015), existen escalas espaciales y temporales, resultando confusas en algunas ocasiones. La medida del espacio se aplica en los mapas. Se propone un juego, un laberinto abierto, cuyo mecanismo recuerda a las situaciones urbanas en las que se busca una calle, una dirección, una salida o una entrada. Lo interesante es el carácter lúdico de las diversas rutas y los diferentes puntos de vista. Es como un rompecabezas compuesto por unas piezas muy parecidas entre sí, que hay que organizar para que cuadren, para que coincidan. Un puzzle, quizás, con límites abiertos. ¿Hasta qué punto Chillida era consciente del reto? Consciente de los caminos que ha dejado para completar y las huellas invisibles que están ahí para ser descubiertas. Probablemente lo era, pues en la entrevista que le hizo Martín de Ugalde (cuya transcripción constituye el libro *Hablando con Chillida, escultor vasco*) cuenta una anécdota sobre su niñez. Relata cómo su padre le educó en un ambiente propicio para la creatividad, proponiendo juegos espaciales que consistían en reconocer objetos en el espacio. Los orígenes son cruciales porque en Chillida-Leku el tiempo y el espacio se unen, casi sin distinciones.

De un texto de José Ángel Valente incluido en el catálogo de la exposición *Bideak/Caminos* (2014, 15), se extrae:

Haber cercado ese vacío pleno sitúa al artista —y nos sitúa— en un lugar donde la creación se cumple y, en su cumplimiento, lo creado se desvanece para seguir haciendo posible el mundo, es decir, para que la posibilidad de la creación se perpetúe.

Inventario de esculturas exteriores

En esta investigación uno de los objetivos es captar el momento como si de una instantánea se tratase, es decir, hacer una fotografía panorámica del lugar tal y como se nos presenta. El foco de atención se detiene en el propio recorrido, así pues, se trata de mostrar cuáles son las esculturas que a día

de hoy están expuestas al exterior en el espacio museístico que es Chillida-Leku. A este respecto la catalogación se antoja un método óptimo para cotejar el material de que se dispone. Como señala Anna María Guasch, la recuperación de la memoria ayuda a establecer conexiones entre el pasado y el presente, y activa dicha memoria (Guasch 2005). Precisamente el acto de catalogar se hace más presente desde mediados del siglo XX, época clave para entender la obra de Eduardo Chillida.

A continuación se expone un inventario de las piezas ubicadas en el exterior. Todas comprenden el período que va desde el año 1986 al 2002. Las veinte primeras esculturas están incluidas en el mapa actual. Las dieciocho siguientes están expuestas compartiendo espacio con las primeras, pero no aparecen asociadas a un número en el plano. Existen varias razones para ello: algunas de ellas tienen carácter itinerante, menor envergadura o no son las más representativas. De esta manera, si se trata de una pieza seriada, es sólo una escultura de esa serie la que aparece referenciada.

