ELOGIO DEL HORIZONTE

THE EULOGY OF THE HORIZON

Fernando Huici

ELOGIO DEL HORIZONTE

La medida de lo maravilloso somos nosotros. Si buscásemos una medida universal, lo maravilloso dejaría de existir y todas las cosas serían igual de grandes.

Georg Christoph Lichtenberg

La realización del **Elogio del horizonte**, esa imponente pieza que se yergue sobre los acantilados del Cerro de Santa Catalina, dominando emblemáticamente el perfil de Gijón, es un proyecto que se inserta entre las apuestas más ambiciosas desarrolladas por Eduardo Chillida en el campo de la escultura pública. Como abstrayéndose de la ciudad –o, mejor, como invitando a la ciudad a abstraerse de sí misma–, su experiencia invita a abrirse a una conciencia más alta e íntima a un tiempo, allí donde la tierra se conoce como límite en la visión del límite de la mar.

En un momento en que esta vertiente de su obra ha alcanzado un grado de particular sofisticación conceptual que la sitúa, a mi juicio, entre los aspectos más interesantes del panorama internacional de la escultura monumental reciente, el **Elogio del horizonte** encarna, tanto por su planteamiento simbólico como por la resolución específica que éste encuentra en el hecho escultórico, tal vez el proyecto más trascendente abordado por Chillida en ese ámbito, en un sentido que, paradójicamente, supera la intencionalidad de sentido de otras intervenciones públicas suyas y, al tiempo, plantea de un modo ejemplar, como veremos, una cuestión que es central a toda la interrogación que guía la poética chillidiana.

Mas para entender en toda su complejidad la significación de una obra como el **Elogio**, en lo que comparte con esa interrogación vertebral en el pensamiento de Chillida, pero también, y especialmente, en el modo como pone en juego los mecanismos desarrollados a través de la evolución de su escultura pública, creo altamente necesario centrarme, de entrada, en un análisis general de lo que ha supuesto y caracterizado a esa vertiente de su trabajo. No pretendo, por supuesto, detenerme en una revisión pormenorizada de cuantos proyectos componen la obra pública de Chillida –estudio de indudable interés, pero que nos alejaría en ex-

THE EULOGY OF THE HORIZON

We, ourselves, constitute the measure of what is marvellous. Should we seek a universal measure, what is marvellous would cease to exist and all existing thing would be equally grand.

Georg Christoph Lichtenberg

*The construction of **The Eulogy of the Horizon,** the impressive work rising over the clifs of Cerro de Santa Catalina and dominating in a symbolic way the outline of the city of Gijón while abstracting itself from the city –or, rather, while inviting the city to abstract from itself– only to open towards a higher and more intimate conscience at the same time, in a land known as a limit within the sight of sea limits, constitutes a project that may be included among the most ambitious undertakings developed by Eduardo Chillida in the field of public sculpture.*

*Presently, this aspect of his work has reached a particular level of conceptual sophistication which in my view places it among the most interesting in the international panorama of recent monumental sculpture. Thus, **The Eulogy of the Horizon** represent maybe –both for its symbolic phrasing and the specific resolution it reaches within the sculptural deed– the most transcendental project in its field undertaken so far by Chillida, in a sense which, paradoxically enough, goes beyond the intentionality of meaning shown in other public works by this author and, at the same time, as we will see, poses in an exemplary way a question which is basic to the interrogation underlying Chillidan poetics.*

*However, to understand in all its complexity the meaning of a work like the **Eulogy** –not only as it concerns its sharing of a vertebral interrogation within Chillida's thought, but especially as it refers to the way he uses mechanisms previously developed through the evolution of public sculpture– I believe it essential to concentrate from the start on a general analysis of all that has characterized that aspect of his work. Of course, I do not mean to include here a detailed revision of all those projects which integrate the public works of Chillida –otherwise a most attractive idea which would however distantiate us in excess from the central subject of this work– but I do intend to stress those key constructions which for one reason or another can be considered as basic turning points when understanding the development of this aspect of his work until its present juncture.*

ceso del tema central de este trabajo–, mas sí destacar aquellas realizaciones clave que suponen, por una u otra razón, puntos de inflexión fundamentales a la hora de entender el desarrollo, hasta sus planteamientos actuales, de esta faceta de la obra del escultor.

De hecho, el tema de la escultura pública ha constituido una inquietud recurrente a lo largo de toda la trayectoria creativa de Chillida y tiene, dentro de la misma, una evolución de carácter complejo. Por más que –como ha declarado con frecuencia el propio escultor– la intención de esa vertiente de su trabajo responda, en su formulación más básica, a un deseo de difusión social de la obra, a esa **multiplicación de los propietarios** que le permitiría escapar a la dualidad cerrada mercado-coleccionista, lo cierto es que una revisión pormenorizada de sus trabajos de carácter público arroja una trama de motivaciones, factores de evolución y campos de intención mucho más elaborada de lo que la mera puesta a disposición de un número extenso de espectadores permitiría suponer.

Hemos de apuntar, de entrada, que se trata de un proceso a un tiempo directo e indirecto. Lo es, en un sentido primario, por cuanto –desde el principio como en su devenir– nos topamos tanto con obras que han sido concebidas con carácter público desde un inicio, como con otras que simplemente, en determinados casos, han acabado por ser destinadas a posteriori, en función de sus características e idoneidad, a una ubicación de esa naturaleza.

