

CHILIDA



CHARTA

CHILLIDA



Lorenzelli Arte
Milano



Matthias Bärmann

CHILLIDA

CHARTA

Coordinamento grafico/Graphical Coordination
Gabriele Nason

Coordinamento redazionale
Editorial Coordination
Emanuela Belloni

Redazione/Editing
Harlow Tighe

Traduzioni / Translations
Grazia Bianchi (tedesco/italiano)
Pete Kercher (tedesco/inglese)

Ufficio stampa / Press Office
Silvia Palombi Arte&Mostre, Milano

In copertina / Cover
Gravitación GB-3, 1988

Eduardo Chillida
Milano, Lorenzelli Arte

18 giugno - 24 luglio 1999
June 18 - July 24, 1999

Si ringraziano / Thanks are due to
Francesco Baggi Sisini

Kosme de Barañano

Pieter Coray, Lugano

Eugenia Egaña, Fondazione Chillida,
San Sebastián

Gian Pio Fontana, Mendrisio Museo d'arte

Sol Larrañaga, Stai, Madrid

Nino Linguigli, Fine Art Transport, Milano

Fatima Vilches, Grupo Artistica, Madrid

un particolare ringraziamento per il contributo
special thanks for the contribution to

il mensile

RELAX ENIGMISTICO
UMORISTICO

Fotografie di / Photographs by
Jesús Uriarte

altre fotografie / other photographs
Photo Serge, Cagnes-sur-Mer

Ci scusiamo se per cause indipendenti dalla
nostra volontà abbiamo ommesso alcune fonti
fotografiche/We apologize if, due to reasons
wholly beyond our control, some of the photo
sources have not been listed.

© 1999

Edizioni Charta, Milano

© Lorenzelli Arte, Milano

© Eduardo Chillida per le immagini
for images

© Matthias Bärmann per il testo/for his text

All Rights Reserved

ISBN 88-8158-247-3

Lorenzelli Arte
Corso Buenos Aires, 2
20124 Milano
Tel. +39-02201914
Fax +39-0229401316
e-mail: lorenzelliarte@tin.it

Edizioni Charta
Via della Moscova, 27
20121 Milano
Tel. +39-026598098/026598200
Fax +39-026598577
e-mail: edcharta@tin.it
www.artecontemporanea.com/charta

Printed in Italy

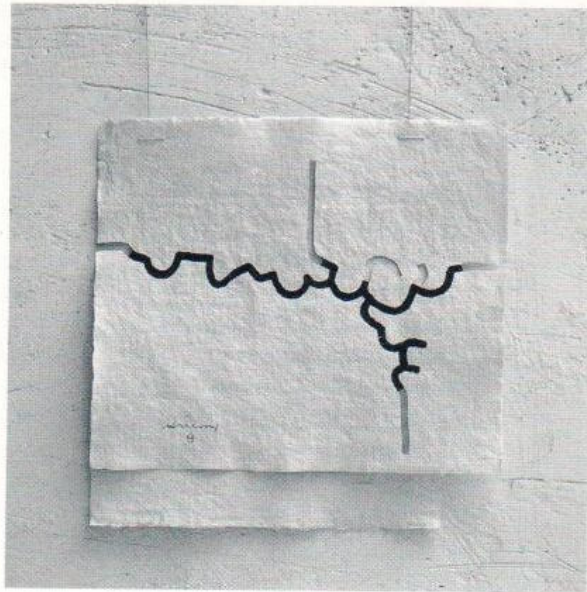
Eduardo Chillida è indubbiamente, per vastità e complessità di pensiero, punto di riferimento e monito per molti artisti contemporanei. È con estrema gioia che ho colto l'opportunità di rendergli con questa mostra un giusto tributo.

L'ampliamento della galleria mi consente di ospitare la più completa raccolta di opere di Chillida mai esposta a Milano e spero sia questo un auspicio affinché seguano al mio molti altri riconoscimenti al merito di un artista per cui nutro una grande stima e che ringrazio profondamente.

Matteo Lorenzelli

Eduardo Chillida is undoubtedly, for breadth and complexity of thought, a point of reference for many contemporary artists. It is with great joy that I take the opportunity to render a proper tribute to him with this exhibition.

The enlargement of the gallery has allowed me to host the most extensive group of works by the Basque artist ever exhibited in Milan. I hope this is an auspicious occasion in that it presages much more recognition of the merit of this artist, whom I hold in great esteem and profoundly thank.



Gravitación GT-3, 1995

Sommario / Contents

8

Tutti gli esseri umani vivono con la forza di gravità

Matthias Bärmann

16

All Humans live with Gravity

24

Opere / Works

55

Elenco delle opere esposte / List of exhibited works

58

Note bio-bibliografiche

Bio-bibliographical notes

Tutti gli esseri umani vivono con la forza di gravità

Matthias Bärmann

Cuore e cuore. Trovata troppo pesante. Diventare più pesanti. Essere più leggeri.

*Colui che cammina sulla testa, Signore e Signori,
- colui che cammina sulla testa, ha il precipizio del cielo sotto di sé.*

Paul Celan

I

Nato nel 1924 a San Sebastián, dove ancora vive e lavora, il basco Eduardo Chillida è il più grande scultore astrattista del nostro secolo. Le sue opere in ferro, acciaio, legno, cemento, alabastro, granito, terracotta, nonché su carta, si trovano in tutti i grandi musei, le gallerie e le collezioni private del mondo. Esse caratterizzano inoltre importanti spazi pubblici: per esempio l'opera *Abesti Gogora V* (granito, 1966), davanti al Museum of Fine Arts a Houston; *Rumor de Límites IX* (acciaio, 1971), a Düsseldorf; le grandiose *Peines del Viento* (acciaio, 1977), nella baia di San Sebastián; la sistemazione della Plaza de los Fueros nella capitale basca Vitoria (1980); la *Casa del Goethe* (cemento, 1986), nel parco del Taunus a Francoforte sul Meno; *Elogio del Agua* (cemento, 1987), a Barcelona; *Gure Aitaren Etxea* (cemento, 1988), a Guernica; *Zuhaitz* (acciaio, 1989), a Grenoble; *De Música* (acciaio, 1989), davanti all'Auditorium di Dallas, opera di I.M. Pei; *El Elogio del Horizonte* (cemento, 1990), sulla costa atlantica presso Gijón; *Homenaje a la Tolerancia* (cemento, 1992), a Siviglia; *La Puerta de Música* (acciaio, 1994) a Santiago de Compostela e *Jaula de la Libertad* (acciaio, 1997) a Treviri.

Il valore di Chillida è stato riconosciuto con numerosi premi internazionali, fra cui il Premio Kandinsky (Parigi, 1960), il Premio Rembrandt della Fondazione Goethe (1975), il Premio Europeo delle Belle Arti (Strasburgo, 1983), il Grand Prix d'Art francese (Parigi, 1984), il Kaiserring della Città di Goslar (1985) e il Premio Imperiale (Tokyo, 1991). L'Italia si è prodigata in modo particolare nel riconoscimento dell'opera dell'artista, fra l'altro con il Premio Internazionale della Scultura alla Biennale di Venezia (1958), il Premio Lorenzo Il Magnifico (Firenze, 1987) e la Rosa d'Oro della Città di Palermo (su proposta del vincitore precedente, l'architetto I.M. Pei). Nel 1990, la Biennale di Venezia ha dedicato una mostra speciale all'opera di Chillida a Ca' Pesaro. Nel 1998-99, il Museo Nazionale Reina Sofia di Madrid ha organizzato una grande retrospettiva delle opere di Chillida, ora al Museo Guggenheim di Bilbao (curatore: Kosme de Barañano). Nel frattempo, sull'isola Fuerteventura, nelle Canarie, si sta realizzando il capolavoro del maestro: la creazione di una camera cubica, grande quanto una cattedrale, all'interno del Monte Tindaya.

Eduardo Chillida ha compiuto 75 anni il 10 gennaio di quest'anno. Prima di arrivare alla descrizione dettagliata delle opere in mostra e del fenomeno della gravità nel suo fare, sei brevi tesi dovrebbero spiegare perché Eduardo Chillida è uno dei più grandi scultori, se non il più grande, del nostro secolo.

- L'opera di Chillida incorpora una sorprendente originalità e forza d'innovazione. Fin dall'inizio, pur appartenendo all'arte contemporanea, il punto di riferimento principale è sempre stato la vasta tradizione della scultura, in primo luogo le opere della Grecia preclassica e dell'antico Egitto. Chillida ha adottato i loro concetti essenziali e ha ridato loro vita nella sua opera.

- L'opera di Chillida costruisce ponti tra filosofia e musica, poesia e architettura, mistica e matematica. I

riferimenti, che talvolta affiorano nelle dediche delle singole opere, spaziano da Pitagora, Eraclito e Parmenide a Henri Bergson e Martin Heidegger, da Omar Khayyam attraverso Goethe e Novalis a E.M. Cioran e Octavio Paz, da Vitruvio a I.M. Pei e Norman Foster, da Johann Sebastian Bach a Zabaleta, dal mistico Juan de la Cruz al matematico e teorico del caos André Thom.

- Chillida ha portato i grandi interrogativi dei nostri tempi sullo spazio e la forma, e sull'esistenza stessa dell'umanità nel mondo, a esprimersi in una molteplicità di materie: ferro e acciaio, legno, cemento, granito, alabastro, terracotta e anche carta. I concetti si sviluppano sempre dalle caratteristiche tipiche della materia che usa.

- Le opere di Chillida comprendono gli elementi terra, fuoco e luce e nel contesto più ampio anche l'acqua, il vento e la forza elementare della gravità. Inoltre alcune fra le sue sculture più grandi si aprono al vento e all'acqua, al mare, all'orizzonte, all'ora del giorno e alle stagioni. Gli elementi e i tempi si manifestano e possono essere vissuti nell'opera d'arte. Coinvolgono l'essere umano con tutti i suoi sensi di essere corporale e spirituale. Il luogo dell'uomo: frontiera e orizzonte, transizione. Il suo posto nel mondo: in mezzo ai riferimenti coinvolgenti, eretto nella verticalità della gravità, transitorio.

- In uno spettro larghissimo, l'opera di Chillida coinvolge contraddizioni apparenti: astratto/figurativo, positivo/negativo, normale e deviazione, materia e spirito, statico e dinamico, superfici e volumi, suoni e silenzio, infinità e limitazione, apertura e chiusura, leggerezza e pesantezza, spazio e tempo, vuoto e forma. Queste polarità si manifestano con una grande purezza concettuale, di modo che non si cancellano a vicenda, ma si sommano in una totalità organica variabile, ritmicamente mossa. Il mezzo che più di qualsiasi altro porta questa dinamica è il ritmo, la cui risonanza si fa sentire oltre il limite della forma.

- Lo spazio così com'è costituito nelle opere di Chillida non è quello spazio-volume calcolabile e disponibile definito da Cartesio. Piuttosto lo spazio è concepito come una dimensione spirituale che perlopiù sfugge alla descrizione e si lascia a malapena definire vuoto. Questo spazio ha qualità dinamiche, poiché è il mezzo con cui tutte le cose del mondo si manifestano. Questo spazio – incalcolabile, indisponibile, indescrivibile – è mistico. Fonda la relazionalità coinvolgente di tutte le cose del mondo ed è quindi ecologico. Fornisce all'umanità il suo posto nel gioco reciproco dell'Essere ed è quindi umano.

II

La mostra è imperniata su due gruppi di opere di Eduardo Chillida: le *Lurrak*¹ e le *Gravitaciones*. Dal 1977 le *Lurrak* nascono quasi esclusivamente in collaborazione con il ceramista tedesco Hans Spinner che risiede a St. Paul de Vence, nel sud della Francia.

Sia a forma di blocco o di stele, sia suddivise come una casa o realizzate come rilievi per pareti, le *Lurrak* ricordano il pane o i mattoni cotti. La cottura, elettrica o a legna, determina la gradazione di colore che varia dal giallo chiaro al bruno rossiccio, con sfumature a volte nere di cenere. Nell'argilla sono impresse delle strutture in rilievo, modellate o ottenute con pennello e ossido di rame: accenni esigui e simbolici di spazio, con le sue tensioni, le costellazioni, i luoghi e le manifestazioni elementari che lo informano: il suo segreto. Rare costellazioni figurative, come possono risultare dall'improvviso "dichiararsi" di uno "spostamento" minimo nella struttura di per sé astratta, fanno capire quanto satura di realtà sia l'opera di Chillida. Come ad esempio la scena della crocifissione simbolicamente sepolta in una *Lurra*: il peso del corpo morto iscritto nella pesantezza della materia.

Le *Lurrak*, dentro le quali sono integrati aspetti del rilievo e del disegno, sembrano in un certo senso avere una direzione opposta rispetto alle strutture lacerate come ferite, e alle superfici esterne sempre leggermente tese dall'interno verso l'esterno; quasi si trovassero sotto una pressione interna controllata che, operando in senso contrario alla forza di gravità, tende verso l'esterno, come il respiro trattenuto; come se in realtà fosse una forza che emana dal nucleo più profondo, uno spazio nascosto – o un vuoto –, da cui prende forma la scultura nella sua interezza². E infine, essendo Chillida un artista che come pochi lavora partendo dalle caratteristiche specifiche di materiali e degli elementi coinvolti nel processo creativo, non si può

certo dimenticare che le *Lurak* sono innanzitutto terra cotta. La terra è pesante, greve, il fuoco e il calore per contro sono vivaci, espansivi, leggeri e salgono, opponendosi alla forza di gravità, verso l'alto. "Il fuoco", dice Chillida, "è una cosa seria. Sa molte cose sullo spazio e il tempo. Il fuoco è molto curioso. Penetra ovunque. Dà un senso allo spazio. Attraverso il suo percorso conferisce potere allo spazio."

Le *Gravitaciones* sono realizzate a partire dal 1987 circa. Vengono esposte la prima volta nel 1988 dalla Galleria Theo di Madrid e due anni più tardi nell'ambito di una splendida mostra speciale della Biennale di Venezia a Ca' Pesaro. Due o più fogli di carta – carte pesanti, realizzate a mano, dai bordi irregolari – si susseguono appesi, legati assieme da corde e a corde sospesi. Strutture ritagliate e recanti disegni a china nera, più raramente a matita, in un gioco di positivi e negativi, creano quel particolare spazio stratificato dei lavori, che rimanda alle superfici scaglionate del cubismo. Le *Gravitaciones* non sono collage, piuttosto rilievi, caratterizzati dall'autonomia dei singoli fogli, i cui diversi strati e sovrapposizioni combaciano nel senso della profondità, "sculture-ombra": l'effetto dinamico di luce e ombra, accentuato dal gioco negativo/ritagliato e positivo/disegnato delle strutture, schiude uno spazio in movimento temporalmente determinato. In ogni momento può verificarsi una sorta di capovolgimento del rilievo, quando una forma in negativo, riempita di un'ombra nerissima, appare in modo più massiccio rispetto a una linea tratteggiata sottilmente: la differenza di dimensione si dissolve quasi impercettibilmente andando a costituire quel territorio mai univocamente definito del "tra", caratteristico di Chillida.

Come lavori di carta le *Gravitaciones*, spesso realizzate in intere serie in concomitanza con i grandi progetti di scultura, si avvicinano ai collage, soprattutto ai litocollage per il testo di Martin Heidegger *Die Kunst und der Raum*. Come rilievi invece rinviano ai bassorilievi in alabastro, oro, ardesia come pure ai blocchi intagliati delle xilografie o alle lastre incise delle acqueforti. Nel suo testo sulle *Gravitaciones*, Tomás Llorens scrive che l'immagine primordiale del rilievo è quella della superficie del mare increspata dal vento e dalle maree di fronte al cielo e alla luce. E in effetti si direbbe che i lavori che pendono liberi dalle corde, esposti dunque alla forza di gravità che ne causa il dondolio, siano coinvolti in un gioco casuale con luce e ombra, oltre che con il vento – analogamente a quanto accade alle *Lurak* con il fuoco – verso il quale sono potenzialmente aperte in quanto forza che soffia libera, come accade nei paesi himalayani con le bandiere di preghiera buddiste. Ma mentre le bandiere buddiste affidano al vento le preghiere, le *Gravitaciones* danno vita a un gioco paradossale di luce e ombra, positivo e negativo, superficie e spazio, spazio e tempo, di greve leggerezza e leggera pesantezza. Questo gioco, una danza, trova la sua spiegazione in realtà nel cuore dell'uomo – come disse l'abate Zen, quando notò che due suoi monaci discutevano animatamente, alla vista di una bandiera che si agitava nel vento, che cosa era mai che si muoveva, la bandiera o il vento? Non la bandiera, disse l'abate, e nemmeno il vento: quel che si muove sono i vostri cuori!

III

Cosa avrà indotto lo scultore Chillida, abituato a manipolare tonnellate di pietra, acciaio o cemento, a dare proprio alle creazioni di carta più leggere, filigranate, un nome che ci ricorda che nell'universo conosciuto non esiste oggetto che non sia toccato dalla più debole delle quattro forze elementari – la forza di gravità – accanto alla quale agiscono quella elettromagnetica e l'interazione forte e debole?

E tuttavia non si può non pensare immediatamente al paradosso che la forza di gravità – la cui natura rimane per la scienza contemporanea fondamentalmente un'ipotesi – pur essendo la più debole tra le forze elementari può raggiungere sommativamente effetti estremamente intensi, fino al fenomeno dei *buchi neri*, corpi astrofisici con una massa ad altissima densità la quale non permette a nulla che finisca nel suo campo gravitazionale, nemmeno alla luce, di uscirne. Un osservatore che rimanga all'esterno del cosiddetto *orizzonte degli eventi* non può vedere nulla di ciò che accade al suo interno. È solo indirettamente che si può dedurre l'esistenza di un *bucò nero*, sulla base di correnti di plasma che avvicinandosi a uno di questi corpi di per sé invisibili, si riscaldano emettendo radiazioni molto luminose – il che costituisce un altro paradosso – e la cui materia il *bucò nero* riesce a convertire in energia. Il *bucò nero* come metafora conclusiva: "Tutto finisce

nel cimitero della forza di gravità e i buchi neri ne sono le pietre tombali.” Ma se tutto il materiale è stato ridotto completamente a radiazione, per cui non rimane più nessuna massa fisica, sarà ancora possibile l'esistenza stessa della gravità? Non si potrebbe postulare che la gravità si autoelimini nel momento stesso in cui raggiunge l'apice della sua ultima, mortale efficacia?

Confrontate con tali mostruosità le *Gravitaciones* si trovano esattamente al polo opposto – tuttavia, come suggerisce il loro nome, fondamentalmente sullo stesso territorio. Si direbbe che Chillida miri alla figura dell'inversione: come la cosa più leggera, la più minuscola deve sottostare alla gravità così la più pesante può essere tenuta in equilibrio e in sospensione. A conferma di questo c'è un altro gruppo di opere nella produzione di Chillida: un'intera serie di lavori previsti per essere appesi, non a corde ma a cavi di acciaio. Si tratta infatti di realizzazioni, in contrasto con le *Gravitaciones*, tra le più imponenti e letteralmente di peso dell'opera dell'artista: le sculture di cemento. Sono esattamente i due estremi dello spettro – in riferimento a massa e peso –, cemento e carta, a giocare in ugual misura con la gravità e il suo opposto, il volo, l'essere sospeso.

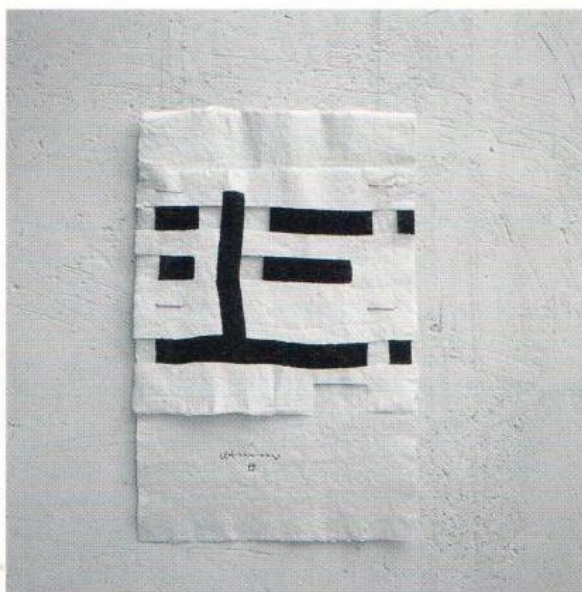
Già la prima scultura in cemento di Chillida – *El lugar de encuentros III* del 1971-72 –, era stata concepita, nonostante il suo ragguardevole peso di 9 tonnellate, per essere appesa sotto un ponte del centro di Madrid. Ma erano ancora i tempi della dittatura franchista e l'opera, non gradita, fu posata per terra, cosa che le valse da parte dei madrileni il soprannome *La sirena varada* (La sirena arenata), con evidente riferimento al simbolo di Copenaghen. Più tardi, dopo essere stata a Parigi presso la Galleria Maeght e a Barcellona alla Fundació Miró, la scultura fece ritorno a Madrid dove fu appesa nel luogo inizialmente previsto: da quel momento “vola”⁴ come aveva desiderato Chillida.

