

El ritmo y la forma

Entrevista con Eduardo Chillida

Miguel Ángel Muñoz

EDUARDO CHILLIDA (San Sebastián, 1924-2002) es sin duda el escultor más importante de la segunda mitad del siglo xx. Influido al principio por la obra de dos de los grandes escultores contemporáneos, Brancusi y Julio González, pronto encuentra su camino expresivo, que aflora con el reencuentro de los modelos vernáculos de la herrería y el trabajo en madera ancestral del pueblo vasco. Con esta sabia fusión entre tradición y modernidad, cosecha rápidamente un gran éxito internacional, avalado con la obtención de los más prestigiosos galardones en Europa y Estados Unidos, entre los que sobresalen el Gran Premio Internacional de la XXIX Bienal de Venecia en 1958, el Premio Kandinsky en París, en 1960, el Premio Carnegie de Escultura en Pittsburgh, en 1964, así como la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes y el Premio Príncipe de Asturias, ambos en España, en 1981 y 1987, respectivamente. En 2000 se inauguró el Museo Chillida-Leku en San Sebastián, España.

En un primer encuentro que tuvimos pensé que su obra y usted mismo son productos de las intuiciones. ¿Cree en estas coincidencias?

Creo, Miguel Ángel, que al igual que Cioran y Heidegger, te fijas en ello. Mi trabajo es libre e incluso el intelecto de manera sistemática, nunca *a priori*. El deseo de experimentar, de conocer, me hace con frecuencia llevar en mi obra una marcha discontinua que a lo mejor se debe a que



Yunque de sueños III, 1954-1958, hierro y madera, 71 × 28 × 19 cm; col. Instituto Valenciano de Arte Moderno



Peine del viento; fotografía: Varinia Estrada

me interesa más la experimentación que la experiencia. También prefiero conocer al conocimiento.

¿Cree que sea un elemento fundamental para la escultura y la poesía, en un ejercicio delirante de los sentidos?

Sí, por supuesto, y me gusta lo que dices. Trabajo por intuición y espontáneamente, libremente, jamás pienso dónde voy a poner una línea. Creo que lo importante es la intención del cómo y por qué. Puedo actuar en campos muy variados, pero lo que emparenta el arte, lo que tienen en común todas las artes, es que están obligadas a presentar dos componentes que, al mismo tiempo, no pueden faltar: poesía y construcción. Es necesario que existan ambas, si no, no hay arte.

¿Hay límites dentro de su concepto cuando crea?

Ése es un concepto terrible. El hombre es forma de tiempo y espacio, y en los dos casos el límite es el protagonista; bueno, yo estoy convencido de ello. El límite es el que pone en orden todo esto que estamos hablando,

incluso artísticamente. En ese sentido, lucho con las cosas, más que para conocerlas, para saber por qué no las puedo conocer, es decir, para intentar conocerme.

En ese conocerse, me gustaría que me explicara su combate con el infinito y los límites del mar en las tres esculturas del Peine del viento. ¿Tiene una posición dentro del espacio y dentro del tiempo?

La del *Peine del viento* es una idea muy vieja, de 1952. Era totalmente utópico pensar que a mí en aquella época me iban a dejar colocar una escultura como ésa en un lugar público, en el mar... Aparte de que yo no estaba preparado: sólo al cabo de muchos años, al Ayuntamiento de San Sebastián se le ocurrió hacer una exposición mía; les ofrecí el proyecto con el fin de que quedara algo permanente. Pasó el tiempo y mis confluencias estéticas cambiaron. El viento, el mar, la roca, todo ello intervino de forma decisiva en la obra. Creo que es imposible hacer una obra como ésta sin tener en cuenta el entorno. Con *El peine del viento* tenía que conseguir la sensación de potencia y, al mismo tiempo, de elementalidad que tiene el paraje. Hay que tener muy en cuenta la escala, las proporciones de las piezas. Es, sin dudarlo, al pasar de los años, una obra con muchas incógnitas. Fue y es un gran desafío; incluso me han comentado que las formas se asemejan a las interrogaciones.

¿Había algunas ideas claras o confusas antes de colocarlas frente al mar, al viento, al tiempo?

La primera idea fue, simplemente, hacer un homenaje al viento del noroeste y a mi pueblo (que el viento entrase peinado). La obra definitiva, como sabes, consta de tres elementos, en vez del solitario que había

previsto en principio, muy ligados uno con otro en su concepto, en su estructura, y hasta muy parecidos, como son las olas del mar, como son las cosas serias. Es una llamada a lo desconocido, es que al mirarlo el espectador se asombre, se introduzca en un mundo propio y lejano. El artista sabe lo que hace, pero para que merezca la pena debe saltar esa barrera y hacer lo que no sabe, y está en ese momento más allá del conocimiento. El arte para el artista es una pregunta, y al mismo tiempo una gran respuesta.

¿Cree que al momento de crear enfrenta luchas conscientes contra el inconsciente?

Primero trabajo lo que he visto, lo que he vivido y, desde luego, lo que quiero hacer con mi obra. Como te decía anteriormente, siempre me enfrento con el problema del límite. El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el

verdadero protagonista del tiempo. Un lugar implica dimensión y límites, pero el punto, que es el lugar por excelencia, no tiene dimensión ni límites.

¿Y cómo vive los procesos que genera; es decir, la recreación de los mundos interior y exterior de su obra, como pensaba Cézanne?