La distinción entre ambos casos puede parecer pueril, pero nos remite de hecho a dos aspectos diferenciados de su obra pública, que implican a su vez ámbitos de motivación y sentido de matiz distinto en el universo de su escultura. Y aunque es una dualidad que se da circunstancialmente desde el inicio de su trayectoria, su significación se acentúa a medida que nos acercamos al presente. La creciente insistencia del trabajo de Chillida, al menos desde mediados de los setenta, en la realización de piezas de dimensiones

*Actually, the subject of public sculpture has constituted a recurring concern along Chillida's creative trajectory and shows in itself a complex evolution. As the artist himself has frequently declared, despite the fact that the intention of this aspect of his work is the response, in its most basic formulation, to a desire of its social diffusion –**a multiplication of owners** that would allow him to escape from the closed duality of market/collector– the fact is that a detailed revision of his public works uncovers a whole framework of motivations, evolution factors and fields of intention far more complex than its mere availability for an extense public might lead to imagine.*

We must also start by pointing out that we are facing a process which is, at the same time, direct and indirect. In a primary sense, that is so due to the fact that –from the start and through its development– we come across works initially conceived as public and others which in some cases have simply finished by being so after being appointed for that role as a result of their characteristics, appropriateness and the exact location of its nature.

*The distinction between both cases might seem puerile but actually takes us to two differentiated aspects of his public work which, in turn, involve at the same time scopes of motivation and a different sense of nuance within the universe of his sculpture. While this is a duality only occasionally present since the beginning of his career, its meaning becomes accentuated as we approach the present. At least since the mid-seventies, the growing insistence of Chillida's work on the construction of ever bigger pieces which, consequently, must imply a different relationship with the viewer, makes it easier for such works to find their place in a public environment. However, and at the same time, that very recent period corresponds, as we shall see, with a greater ambition in the general layout of strictly public projects to which, for reasons to be exposed later, I am reluctant to apply the more usual attribute of **monumental.***

However, apart from the primary sense of this duality, there exists a deeper reading of the type of direct and indirect forces involved in the evolution process of Chillida's

progresivamente mayores, que implican consecuentemente una relación distinta de escala con el espectador, hace que esas obras tiendan a encontrar o adecuarse con mayor facilidad a un destino público. Pero, paralelamente, ese mismo período reciente se corresponde, como veremos, con una mayor ambición de planteamiento en los proyectos de estricto carácter público –y que por razones que se verán, me resisto a denominar con el término más habitual de **monumentales**.

Pero además del sentido primario de la citada dualidad, existe paralelamente también, e indisolublemente ligada a la anterior, una lectura más profunda del tipo de fuerzas directas e indirectas que actúan en el proceso de evolución de esa vertiente particular de la trayectoria de Eduardo Chillida. Me refiero, como a continuación veremos en detalle, a la confluencia constante de factores que, unas veces responden efectivamente a un modelo de reflexión ligado al carácter específicamente público de la escultura, sea referido a su ubicación en un entorno concreto, al tipo de relación que pretende con el espectador –el punto de visión o meditación al que le induce– o el tipo de carga simbólica que desarrolla, pero que en otros casos responden a un factor de evolución inherente al desarrollo general de su escultura y que, sólo en consecuencia de esa lógica interna, generan un capítulo distinto dentro de sus realizaciones públicas.

A lo largo de la trayectoria de Chillida es posible diferenciar diversas etapas de dedicación más intensa a esta vertiente de su trabajo. Por más que, en un tema como el de la escultura pública, acostumbran a entrar obviamente también en juego factores ajenos a la mera intencionalidad del artista, esas etapas se corresponden en el caso de Chillida, más allá de lo circunstancial, con modos radicalmente distintos de enfocar el problema. Y en el mapa que dibujan esas etapas y sus variables se hace evidente la existencia de un proceso evolutivo, bien que a ese modo característico del ha-

public sculpture which is both parallel and closely related to the former. As we shall later see in detail. I am referring to a constant confluence of factors which effectively respond at times to a model of reflection linked to the specifically public character of a sculpture –whether referred to its placing in a particular environment or to the type of relationship it seeds with the viewer, that is, the point of vision or meditation towards it will induce him– or to the type of symbolical content it develops but which will, in other cases, respond to a factor of evolution which is inherent to the general development of his sculpture and which, only as a consequence of its internal logic, will generate a different period in the list of his public committments.

We may differentiate along Chillida's path several stages in which this aspect of his work enjoys a more intense dedication. Despite the fact that public sculpture is a subject in which factors alien to the artist's aim frequently intervene, in the case of Chillida such stages correspond with radically different ways of considering the problem. The map formed by those stages and its variables clearly shows the existence of an evolutionary process typical of Chillida's characteristic ways, constantly marked by an intuitive conscience which is open to the aleatory development of processes.

Actually, Chillida's interest towards public sculpture had a very early start which practically coincided with his first personal works. That germinal stage of the Fifties already groups several projects of this same type. The very earliest one –a relief commissioned for the Atocha fields in San Sebastián– did not finally come into existence due to a personal crisis which was to be solved with such a pieces as ***Ilarik*** *within a first encounter of a truly personal speech in transit towards abstraction. On the other hand, now in the field of effective performances, we may remember the coincidence of a stone monument –****Homage to Fleming, 1955****, (a piece which was to suffer a cruel destiny with its continuous itinerancy and the subsequent decay of its second quality material)– and the* ***Torso*** *installed in Mount Urgull in 1956 as an homage to the alderman Pedro Arana, which was but a faithful version of a previous piece going*

cer de Chillida, marcado siempre por una conciencia intuitiva abierta al devenir aleatorio de los procesos.