El lugar de encuentros: in effetti si tratta di un luogo di incontro – tra persone in città, ma anche tra pesantezza e volo, forze discensionali e ascensionali. Il gruppo delle sculture in cemento sospese culmina nell'opera *Elogio del agua* (1987): una scultura di 54 tonnellate, sospesa a cavi di acciaio sopra lo specchio d'acqua di un lago nel Parc Creueta di Barcellona – nel riflesso sull'acqua, nell'alternarsi di sopra e sotto sparisce l'ultima traccia di gravità, l'enorme massa sembra letteralmente annullata.

Scriva Chillida riferendosi alla sua prima scultura in cemento: “Fu una lotta irrazionale contro la forza di gravità / la grande lotta che si svolge sulla verticale / tra le forze che salgono e quelle che scendono / la stessa lotta che ha luogo nelle linee curve / tra centrifugo e centripeto, tra convesso e concavo”.

È significativo che lo scultore applichi l'effetto della gravità anche sull'andamento energetico delle linee⁵, ma soprattutto che non consideri la forza di gravità in un'unica direzione ma sempre simmetricamente: in senso ascensionale e discensionale, attraente e repellente – del resto in perfetta sintonia con le leggi della fisica.

L'imponente scultura in cemento *El elogio del horizonte* del 1990, del peso di 500 tonnellate, collocata in alto sopra il mare presso Gijon sulla costa atlantica, realizza questa dinamica di spinta e contropinta in un altro modo ancora. Evoca, nella configurazione comprendente la vastità del mare e la linea dell'orizzonte, quel luogo che è luogo di incontro per eccellenza: l'orizzonte, dove avviene la mediazione tra cielo e terra, sopra e sotto, levata e tramonto del sole – coinvolgendo dunque anche il corso del tempo – luogo di cui

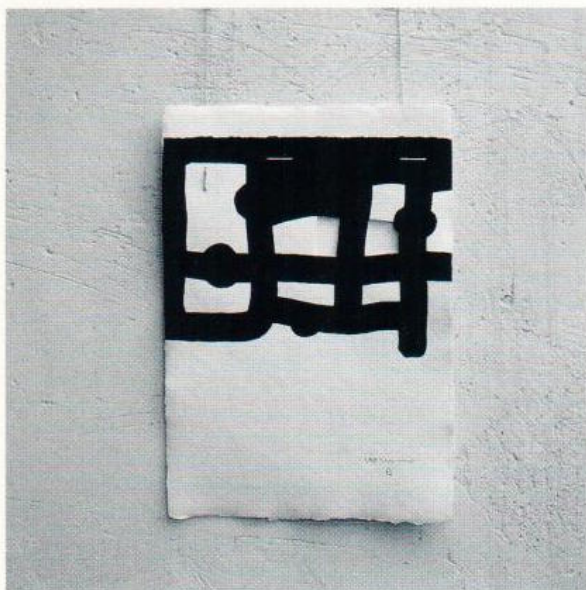


Gravitación GT-13, 1997

Chillida dice: "Non è esistente, non esiste. Ho riflettuto se l'orizzonte... L'orizzonte non è forse la patria di tutti gli esseri umani?"

A differenza di altro "esistente" l'orizzonte costituisce piuttosto un momento dinamico della mediazione e dell'interscambio. Nel senso dell'esistenza reale l'orizzonte è effettivamente "vuoto" e per questo concettualmente vicino al fenomeno universale del "vuoto" dell'opera dello scultore basco; un vuoto che il filosofo rumeno E.M.Cioran⁶ così descrive: "Il vuoto è il nulla senza i suoi esiti negativi, il nulla trasformato". E se in relazione agli esseri umani, si aggiungesse che può essere l'esperienza stessa del vuoto a trasformare, si tornerebbe al discorso di Chillida sulla potenziale "patria di tutti gli esseri umani". Esistenza transitoria, essere "tra".

Anche in molte altre sculture di Chillida la "lotta contro la forza di gravità" è parte integrante dell'opera.



Gravitación GT-32, 1995

Come nelle steli di ferro o acciaio, il cui legame con la terra è contrastato da protuberanze contorte che si avvolgono verso l'alto. O ad esempio nel piccolo gruppo di lavori pure in acciaio *Locmariaquer I* (1987) e *Locmariaquer IX* (1989). Prendono spunto dai famosi dolmen megalitici di Kercadoret presso Locmariaquer e dalle *Pierres plates* nel sud della Bretagna, non lontano da Carnac. Le enormi pietre che sormontano i dolmen e le non meno imponenti lastre appoggiate una all'altra delle *Allées couvertes* suscitano l'impressione di essere state liberate dal loro peso di molte tonnellate – per queste ultime la sensazione deriva senz'altro dall'effetto di masse che si neutralizzano reciprocamente. La stessa cosa capita ai lavori di Chillida appena citati: le parti sospese delle loro massicce forme cubiche sembrano sfidare la forza di gravità. In questo ambito non va dimenticato che megaliti sono presenti anche nella patria basca di Chillida e che in quella regione il confronto con la forza di gravità è

tuttora molto popolare nella forma di gare di atletica pesante, di cui fa parte l'esercizio obbligatorio del sollevamento di pietre dal peso impressionante.

E non si è confrontato lo stesso Eduardo Chillida espressamente con la gravità e il bisogno di contrastarla temporaneamente quando, da giovane, giocava in porta per la prima squadra del club di calcio di San Sebastián?

IV

In molte tradizioni religiose e mistiche la gravità è intimamente legata al passaggio da uno stato alto, divino, all'esistenza terrena. Questo passaggio, questa entrata nel campo d'azione della forza di gravità è sempre una catastrofe, un cadere, un precipitare. Come nella Cabala luriana dei due rabbini Isaac Luria e Haim Vital dove si assiste dapprima alla contrazione di un essere divino primordiale, all'autolimitazione di Dio (*Zinzum*) allo scopo di creare spazio per l'autoalienazione di Dio, la creazione. Ne consegue un'emanazione di scintille di luce divina che non può però essere trattenuta dai recipienti cosmici previsti allo scopo, la catastrofe si innesca: *la rottura dei recipienti* (*Schebirath-ha-kelim*), la caduta sempre più in basso verso la gravitazione, la pesantezza, la confusione di spirito e materia.

Autori come Giora S.Shoham, Stanislaw Grof o il pioniere della psicologia perinatale, Frédéric L.Leboyer, hanno attirato l'attenzione sul fatto che è possibile stabilire fin nei minimi dettagli un parallelo antropologico – il fondamentale aspetto antropocentrico della cabala – con il decorso del parto, durante il quale si veri-

ficano pure un distacco e un'espulsione, una caduta dall'oceanica assenza di gravità e dall'ambiente chiuso, recepito come infinito, del corpo materno, verso il mondo della forza di gravità. Se tentiamo di richiamare alla mente questa caduta mitoempirica da un piano "più alto" ad uno "più basso", questa *psicologia del Big-Bang della nascita*, non possiamo che concludere che si tratta di un'esperienza traumatica.

Altre tradizioni pongono maggiormente l'accento sui motivi che portano a precipitare nell'esistenza, al peccato originale cristiano o alla reincarnazione buddista – considerata fondamentalmente dolorosa. Così nel buddismo si parla di *disagio della gravitazione*: "Si pensa: 'Questo sono io' e poi 'Questo è mio', e si viene tirati verso il basso verso nuove nascite". L'entrata nell'esistenza concreta coincide con l'entrata nel campo gravitazionale, l'impulso scatenante è innescato dalla presa di coscienza di sé, dalla consapevolezza dell'io, rispettivamente con il passo seguente, dalla *hybris* (superamento della giusta misura) e dalla rivolta. La caduta di Icaro, la caduta dell'Angelo nella *Divina Commedia* dantesca e nel *Paradise Lost* di Milton, la caduta dei dannati negli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina: questi sono i simboli a noi ben noti di quella antichissima storia.

Una rottura importante nel senso di una netta inversione è tuttavia presente in questa tradizione ed è legata allo gnosticismo. Qui la rivolta dell'individuo che prende coscienza di sé non porta alla caduta nel mondo, ma al contrario all'ascesa da un mondo concepito male da un demiurgo cattivo verso l'alto, un ritorno al divino originario. L'impulso gnostico, quale posizione ribelle, ha addirittura trovato accesso al Nuovo Testamento nella figura di Simon Mago. Questi, dopo la morte di Gesù, entra in concorrenza con gli apostoli nel reclutamento di seguaci. Davanti alla folla e sotto gli occhi di tutti gli apostoli Simon annuncia che si solleverà immediatamente nell'aria per ascendere al cielo in virtù della sua accusa radicale: "E ora lasciami raccogliere le mie forze, mettere a fuoco le mie idee, pensare con la massima intensità possibile all'orrore del vivere terreno, all'imperfezione del mondo". Levatosi al cielo in questo moto di ribellione venne alla fine fatto precipitare a terra da Pietro per volere di Dio. Fede che fa precipitare, dubbio e rivolta che per contro innalzano – la notevole controrivoluzione gnostica dell'anima.

Eduardo Chillida una volta ha formulato la meravigliosa domanda: "La materia non è anche spazio? Uno spazio lento?", e ha inserito lo stesso concetto in un contesto più ampio: "Mi lambicco con stupore il cervello sulla mia ignoranza dello spazio e di suo fratello, il tempo, e sotto il peso opprimente della forza di gravità, sento il materiale come se fosse uno spazio lento". Spazio e tempo, gravitazione, materia e materiale come manifestazioni di uno spazio *lento*, dunque temporalmente connotato, *frenato e appesantito* dall'entrata nel campo gravitazionale – ritroviamo questa stessa costellazione, inusuale a un primo sguardo, nel grandioso progetto dell'antico sistema filosofico del *Sāmkhya*.

Con grande insistenza ed evidenza vi si descrive il passaggio da una sfera spirituale occulta al mondo a noi noto della materia – un processo che nella pratica ed esperienza interiore può avvenire anche in senso inverso. Durante questo passaggio i cinque sensi umani che già hanno raggiunto una sorta di stato spirituale o ideale finiscono uno dopo l'altro in un campo gravitazionale e cominciano a cadere, a diventare più pesanti. Nel corso di questo sviluppo, in un processo di dimensioni cosmiche, vanno formandosi i cinque elementi: dall'udito lo spazio-etere; dal tatto il vento e l'aria; dalla vista il fuoco e la luce; dal gusto l'acqua e dall'olfatto la terra.

Si intravedono, per quanto riguarda diversi aspetti fondamentali, paralleli evidenti sia con la cosmologia e l'astrofisica moderne sia con l'opera di Chillida. Gli elementi sono esplicitamente parte integrante dei suoi lavori: nell'alabastro troviamo la luce; nel ferro o nel metallo come nelle *Lurak* il fuoco. L'artista ha inoltre reso omaggio tessendone le lodi, al vento, alla luce, all'acqua, allo spazio. È difficile che un'altra opera scultorea attivi in tale misura l'intera percezione sensoriale attraverso la vista, il tatto e soprattutto l'udito il quale, in quanto genuino senso dello spazio, è indubbiamente anche l'organo di percezione della scultura. Il suono è dentro molti lavori di Chillida, nei *Peines del viento* (Pettini del vento) c'è il mormorio del mare o del vento, nel ferro il rimbombo di incudine e martello. Lo ritroviamo in *Abesti gogora* (Canto roco), *Espacios sonores* (Spazi sonori), *Rumor de limites* (Rumore dei confini). Anche nel *Sāmkhya* esiste una relazione tra

udito e spazio. Tutto, i materiali, gli elementi e i sensi da essi attivati sono manifestazioni di una progressiva materializzazione o cristallizzazione dello spazio – un ampio processo sotto l'influsso "rallentante" della gravitazione⁸.

In questo senso, *spazio* si avvicina molto a ciò che Eraclito chiamava *physis*, l'essere o la sostanza – più tardi *natura* in latino – e di cui diceva che tende a celarsi. Duemilacinquecento anni dopo Martin Heidegger parla analogamente di "*ascosità dell'essere*". Anche lo spazio dal quale le opere di Chillida scaturiscono e cui a loro volta danno vita è profondo e inaccessibile: spazio inteso come qualità del nascosto e come processo di disvelamento, dunque decisamente non calcolabile contrariamente al moderno spazio-volume cartesiano e non riferito al proiettante occhio umano. In molte tradizioni antiche, per lo stesso Chillida e gli approcci scientifici più avanzati basati sulla teoria dei quanti, il fenomeno-spazio è costituito da forma e vuoto.

V

Negli anni ottanta Eduardo Chillida ha dedicato a Omar Khayyam (Nisapur 1048-1131), il poeta persiano che ama molto, quattro grandi sculture in acciaio: *Mesas de Omar Khayyam I-IV* (Tavoli di Omar Khayyam). Sono imponenti tavole di acciaio che, grazie alla posizione arretrata dei loro elementi portanti che li rende invisibili, sembrano librarsi, come prive di massa, appena sopra il suolo. Di primo acchito la dedica al poeta persiano può stupire: poche grandi opere poetiche sono intessute come il suo *Rubaiyat* della metafora del cadere e della forza di gravità: *cadere, disintegrarsi, precipitare nel sonno* – "ahimè, noi cadiamo, mietuti dalla falce del destino". Punto d'arrivo di questa metafora della gravitazione, caducità e morte sono polvere e terra, dentro le quali tutto si trasforma quasi istantaneamente – "Ogni granello di polvere posato sulla terra era il volto del sole o la fronte di Venere".

Ma non è ancora la parola definitiva di Khayyam: la sua visione obiettiva e disillusa dell'ineluttabile finitezza, il suo pensiero radicalmente indipendente – "Esercitare l'antiutopia", E.M. Cioran – sfocia, proprio perché riflette a fondo sulle cose, in un moto di opposizione contro la caduta universale, espresso ad esempio nella crescita delle piante: "siedi sull'erba bevendo limpidissimo vino /ché quest'erba stessa un giorno spunterà sulla tomba mia, sulla tua". Naturalmente questa opposizione non assume mai toni assolutistici, rimane sempre legata alla morte, alla caduta. E soprattutto si serve di metafore come quella del vino, dell'ubriachezza, della mescolta, i cui variegati livelli di significato comprendono senza dubbio ebbrezza ed estasi, volo, illuminazione e liberazione. Beviamo vino da brocche di terracotta, fatte della polvere dei vecchi re, e anche dalla nostra polvere verranno ricavate brocche dalle quali i posteri berranno a loro volta: "porgimi la coppa/prima che della polvere nostra, a un crocicchio/della polvere tua e mia, impasti vasi il vasaio". In questo modo caduta e ascesa danno vita a un moto rotatorio, che solo momentaneamente può raggiungere uno stato di riposo, una sorta di equilibrio. "Il *paradiso*", dice Khayyam è "un attimo del nostro tempo pacificato"⁹.

Le *Mesas de Omar Khayyam* di Chillida sembrano librarsi sopra la terra come i dervisci sufi che si muovono nelle loro lunghe vesti. E come in Khayyam il profumo di vino, che esalando dalla profondità della tomba dell'ubriaco colto dalla morte, sale attraverso la terra e inebria il viandante – un po' quello che succede a chi oggi legge le sue poesie! –, così le enormi masse delle sculture di Chillida, che premono verso il basso, in virtù della loro struttura e degli elementi che compongono i materiali – fuoco, suono, vento, luce – sono mantenute in equilibrio, fenomenologicamente in contrasto con il campo d'azione della forza di gravità: solo attraverso la pesantezza conseguono quella leggerezza che le contraddistingue.

Una volta Chillida ha definito se stesso *architetto del vuoto*. E della spirale, forma di grande rilevanza per la sua arte, Chillida dice che è una "figura nella quale vuoto e massa, legate ad un asse comune, si alternano". Ma come stanno le cose in questa contrapposizione di massa e vuoto? E che ne è dello spazio? È immaginabile, come sostiene *Sāmkhya*, che dalla sfera dell'intangibile – del vuoto? – sotto l'influsso della forza di gravità che rallenta e trascina verso il "basso", si cristallizzi lo spazio concreto e in seguito – sempre "più lentamente", sempre più pesantemente – le diverse materie ed elementi? Nessuno può dirlo.

Fondamentale rimane però la danza degli estremi, di vuoto e massa. Chillida continua così la sua riflessione: "Ricorda l'immagine del volo, il cerchio che l'uccello compie sopra il suo territorio di caccia. Il mio si trova nel punto centrale del volume, nel vuoto dove si addensa l'anima dell'opera, il centro invisibile del suo sviluppo". Quando l'opera scaturisce da un vortice di vuoto e massa, il suo luogo è il "tra" a partire dal quale si organizza il gioco degli opposti: chiaro e scuro, sopra e sotto, cielo e terra, leggerezza e pesantezza, moderazione e trasgressione, riflessione e intuito.

Il filosofo Schelling ha accennato che la materia, la forma e la realtà si organizzano a partire dalla "eterna contraddizione" di pesantezza e luce. La pesantezza, secondo Schelling, è anche una forza in prospettiva, che si effettua sul punto centrale di masse, sul "nucleo delle cose"; influenza sia l'individualità che la limitazione di ogni cosa, la "limitazione dello spazio" e la linearità, la successione del tempo. I parametri che valgono per la luce, al contrario, sono che si irradia intorno, connette le cose del mondo in un contesto universale e le porta alla trascendenza; oltrepassa le frontiere dello spazio e modifica il tempo che passa in successione, rendendo una forma coinvolgente di tempo uguale. Entrambi questi aspetti, la pesantezza e la luce, si appartengono in modo inscindibile. La loro collaborazione dà inizio ad un'evoluzione, un processo di trasformazione della sostanza, dell'energia e dello spirito. Naturalmente, questo è anche un processo radicale di autocoscienza e di partenza durevole – come disse il fratello nello spirito Sufi di Omar Khayyam, Attar of Nishapur: "dobbiamo perdere tutto per guadagnare tutto".

Un termine che Chillida ha usato spesso nei titoli delle sue opere si presta particolarmente bene a definire questo tipo di relazione: *eterodosso* (*Modulation hetérodoux, Arquitectura heterodoxa*, ecc.)

Eterodosso significa dissenziente, divergente, nella misura in cui uno dei concetti fondamentali della logica classica, secondo il quale i contrari si escludono a vicenda, viene abbandonato a favore di un gioco dinamico tra poli opposti. La tensione esistente tra di loro non viene sciolta in una prospettiva trascendentale ma è mantenuta. L'equilibrio che va continuamente ristabilito tra pesantezza e leggerezza impedisce la polarizzazione dei due estremi: l'insostenibile fuga dal mondo da una parte e il paralizzante abbandonarsi al mondo dall'altra. Chillida indica così, attraverso le sue opere, astratte solo da un punto di vista meramente formale, in modo estremamente concreto anche il luogo dell'uomo nel mondo, un luogo dei confini, dell'orizzonte, della trasformazione, dell'"essere tra": in una costellazione misteriosa con lo spazio e il tempo, vuoto e forma, luce e forza di gravità, materia ed elementi, la materia e gli elementi, con tutti i sensi e con lo spirito.

1. Plurale di *Lurra* che in basco significa terra, argilla.

2. Una forma analoga a quella degli *tsong*, rinvenuti numerosi tra gli arredi funebri in tombe della cultura arcaica cinese risalenti a quattro, cinquemila anni fa. Uno *tsong*, realizzato in nefrite, ha la forma di un tubo quadrangolare, una lunghezza che va da pochi centimetri a 30-40. La forma esterna è quadrangolare e rappresenta la terra, i lati esterni sono incisi e in rilievo. All'interno lo *tsong* è perforato nel senso della lunghezza: questo vuoto al centro rappresenta il cielo, l'immobile e vuota *axis mundi*, attorno alla quale ruota l'universo.

3. Qui e in seguito sono citati i seguenti testi di Chillida: *Über die Musik - Eduardo Chillida im Gespräch mit Mario Terés* (in: Christa Lichtenstern, *Chillida und die Musik*, Wienand Verlag, Köln 1997, p.70 ss.); *Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand* (in: Katalog *Eduardo Chillida* della Kestner-Gesellschaft, Hannover 1981, p.13 ss.); come pure testi dell'artista, apparsi nella pubblicazione *Chillida - En la Escuela de Ingenieros de Bilbao* (Bilbao 1998) in particolare le pagine 15 e 29.