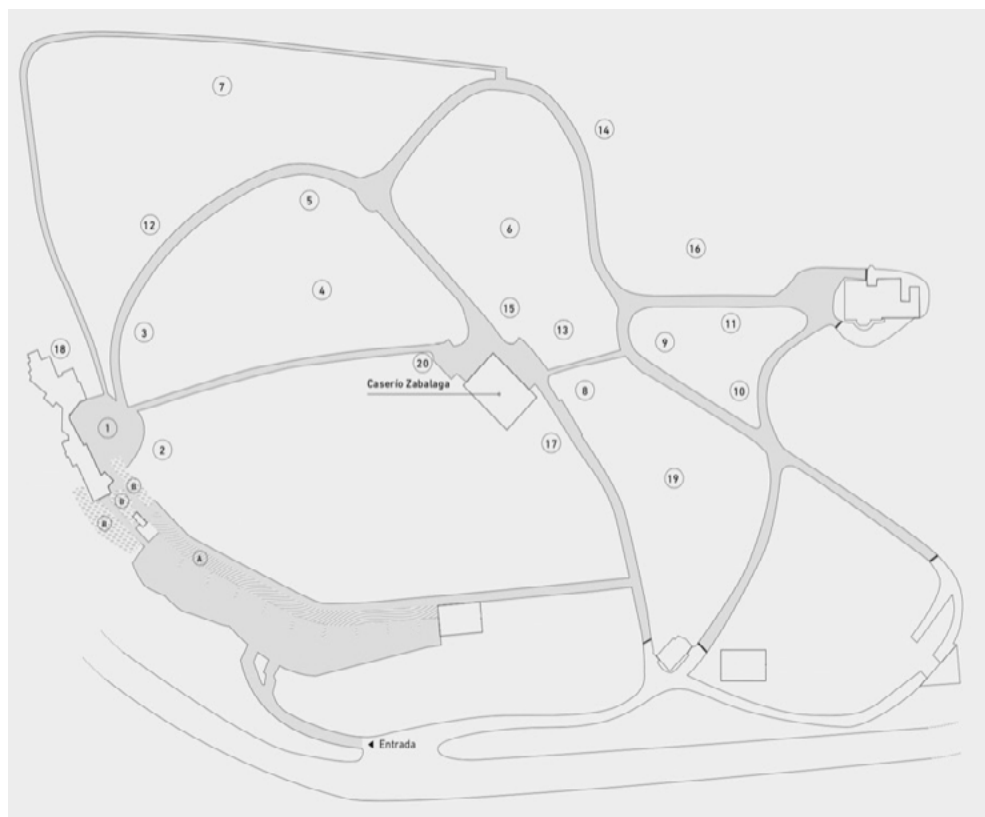


Figura 1. Mapa actual de Chillida-Leku. 2022.

Esculturas incluidas en el mapa actual (Figura 1):

1. Beaulieu, 1991, acero
2. Lo profundo es el aire XVII, 1997, granito
3. Esertoki III, 1990, acero
4. Buscando la luz I, 1997, acero
5. De música III, 1989, acero
6. Consejo al espacio IV, 1987, acero
7. Lotura XXXII, 1998, acero
8. Locmariaquer IX, 1989, acero
9. Homenaje a Luca Pacioli, 1986, acero
10. Homenaje a Braque, 1990, acero
11. Peine del viento XVII, 1990, acero
12. Harri II, 1991, granito
13. Besarkada XIV, 1997, acero
14. Homenaje a Balenciaga, 1990, acero
15. Arco de la libertad, 1993, acero
16. Gora bera III, 1991, acero
17. Elogio del hierro III, 1991, acero (depósito temporal de la Colección BBVA)
18. Consejo al espacio IX, 2000, acero
19. Basoa V, 1997, acero
20. Elogio de la arquitectura XV, 1996, acero

Esculturas no incluidas en el mapa actual que están expuestas en este momento:

21. Consejo al espacio VI, 1996, acero
22. Consejo al espacio VII, 1996, acero
23. Consejo al espacio VIII, 2000, acero
24. Iru burni III, 1990, acero
25. La Casa del poeta, Estela VII, 1991, acero
26. Harri I, 1991, granito
27. Gurutzeak, homenaje a D. Alberto Onaindia, 1990, acero
28. Saludo a los pájaros II, 2000, acero
29. Escuchando a la piedra IV, 1996, granito
30. Escuchando a la piedra III, 1996,
31. Lo profundo es el aire IV, 1987, granito
32. Lo profundo es el aire, Estela XII, 1990, granito
33. Lo profundo es el aire XVII, 1997, granito
34. Lo profundo es el aire XVIII, 1998, granito
35. Lo profundo es el aire XIV, 1991, granito
36. Lotura XVIII, 1991, acero
37. Lotura XXVII, 1992, acero
38. Cruz del vacío, 2002, acero



Figura 3. Vista desde la zona boscosa. Fotografía de la autora.

Este entorno sostenible es prácticamente un juego visual que imita los trazados topográficos. La misma topografía limita, pero también abre y propicia los recorridos, insinuando direcciones para caminar entre las esculturas.