El interés por la escultura pública tiene, de hecho, una irrupción muy temprana en la trayectoria de Eduardo Chillida, coincidiendo prácticamente en el tiempo con sus primeras muestras personales como escultor. En esa etapa germinal de mediados de los cincuenta coinciden ya varios proyectos de este tipo. El más temprano incluso –el encargo de un relieve para el campo de Atocha de San Sebastián– no llegaría a materializarse al coincidir con aquella crisis personal que habría de resolverse –con una pieza como **Ilarik**– en el primer encuentro de una voz verdaderamente personal en el tránsito a la abstracción. Ya en el terreno de las realizaciones efectivas, coinciden en ese momento el monumento en piedra del **Homenaje a Fleming** del 55 (una pieza que sufrió un destino aciago, tanto por su continua itinerancia, como por el deterioro sufrido a causa de un material de escasa calidad) y el **Torso** instalado en el Monte Urgull en el 56, en homenaje al concejal Pedro Arana y que no era, en definitiva, sino una versión fiel de una pieza realizada anteriormente, en el umbral de la década, aún en las postrimerías de su etapa figurativa, versión que constituye uno de los escasos bronces realizados por Chillida.

Pero el proyecto más ambicioso y conocido de los desarrollados por el escultor en esta etapa es, sin duda, el de las cuatro puertas en bajorrelieve realizadas para la Basílica de Aranzazu en 1954, el mismo año de su primera exposición personal en la galería Clan de Madrid. Pese al interés específico que esta realización posee tanto en relación al origen del tema que planteamos como al de la propia gestación general del lenguaje escultórico de Chillida, su significación no rebasa sin embargo, como en el resto de los proyectos que hemos citado en esta etapa inicial, sino un estado muy primario –incluso, si se quiere, simplista o tradicional– en el planteamiento de una dimensión pública de la escultura. En definitiva, las puertas de Aranzazu se limitan

back to the turning of the decade and representing one of the his few bronzes, made during the last stages of his figurative period.

However, the most ambitious and well-known project of the time among those developed by the artist is undoubtedly represented by the four doors for the Basilica of Aranzazu in 1954, the year of his first personal exhibition in Madrid's Clan Gallery. Despite the specific interest of this work –both because of the origin of the subject we are now studying and the gestation of Chillida's sculptural language– its meaning does not go beyond that of a very primary –even simplistic or traditional– state of his conception of a public dimension of sculpture, a characteristic which is common to the rest of the projects mentioned before. In other words, the Aranzazu doors are but an immediate translation of the first Chillidan language to a solution of a functional and ornamental character, still far away from the development of a true sculptural reflection in that field. Nevertheless, those doors already show the origin of a family of mechanisms with a symbolical function which in time would be characteristical of almost the whole of his public sculpture with the analogical resonances created vis-à-vis the Franciscan universe by the use of refuse materials or the inclusion of solar disks.

After this initial stage, there comes an empty period which will last a decade and will give birth –between 1966-72– to the first great moment of ripening and intense activity for Eduardo Chillida as far as it concerns public constructions. Yet, it must be pointed out that the driving force of this new period is not represented so much by the projects themselves as by an inherent factor to the evolution of his sculpture.

*The work which can be considered after all as the first great public construction by Chillida –both for its conception and its size: 15 x 19 x 14 ft.– is the **Abesti Gogorra V**, kept in the gardens of the Museum of Fine Arts in Houston, the logical culmination with which this series conclude. Its own imposing dimensions are the consequence of a process developed through the rest of the **Abesti Gogorra** which has been frequently explained by Chillida.*

a una traslación inmediata del primer vocabulario chillidiano a una solución de carácter funcional y ornamental, lejos todavía del desarrollo de una verdadera reflexión escultórica en ese ámbito. Y, sin embargo, encontramos ya en la realización de esas puertas, con las resonancias analógicas que el uso de materiales de desguace o la inclusión de discos solares crean respecto al universo franciscano, el germen de un tipo de mecanismos de función simbólica que han de ser característicos, en el tiempo, de lo mejor de su escultura pública.

Tras esa etapa inicial, nos topamos con un vacío de una década hasta llegar, en el período 1966-72, al primer gran momento de maduración e intensa actividad de Eduardo Chillida en el ámbito de las realizaciones de carácter público. Pero es importante destacar aquí el hecho de que el detonante de esa nueva etapa no son tanto los proyectos mismos de destino público como un factor inherente a la propia evolución de su escultura.

La que puede considerarse, en definitiva, por su concepción y envergadura –con unas dimensiones de 465 x 587 x 428 cm.– como la primera de las grandes realizaciones públicas de Eduardo Chillida, esto es, el **Abesti Gogorra V** de los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston es, en definitiva, la conclusión lógica que cierra la serie que le da nombre. Sus mismas dimensiones impresionantes son, en ese sentido, consecuencia de un proceso desarrollado a través de los **Abesti Gogorra** y que el propio Chillida ha relatado en distintas ocasiones.

Fruto de una inversión en el problema del espacio, tal y como su escultura había venido abordándolo hasta entonces, y en la necesidad consecuente de trabajar con volúmenes positivos mayores que definieran espacios interiores de dimensiones progresivamente menores, Eduardo Chillida encuentra en los ensamblajes de maderas de los **Abesti Gogorra** la solución a una cuestión que se siente aún incapaz de resolver técnicamente con el hierro. Y en efecto, a través de las tres

Aranzazu. 1954

a una traslación inmediata del primer vocabulario chillidiano a una solución de carácter funcional y ornamental, lejos todavía del desarrollo de una verdadera reflexión escultórica en ese ámbito. Y, sin embargo, encontramos ya en la realización de esas puertas, con las resonancias analógicas que el uso de materiales de desguace o la inclusión de discos solares crean respecto al universo franciscano, el germen de un tipo de mecanismos de función simbólica que han de ser característicos, en el tiempo, de lo mejor de su escultura pública.