4. Devo questa informazione a un colloquio con Kosme de Barañano.

5. Uno splendido esempio di carica con energie opposte delle linee tracciate sono rappresentati dai disegni di idraulica di Leonardo da Vinci con i loro vortici generati da spinta e controspinta.

6. Eduardo Chillida ha realizzato una serie di xilografie e puntesecche per il testo di E.M.Cioran *Ce maudit moi*, apparso come libro illustrato presso Erker Galerie/Verlag/Presse, San Gallo 1983.

7. Tratto dal racconto *Simon Mago* di Danilo Kis, parafrasi del racconto biblico.

8. Novalis esprime un pensiero molto simile in un frammento del 1799-1800: "È possibile che ogni qualità sia uno stato rifratto (...)? Le forme di cristallizzazione non sono forse – una forza di gravità rifratta? (Novalis, *Opera filosofica*, vol.II, a c. di F.Desideri, Torino 1993)

9. Le citazioni da Omar Khayyam sono tradotte in parte dalla versione tedesca delle *Rubaiyat* di Cyrus Atabay in parte tratte da "Quartine", a cura di A. Bausani, Torino 1956.

All Humans live with Gravity

Matthias Bärmann

*Heart and Heart. Deemed too weighty. Becoming weightier. Being lighter.
He who stands on his head, Ladies and Gentlemen, he who stands on his head
has the heaven as a chasm beneath him.*

Paul Celan

I

The Basque Eduardo Chillida, who was born in 1924 in San Sebastián, where he now lives and works, is the greatest abstract sculptor of our century. His works in iron, steel, wood, concrete, alabaster, granite, terra cotta and on paper can be found in great museums, galleries and private collections all over the world. They also mark important places in the public space, such as *Abesti Gogora V* in front of The Museum of Fine Arts, Houston (granite, 1966), *Rumor de Límites IX* in Düsseldorf (steel, 1971), his fine great *Peines del Viento* in the Bay of San Sebastián (steel, 1977), the layout of the Plaza de los Fueros in the Basque capital city Vitoria (1980), *Casa del Goethe* in the Taunus Park in Frankfurt (concrete, 1986), *Elogio del Agua* in Barcelona (concrete, 1987), *Gure Aitaren Etxea* in Guernica (concrete, 1988), *Zuhaitz* in Grenoble (steel, 1989), *De Música*, in front of the auditorium in Dallas designed by I.M. Pei (steel, 1989), *El Elogio del Horizonte* on the Atlantic coast in Gijón (concrete, 1990), *Homenaje a la Tolerancia* in Seville (concrete, 1992), *La Puerta de Música* in Santiago de Compostela (steel, 1994) and *Jaula de la Libertad* in Trier (steel, 1997).

Chillida's creativity has been recognized with numerous international awards, including the Kandinsky Prize (Paris, 1960), the Goethe Foundation's Rembrandt Prize (1975), the European Fine Arts Award (Strasbourg, 1983), the French Grand Prix d'Art (Paris, 1984), the City of Goslar's Kaiserring (1985) and the Imperial Award (Tokyo, 1991). Italy has been particularly active in recognizing the artist's work, among other things with the International Sculpture Prize at the Venice Biennale (1958), the Lorenzo Il Magnifico Award (Florence, 1987) and the City of Palermo's Rosa d'Oro (proposed by architect I.M. Pei, the previous year's recipient). In 1990, the Venice Biennale devoted a special exhibition to Chillida's work in the Ca' Pesaro. In 1998-99, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid organized a large retrospective of Chillida's works, which can currently be seen in the Guggenheim Museum in Bilbao (curator: Kosme de Barañano). Meanwhile, on the Canaries island of Fuerteventura, the artist's masterpiece is taking shape: the creation of a cubic chamber as large as a cathedral, hollowed out inside Monte Tindaya.

Eduardo Chillida turned seventy-five on 10 January this year. Before going into the detailed description of the works on show in this exhibition and the phenomenon of gravitation in the artist's creations, six brief paragraphs now explain why Eduardo Chillida is one of the greatest – if not the greatest – sculptor of our century.

- Chillida's work is imbued with originality and the strength of innovation. From the very beginning, although it has contained reference to contemporary art, the overriding reference has always been to the all-embracing tradition of sculpture, primarily to pre-classical Greek and ancient Egyptian work. Chillida has seized on their essential concepts in his work and created them anew.

- Chillida's work builds bridges to philosophy and music, to poetry and architecture, to mystics and math-

ematics. The references that are to some extent manifest in the dedications of individual works reach from Pythagoras, Heraclitus and Parmenides to Henri Bergson and Martin Heidegger, from Omar Khayyam via Goethe and Novalis to E.M Cioran and Octavio Paz, from Vitruvius to I.M. Pei and Norman Foster, from Johann Sebastian Bach to Zabaleta, from the mystic Juan de la Cruz to the mathematician and chaos theorist André Thom.

- Chillida has brought the great questions of our day about space and form and humanity's existence in the world to expression in a variety of materials: iron and steel, wood, concrete, granite, alabaster, terra cotta and also works in paper. His concepts are always developments on the characteristic properties of whichever of these materials he is using.

- Chillida's works embrace the elements of earth, fire and light, in the broader context also water, wind and the elementary force of gravity. In addition, they also stand open, as in the case of several of his larger sculptures, to the wind and the water, to the sea, the horizon, the time of day and the seasons. The elements and time become manifest and can be experienced in the work of art. They involve the human being with all his senses as a physical and spiritual being. The human being's place: frontier and horizon, transition. His position in the world: in the midst of the embracing reference, upright in the perpendicular of gravity, perishable.

- In an extremely wide spectrum, Chillida's work encompasses apparent contradictions: abstract and figurative, positive and negative, standard and deviation, material and spirit, static and dynamic, surfaces and volumes, sounds and silence, endlessness and limitation, openness and enclosure, lightness and heaviness, space and time, emptiness and form. These polarities are manifested in great conceptual purity, so that they do not cancel each other out, but link together in a variable, rhythmically moved, organic whole. The medium that acts as the vehicle for this dynamic more than any other is rhythm, which reverberates as a resonance beyond the physical limitations of the form.

- Space as constituted in Chillida's works is not the calculable, available space-volume as defined by Descartes. Space is conceived by him as far more of a spiritual dimension that to a considerable extent escapes description and can best be dubbed emptiness. This space has dynamic qualities, as it is the medium through which the things of the world become manifest. This space – incalculable, unavailable and indescribable – is mystical. It underlies the encompassing relativity between all things in the world and is therefore ecological. It provides humanity with its place in a reciprocal game of being and is therefore human.

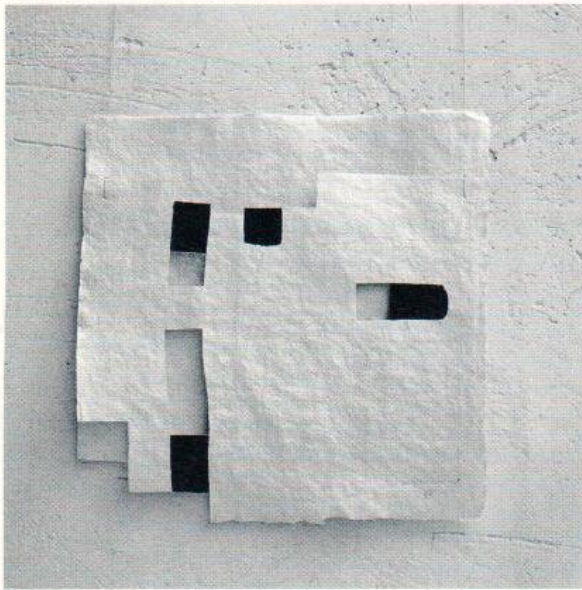
II

This exhibition is devoted to two groups of Eduardo Chillida's works: the *Lurrak*¹ and the *Gravitaciones*. The first *Lurrak* were made in 1977, almost exclusively in collaboration with the German ceramist living in St. Paul de Vence, Hans Spinner. Shaped like blocks or *stelae* chambered like a house or as reliefs for the wall, they give the impression of baked bread or fired tiles. Their coloring varies from light yellow to brownish red, occasionally with black ash flecks, according to the way they were fired, electrically or in a wood kiln. Their structures are carved in relief into the clay, modeled or applied with a brush and black copper oxide: succinct, signal abbreviations of space, its tensions, its elementary constellations, places and manifestations: its secret. Rare figurative constellations, of the kind that can result from a sudden "clarification," a minimal "shift" of features, in themselves abstract, underscore just how thoroughly Chillida's work as a whole is imbued with reality. Such as the crucifixion scene engraved into one *Lurra*: the heaviness of the dead body is inscribed in the heaviness of the material.

The *Lurrak*, in which aspects of relief and drawing are combined, give the impression of always having their external surfaces slightly stretched from the inside outwards, just as carved structures are etched out like wounds; it is as though they are under a suppressed internal pressure that strains outwards, like held breath, against the gravity that bears down towards the center; it is as though there is really a strength, a hidden space – or emptiness – radiating out from their depths, giving the sculpture as a whole its form.² One last thing, one that should never be forgotten with Chillida, who draws the specific properties out of each materi-

al and element he uses in the process of his work like no other does: the *Lurrak* are made of terra cotta. The earth is heavy, weighty; fire and heat, on the contrary, are mobile, climbing upwards aggressively, lightly and against gravity. Says Chillida: "Fire is a primary matter. It knows much about space and time. Fire is very curious. It penetrates everywhere. It gives space meaning. In its movement, it gives space power."³

The first *Gravitaciones* were created around 1987, first going on show in 1988 in the Theo Gallery in Madrid and two years later, in 1990, in the framework of an extensive special exhibition held by the Venice Biennale in the Ca' Pesaro. Two or more sheets of paper – heavy, hand-made papers with irregular edges – hang one behind the other, held together with string and suspended from string. Structures cut out and marked with India ink or sometimes with pencil in the midst of an interplay of positive and negative create



Gravitación GT-11, 1994

the specific layered space of these works, which bring the graduated surfaces of the Cubists to mind. That the *Gravitaciones* are not collages, but reliefs, is the result of the independence of the individual sheets, in which the various different positions and layers correspond with each other in the depth of the works, "shadow sculptures": the dynamic interplay of light and shade, accentuated by the interplay between the negative/cut and the positive/drawn structures, opens up a mobile space constituted in time. There is always the possibility that the relief will be nearly turned around if a negative form, filled with deep black shadows, looks more massive than a thinly drawn line. For example, the different dimensions take over from each other almost unnoticeably, thus constituting that never explicit field of the "in between" that is so characteristic of Chillida.

As works created using paper, the *Gravitaciones*, which appear repeatedly, also in whole series, in

connection with large sculptural projects, are closely related in Chillida's work to the collages, especially the lithocollages created for Martin Heidegger's text *Die Kunst und der Raum*; as reliefs, on the other hand, they are particularly close to the reliefs in alabaster, gold and slate, as well as to the carved blocks of the woodcuts and the etched plates of the etchings. As Tomás Llorens writes in an essay about the *Gravitaciones*, the original model of the relief is the surface of the sea, moved by the wind and weather against the heavens and the light. And in fact, along with light and shade, in an unexpressed manner, the wind also seems to be part of the process in these works suspended from string and thus subject to the forces of gravity as they swing back and forth – in a way similar to what the fire does in the *Lurrak* – so that they are potentially open to the wind as a freely blowing force, like Buddhist prayer flags in the Himalayan countries. Yet while Buddhist flags communicate prayers to the wind, the *Gravitaciones* play a paradoxical game: of light and shade, positive and negative, surface and space, space and time, of heavy lightness and light heaviness. This game, a dance, unfolds in reality in the heart of mankind – as a Zen abbot said, when he noticed that two monks in his monastery, observing a flag fluttering in the wind, were arguing about what it was that was moving there: the flag or the wind? Not the flag, said the abbot, and also not the wind: it is your hearts that are moving!

III

What may have moved the sculptor Chillida, who is used to handling hundreds of tons of stone, steel or concrete, to give the lightest and most filigreed creations of paper such a name that reminds us that there is no

object anywhere that is not affected by the weakest of the four elementary forces – along with gravity there are strong and weak reciprocal effects and electromagnetism – in the entire known universe?

Whereby the paradox immediately arises that, while the force of gravity – according to its true property, which is still hypothetical in nature for science today – is the weakest elementary force, it can nevertheless combine together to achieve gigantic effects, resulting in the extreme case in the phenomenon of the black holes, astrophysical objects with infinitely high mass concentrations in their centers, so that nothing, not even light rays, can penetrate out of them and escape the all-devouring field of gravity: protected by what is known as an event horizon, such objects are categorically invisible from outside. We can only deduce their presence indirectly because of – once again a fine paradox – extremely brightly lit plasma beams directed at the in-itself invisible black hole, in which material is endlessly transformed into energy. The black hole as the ultimate metaphor: “Everything ends up in the cemetery of gravity, and black holes are the gravestones.” But if all material has been reduced completely to radiation and thus no physical masses remain any more, is the existence of gravity still at all possible? Could it not be that gravity eliminates itself when it achieves the ultimate, deadly apex of its effectiveness?

Compared to such monstrosities, the *Gravitaciones* are clearly right at the other end of the scale – although they are, as their name implies, fundamentally in the same field. It looks as though Chillida is aiming at a figure of inversion: even the lightest is under the influence of gravity, however minimally – just as on the contrary the heaviest can be balanced out and brought into suspension. This is highlighted by the existence in Eduardo Chillida’s creativity of another group of works, in which a whole series of pieces is also designed to be suspended – in this case certainly not on string, but on steel ropes, as these works belong, contrary to the *Gravitaciones*, to the most ponderous and literally most weighty of the artist’s opus: his concrete sculptures. And so these two extremes of the spectrum – in terms of mass and weight – concrete and paper, play comparably with gravity and its opposite, flight and suspension.

Already the first concrete sculpture that Chillida made – *El lugar de encuentros III* in 1971-72 – was designed, regardless of its nine ton weight, to be suspended under a bridge in the center of Madrid. This was still in the time of the Franco dictatorship and the work, which was basically unwanted, ended up lain on the ground, so that the Madrileños nicknamed it jokingly after the symbol of Copenhagen, the sculpture of the little mermaid, calling it *la sirena varada* (the beached mermaid). Later on, the sculpture eventually made its indirect way via Paris (Galerie Maeght) and – egged on by Joan Miró – Barcelona (Fundació Miró) back to Madrid, where it was suspended in the place it had originally been intended for: from now on, as Chillida had wanted, it could at last “fly”.⁴

El lugar de encuentros: in practice a rendezvous – between people in the city, but also between weight and flight, forces working downwards and upwards. The group of the suspended concrete sculptures eventually culminated in the work *Elogio del agua* (1987): a sculpture weighting fifty-four tons, swinging on steel ropes above the surface of a lake in the Parc Creueta in Barcelona – in the reflection in the water, in the reciprocal interplay between above and below, the last remnant of weight disappears as the whole enormous mass seems to float in the air.

Describing his first concrete sculpture, Chillida writes: “It was an irrational struggle against gravity, / that great struggle that takes place in the vertical, / between rising and falling forces, / the same struggle that takes place in crooked lines / between centripetal and centrifugal / between convex and concave.” It is indicative that the sculptor also transfers the effect of gravity onto the energetic route of lines,⁵ but above all that he does not consider gravity to be isolated and in *one* direction, but always polar: rising and falling, attracting and repelling, which is also – and this is not its least important feature – in complete agreement with the laws of physics.

At 500 tons Chillida’s most substantial concrete sculpture, *El elogio del horizonte*, 1990, which stands tall over the sea on the Atlantic Coast near Gijón, achieves this dynamic of pull and counter-pull in a quite unique way, as in its configuration with the scope of the sea and the line of the horizon it evokes the precise

point that is the rendezvous: the horizon, at which heaven meets earth, above meets below, the sunrise meets the sunset – and thus also the passage of time is communicated, of which Chillida says: “It is non-existent, it does not exist. I have wondered whether the horizon . . . Is the horizon not maybe the home of all people?”

Unlike other existing phenomena, the horizon is more of a dynamic moment of communication and of reciprocal transition. In the sense of real existence, the horizon is actually “empty” and has already for this reason conceptual contiguity with the universal phenomenon of “emptiness” in the work of the Basque sculptor, an emptiness that the Romanian philosopher E.M. Cioran⁶ describes thus: “Emptiness is nothingness without its negative connotations, nothingness transformed.” And if this is completed, with reference to mankind, with the comment that this experience of emptiness can itself have a transforming effect, then we are back to Chillida’s talk of the “home of all mankind”: transitory existence, existence in the “in between.”

The “struggle against gravity” is expressed just as clearly in many other sculptures by Chillida, such as his *Stelae* in iron or steel, whose earthbound character is counterbalanced by excrescences bent outwards and upwards that overcome and work against each other. Or the small group of works of his *Locmariaquer I* (1987) and *Locmariaquer IX* (1989), also made of steel. These refer to the celebrated megalithic dolmen of Kercadoret, near Locmariaquer, and *Pierres plates* in southern Brittany, not far from Carnac. The huge lintel stones of the dolmen and the no less massive slabs that lean together in the *Allées couvertes* give the impression that they have shaken off their imponderable mass of tons, in the latter case certainly the effect of reciprocally neutralizing masses. The works of Chillida’s mentioned relate to these, as overhanging parts of their massive cubic shapes seem to thwart gravity in the same way. And there is something else that should not be forgotten about this: there are also megaliths in Eduardo Chillida’s native Basque country, and tackling gravity has remained unusually popular there to the present day in the form of those heavy athletic competitions, one of whose obligatory events is lifting some very impressive stone weights. And was Eduardo Chillida not already confronted quite expressly as a young man with gravity and the need to alleviate it temporarily when he kept goal for the San Sebastián soccer club’s first team?

IV

In countless religious and mystical traditions, gravity is related directly to the transition from a higher, godly plane of being to earthly existence. This transition, this entry into the field where the force of gravity bears, is always perceived as a catastrophe: as a fall, as a plunge. This is what we find for example in the Lurianic Cabbala by the two rabbis Isaac Luria and Haim Vital, which first talks of the contraction of an original godly being, of a self-limitation of God (*Zinzum*), for the purpose of creating space for God’s self-renunciation, the Creation. This is followed by an emanation of flashes of godly light, although these cannot be held by the cosmic receptacles provided to receive them, and the result is catastrophe: the shattering of the receptacles (*Shebirath-he-kelim*), the plunge ever deeper into gravity, into heaviness, the mixture of spirit and material.

Such authors as Giora S. Shoham, Stanislaw Grof, or the pioneer of perinatal psychology, Frédéric L. Leboyer, have pointed out that there is an anthropological equivalent the anthropocentric basis of the cabbala – with every detail of the process of birth, which equally involves detachment and expulsion, the fall from the oceanic zero gravity and internal space – hitherto experienced as infinite – of the mother’s womb into the world of gravity. If we try to update this mythical-empirical plunge from a “higher” to a “lower” plane, this “Big Bang psychology of birth,” we cannot but attribute traumatic qualities to it.

Other traditions are more emphatic about underscoring the motives for the fall into being, the Christian fall from grace or the Buddhist reincarnation – which is considered fundamentally to be a matter of suffering. Thus Buddhism speaks about the burden of gravity: “You believe: ‘That is me,’ then ‘That is mine,’ and the next step is being dragged down to rebirth.” Entry into concrete existence is synonymous with entry into the field of gravity and the resolving impulse arrives with self-awareness, one step further, through hubris and revolt. The fall of Icarus, the fall of the angel in Dante’s *Divina Commedia* and in Milton’s *Paradise Lost*, the fall of the damned in Michelangelo’s frescoes in the Sistine Chapel: these are the

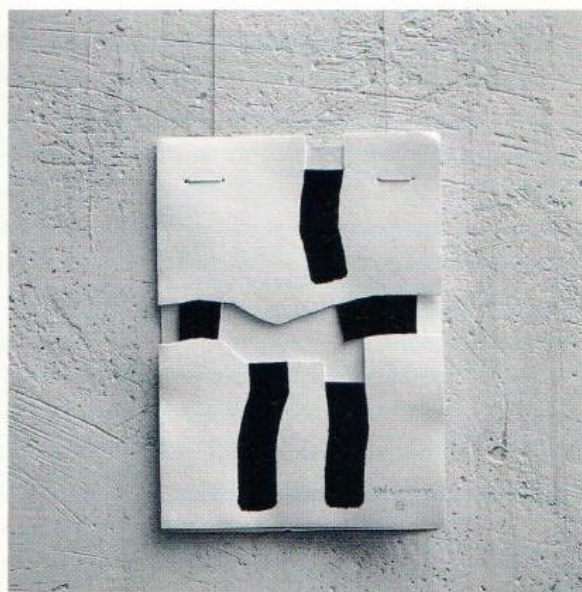
signatures of this age-old story with which we are all familiar.