Ya en el zenit de este escrito cabe destacar una pieza: *Homenaje a Luca Pacioli* (Figura 4), gran mesa de acero corten situada en la zona boscosa, que encierra muchos matices y reúne aspectos bidimensionales y tridimensionales. Se trata de una escultura de carácter híbrido que alude a la unión de los elementos. La tierra y el aire se fusionan en un plano, apoyado en tres puntos, lo que le confiere un aspecto ingrávito, pese a su envergadura. El fuego modificó el material del que está realizada y el agua hizo el resto. Y, precisamente, las texturas en el transcurso del tiempo que se han generado en esa materia conectan con la idea de recorrido, de camino, de cambio (Figuras 5 y 6).



Figura 4. *Homenaje a Luca Pacioli.* Fotografías de la autora.



Figura 5. *Homenaje a Pacioli (detalle 1)*



Figura 6. *Homenaje a Pacioli (detalle 2)*

Como apunta Tim Ingold ([2007] 2015, 17) en su libro *Líneas: una breve historia*:

La vida en un sitio puntual no puede producir la experiencia de un lugar, de estar en parte alguna. Para ser un lugar, toda parte debe estar situada entre uno o varios trazados desde y a cualesquiera otras partes. La vida, pensaba yo, se vive por senderos, no sólo en lugares, y los senderos son un tipo de línea.

La escultura en Chillida es eso, **un camino por un lugar**.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gaston. (1965)1983. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Boulting, Lawrence. 1987. *Eduardo Chillida*. Productor: William Leeson. DVD, 56 min. Madrid: Visual
- Chillida, Eduardo. 1975. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. Martín de Ugalde. Donostia: Txertoa
- Chillida, Eduardo. 1980. *Eduardo Chillida (III)*. Serie de programas de Paloma Chamorro sobre Chillida, emitido en RTVE, 00:37:21, 5 nov. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/eduardo-chillida-iii/5493928/>
- Chillida, Eduardo. 1991. *Chillida: escala humana: Palacio de Revillagigedo, Gijón*. Comisario, Kosme María de Barañano. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias
- Chillida, Eduardo. 1994. *De Chillida a Hokusai: Creación de una obra*. Dirección, Susana Chillida. Vídeo de Vimeo, 31:48. https://vimeo.com/154996209?embedded=true&source=video_title&owner=48469984
- Chillida, Eduardo. 1998. *Chillida: El arte y los sueños*. Dirección, Susana Chillida. Vídeo de Vimeo, 54:17. https://vimeo.com/155003925?embedded=true&source=video_title&owner=48469984
- Chillida, Eduardo. (2002) 2019. *Escritos*. Selección de textos, edición y coordinación, Nacho Fernández Rocafort. Madrid: La Fábrica
- Chillida, Eduardo. 2003. *Chillida: 20 novembre 2003 - 25 gener 2004*. Textos: Víctor Gómez Pin et al. Barcelona: Fundació Joan Miró
- Chillida, Eduardo. 2003. *Elogio del horizonte: Conversaciones de Eduardo Chillida con Susana Chillida, Thomas Messer, Kosme de Barañano, Roberto Herrero, José Antonio Fernández Ordóñez, Hans Spinner, Víctor Gómez Pin, Antonio Beristain, Gonzalo Suárez, Alberto Portera, Eduardo Iglesias*. Edición y prólogo de Susana Chillida. Barcelona: Destino
- Chillida, Eduardo. 2007. *Chillida 1980-2000*. Texto, Carlos Aurtenegetxe. Barcelona: Fundació La Caixa
- Chillida, Eduardo. 2014. *Bideak* [Caminos]. Testuak, Xabier Iturbe Otaegi et al.; itzulpenak, Iñaki Mendiguren et al. Donostia: Kutxa