Tras esa etapa inicial, nos topamos con un vacío de una década hasta llegar, en el período 1966-72, al primer gran momento de maduración e intensa actividad de Eduardo Chillida en el ámbito de las realizaciones de carácter público. Pero es importante destacar aquí el hecho de que el detonante de esa nueva etapa no son tanto los proyectos mismos de destino público como un factor inherente a la propia evolución de su escultura.

La que puede considerarse, en definitiva, por su concepción y envergadura –con unas dimensiones de 465 x 587 x 428 cm.– como la primera de las grandes realizaciones públicas de Eduardo Chillida, esto es, el **Abesti Gogorra V** de los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston es, en definitiva, la conclusión lógica que cierra la serie que le da nombre. Sus mismas dimensiones impresionantes son, en ese sentido, consecuencia de un proceso desarrollado a través de los **Abesti Gogorra** y que el propio Chillida ha relatado en distintas ocasiones.

Fruto de una inversión en el problema del espacio, tal y como su escultura había venido abordándolo hasta entonces, y en la necesidad consecuente de trabajar con volúmenes positivos mayores que definieran espacios interiores de dimensiones progresivamente menores, Eduardo Chillida encuentra en los ensamblajes de maderas de los **Abesti Gogorra** la solución a una cuestión que se siente aún incapaz de resolver técnicamente con el hierro. Y en efecto, a través de las tres

Aranzazu. 1954

primeras piezas del ciclo, realizadas todas ellas con la madera proveniente de la cubierta de la iglesia de Leza, advertimos cómo, desde la versión inicial –adquirida también por James Johnson Sweeney para Houston– a las de la colección Lambert y el Art Institute de Chicago, el crecimiento progresivo de las dimensiones se corresponde, punto por punto, con una más fluida articulación de ese espacio interior. El propio **Abesti Gogorra V** de Houston, el mayor de todos –que no es sino una versión en granito, apenas modificada, del que le antecede en número, concluido en el 64 y hoy en el Museo de Cuenca– supone, en ese momento de la escultura de Chillida, la solución más avanzada a una cuestión fundamental de cambio. En efecto, en ese paso de las estructuras que tienden a desplegarse en el espacio real –que presiden, con los **gestos**, **temblores** y **rumores de límites**, la evolución de su obra en los cincuenta– a las que se repliegan para envolver el espacio interior en los sesenta, son ante todo los **Abesti Gogorra** los que marcan la pauta del camino en el que afloran ciclos como los de las **modulaciones del espacio**, o los **Alrededor del vacío**.

Es en ese sentido en el que me parece esencial el papel de un proyecto como el de Houston, en su rol de inicio efectivo de un planteamiento personal de las implicaciones del problema de la escultura pública, en el que el mecanismo que aplica su autor no proviene, como es común en otros autores, de un mero aumento mecánico de las dimensiones de la obra en función de las coordenadas del entorno en el que busca insertarse –cálculo necesario, pero que en tantos casos violenta, por artificial, la lógica y energía del modelo–, sino que, en su caso, el paso a la ubicación pública es posterior y lógica consecuencia de ese mecanismo de crecimiento que, ante todo, le ha permitido desarrollar un factor clave en la evolución de su escultura.

A partir de ese punto, son muchos los proyectos públicos de importancia que Chillida acomete en esos años, y en todos ellos se da, de forma más o menos

*As a result of the inversion of the question of space in his previous sculptures, as well as of the consequent need of working with bigger positive volumes capable of defining increasingly smaller internal spaces, Chillida found in the wooden joinings of the **Abesti Gogorra** the solution to a question he was still technically incapable of solving with iron. Indeed, we find that along the first three pieces of the cycle –all of them built with wood coming from the covering of the church of Leza– the progressive increase in size corresponds itself point by point with a more fluid articulation of that internal space, starting from the initial version –which was also subsequently purchased for Houston by James Johnson Sweeney– through to those belonging to the Lambert Collection and the Art Institute of Chicago.*

*Even the biggest of them all, Houston's **Abesti Gogorra V** which is an almost unmodified version in granite of the previous one –concluded in 1964 and kept today in the Museum of Cuenca– represents within this period of Chillida's sculpture the most advanced solution to a basic question of change: in this transition from those structures which tend to unfold across real space –which preside, with **gestures, tremors and rumours of limits**, the evolution of his work of the Fifties– to those which in the 60's fold themselves up to wrap their interior space, the **Abesti Gogorra** are the guideline to a path which will witness the appearance of cycles such as the **Modulations of Space and Around Voidness**.*

It is in this way that I find and essential role in a work such like Houston's: as an effective starting point for a personal layout of the implications of the question of public sculpture in which the mechanism applied by its author does not come –as it frequently happens in other artists– from a mere mechanical increase of the dimensions of the work according to the coordinates of the environment in which it is to become inserted (this would be a necessary calculation whose artificialness however frequently amounts to an assault on the logic and energy of the model) since, in its case, the transition to public location is subsequent, as a logical consequence of that mechanism of growth which,

determinante, esa confluencia entre inserción en la lógica general de desarrollo de su escultura y una adecuación cada vez más fluida a la resolución del tema de los grandes formatos o de su adecuación a un entorno concreto, con su consiguiente determinación de escalas. Así, ejemplos entre otros, su pieza para el nuevo edificio parisiense de la Unesco, introduce un punto de inflexión importante en el desarrollo de la serie de los **Peines del viento** (numerado como VI, su modelo, cronológicamente el tercero del ciclo, introduce en él el tema de la levitación al elevarse sobre un eje-soporte único); el **Campo Espacio de Paz**, de nuevo un granito, realizado para la ciudad sueca de Lund en el 72, supone por su parte, con su singular composición modular, una de esas particulares exploraciones atípicas que ocasionalmente jalonan, como reflexiones complementarias, el desarrollo de un vocabulario formal tan unitario como el de Chillida.