And yet there is a break with this transmission, one in which things go in precisely the opposite direction: it is in Gnosis. In this case, the revolt of the self-aware individual does not lead to the fall into the world, but on the contrary to a rise, out of a world badly made by a bad demiurge, to a high place, back to the original godliness. This Gnostic impulse even found its way into the New Testament as a rebellious understudy in the shape of Simon Magus. After Jesus' death, Simon Magus canvassed for disciples, competing against the Apostles. Speaking in front of a crowd and under the eyes of all the Apostles, Simon announced that he would soon rise in the air and ascend to heaven as a result of his radical arraignment: "Now just let me collect all my forces, all my thoughts together in a single focus: I want to think with all my might about everything dreadful in human life, about the incompleteness of the world."⁷ Having ascended to heaven with this incitement to rebellion, Peter eventually makes him fall through God's will. Faith that makes you fall, against doubt and anger that raise you up – the remarkable Gnostic counter-revolution of the soul.

Eduardo Chillida once asked the marvelous question: "Is material not also space, a slower form of space?" and inserted the same aspect in a broader context: "Of space and its brother, time, feeling material under the oppressive load of gravity, as though it were a slow space, I brood with surprise over my ignorance." Space and time, gravity, matter and material as manifestations of a space that has become "slow" – in other words space expressed in terms of time, braked and become a carrier by entering into gravity – this at first sight unusual constellation is an exact replica of the far-sighted theories of the very early Indian philosophy and practice of *Sāmkhya*.

The transition from a concealed field of the spiritual to a familiar world of matter is described here with great insight and evidence – a process that can also take place in the opposite direction in spiritual practice and experience. The process involves each of the five human senses already achieved in a sort of spiritual or ideal condition falling one after another into a field of gravity and starting to sink, becoming heavier. The result is the creation, one after another in a process of cosmic dimensions, of the five elements: hearing leads to space-ether; the sense of touch leads to wind and the air; sight leads to fire and light; the sense of taste leads to water; the sense of smell leads to the earth.

The substantial parallels to modern cosmology and astrophysics, but also to Chillida's work, are evident. After all, his creations encompass the elements: alabaster encompasses light, for example, while iron, steel and the *Lurrak* encompass fire. Further, the artist has dedicated homages and words of praise to wind, light, water and space and it is difficult that any other sculptural opus activates to any comparable extent the encompassing awareness of the senses through sight, touch and above all hearing which, as the genuine space sense is admittedly also quite straightforwardly the awareness organ for sculpture: sound inhabits many of Chillida's works, regardless of whether it is the murmur of the sea and the wind in the *Peines del viento* (Wind combs), the clang of the smith's hammer on the anvil in iron as *Abesti Gogora* (Rough song), *Espacios sonoros* (Sound spaces) or *Rumor de límites* (Border noise). After all, hearing and space are also analogous in *Sāmkhya*. Everything, matter, the elements and the senses alerted by them: like manifestations of a phase-like materialization or crystallization of space – an encompassing process under the decisive, decelerating influence of gravity.⁸



Gravitación GT-16, 1997

Seen in this way, space is almost precisely what Heraclitus called *physis*, Being or Existing – what was later called *natura* in Latin – and of which he said that Being (*physis*) tended to conceal itself. Two and a half thousand years later, Martin Heidegger also spoke about the concealment of Being. An inaccessible chasm is also an apt description of the space from which Chillida's works spring and which they generate as a place with similar traits: space as the quality of what is concealed and as the process of appearance in itself, in other words decidedly not calculable as the newer Cartesian space-volumes and not referring to mankind's projectual sight. The space phenomenon of many much older traditions, but also in Chillida and, as is intimated, also in the most advanced approached used by the natural sciences (based on the quantum theory), is the result of form and emptiness.

V

During the eighties, Eduardo Chillida dedicated four large steel sculptures to the Persian poet Omar Khayyam (Nishapur, 1048-1131), whom he admires greatly: the *Mesas de Omar Khayyam I-IV*. These are huge tablets of steel that seem to swing just above the ground, without any mass, as their load-bearing elements are set back in such a way as to remain invisible. In view of the dedication, this appears to be surprising at first sight, as hardly any other great work of poetry is more concerned with the metaphors of falling and gravity than Khayyam's *Rubaiyat*: to fall asleep, fall apart, plunge – “oh, let us plunge down, mown down by the sickle of fate.” The destination of these metaphors of gravity, mortality and death are the dust and the earth, into which everything changes practically in an instant: “Every grain of dust that lay on the earth was a countenance of the sun or the brow of the morning star.”

And yet these are not the last words of Khayyam's. Precisely *because* he thinks things through logically to their ultimate consequences, his clear-headed, undeceived insight into ineluctable finiteness, his radically independent thinking – “Exercises in anti-Utopia,” E.M. Cioran – thrusts towards a motion against the current of the universal plunge, expressed for example in the way that plants grow: “sit in the green and drink clear wine / as this grass will grow rich from thy dust and mine.” Of course, this counter-thrust never becomes absolute, as it always remains tied to death and the fall. And, above all, it always refers to such metaphors as wine, drunkenness and pouring, whose many layers of meaning unquestionably include intoxication and ecstasy, flight, enlightenment and liberation. We drink wine out of clay pitchers that are made of the dust of the kings of old, and more pitchers will be made from our own dust, from which others in future will drink: “pass me the pot, / before the potter by the roadside makes a pitcher / from my dust and thine”. In this way, Khayyam achieves a circular motion of falling and rising that can find peace, a form of balance, only for an instant. “Paradise,” said Khayyam, is “an instant of our peaceful time.”⁹

Chillida's *Mesas de Omar Khayyam* seem to be suspended above the ground like the Sufi whirling dervishes – and Khayyam himself was a Sufi – in their long costumes. And as in Khayyam the perfume of wine still permeates upwards through the earth out of the depth of the grave of the drunk who has fallen to his death and intoxicates the passer-by – exactly what happens to us today when we read his poetry! – the enormous masses of Chillida's sculptures, that press downwards, are counterbalanced phenomenologically against the field of gravity by virtue of their formal shape and the elements – fire, sound, wind and light – that inhabit their materials: it is only through their heaviness that they achieve their own form of lightness.

Chillida once described himself as an “architect of emptiness.” He describes the spiral, as a movement that is significant for his artistic attitude and work, as that “figure in which emptiness and mass, bound on a common axis, relieve one another.” So how does it behave towards this juxtaposition of mass and emptiness? And what about space? Can we imagine, as *Sāmkhya* postulates, that concrete space crystallizes from the scope of the inimitable – of emptiness? – under the decelerating influence of gravity that lets everything sink “downwards,” followed by the various – ever slower, ever heavier – matters and elements? Who can say?

What remains decisive is the dance of the polarities, of emptiness and mass. Chillida actually propounds further in a direct nexus: “It reminds me of the image of flight, the circle that the bird describes above his

hunting grounds. Mine lies in the heart of volume, in the vacuum, where the soul of the work is concentrated, the invisible center of its development." If a sculpture arises from a turbulence of emptiness and mass, then its place is the "in between" whence the interplay of the polarities derives its organization: light and dark, up and down, heaven and earth, heaviness and lightness, standard and deviation, reflection and intuition. The philosopher Schelling pointed out that matter, form and reality are organized from the "eternal contradiction" of heaviness and light. Heaviness, according to Schelling, is also a perspective force, which bears its effect on the central point of masses, on the "nucleus of things"; it affects both the individuality and the finiteness of all things, "limitation of space" and linearity, the succession of time. The parameters that hold for light, on the other hand, are that it thrusts outwards, it connects the things in the world in a universal context and leads them to transcendence; it pierces the frontiers of space and modifies the successively passing time into an encompassing form of timelessness. Both aspects, heaviness and light, belong inseparably together. Their combined effect initiates an evolution, a process of transformation of substance, energy and spirit. Of course, this is also a radical process of self-awareness and continuing departure – as the Sufi brother in the spirit of Omar Khayyam, Attar of Nishapur, said: we must lose everything in order to win everything.

There is a particularly apt term for describing this kind of reference, a term that Chillida has used time and again in the titles of his works: heterodox (*Modulation hetérodoux*, *Arquitectura heterodoxa*, etc.). Heterodox means thinking differently, deviating, to the extent that the basic structure of classical logic, that opposites exclude each other, is abandoned in favor of a dynamic interplay of polarities. Their reference tension is not consumed in a perspective of transcendence, but maintained. This figure of a balance that constantly needs to be readjusted, calibrated between heaviness and the lightness achieved as a result, avoids both isolated extremes: both the ceaseless flight from the world and the crippling decay into the world. Thus Chillida uses the form of his works, which are abstract only from a purely formal point of view, to determine in an extremely concrete manner that the place occupied by people in the world is a place of borders, of the horizon, of transformation, of the "in between": in a secretive constellation with space and time, with emptiness and form, light and gravity, with matter and the elements, with all the meanings and with the spirit.

1. In Basque, *Lurra*, plural *Lurrak*, means earth, clay.

2. One very early analogy for this can be found in the form of the *tsong*, numerous examples of which have been found as votive offerings in four- to five-thousand-year-old tombs dating back to early Chinese culture. A *tsong*, which is made of jade, is shaped like a tube with a square cross-section and is from a few to 30-40 cm long. The external form is rectangular and represents the Earth; the outer surfaces are carved and finished in relief. The internal "heart" of the *tsong* is a cylindrical bore through the block: this emptiness in the center represents the heavens, the unmoving, empty *axis mundi* around which the universe moves.

3. Various writings by Eduardo Chillida are quoted here and below: *Über die Musik - Eduardo Chillida im Gespräch mit Mario Terés*, in Christa Lichtenstern, *Chillida und die Musik* (Cologne: Wienand Verlag, 1997): 70 ff.; *Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als eine einzigen in der Hand*, in *Eduardo Chillida*, catalogue by the Kestner-Gesellschaft (Hannover, 1981): 13 ff.; in addition to writings by the artist published in *Chillida - En la Escuela de Ingenieros de Bilbao* (Bilbao, 1998): 15 and 29.

4. I learned this anecdote when speaking to Kosme de Barañano.

5. A wonderful example of charging drawn lines with polar energies can be seen in Leonardo da Vinci's drawings of water, with their eddies formed by pressure and counterpressure.

6. Eduardo Chillida created a series of woodcuts and cold needle etchings inspired by E.M. Cioran's essay *Ce maudit moi*, which were published as an illustrated book by the Erker Galerie/Verlag/Presse, St. Gallen 1983.

7. Quoted from the story *Simon der Wundertäter*, by Danilo Kis, who paraphrases the Biblical text.

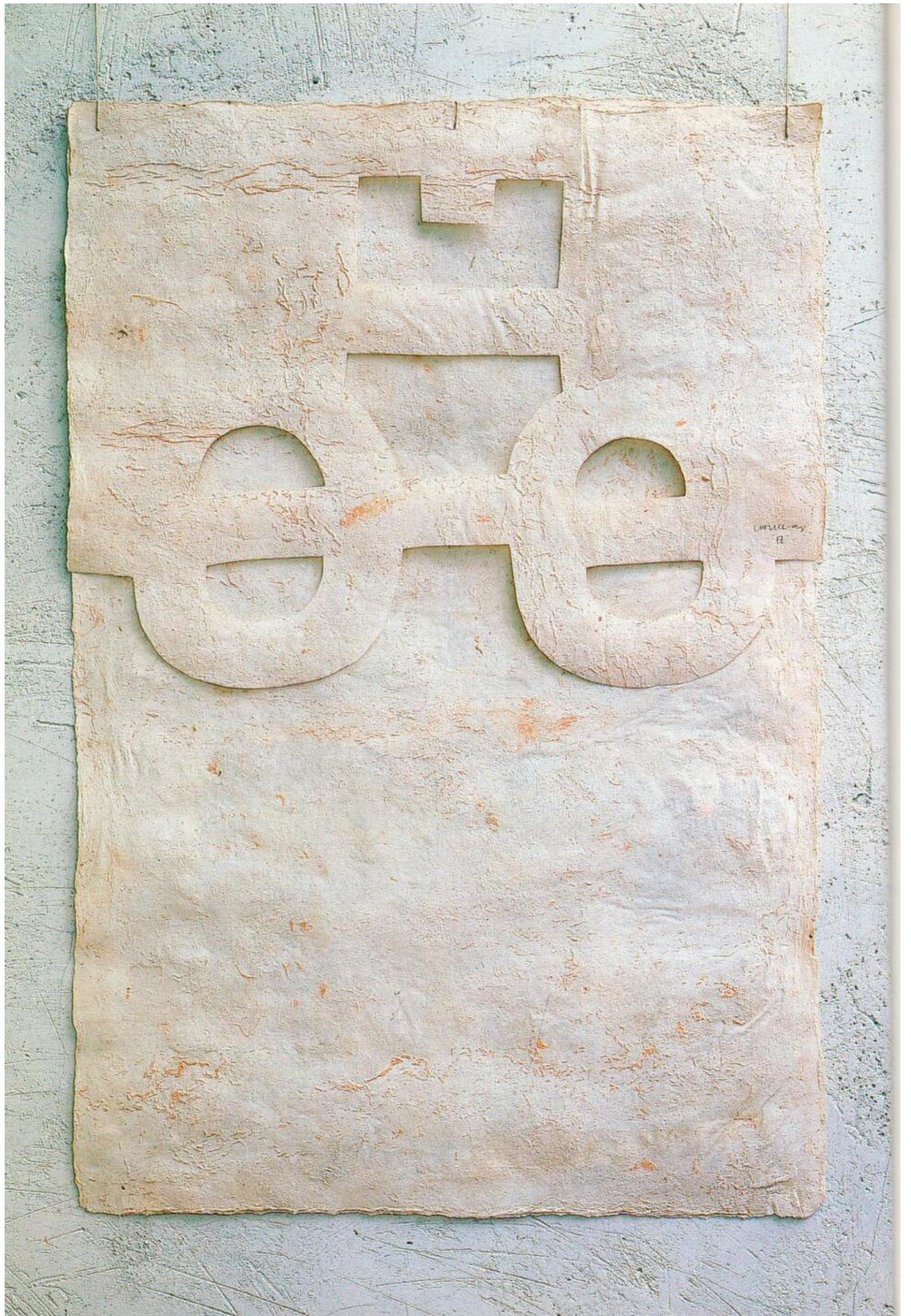
8. Novalis expressed a very similar approach in a fragment written in 1799/1800: Should all quality be a broken condition? Should the forms of crystallization be a broken gravity? Novalis, *Schriften*, Vol. 3 *Das philosophische Werk II* (Darmstadt, 1968): 561.

9. All the quotations from the Rubaiyat of Omar Khayyam are rendered in English from the German translation by Cyrus Atabay: *Wie Wasser strömen wir. Die Rubaiyat des Omar Chajjam* (Düsseldorf: Eremiten-Press, 1984).