Es un tema para muchos meses, pues cuenta con múltiples aproximaciones estéticas y poéticas. En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo. El artista usa códigos que uno puede rastrear, y nos llevan hasta la prehistoria. Estos códigos son exactos y libres. Están fundados en la percepción y sus límites, así como en la razón, la intuición y sus constantes conflictos. El artista sabe lo que hace, pero para que merezca la pena debe saltar esa barrera y hacer lo que no sabe, y está en ese momento más allá del conocimiento. El arte

Peine del viento; fotografía: Varinia Estrada



para el artista es una pregunta: ¿es acaso la sucesión de preguntas sin respuestas?

Esto me lleva a pensar diversos conceptos estéticos que maneja como códigos de sus obras gráficas; ¿podríamos decir que existe en su proceso de creación un tema físico y otro de búsqueda de conceptos?

Ojalá entienda bien tu pregunta; el concepto de gravitación es el que actúa sobre mí cuando trabajo. Tengo en todo momento conciencia de que las cosas tienen tendencia de ir hacia abajo, pero en vez de aceptarlo me rebelo contra todo lo establecido e incluso contra lo que anoto. Por ejemplo, *Yunque de sueños* es una serie de esculturas que plantea grandes problemas, pero todo ello lo logré al cambiar su expresión, alerta y libre hasta el final, guiado sólo por el aroma que producen el hierro o el papel.

¿De qué forma supera el límite de la gravitación?

Gravitación y levitación son lo vertical, tal vez lo uniforme. La vertical es la gran línea del hombre; es decir, está formada y está condicionada por la gravedad, por la gravitación, pero en la misma línea actúa otra fuerza que se rebela contra la gravedad de Newton y que cuando creas la tienes que dominar. Yo no hago ángulos rectos porque no creo en el ángulo recto, pues también es un límite, un límite peligroso. La respuesta a un ángulo recto es el espacio en un ángulo recto; es decir, una limitación.

¿Cree que esto es aplicable a todas las artes o es exclusivo de su trabajo?

De los demás no sé; en mi trabajo, desde luego. El artista usa códigos que uno puede rastrear y nos llevan hasta la prehistoria. Estos códigos son exactos y libres. Están fundados en la percepción y sus límites así como en la razón, la intuición y sus constantes conflictos. Trabajo para saber, valoro más el conocer que el conocimiento.

Uno nunca conoce bastante, ya que lo conocido lleva también dentro lo desconocido. Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana. Conozco la obra antes de hacerla, pero no sé ni quiero saber cómo va a ser. Poseo muchos datos sobre la obra en la cual estoy viendo pero no quiero permitir que este saber inhiba mi libertad y el aliento del presente.

¿Su trabajo es también una lucha con su propia identidad o una búsqueda por los orígenes?

Yo soy vasco y asumo plenamente mi realidad como tal, pero más allá de esto me considero ciudadano del mundo, eso sí, desde Euskadi, que es mi patria. Por otra parte, mi obra no me pertenece, es un poco de mi pueblo.

Eso que menciona como una identidad vasca me intriga, pero me agrada al mismo tiempo. Pero ¿hay un arte vasco o una escuela artística vasca? Pongo ejemplos como Jorge Oteiza o usted mismo.

No lo creo, pero considero en cambio que hay artistas



*Modulación del espacio 1,
hierro, 54,5 x 70 x 35 cm; col. Tate Gallery*



Fotografía: Miguel Ángel Muñoz

vascos importantes, y que, como todo hombre vasco, tienen una manera específica de ver la realidad. Esa manera única es innegable, esta postura de enfrentarse con la realidad del hombre vasco es sin duda lo que lo sitúa en plena originalidad ante otros pueblos. Pero siempre creo que el arte es universal; no se puede parar en lo local, sino que debe superar las coordenadas de espacio y tiempo.

¿Cree que ese espacio y tiempo se pueden enseñar o transmitir?

Todo lo que podemos enseñar en arte es útil en determinadas cosas, pero lo decisivo lo tiene que aprender uno. Uno aprende, no le enseñan. Es lo que sale de dentro, no viene de fuera.

Comentaba con José Hierro antes de venir a verlo que su dibujo es escultórico y, al mismo tiempo, genial y múltiple.

¿Cuál relación establece entre el dibujo y la escultura?

El dibujo es sólo algo menor en tamaño y en precio, pero puede considerarse como un antecedente de lo que aún no está hecho. Al menos, en mis dibujos se puede detectar detalles que luego voy a desarrollar, en tres dimensiones, en mi trabajo escultórico, y que se manifiestan sobre el papel con más facilidad y rapidez.

¿Dudó en dejar la escultura por el dibujo, o viceversa, en algún momento de la vida?

Dibujó todo el tiempo desde que nací al arte; es y será una manía que tengo. En nuestra casa era algo normal porque mi hermano también dibujaba; más tarde encontré que mi camino estaba en la escultura. El mismo camino me llevó también a la pintura. No tengo que cambiar de registro a la hora de dibujar, pintar o esculpir porque soy el mismo ante el plano o ante las dimensiones reales. Lo que sí varía es la mirada.

Desde 1950 viene trabajando en sus proyectos escultóricos con diversos materiales: mármol, hierro, acero, cerámica...

¿Qué diferencias encuentra en el proceso de moldear?

Ninguna. Cada material tiene sus cualidades, su personalidad. Con los materiales, sean del tipo que sean, me entiendo perfectamente. Tengo diálogos fantásticos con las piedras, la madera y el papel. En realidad las pautas de desarrollo en ese sentido vienen ordenadas cronológicamente así: barro, yeso, piedra, hierro, madera, hormigón, alabastro y, al fin, de nuevo tierra: lurrak, tierra chamota. En líneas generales han predominado entre todos ellos los materiales más duros y pesados que se avienen de manera espontánea a los problemas que me planteo.

San Sebastián-París, 1999-2000.

Esta entrevista forma parte del libro La constelación de la mirada, de próxima aparición. ▲▲