Otras dos realizaciones claves de esta etapa nos dan cuenta de hasta qué punto Chillida ha ido solventando las dificultades técnicas respecto al hierro y acero que le indujeron a las maderas de los **Abesti Gogorra**: así, el **Alrededor del vacío V** del 69, realizado para el World Bank de Washington, insiste, desde el acero y en dimensiones muy considerables, en el tema envolvente en torno a un espacio interior (aunque, es cierto, sin plantearse una articulación tan compleja como la del granito de Houston y que, en el hierro, alcanza ya de hecho entonces, en formatos menores, con piezas como **Gnomon**, **Iru burni** o **Erabaki**); por su parte, el colosal **Monumento** de Dusseldorf, encargado con motivo del centenario de la firma Thyssen, supone, por sus extraordinarias dimensiones, un **tour de force** que Chillida no repetirá, con el uso del acero, sino hasta algunos de sus proyectos públicos más recientes.

Con todo, es otro de los ciclos desarrollados en este primer gran período el que cobrará, sin duda, una importancia más particular en el sentido de las claves

above all, has allowed him to develop a key factor in the evolution of his sculpture.

From then on, Chillida undertakes several important public projects, all of which show in a more or less determinate way the confluence between an insertion in the general logic of development of his sculpture and an increasingly fluid fitting into resolving the subject of the bigger sizes or its fitting into a given environment and, therefore, the determination of its scale. Thus, among other examples, we may refer to his piece for the new Unesco headquarters in Paris, which introduces an important turning point in the development of his **Comb of the Wind** *series (its model has been numbered VI but is the third in a chronological order of the cycle, and brings up the subject of levitation, of rising above a single axis-support); again, another granite –his* **Field Space of Peace**, *built for the Swedish town of Lund in 1972– has a unique modular composition which represents one of those curious and atypical explorations that occasionally mark, as complementary reflections, the development of a formal vocabulary as unitary as Chillida's.*

There are two further key works belonging to this stage which show up to which point has Chillida gradually solved his technical difficulties with iron and steel which led him to the use of wood in the **Abesti Gogorra** *series: on the one hand, for* **Around Voidness V** *–made in 1969 for the World Bank in Washington– he uses both steel and a considerable size to insist once again upon the subject of encirclement around an internal space (though without confronting such a complex articulation as that of Houston's granite, already reached by that time with smaller iron pieces like* **Gnomon, Iru burni** *and* **Erabaki***); on the other hand, the colossal* **Monument** *of Düsseldorf –commissioned to commemorate the centennial of the Thyssen Corporation– which represents, with its extraordinary size, a* **tour de force** *which Chillida will not repeat until some of his more recent public projects with the use of steel.*

However, it will also be one of the cycles developed along this first great period the one to acquire a more particular

de evolución que aquí analizamos. Y ello por varios motivos: porque introduce una nueva materia, inusual hasta entonces en escultura y que abre soluciones extraordinariamente fértiles en el sentido de los grandes tamaños, y porque permite asimismo –y ya en el marco más específico de la escultura pública– un giro importante en la evolución de las soluciones espaciales, lingüísticas y metafóricas del universo de Chillida.

Me refiero, obviamente, al ciclo de los **lugares de encuentros**, serie de título elocuentemente paradigmático con relación al tema que abordamos. No parece, desde luego, casual que la primera obra de este ciclo, un ensamblaje en madera de 1964, posea una relación evidente con la vía abierta por los **Abesti Gogorra**. Pero no será hasta el **Lugar de encuentros II** del 71, instalada hoy en la Plaza del Rey en Madrid, cuando Chillida establecerá, en este caso en acero, esa morfología tan característica de la serie, con sus módulos abrazadera en Y, y sus planos curvos interiores.

Pero el verdadero giro se da, ante todo, en las tres obras restantes del ciclo: en el **Lugar de encuentros III** –cuya suspensión del puente de la Castellana supuso, en su momento, una tan absurda polémica–, en el **Lugar de encuentros IV** del Museo de Bellas Artes de Bilbao y en las dos versiones, con su torsión respecto al plano del suelo, del **Lugar de encuentros V** de la Fundación March de Madrid y la Banca March de Palma.

El cambio más evidente que esas piezas introducen viene dado, desde luego, por el uso del hormigón, materia que implica por parte de Chillida una investigación particular en el terreno de las calidades y texturas, y, ante todo, el aprendizaje –efectuado en ese caso a través de la colaboración con el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez– de servidumbres y potenciales técnicos de orden muy distinto. Y el hormigón abre, en el sentido cualitativamente complejo en el que Chillida aborda su exploración de cada materia, un campo conceptual radicalmente distinto sin el que

importance as it concerns the evolution keys we are analyzing. This is due to several reasons: firstly, because it introduces a new matter, so far unusual in sculpture, which in turn supplies solutions of extraordinary fertility to the bigger formats; secondly, because within the specific field of public sculpture, it allows as well an important turning point in the evolution of the spatial, linguistical and metaphorical solutions of Chillida's universe.