Opere
Works



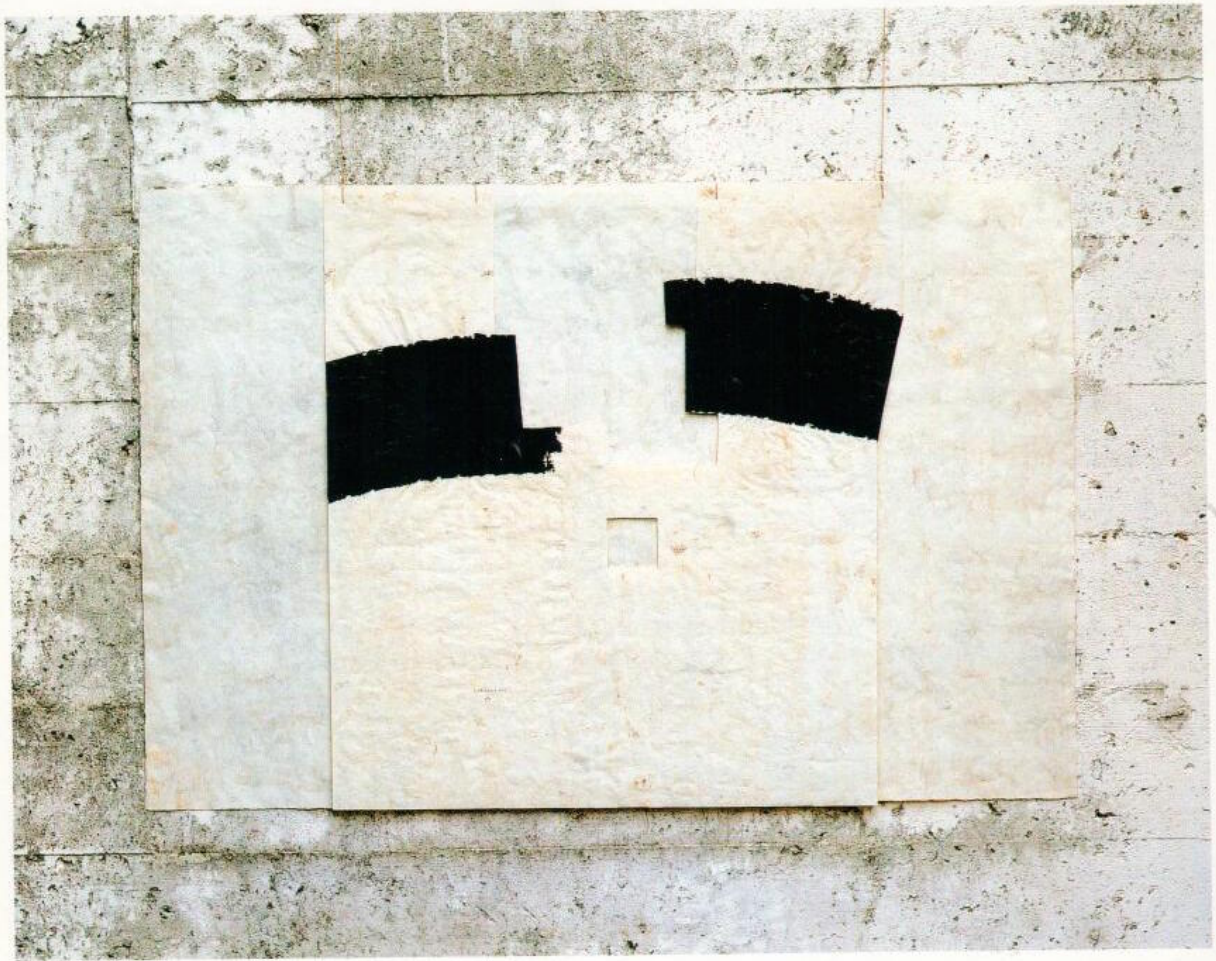
Handwritten signature
⊠



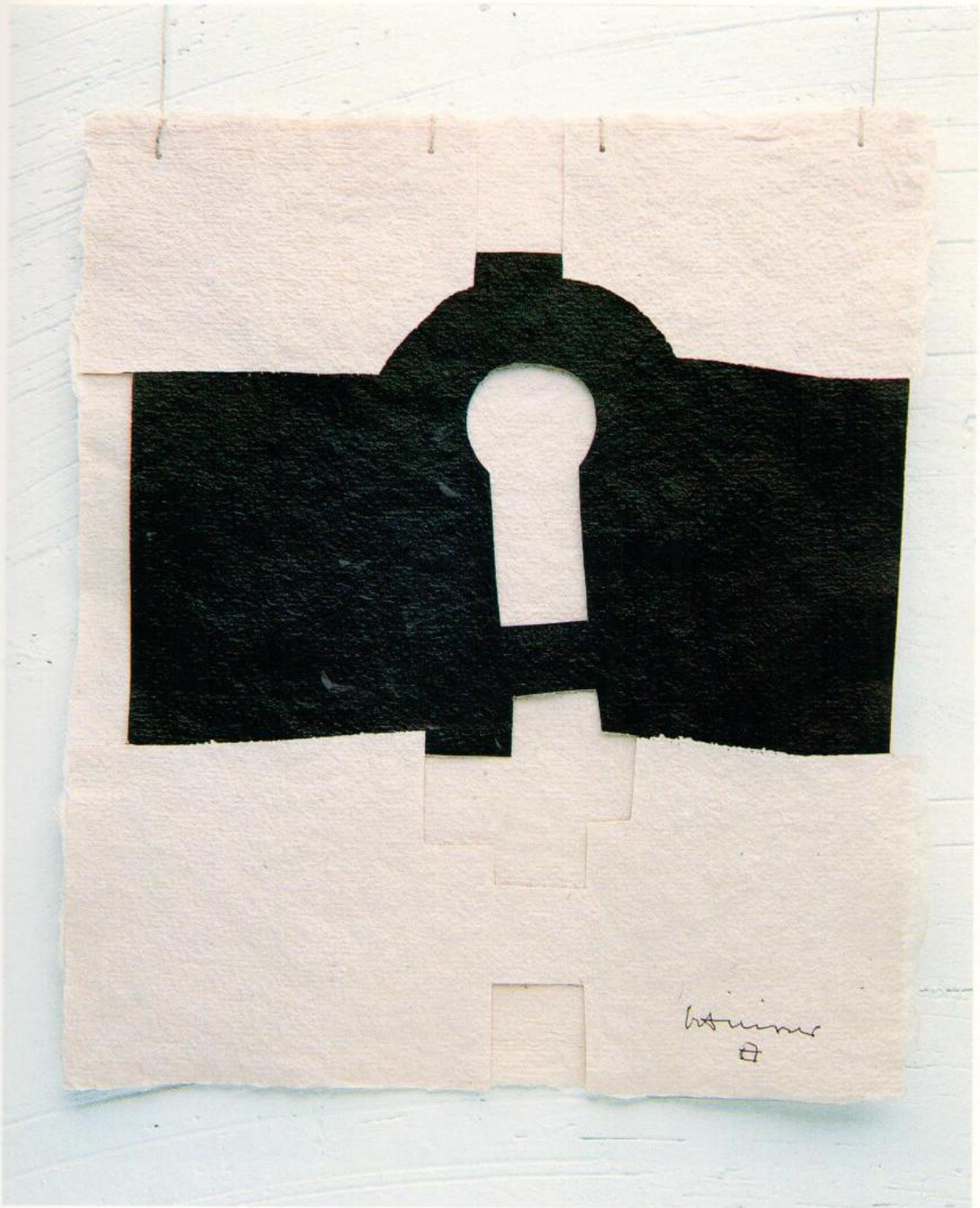


Gravitación GT-29, 1987

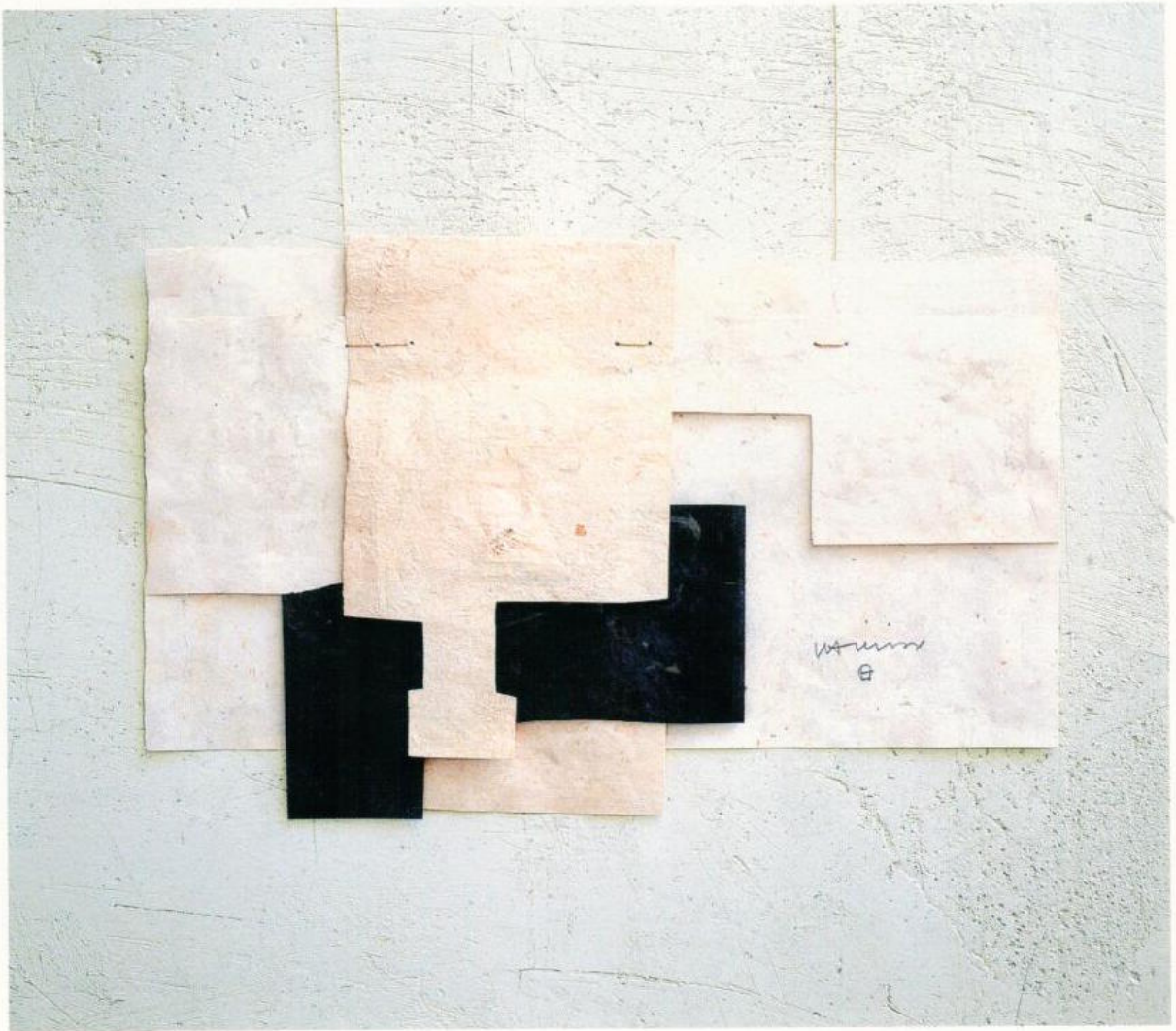
◀ Gravitación GB-3, 1988



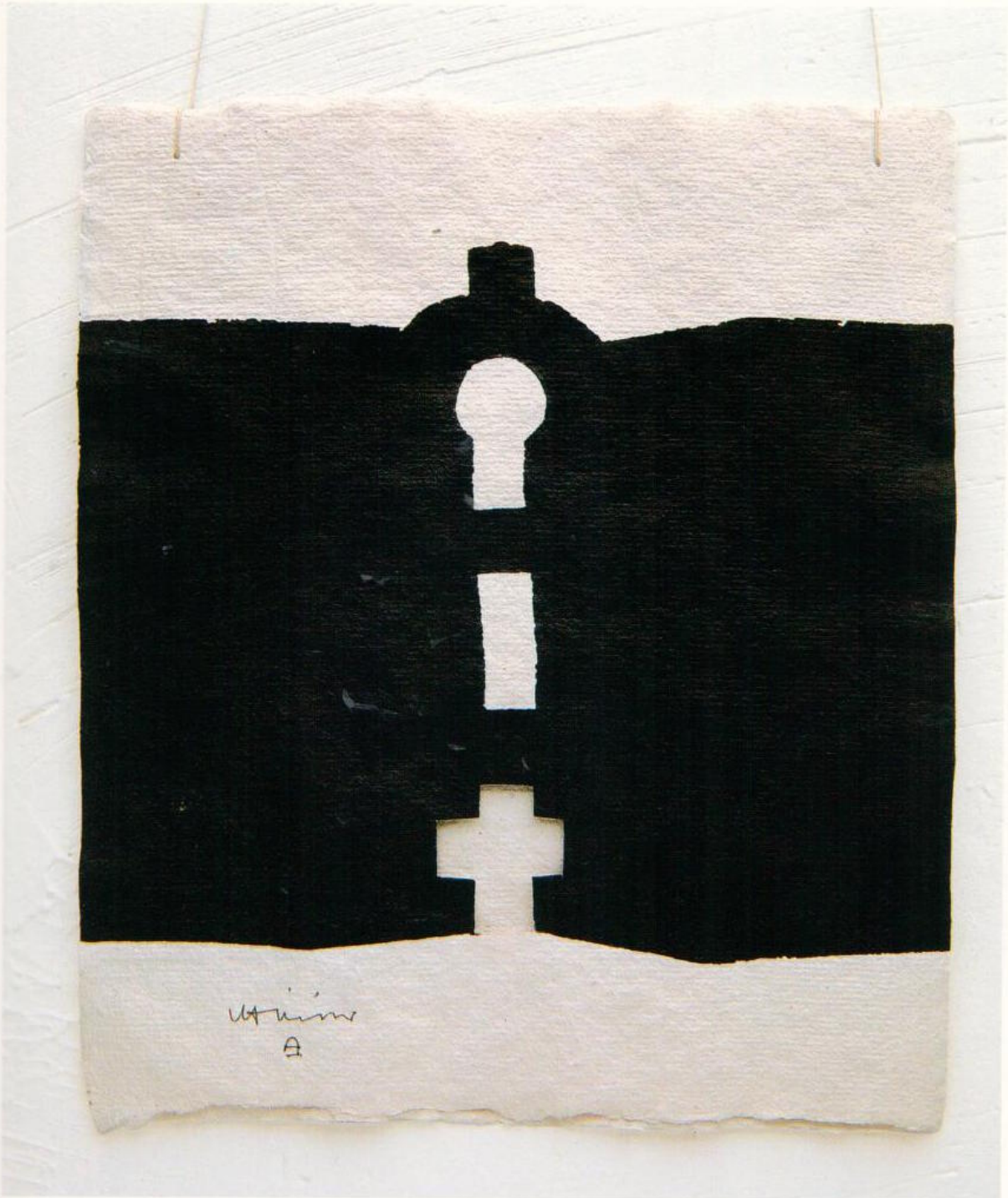
Gravitación GT-1, 1989



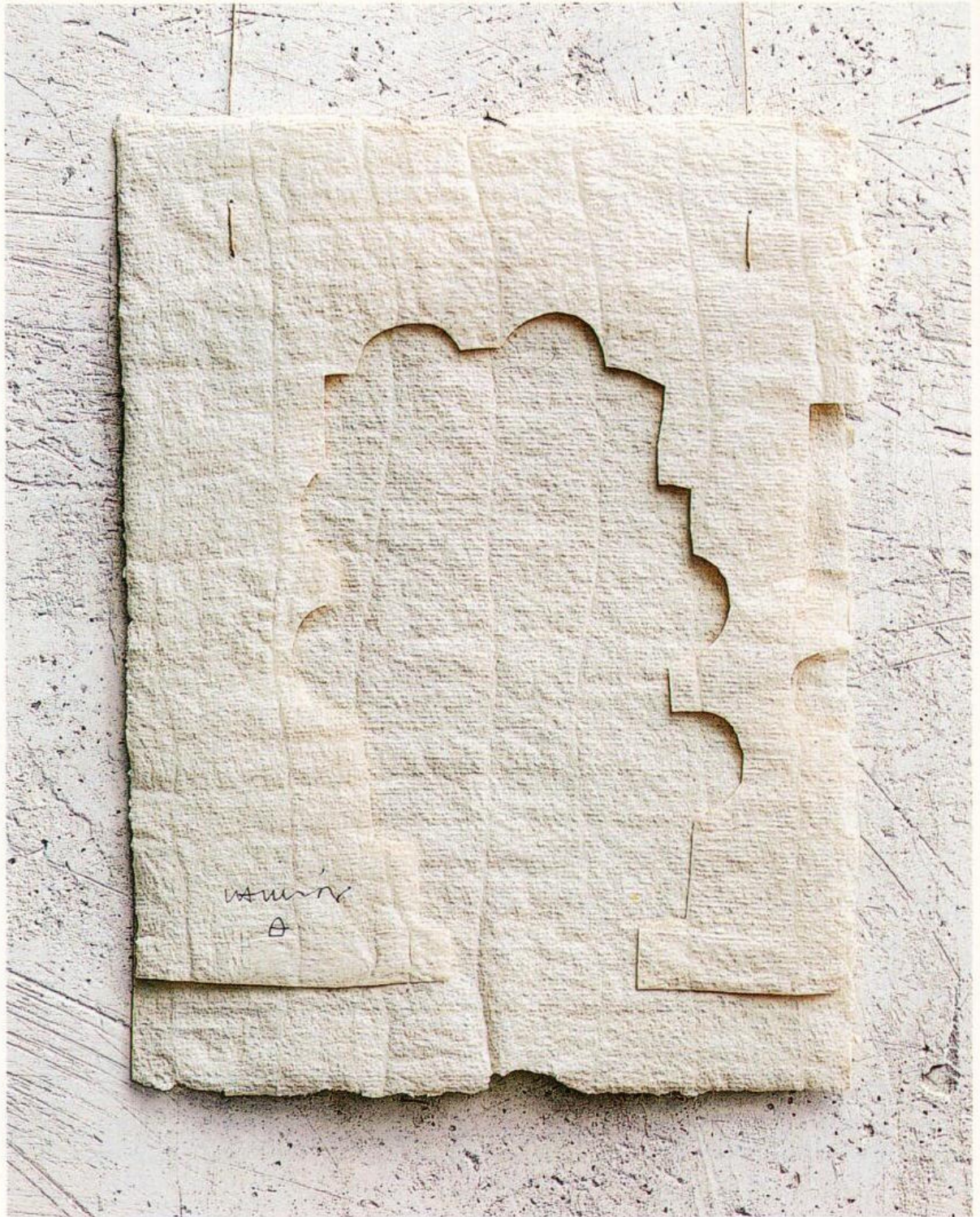
Gravitación GT-44, 1990



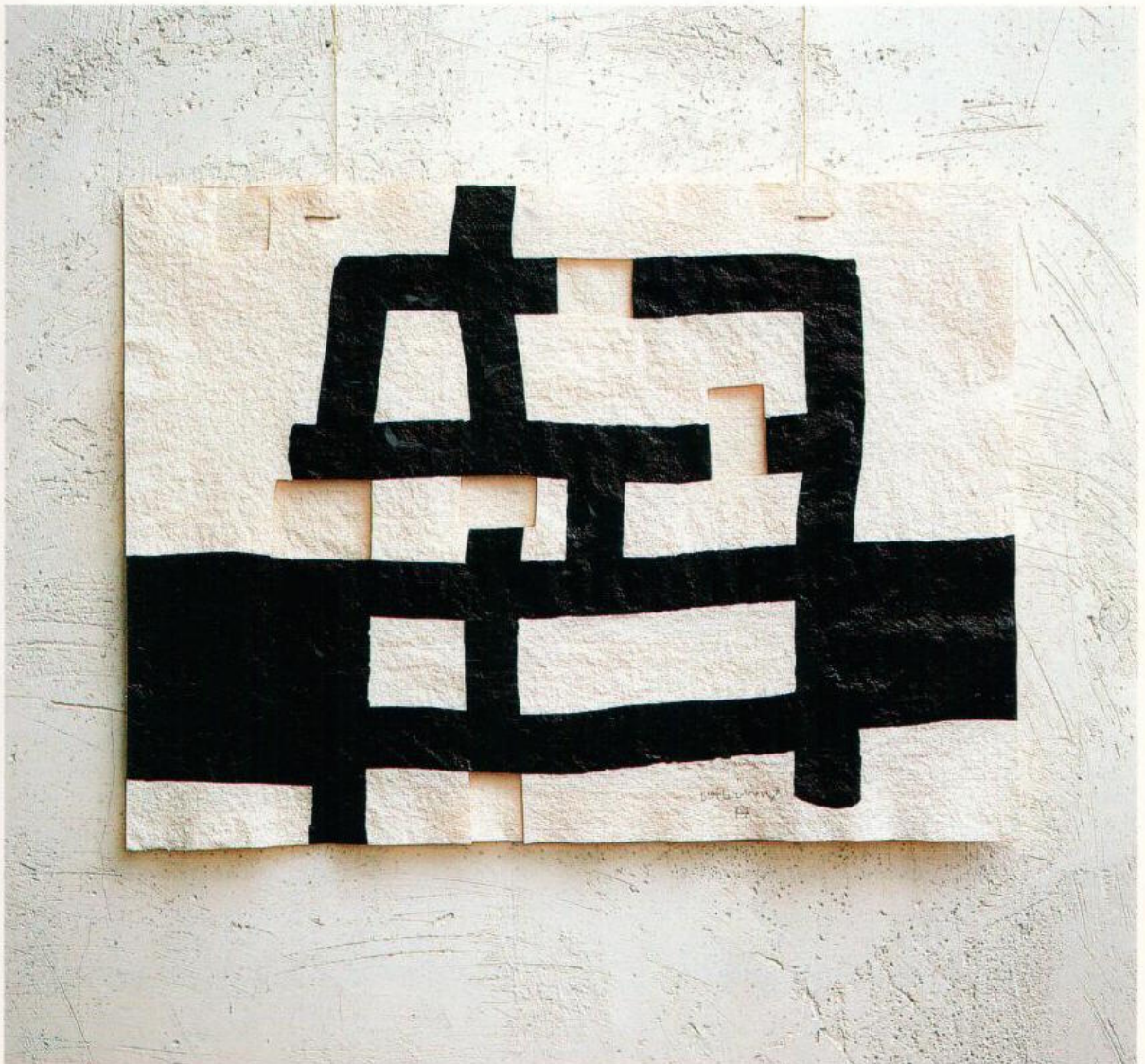
Gravitación GT-48, 1997



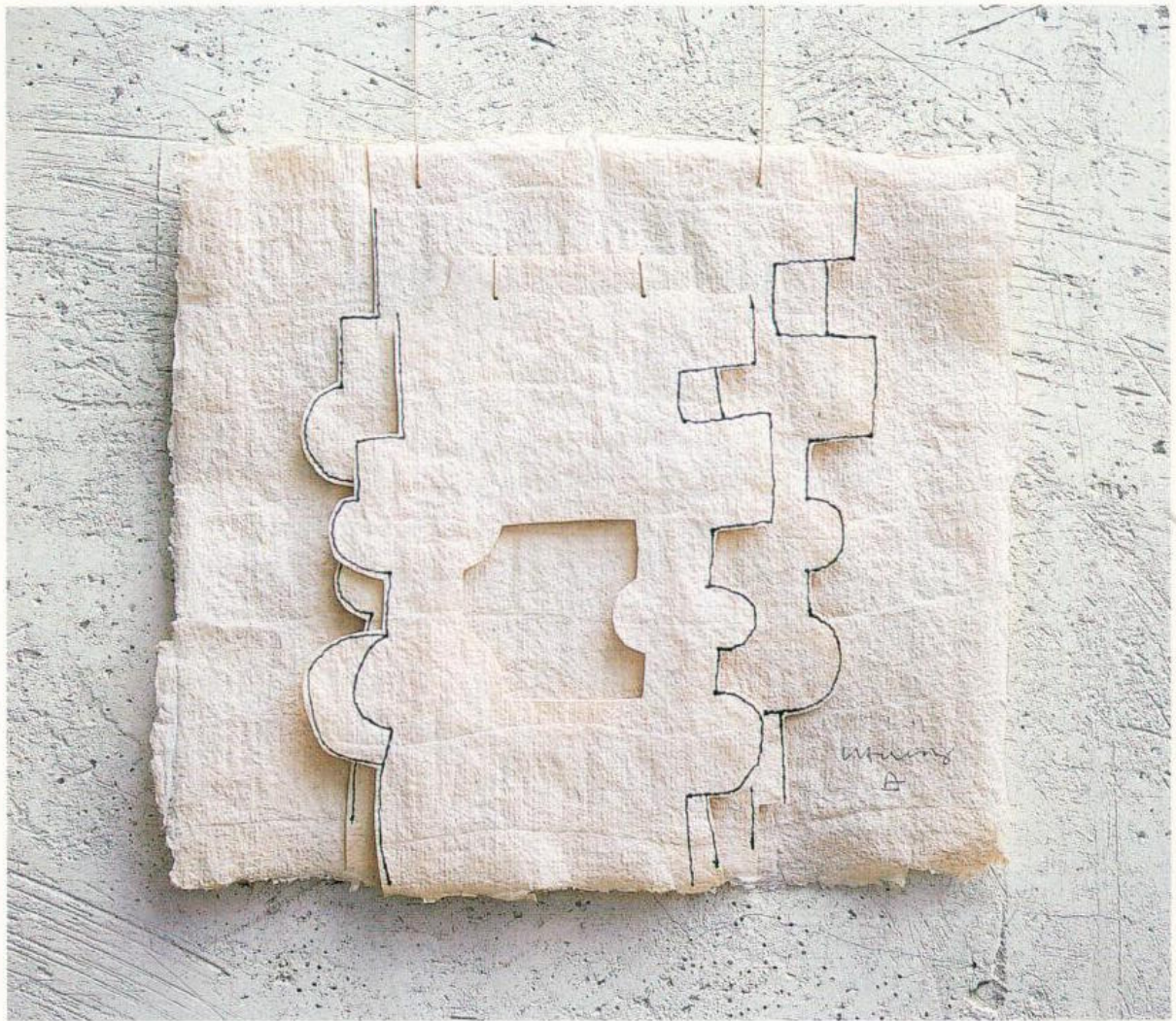
Gravitación GT-10
Homenaje a San Juan de la Cruz III, 1991