- Dovale Carrión, Carmiña & Ana María Leyra Soriano. 2019. "Chillida-Leku, un lugar donde el horizonte es el arte". *Diferents: Revista de Museus* 2: 6-19. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents/article/view/3913>
- Dovale Carrión, Carmiña. 2014. "'Chillidaren etxea' (La casa de Chillida): Un muro de piedra como elemento generador de Chillida-Leku". *Escritura e Imagen* 10: 233-246. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.46930
- Ezquiaga Ganuzas, Mixel. 2001. *Museo Chillida-Leku: Una utopía convertida en realidad* [A utopia come true]. Fotografías de Iñigo Santiago. Donostia: Museo Chillida-Leku
- Gómez Pin, Víctor. 2014. "De la exploración de la materia a la intuición topológica". *Escritura e Imagen* 10: 189-197. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.46927
- González de Durana, Javier. 2022. *Jorge Oteiza, Eduardo Chillida: Dialogoa 50eko eta 60ko urteetan* [Diálogo en los años 50 y 60]. Komisarioa eta testuak, Javier González de Durana; euskarazko eta frantsesezko itzulpenak Bitez S.L.; ingelesezko itzulpena, John Joseph Vélez. Donostia: San Telmo Museoa
- Guasch Ferrer, Anna Maria. 2005. "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar" *Materia* 5: 157-183. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>
- Ingold, Tim. (2007) 2015. *Líneas: una breve historia*. Traducción, Carlos García Simón. Barcelona: Gedisa
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. 2017. *Grandes críticos de arte (1750-2000): Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*. Gijón: Trea
- Matos Castaño, Beatriz. 2015. "La idea de escala en Chillida". *Reia* 4: 93-104. <http://www.reia.es/REIA406BMC.pdf>
- Oteiza, Jorge y Chillida, Eduardo. 2022. *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida: Diálogo en los años 50 y 60*. Donostia: Museo San Telmo
- Tanizaki, Junichiro. (1969) 1998. *El elogio de la sombra*. Traducción del francés de Julia Escobar. Madrid: Siruela
- Tercero Ramiro, Sonia, dir. 2021. "Guipúzcoa: Chillida-Leku". *Jardines con historia*, temporada 1, episodio 4, emitido en RTVE, 00:29:59, 30 dic. <https://www.rtve.es/play/videos/jardines-con-historia/guipuzcoa-chillida-leku/5777410/>

Notas

1. “La Biblioteca Nacional era una maravilla. Allí he leído muchas cosas o me ha dado pistas para otras que siguen funcionando” (Chillida 2005 35).
2. Para Chillida, un artista era coherente si su conducta y su obra estaban en consonancia. El “comportamiento” alude a esa coherencia y pone como ejemplo de ello al escultor Constantin Brancusi (Chillida 1975 56-62).
3. El Grupo Gaur estaba formado por Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. Chillida habla de ello en su entrevista con Martín de Ugalde (Chillida 1975 172-173). Además, existe un dossier elaborado por la Biblioteca de ARTIUM, en el que aparecen datos concretos sobre el tema: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/eduardo-chillida/obra/grupo-gaur>.
4. Para la exposición *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Diálogo en los años 50 y 60* se editó un vídeo en el que Javier González de Durana analiza aspectos de la obra y la personalidad de ambos escultores. González explica el carácter galerístico de Chillida a partir del minuto 5. Dicho vídeo fue proyectado como introducción a la muestra en el Museo de San Telmo (San Sebastián) y todavía se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/npgO4BDBpXM>.
5. El término “aroma” se refiere a la intuición. Dice Chillida (2019, 42): “Alerta y libre hasta el final, guiado solo por un aroma”.
6. Primera edición de Otto Wilhelm Barth Verlag GmbH “Gesellschaft mit beschränkter Haftung” (Weilheim OBB, 1967).
7. El “gnomon” es una convención creada en la antigua Grecia como respuesta a una de las preguntas que ha generado el problema del conocimiento: nuestra relación con el espacio. Es la abstracción de la figura humana sobre el suelo y sirve de indicador. “Prefiero el gnomon al ángulo de 90 grados. Prefiero el ángulo de la vida con la horizontal” (Chillida 2019, 69).
8. A este respecto Eduardo Chillida se pronuncia en una entrevista realizada para Radio Televisión Española en 1980, donde habla de los procesos técnicos relacionados con los materiales para conseguir unos resultados concretos. <https://www.rtve.es/play/videos/programa/imagenes-artes-visuales-eduardo-chillida-iii/5493928>.

(Artículo recibido: 17-10-22; aceptado: 03-11-22)