I am obviously referring to his cycle of ***Meeting Points*** *–a series which holds an eloquently paradigmatical title in relation with the subject undertaken here–. Certainly, it does not seem casual that the first work of this cycle –a wooden joining of 1964– should show such an obvious relationship with the path initiated by the* ***Abesti Gogorra.*** *Yet, it will not be until his* ***Meeting Point II*** *of 1971, now installed in Madrid's Plaza del Rey, that Chillida will use steel to establish the characteristical morphology of the series, consisting of Y-shaped interlocking modules and curved internal planes.*

But the real change is mainly represented by the three remaining works in this cycle: ***Meeting Point III****, which hangs from the Castellana flyover and had to suffer an absurd controversy;* ***Meeting Point IV****, now in the Museum of Fine Arts of Bilbao, and the two versions of* ***Meeting Point V*** *respectively kept in the March Foundation in Madrid and the Banca March in Palma, both of which show a torsion against the plane of the ground.*

The most obvious change introduced by those pieces is undoubtedly their use of concrete, a matter with which Chillida develops a particular investigation in the field of qualities and textures, and, above all, the training in technical servitudes and potentials of different levels –effected, in this case, through his cooperation with engineer José Antonio Fernández Ordóñez–. In the qualitatively complex sense in which Chillida conducts his exploration of each matter, concrete opens a totally different field without which some of his public works –and, most especially, the ***Eulogy of the Horizon*** *itself– would not be conceivable, and not only from a technical point of view, at that.*

serían impensables –y no sólo desde una perspectiva de orden técnico– algunas de sus realizaciones públicas más recientes y, desde luego, el propio **Elogio del horizonte**.

Mas, junto al hormigón y su potencial, esta serie introduce, como apuntamos, otros cambios importantes. Pienso, ante todo, en los **Lugar de encuentros III y IV**. En ellos se da, de entrada, al estar suspendidos en el aire por medio de cables de acero, una dimensión enteramente nueva del tema de la levitación, de la rebeldía contra la gravedad –a partir de la gravedad misma– que es factor tan esencial en el discurso de Chillida. Junto al factor de la suspensión –al que volverá su obra con el **Homenaje a Calder** del 79 y el **Elogio del agua** del 87– esos dos **Lugar de encuentros** son también las dos primeras realizaciones en las que se plantea, de un modo más drástico, la idea de un espacio interior que ya no es sólo penetrable mental o visualmente, sino que lo es físicamente. Ese espacio se hace, por así decir, habitable, modificando la relación perceptiva que nuestro cuerpo, y no sólo nuestra mirada, establece con la obra.

Paralelamente a este hecho –que jugará un papel clave en muchas de sus esculturas públicas recientes y que adquiere, en el **Elogio del horizonte**, un sentido muy especial–, deseo traer también aquí a colación otro factor igualmente decisivo, hasta el presente, para entender las realizaciones públicas de Chillida. Tal como él mismo apuntaba en el libro de sus conversaciones con Martín de Ugalde, refiriéndose precisamente a sus primeros hormigones, su obra elude siempre toda sospecha de una **escala monstruosa capaz de aplastarnos**. En efecto, aun en sus proyectos de dimensiones más amplias, el vínculo armónico con la escala humana sigue manteniéndose como una inquietud constante y, más allá, como eje esencial del tipo de conciencia que despierta la obra. Y es precisamente en ese sentido en el que, como me he referido más arriba, creo más apropiado, para este sector de la obra de

Apart from concrete and concrete's potentiality, however, this series will introduce, as we have mentioned, other relevant changes. I am thinking particularly of ***Meeting Point III and IV****, both of which, being suspended from steel cables, open a new path towards an entirely new dimension in the subject of levitation, of defiance of gravity through gravity itself, which constitutes and essential factor in Chillida's speech. However, along with the suspension factor –which is to return later with his* ***Homage to Calder*** *in 1979 and his* ***Eulogy of Water*** *in 1987– both* ***Meeting Points*** *are also his first constructions to pose, in a more drastic manner, the idea*

Aranzazu. 1954
Puertas / doors

of an internal space which now is not only mentally or visually penetrable, but phisically as well. We might say that such space becomes habitable while modifying the perceptive relationship established by our body –and not only by our sight– with the work.

Along with this fact –which was to play a key role in many of his recent public sculptures and which in the ***Eulogy of the Horizon*** *obtains a very special sense– I would like to mention here an equally decisive factor necessary to understand Chillida's public works so far. As he himself mentioned in the book of his conversations with Martín de Ugalde referring precisely to his first concretes, his work always avoids any possible allusion to a* ***monster scale apparently capable of crushing us****. Indeed, even*

Chillida, un término como el de escultura pública –en la medida que lleva implícita la idea de vínculo–, que el más común de monumental, al que tiende a asociarse casi necesariamente la resonancia de algo que está, en su más opresivo sentido, por encima de nosotros. Y esa distinción, en cuanto que opta por la complicidad frente al sometimiento, encuentra a su vez también, como veremos, una lectura particularmente elocuente en el **Elogio del horizonte**.

Al año justo de concluir el ciclo de **lugar de encuentros**, y reincidiendo en una asociación fructífera al modo de la mantenida con Fernández Ordóñez, Eduardo Chillida iniciaría un proyecto de colaboración más ambicioso con el arquitecto guipuzcoano Luis Peña Ganchegui. Fruto del proceso abierto por esa colaboración serán dos grandes realizaciones, que se concluirán respectivamente en el 77 y en el 80, y que suponen un salto cualitativo abismal, por múltiples razones, en la evolución de planteamientos de la escultura pública de Chillida.

Me refiero, por supuesto, a **El peine del viento** de San Sebastián y al **Monumento a los fueros** de Vitoria. A través de ambas realizaciones, la obra pública de Eduardo Chillida sitúa ya en una dimensión bien distinta, e insospechada hasta entonces, un tema como el del valor de significación conmemorativa y emblemática que, desde Aranzazu o el **Homenaje a Elósegui** hasta el **Campo espacio de paz**, impregnaba el sentido de lectura de muchos de sus proyectos.