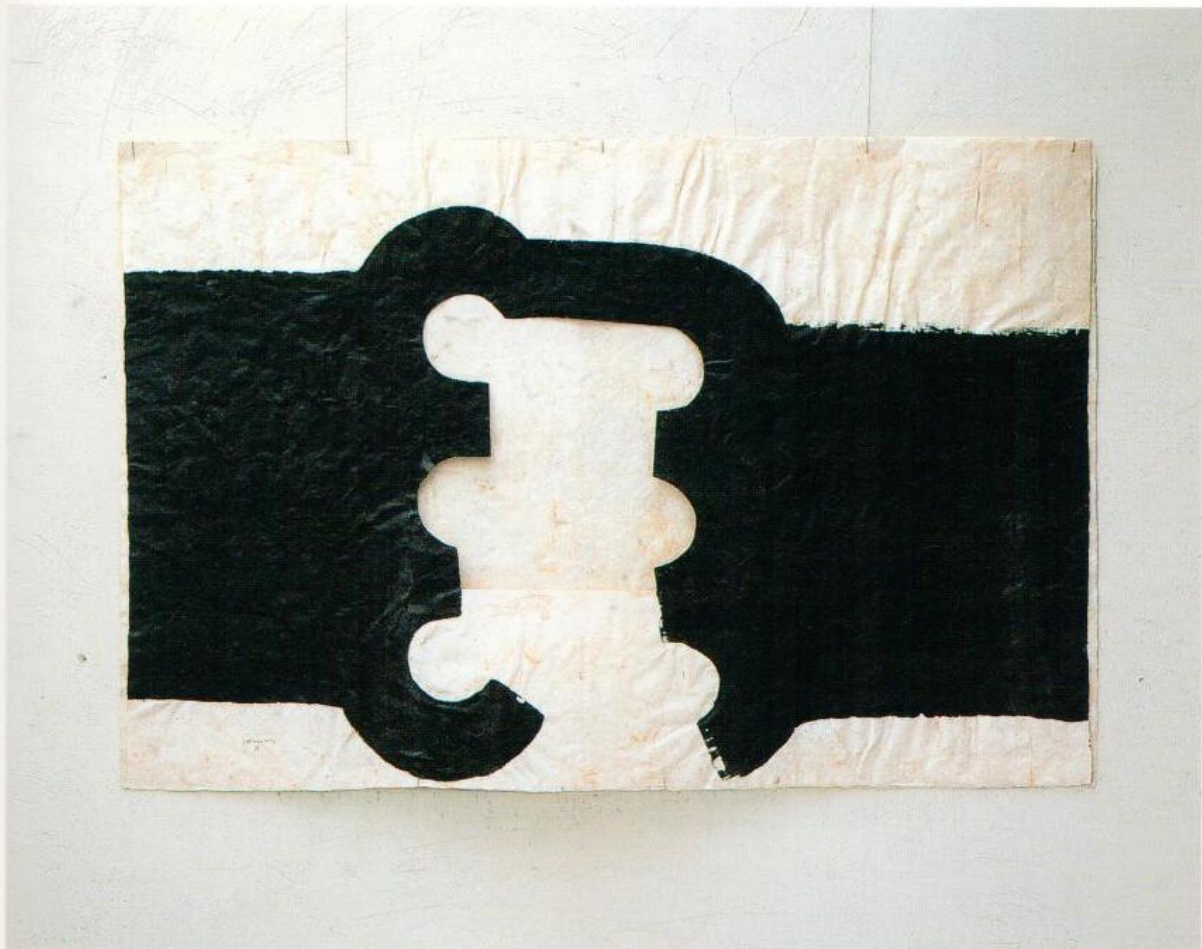
Gravitación GB-9, 1990



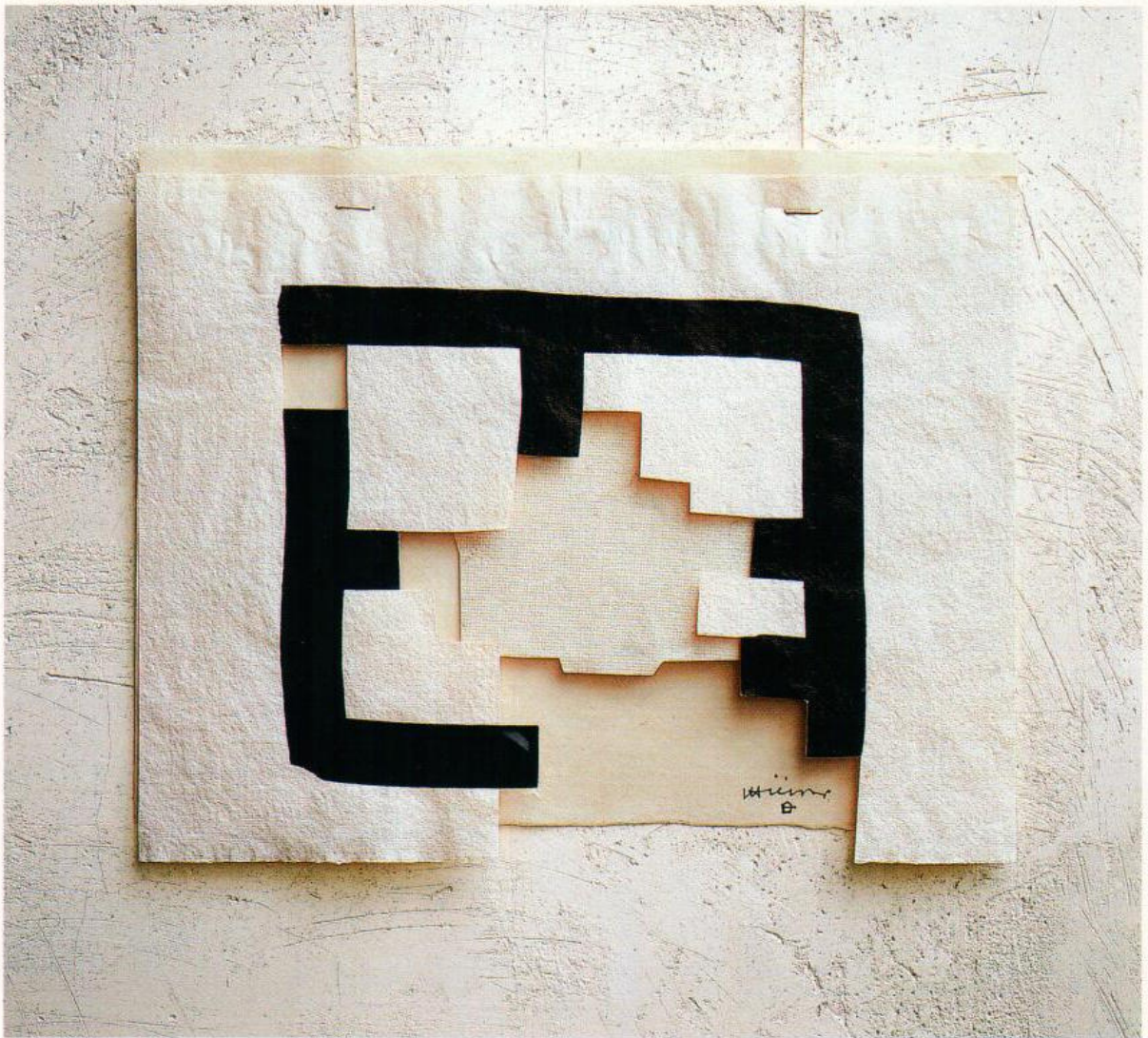
Gravitación GT-52, 1997



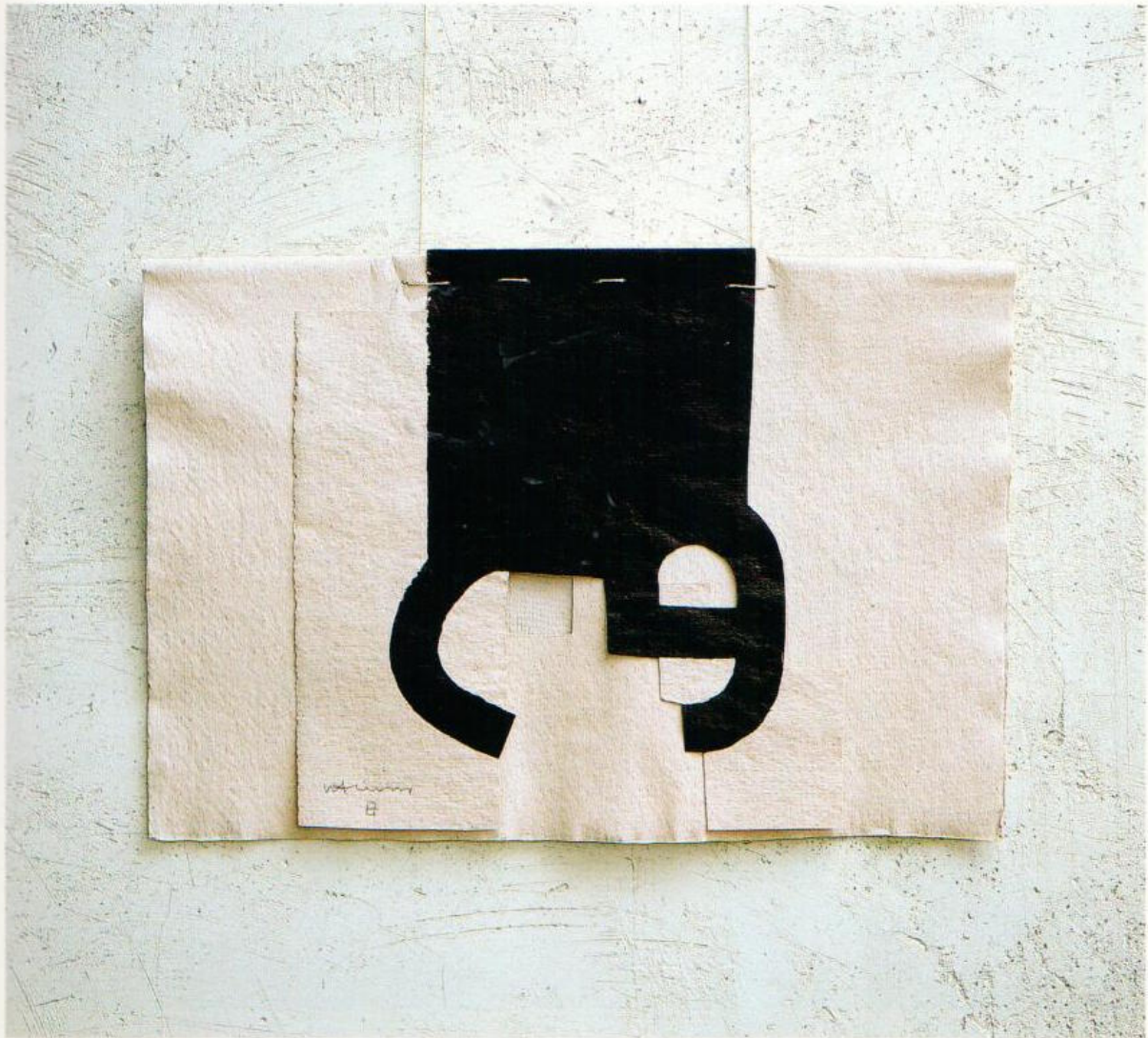
Gravitación GT-33, 1994



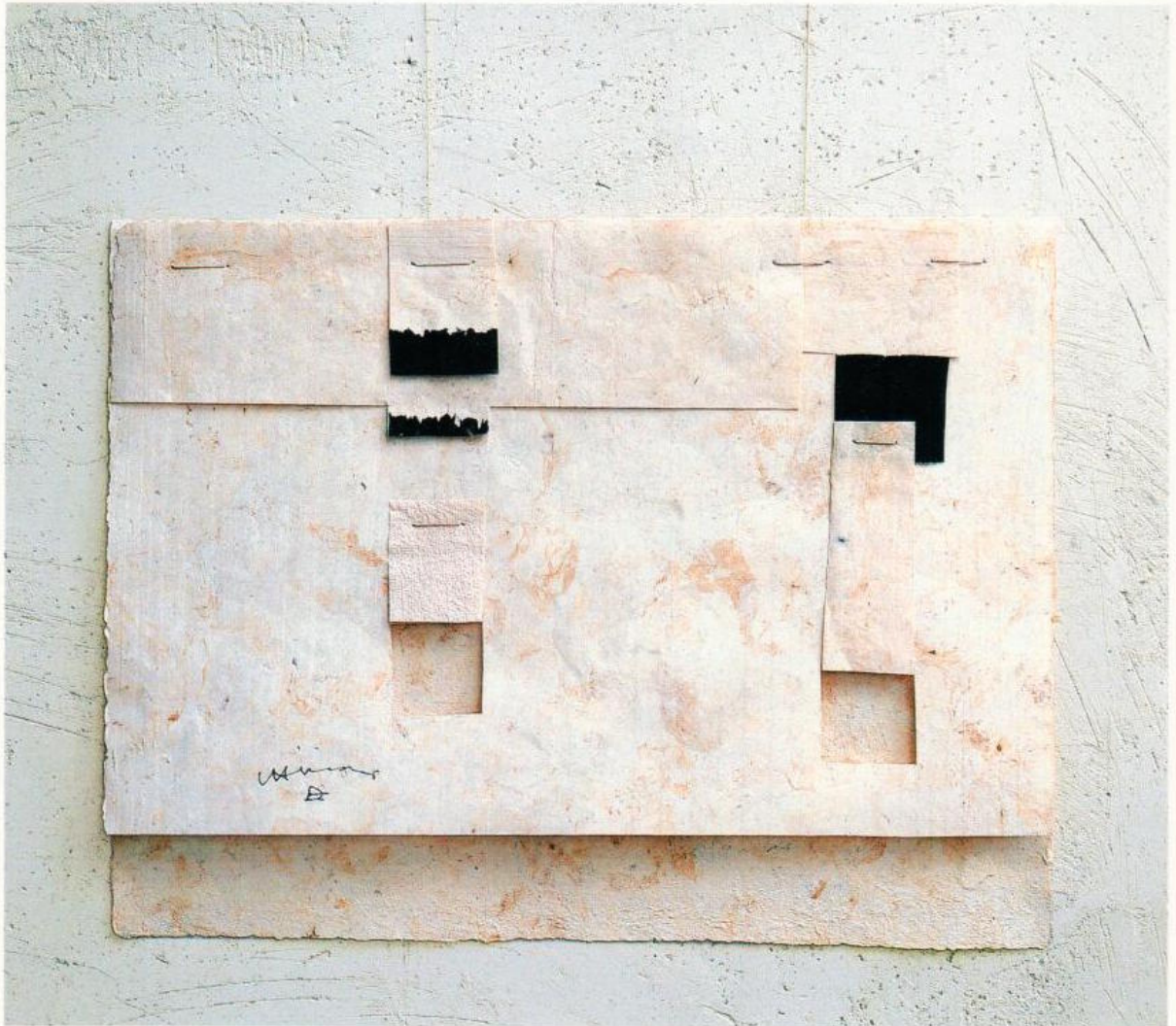
Gravitación GT-55, 1989



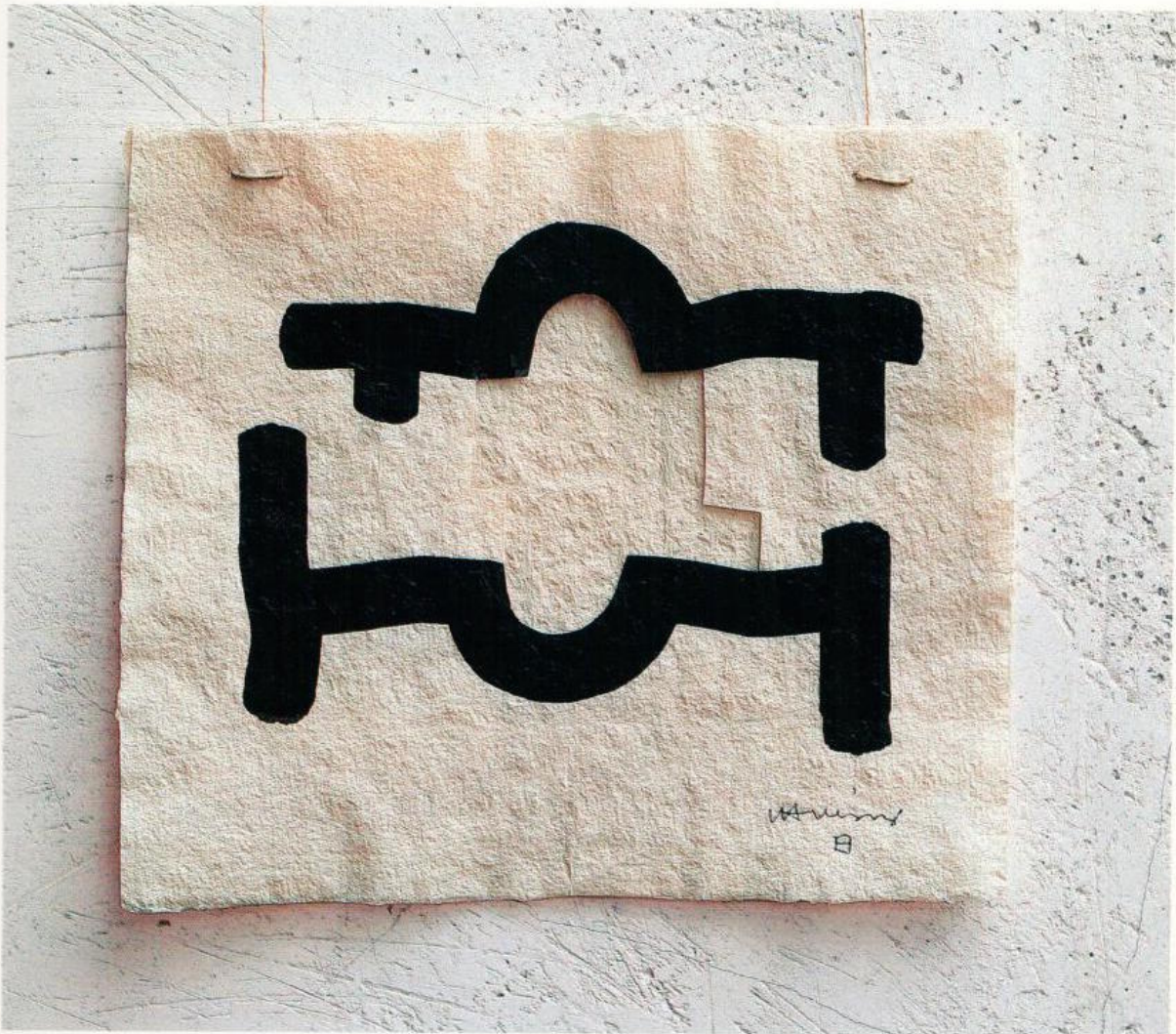
Gravitación GT-51, 1997



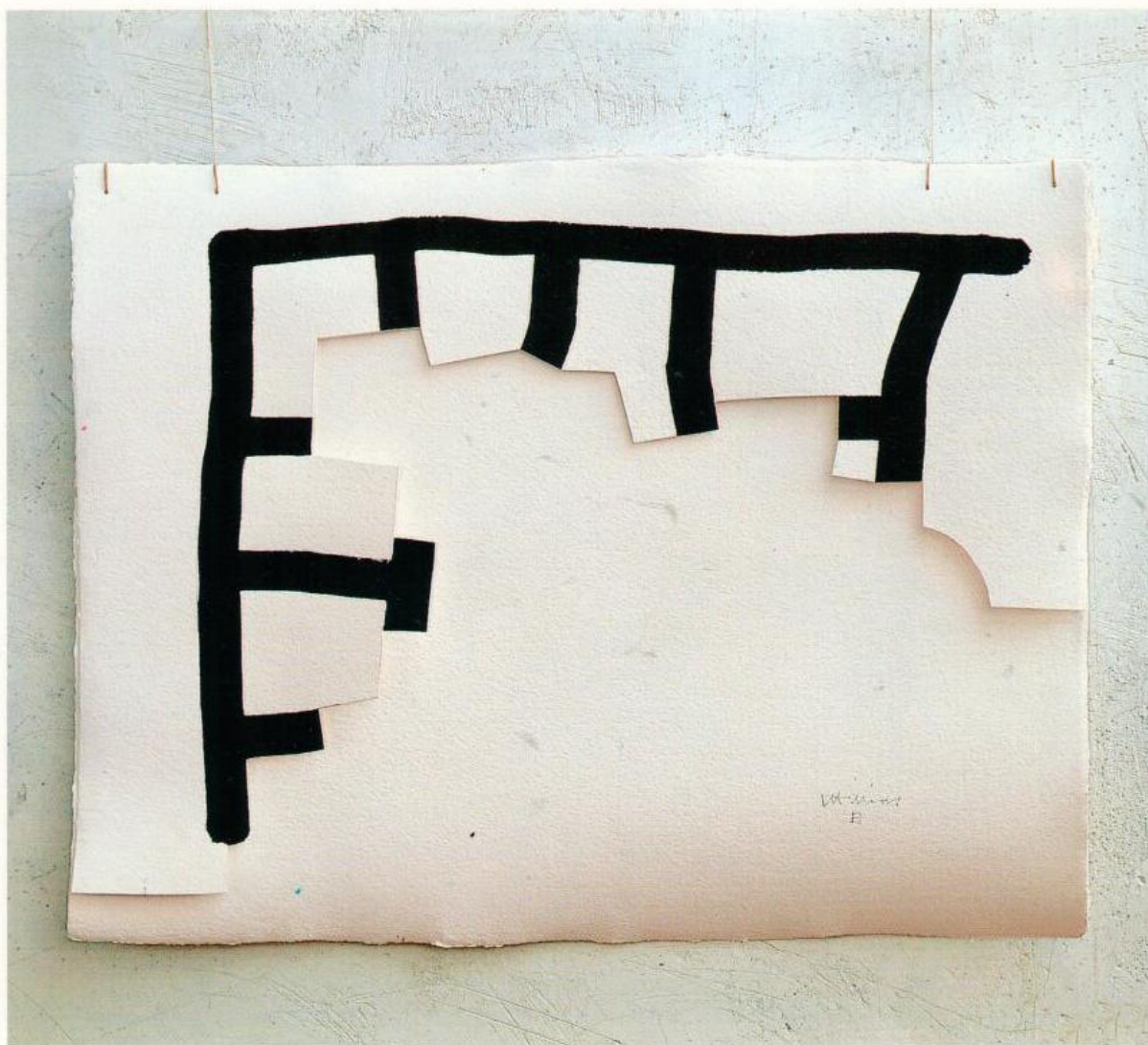
Gravitación GT-4, 1997



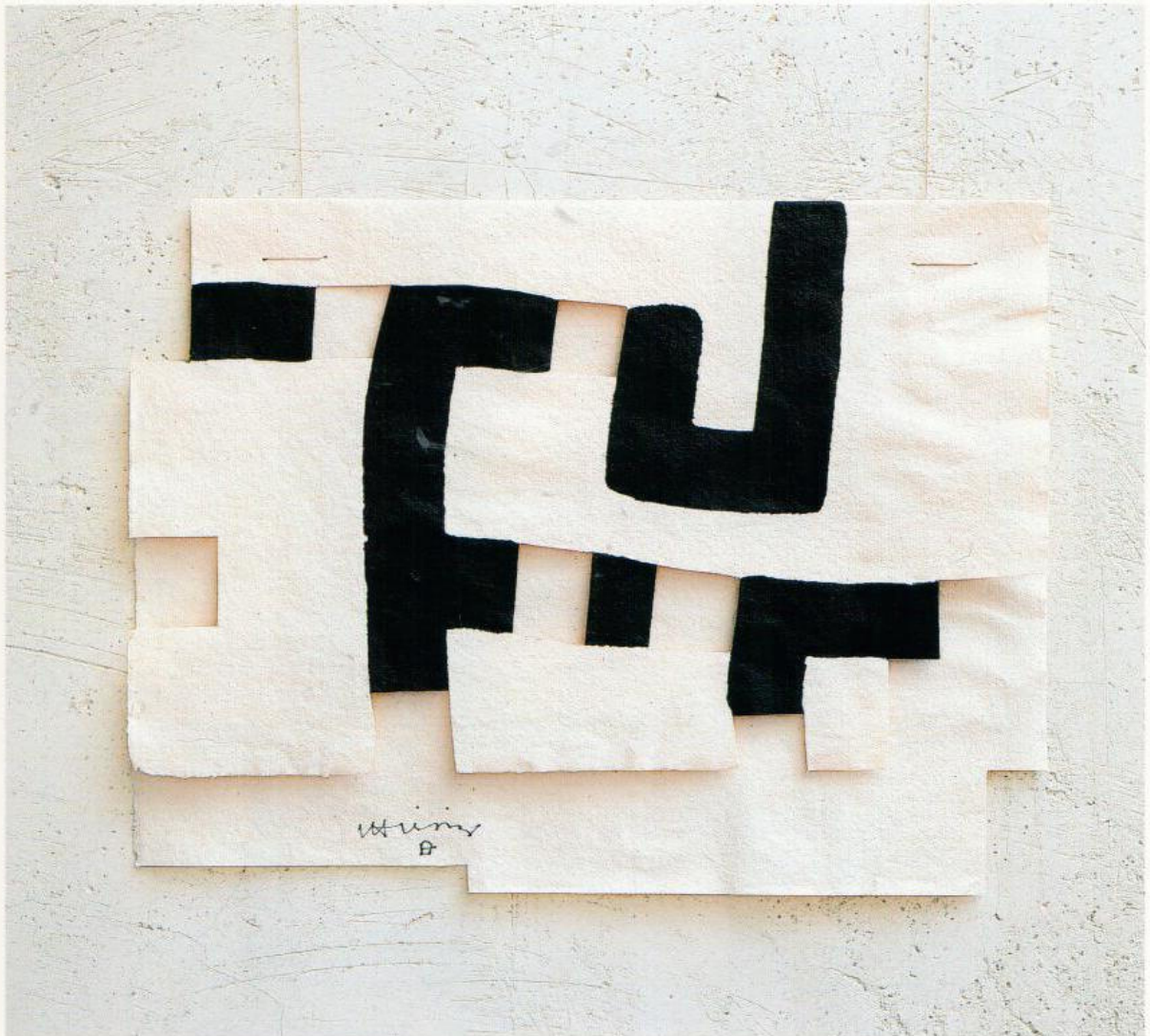
Gravitación GT-15, 1997



**Gravitación GT-13,
Medicus Mundi, 1995**



Gravitación GT-1
Gora Bach, 1991



Gravitación GT-12, 1997



W. H. R.
□



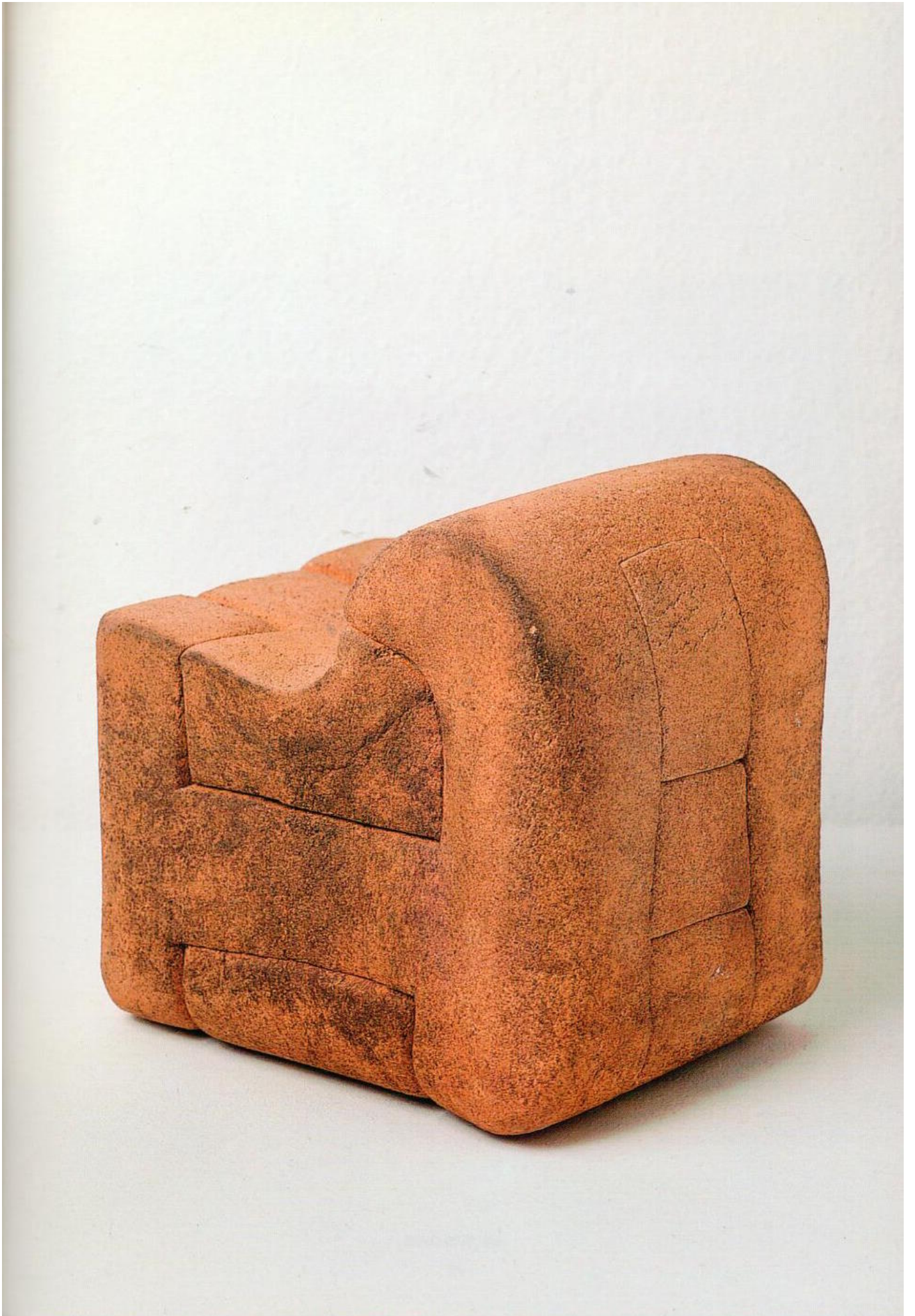
Oxido 58, 1980

◀ Gravitación GT-24, 1997



Lurra 81, 1982

Lurra 76, 1982 >





Lurra G-85, 1985



Lurra G-228, 1991



Lurra G-229, 1991

Lurra G-279, 1994 >





Lurra G-280, 1994



La casa del poeta III, 1995



Lurra G-318, 1995



Lurra M-26, 1996



La casa del poeta I, 1980

Elenco delle opere esposte List of exhibited works

Opere su carta / Works on paper

Gravitación GT-1, 1987
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
23x20,5 cm

Gravitación GT-20, 1987
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
29x22 cm
tav. p. 25

Gravitación GT-29
Poster Seul, 1987
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
30x21 cm
tav. p. 27

Gravitación GB-3, 1988
carta, corda/paper, rope
58x40 cm
tav. p. 26

Gravitación GT-1, 1989
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
80x120 cm
tav. p. 28

Gravitación GT-55, 1989
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
79,5x120 cm
tav. p. 35

Gravitación GB-9, 1990
carta, corda/paper, rope
25,3x19,4 cm
tav. p. 32

Gravitación GT-39, 1990
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,9x20,2 cm

Gravitación GT-44, 1990
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
20x19,9 cm
tav. p. 29

Gravitación GT-1 Gora Bach, 1991
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
49,8x64 cm
tav. p. 40

Gravitación GT-9
Homenaje a San Juan de la Cruz II, 1991
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,3x19,8 cm

Gravitación GT-10
Homenaje a San Juan de la Cruz III, 1991
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,8x19,8 cm
tav. p. 31

Gravitación GT-11, 1991
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,5x20 cm

Gravitación GT-25, 1991
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
39x56,5 cm

Gravitación GT-14, 1992
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
37x49,6 cm

Gravitación GT-17, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
49,5x35,7 cm

Gravitación GT-24, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
38x28,1 cm

Gravitación GT-22, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
19x28 cm

Gravitación GT-27, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
31,2x23,5 cm

Gravitación GT-33, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
19,5x22,3 cm

Gravitación GT-38, 1993
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
38x28,3 cm

Gravitación GB-4, 1994
carta, corda/paper, rope
19,2x22,1 cm

Gravitación GB-5, 1994
carta, corda/paper, rope
19,3x25,1 cm

Gravitación GB-14, 1994
carta, corda/paper, rope
20,4x26,2 cm

Gravitación GB-36, 1994
carta, corda/paper, rope
21,5x21,7 cm

Gravitación GT-2, 1994
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
28,5x39,1 cm

Gravitación GT-11, 1994
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,5x22,3 cm
tav. p. 18

Gravitación GT-32, 1994
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22x28,1 cm

Gravitación GT-33, 1994
carta, corda/paper, rope
36,7x46,1 cm
tav. p.34

Gravitación GT-46, 1994
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
48,7x36,2 cm

Gravitación GB-2, 1995
carta, corda/paper, rope
24,1x27,7 cm

Gravitación GT-3, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,3x22,3 cm
tav. p. 6

Gravitación GT-9, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
19,8x26,8 cm

Gravitación GT-12, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
30,3x21,4 cm

Gravitación GT-13
Medicus Mundi, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
19,3x22,2 cm
tav. p. 39

Gravitación GT-17, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,9x31,2 cm

Gravitación GT-25, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
22,3x19,3 cm

Gravitación GT-32, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
30,4x21,3 cm
tav. p. 12

Gravitación GT-42, 1995
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
23,8x28,2 cm

Gravitación GT-3, 1996
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
27,7x21,4 cm

Gravitación GT-22 Gora Bach, 1996
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
65x50,6 cm

Gravitación GT-35, 1996
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
51,5x34,5 cm