La naturaleza de un salto tal se refleja, por supuesto, en la ambición de planteamientos argumentales que implican las ideas generativas de ambos trabajos. Así tendremos, para **El peine del viento**, ese interrogar el vínculo entre la ciudad y el mar o, más allá aún, la propia noción de límite a una escala que compromete ya tierra, mar y visión del horizonte en un mismo plano de conciencia y que es un claro antecedente de la pieza de Gijón. En el **Monumento a los fueros**, por su parte, el pacto que define a la comunidad se asimila

in his biggest projects, the harmonic link with the human scale continues to be a permanent concern and, further away, an essential axis of the type of conscience posed by the work. As I have indicated before, that is, in my view, the most appropriate sense in which to use the words ***public sculpture*** *–which bear implictly the concept of link– when referring to this part of Chillida's work, rather tan the more usual expression of* ***monumental****, to which we would unavoidably tend to associate the idea of something which is above us in the most oppresive meaning of the expression. As we shall see, that distinction, which opts upon complicity before submission, also finds a particularly eloquent reading in the* ***Eulogy of the Horizon****.*

Precisely one year after concluding the series of ***Meeting Points*** *Chillida recreated his fruitful and previous relationship with Fernández Ordóñez by establishing a more ambitous association with the Guipuzcoan architect Luis Peña Ganchegui. The result of their cooperation were two great works concluded respectively in 1977 and 1980, which for various reasons represent and abysmal qualitative step in the evolution of perspectives of Chillida's public sculpture.*

I am referring of course to ***The Comb of the Wind*** *in San Sebastián and the* ***Monument to the Fueros*** *in Vitoria. With both constructions, Chillida's public sculpture places already the subject of the value of commemorative and emblematic significance which used to impregnate our way of reading most of his projects in quite a different dimension, so far unsuspected.*

The nature of such a leap is certainly reflected in the ambitious argumental perspectives implied by the generative ideas of both works. Thus, in the case of ***The Comb of the Wind****, we find an interrogation hanging over the link between town and sea or, indeed, the notion of limit itself, in which land, sea and the vision of the horizon become involved at the same level of conscience, all of which constitutes an obvious antecedent of the piece built in Gijón. In the* ***Monument to the Fueros****, the pact which defines the community is assimilated to the notion of* ***agora****, of public square or* ***meeting point*** *where the labyrinth of*

a la noción de **agora**, a la pieza pública como **lugar de encuentros** donde el laberinto de los itinerarios cotidianos graba al tiempo la encrucijada de surcos de una identidad compartida.

Pero ese salto argumental se corresponde necesariamente también con un giro no menos espectacular en los mecanismos sobre los que elabora su discurso alegórico. No se trata tanto ya de la instalación de una pieza como elemento significante de un entorno concreto, sino de plantear la intervención en ese entorno como un problema escultórico integral. En **El peine**, como acertadamente ha apuntado Jesús Bazal en su monografía sobre la obra, es la disposición relativa de las tres piezas escultóricas la que genera el espacio específico y determina su sentido, la que confiere al entorno su entidad como lugar.

Obra clave entre las realizaciones públicas de Chillida, por el punto de inflexión que supone, **El peine** es también la primera en abrirse de modo más manifiesto a la cuestión de la arquitectura, inquietud que tan a menudo se manifiesta como un espejo de diálogo para su pensamiento escultórico. Con todo, el factor arquitectónico –o más propiamente aquí urbanístico, si se quiere– mantiene aún en este caso bien diferenciados, pese a todas las sugerencias cruzadas, los terrenos complementarios del escultor y el arquitecto. En ese sentido, en el **Monumento a los fueros**, la colaboración entre Chillida y Peña Ganchegui desdibuja incluso de forma más drástica la distancia entre sus terrenos respectivos. Escultura dentro de una escultura, el monumento de Vitoria marca también la ocasión primera en que Eduardo Chillida acerca a una arquitectura efectiva esa meditación arquitectónica que recorre muchas de sus piezas y que se manifiesta de forma particularmente explícita en buena parte de su obra sobre papel. De hecho, el sentido de la traslación directa que define, en esa línea, su trabajo para Vitoria, queda claramente manifiesto en el alabastro **Gasteiz** del 75, escultura-maqueta del proyecto, a la postre materializa-

everyday itineraries ploughs the intersection of furrows of our shared identity.

However, such an argumental leap must also correspond itself with an equally spectacular change in the mechanisms by which it builds its allegorical speech. We are not talking anymore about the installation of a given piece as a significant element within its surroundings, but of contemplating its effect upon those surroundings as an integrally sculptural question. As Jesús Bazal has keenly pointed out in his monograph on ***The Comb****, we find that it is the relative position of the three sculptural pieces what generates its specific space and determines its sense –what supplies its surroundings with its quality as a* ***place****.*

The Comb*, a key work among Chillida's public sculptures because of the turning point it implies, is also the first to boldly open towards the question of architecture, a concern which frequently appears as a mirror for the dialogue of his sculptural thought. None the less, the architectural factor –maybe we should better define it as urbanistc– still differentiates the complementary domains of the sculptor and the architect despite all crossing suggestions. In this sense, the* ***Monument to the Fueros*** *shows that the collaboration between Chillida and Peña Ganchegui seems to blur even more drastically the limit between their respective fields. A sculpture within a sculpture, the Vitoria monuments is also the first occasion in which Chillida brings an effective architecture towards the architectonical meditation present in so many of his works and generally evident in a large proportion of his works on paper. Actually, the sense of a direct translation which defines his work for Vitoria within those same lines is easily discernible in the alabaster* ***Gasteiz****, of 1975, a maquette/sculpture of the project which was finally completed with slight variations at a real architectonic scale.*

Though, despite being a basic precedent to an approach towards architecture which open a new dimension to the aforementioned question of ***habitable space*** *within the logic of a latent concern in a large part of the artist's work, the* ***Monument to the Fueros*** *still represents too much of mechanical translation. However, the reflection it initiates*

da, con ligeras variantes, a una escala arquitectónica real.