Gravitación GT-1, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
20,6x15,6 cm

Gravitación GT-4, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
28x40,7 cm
tav. p. 37

Gravitación GT-12, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
36x27 cm
tav. p. 41

Gravitación GT-13, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
34,9x22,6 cm
tav. p. 11

Gravitación GT-15, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
30x39,5 cm
tav. p. 38

Gravitación GT-16, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
21,2x15,2 cm
tav. p. 21

Gravitación GT-18, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
25,7x18,9 cm

Gravitación GT-23, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
12,1x15,7 cm

Gravitación GT-24, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope

29x20,2 cm
tav. p. 42

Gravitación, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
30x10,2 cm

Gravitación GT-35, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
23,6x19,3 cm

Gravitación GT-41, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
26,2x40 cm

Gravitación GT-47, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
25,5x39,3 cm

Gravitación GT-48, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
25x39 cm
tav. p. 30

Gravitación GT-51, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
36,3x45 cm
tav. p. 36

Gravitación GT-52, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
33,7x46,2 cm
tav. p. 33

Gravitación GT-55, 1997
carta, inchiostro, corda
paper, ink, rope
60,5x39,5 cm

Gravitación GT-3, 1998
carta, matita, corda
paper, pencil, rope
27,6x20,6 cm

Sculpture / Sculptures

Le sculture in grès contengono ossido di ferro e il 60% di *schamotte*, una terra cotta e macinata più o meno finemente, che serve a rendere il composto meno grasso, a ridurne il restringimento e aumentarne la resistenza alla cottura. Le opere vengono cotte in un forno a legna con atmosfera ridotta a 1350°. La cottura ad atmosfera ridotta serve a ridurre temporaneamente l'apporto di ossigeno; con ciò viene bruciato l'ossigeno contenuto nella pasta e gli ossidi riprendono le loro proprietà e il colore specifico del metallo. Anche le sculture con applicazioni grafiche sono realizzate in grès ma preparate in modo diverso. Esse vengono cotte in un forno elettrico con una atmosfera ossidante, vale a dire satura di ossigeno, al fine di ossidare i metalli contenuti nella pasta e nella vernice e farle prendere il colore specifico del loro ossido. Dopo una prima cottura a 1350° viene applicato il disegno con ossido di rame che si integra poi alla pasta con cottura in forno elettrico a 1120°

Sculptures in grès contain iron oxide and 60% *schamotte*, a terra cotta that is more or less finely ground, which makes the composition less oily, reduces the contraction, and augments resistance to firing. The works are fired in a wood oven with a reduced atmosphere of 1350 degrees. Firing in a reduced atmosphere temporarily reduces the oxygen supply; in this way the oxygen contained in the clay is burned off, and the oxides regain their properties and the specific color of the metal.

Sculptures with graphic applications can be realized in grès, but are prepared in a different way. They are fired in an electric oven with an oxidizing atmosphere, or one that is saturated with oxygen, with the scope of oxidizing the metals contained in the clay and the paint, causing them to take on the specific color of their oxide. After an initial firing at 1350 degrees, the design with copper oxide is applied, which is then integrated into the paste by firing it in an electric oven at 1120 degrees.

Hans Spinner

collaboratore di Chillida alla realizzazione delle sculture in grès/Chillida's collaborator in the realization of sculptures in grès, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Courtesy of Pieter Coray, Lugano

Oxido 58, 1980
grès con ossido/grès with oxide,
33x22x8,5 cm
tav. p. 43

La casa del poeta I, 1980
grès, 57,5x99,5x56,5 cm
tav. p. 54

Lurra 81, 1982
grès, 24x35,5x24,5 cm
tav. p. 44

Lurra 76, 1982
grès, 20x17x22 cm
tav. p. 45

Lurra G-85, 1985
grès, 16x20,5x11,5 cm
tav. p. 46

Lurra G-228, 1991
grès, 16,5x22,5x20,5 cm
tav. p. 47

Lurra G-229, 1991
grès, 15,5x28x16 cm
tav. p. 48

Lurra G-279, 1994
grès, 35x24,5x22,5 cm
tav. p. 49

Lurra G-280, 1994
grès, 31x33x37 cm
tav. p. 50

La casa del poeta III, 1995
grès, 21x41x38 cm
tav. p. 51

Lurra G-318, 1995
grès, 27x23x23 cm
tav. p. 52

Lurra M-26, 1996
grès, 33x32,5x11 cm
tav. p. 53

Le opere provengono dalla Fondazione Chillida di San Sebastián/Works come from Fondazione Chillida, San Sebastián

Note bio-bibliografiche Bio-bibliographical notes

Eduardo Chillida è nato a San Sebastián nel 1924.

Eduardo Chillida was born in San Sebastián, 1924.

Esposizioni personali selezionate Selected one-person exhibitions

Eduardo Chillida + Mark Rothko, testo di/text by Franz Meyer, Kunsthalle, Basel, 1962

Eduardo Chillida, testo di/text by Gerhard Händler, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1966

Eduardo Chillida, Made of Iron, testo di/text by James Johnson Sweeney, Museum of Fine Arts, Houston, 1966

Eduardo Chillida, testi di/texts by Carola Gledion-Welcker, Edy de Wilde, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969

Eduardo Chillida – Zeichnungen, Collagen, Druckgraphik, testo di/text by Dieter Koeplin, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel, 1969

Eduardo Chillida – Plastik, Zeichnungen, Graphik, testi di/texts by Carola Gledion-Welcker, Felix Baumann, Kunsthhaus, Zürich, 1969

Chillida, testi di/texts by Santiago Amón, José de Castro Arines, Jacques Dupin, José Maria Moreno Galván, Konsthall, Lund, 1970

Eduardo Chillida – Sculpture, Etchings, Collages, Drawings, testo di/text by Eduardo Chillida, Hastings Gallery & The Spanish Institute, New York, 1974

Zeichnungen, testo di/text by Ingrid Jederko, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1978

Chillida, testi di/texts by Octavio Paz, Eduardo Chillida, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1979

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979

Eduardo Chillida, testi di/texts by Octavio Paz, Jorge Guillén, Gabriel Celaya, Jacques Dupin, Roland Penrose, Luis Michelena, James Johnson Sweeney, Werner Schmalenbach, Antonio Fernández Alba, Julien Clay, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 1980

Chillida, testo di/text by Gabriel Celaya, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1981

Chillida, testi di/texts by Carl Haenlein, Helmut Schneider, Eduardo Chillida, Octavio Paz, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1981

Chillida Europalia '85 España, testi di/texts by Octavio Paz, Reinhold Hohl, Edmond Jabès, José A. Fernández Ordoñez, José Miguel Ullán, Gaston Bachelard, Jacques Dupin, Eduardo Chillida, Musée d'art Moderne, Bruxelles, 1985

Kaiserring-Ausstellung, testo di/text by Werner Schmalenbach, Mönchenhaus Museum für Moderne Kunst, Goslar, 1985

3. Internationale Triennale der Bildhauerzeichnungen, testo di/text by Gerlinde Gabriel, Kunsthalle, Nürnberg, 1985

Chillida, testi di/texts by Rosa Malet, Reinhold Hohl, Edmond Jabès, José A. Fernández Ordoñez, José Miguel Ullán, Gaston Bachelard, Octavio Paz, Jacques Dupin, Eduardo Chillida, Fundación Miró, Barcelona, 1986

Chillida – Obra Gráfica Completa 1977-1985 – Diseño Gráfico 1956-1986 – En Su Trabajo (Fotografías), testi di/texts by Luis Michelena, Charles Peguy, Gabriel Aresti, Bernardo Atxaga, Octavio Paz, Reinhold Hohl, Gabriel Celaya, José Miguel Ullán, Jorge Gullién, José Julián Bakedano, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986

Chillida – Skulpturen, Zeichnungen und Collagen, testi di/texts by Eduard Beaucamp, Klaus Galwitz, Alexander Antonow, Dresdener Bank und Förderverein Schöneres Frankfurt, 1986

Eduardo Chillida – Zeichnung als Skulptur 1948-1989, testi di/texts by Klaus Bussmann, Franz Meyer, August Nitschke, Octavio Paz, Werner Schmalenbach, Städtisches Kunstmuseum Bonn – Westfälisches Landesmuseum Münster, 1989

Chillida, testi di/texts by Roland Penrose, Octavio Paz, William Packer, Allen Bowness, Hayward Gallery, London, 1990

Eduardo Chillida – Druckgrafik und Zeichnungen, testi di/texts by Richard Harprath, Wolfgang Holler, Tilman Falk, Staatliche Graphische Sammlung, München, 1990

Chillida, testi di/texts by Giovanni Carandente, Eduardo Chillida, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia, 1990

Eduardo Chillida, testo di/text by Thomas Kellein, Kunsthalle, Basel, 1991

Chillida, testi di/texts by Werner Schmalenbach, Andrew Dempsey, Lucie Schauer, Octavio Paz, Arnold Heidemann, Martin Gropius Bau, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1991

Chillida Intimo, testi di/texts by Kosme de Barañano, Federico Sopena Ibañez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991

L'Espace entre les Doigts, testi di/texts by Claude Esteban, Jacques Dupin, Musée Picasso, Antibes, 1992

Chillida Escala Humana, testi di/texts by Kosme de Barañano, Jose Miguel Ullán, Thomas M. Messer, Peter Selz, Rita Salvestrini, Werner Schmalenbach, Fundación Banco Consolidado Centro Cultural, Caracas, 1992

Chillida, Abbaye des Cordeliers, Chateauroux, 1992

Chillida en San Sebastián, testi di/texts by Kosme de Barañano, José Angel Valente, Werner Schmalenbach, Gabriel Celaya, Palacio de Miramar, San Sebastián, 1992

Eduardo Chillida – Eine Retrospektive, testi di/texts by Kosme de Barañano, Thomas M. Messer, Christoph Vitali, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 1993

Chillida im Geistlichen Raum, testi di/texts by P. Antonio Beristain S.J., Friedhelm Mennekes, Eduardo Chillida, Jörg Kolbensschlag, Kunst Station Sankt Peter, Köln, 1993

Eduardo Chillida – Terrakotta, Eisen, Papier, testo di/text by Andreas Franzke, Bawag Foundation, Wien, 1995

Agatha Ruiz de la Prada – Homenaje a Chillida, testi di/texts by Camilo José Cela, Francisco Umbral, Javier Mazorra, Carlos García Calvo, Museo Nacional Reina Sofia y Ediciones Siruela, Madrid, 1996

Eduardo Chillida – Skulpturen aus Ton – Sculptures in Clay, testi di/texts by

Sigrid Barten, Margitta Buchert, Mario Teres, Museum Bellerive Zürich, Stadtgalerie Sundern, Lunds Konsthall, Hetjens-Museum Düsseldorf, 1997

Chillida: Montana Tindaya, testi di/texts by Kosme de Barañano, Lorenzo Fernández-Ordóñez, Casa de Cultura Fuerteventura; Kunsthalle Bielefeld; Museo de Euskal-Herria, Guernica, 1997

Chillida Leku, testi di/texts by Daniel Giralt-Miracle, Francesc Català-Roca, Francisco Jarauta, Fernando Marzá, La Pedrera – Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 1997

Experiment en Ruimte, testi di/texts by B.J. Bremer, A.M. Hammacher, Kröller-Müller Museum, Otterloo, 1997

Chillida: los años 50. Elogio del Hierro, testi di/texts by Kosme de Barañano, Ina Busch, Juan Manuel Bonet, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1998

Chillida: Retrospectiva 1948-1998, testi di/texts by Kosme de Barañano, Tomás Lloréns, Matthias Bärmann, Ina Busch, Jon Juaristi, Gabriel Celaya, Jorge Guillén, Joan Brossa, José Ángel Valente, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 1998; Guggenheim Museum, Bilbao, 1999

Chillida: Gravitaciones/Lurrak, testi di/texts by Kosme de Barañano, Matthias Bärmann, Museo d'Arte, Mendrisio, 1999; testo di/text by Matthias Bärmann, Lorenzelli Arte, Milano, 1999

Numerose esposizioni in gallerie,
tra cui/A lot of exhibitions in galleries,
among which:

Maeght (Paris, Zürich, Barcelona);
Lelong (Paris, Zürich); Erker (St.
Gallen); Iolas Velasco (Madrid);
Beyeler (Basel); Forsblom (Helsinki);
Meyer-Ellinger (Frankfurt); Joan Prats
(Barcelona); Pieter Coray (Lugano),
Theospacio (Madrid); Elvira González
(Madrid); Sidney Janis (New York);
Annely Juda (London); Nieves
Fernández (Madrid); Tasende (San
Diego); Baukunst (Köln); Biedermann
(München).

Monografie/Monographies

Pierre Volboudt, *Chillida*, Aimé Maeght
Editeur, Paris, 1967; Gustavo Gili,
Barcelona, 1967; Gerd Hatje Verlag,
Stuttgart, 1967; Harry N. Abrams, New
York, 1967

Juan Daniel Fullaondo, *Chillida*,
Editorial Alfaguara, Madrid, 1968

Claude Esteban, *Chillida*, Maeght
Editeur, Paris, 1971

Gabriel Celaya, *Los espacios de Chillida*,
Ediciones Poligrafa, Barcelona, 1974;
Verlag Weber, Genève, 1974

Martin De Ugalde, *Hablando con
Chillida, escultor vasco*, Editorial
Txertoa, San Sebastián, 1975

Juan Daniel Fullaondo, *Oteiza y
Chillida*, Editorial Enciclopedia Vasca,
Bilbao, 1976

Werner Schmalenbach, *Eduardo
Chillida: Akte – Hände–Formen*,
Propyläen Verlag, Berlin, 1977; *Dibujos
de Chillida: Desnudos–Manos–Formas*,
Poligrafa, Barcelona, 1979

Julien Clay, *Chillida l'oeuvre graphique*,
in Gisele Michelin, Maeght Editeur,
Paris, 1978; Paris, 1993.

Octavio Paz, *Chillida*, Maeght Editeur,
Paris, 1979

Peter Selz, *Chillida—Two Public Spaces in
the Basque Country*, Basque
Government, Vitoria Gazteiz, 1985

Peter Selz, James J. Sweeney, *Chillida*,
Harry Abrams Inc., New York, 1986

Jesus Bazal, *Arquitecturas – el Peine del
Viento. Eduardo Chillida – Luis Peña
Ganchegui* (fotografie di/photographs

by Alberto Pombo e/and disegno
di/drawing by Fernando Pagola),
Ediciones Q, Pamplona, 1986

*Chillida: 1977/1985 obra gráfica
completa – 1956/1986 diseño gráfico y
Chillida III: Chillida en su trabajo*,
Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986

Eduardo Chillida – Ein Haus für Goethe,
a cura di/edited by Alexander
Antonow, Förderverein Schöneres
Frankfurt e.V., Alexander Antonow
Verlag, Frankfurt, 1987

Kosme de Barañano, *La obra artística
de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros
Vizcaína, Bilbao, 1987

Jose Maria Velez de Mendizabal: *Gure
Aitaren Etxea – Chillida*, Servicio
central de Publicaciones del Gobierno
Vasco, 1988

Chillida: De Música, a cura di/edited by
Jose M. Tasende, San Diego-
Washington, 1990

Kosme de Barañano, *Chillida-
Heidegger-Husserl*, Universidad del País
Vasco, Leioa, 1990

Symposium Chillida, a cura di/edited by
Kosme de Barañano, Cursos de
Verano, Universidad de País Vasco, San
Sebastián, 1990

Fernando Huici, *Chillida – Elogio del
Horizonte*, Caja de Ahorros de Asturias,
Gijón, 1991

Juan Daniel Fullaondo, Teresa Muñoz,
*Laocoonte crepuscular. Conversaciones en
torno a Eduardo Chillida*, Kain Editorial,
Madrid, 1991

Jose Corredor Mateos, *Eduardo Chillida
– Escultura y Dibujo*, Caja de Ahorros
de Asturias, Oviedo, 1991

Preguntas, discurso de Eduardo Chillida con motivo de su nombramiento como Académico y contestación de José Antonio Fernández Ordoñez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994; tr. it./fr. tr. *Domande*, Vanni Scheiwiller Ed., Milano, 1997

Luxio Ugarte, *Chillida – Dudas y Preguntas*, Editorial Erein, San Sebastián, 1995

Agatha Ruiz de la Prada – *Homenaje a Chillida*, Museo Nacional Reina Sofía y Ediciones Siruela, Madrid, 1996

Juan Daniel Fullaondo, *Chillida: el Laocoonte vasco*, Editorial Kain, Madrid, 1996

Martin van der Koelen: *Eduardo Chillida catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996 y 1973-1985*, Chorus Verlag für Kunst und Wissenschaft Mainz – Munich, 1996 y 1997

Kosme de Barañano - Lorenzo Fernandes - Ordoñez, *Montaña Tindaya-Eduardo Chillida*, Gobierno de Canarias, Madrid, 1997

Kosme de Barañano, *Chillida doctor honoris causa*, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, Bilbao, 1998

Andolfatto

Aricò

Azuma

Barbanti

Bartolini

Berrocal

Bill

Bonfanti

Caponnetto

Cardenas

Casagrande

Castellani

Charchoune

Ciussi

Cutrone

Della Torre

Dewasne

Dorazio

Ferber

Ferrari

Festa

Fruhtrunk

Goodwin

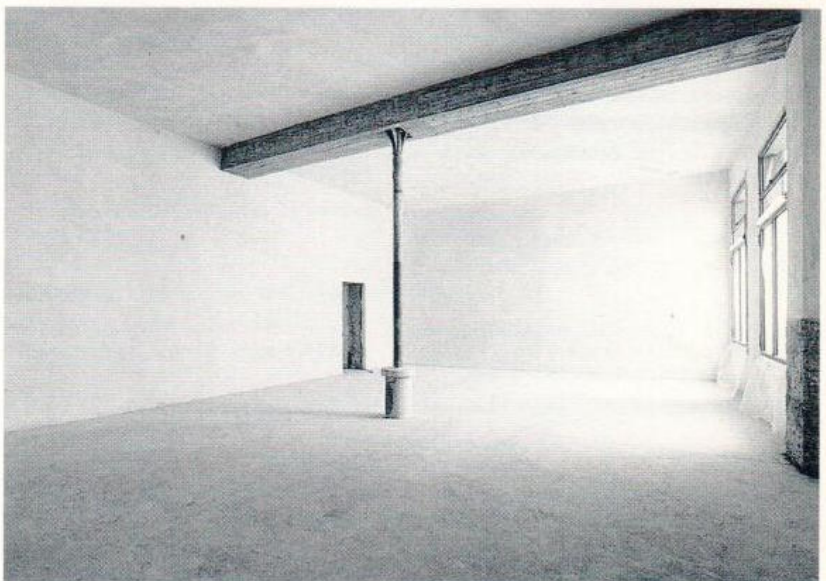
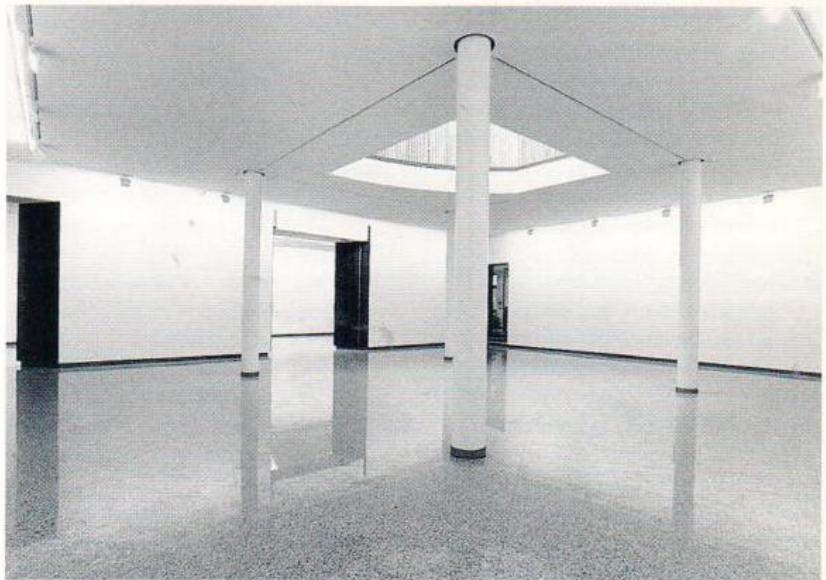
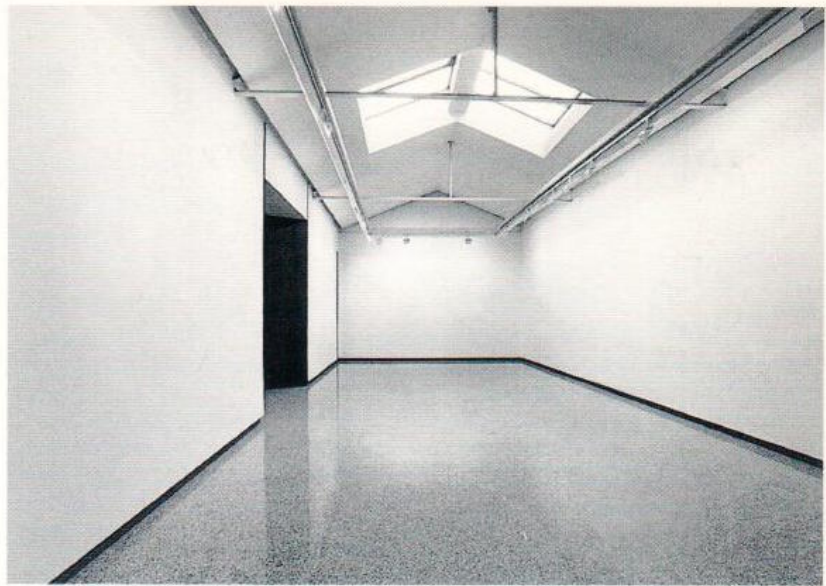
Gorin

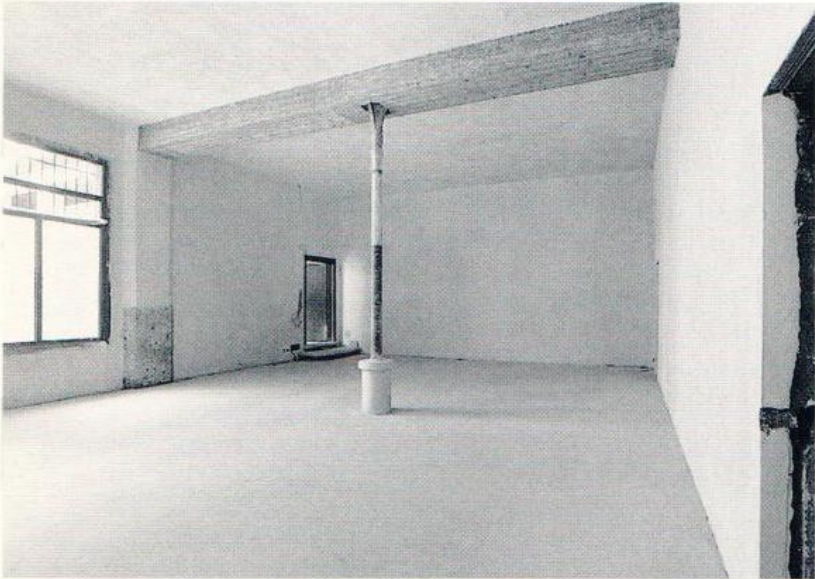
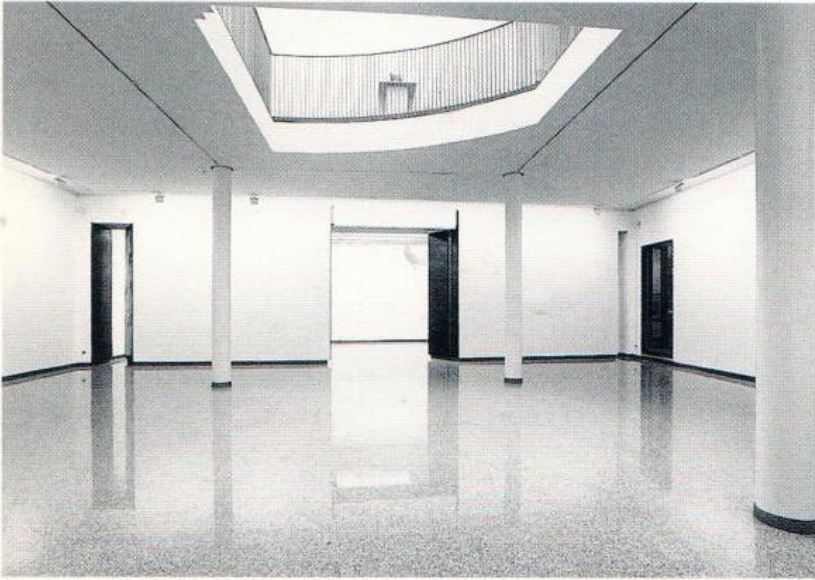
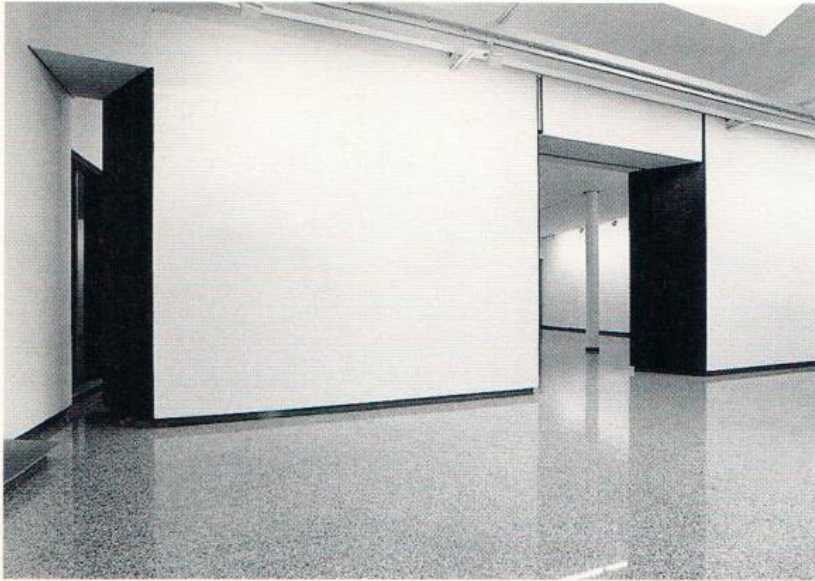
Griffa

Grignani

Groom

Hossiason





- Indiana
- Jenkins
- Kacere
- Kemeny
- Lee Ufan
- Legnaghi
- Licini
- Magnelli
- Mansouhoff
- Matino
- Music
- Nangeroni
- Nigro
- Noël
- Pasmore
- Pedersen
- Peire
- Pierluca
- Poliakoff
- Pulga
- Radice
- Sayler
- Savelli
- Schneider
- Soldati
- Tavernari
- Viani
- Wyckaert

Finito di stampare nel giugno 1999
da Leva spa, Sesto San Giovanni
per conto di Edizioni Charta