Pero siendo fundamental como precedente del acercamiento a la arquitectura, que –una vez más en la lógica de una inquietud latente en gran parte de su obra– abre una dimensión nueva a la cuestión del **espacio habitable** al que nos referíamos más arriba, el **Monumento a los fueros** supone todavía una traslación en exceso mecánica. Sin embargo, la reflexión que con él se inicia se constituirá, ya en un estrato de más compleja síntesis, en una de las líneas de fuerza que marcan ese momento excepcionalmente fértil que la escultura pública de Chillida alcanza en la segunda mitad de los ochenta.

A título de ejemplo, un proyecto como el del **Elogio del agua** del 87, realizado para el parque de la Creueta del Coll en Barcelona, nos da fiel idea de la distancia recorrida respecto al tema de la suspensión abierto por los **lugares de encuentros**. Aquí, la elección del lugar y la disposición de la pieza colgada –por cierto, de innegable parentesco formal con la evolución de los **peines**– en relación a los muros de la cantera que la circunda y el desdoblamiento espacial que se abre a través de la reflexión especular en el agua, alcanzan una emocionante y misteriosa intensidad escénica con una extraordinaria economía de medios. Y eso nos permite entender, en lo que es norma común a las realizaciones de estos últimos años, hasta qué punto la evolución de planteamientos en la escultura pública de Eduardo Chillida depende menos de despliegues tácticos e infraestructurales al modo del **Monumento a los fueros** o **El peine del viento**, que de una cierta conciencia lúcida respecto a la potencialidad de sentido del lugar, aunque sin duda revelada en la experiencia de esos dos grandes proyectos.

Otro aspecto esencial del nuevo salto cualitativo implícito en sus realizaciones públicas en estos años lo tenemos en la interiorización de lo arquitectónico que define a obras como la **Casa de Goethe**, instalada en

will eventually enjoy the level of a more complex synthesis and become one of the solid lines representing the exceptionally fertile period reached by Chillida's public sculpture in the late 80's.

*As an example, we may mention a project such as the **Eulogy of Water**, of 1987, made for the park of La Creueta del Coll in Barcelona, which gives us a clear idea of the distance covered by Chillida's **meeting points** on the question of suspension. Here, the selection of the place and the disposition of the hanging piece –which, incidentally, shows an undeniable kinship with the **combs**– in relation to the walls of the quarry surrounding it, as well as the spatial unfolding which opens through its specular reflection on the water, all reach an exciting and mysterious intenseness of staging despite the extraordinary scarcity of its means, all of which allows us to understand one of the common characteristics of those years: up to which point the conceptual evolution of Chillida's public sculptures does not depend so much on tactical and infrastructural displays of the sort we may see in the **Monument to the Fueros** and the **Comb of the Wind** as it does on a certain lucid conscience of the potentiality of meaning of the place, undoubtedly revealed in the experience of those two great projects.*

*Another of the essential aspects of the new qualitative leap implicit in his public works of the period is the **interiorization** of the architectural element which defines such works as the **House of Goethe** –installed in the Taunusanlage gardens of Frankfurt– and the **House of our Parents**, in Guernica. Concluded respectively in 1986 and 1988, both succeed in translating the architectural literalness shown by their titles. Once again, however, we find in both the becoming of a reflection easy to trace since long before in Chillida's sculpture. The curved plane that welcomes us as a perforated apse or vaulted arch opening towards external space has already its germinal precedent in 1974's **Sonorous Spaces II**, a series that for a long time seemed but an occasional exploration (its own precedent in the cycle is dated in 1954). However, in one of those latent questions so typical of the labyrinthic thought of the artist, its development shows an eloquent and considerably literal echo*

CHILLIDA - LEKU
BIBLIOTECA

los jardines de Taunusanlage de Frankfurt, y la **Casa de nuestros padres** de Guernica. Concluidas respectivamente, en 1986 y 1988, ambas traducen esa literalidad arquitectónica manifiesta en sus títulos. Mas, de nuevo, encontramos en ellas el devenir de una reflexión rastreable desde mucho antes en ejemplos de la escultura de Chillida. Ese plano que se curva para acogernos, a modo de ábside o de arco de bóveda que se abren, perforados, al espacio exterior, tiene ya un precedente germinal en el **Espacios sonoros II** del 74, un ciclo que por mucho tiempo parecía una exploración ocasionalmente puntual (su propio antecedente en la serie es del 54). Sin embargo, en una de esas cuestiones que se mantienen latentes y que son típicas del laberíntico pensamiento del escultor, su desarrollo encuentra una resonancia elocuente, y muy literal, en la **Casa de Hokusai**, para evolucionar con la **Casa de J. S. Bach** y las estelas de Agamenón y Goethe. La misma **Casa de nuestros padres**, que en su primera versión del 85 se encontraba estrictamente inscrita en esa intersección de planos en escuadra que la memoria arquitectónica genera en un ciclo como el de **Topos**, acabaría asimilándose también al modelo morfológico que apuntamos.

La interiorización de lo arquitectónico al contexto mental de la escultura que las **casas** propician –en sentido inverso de aquella proyección arquitectónica de la escultura, planteada por el **Monumento a los fueros**– traslada a un punto de equilibrio mutuo la relación entre el espacio exterior y ese espacio interior **habitable** al que nos referimos en la evolución de su escultura pública. El desplazamiento que esa nueva ecuación sugiere es fundamental, como veremos, para entender la naturaleza íntima de un proyecto como el del **Elogio del horizonte**. Mas, para ello, es también importante que tomemos conciencia de otro factor de cambio reciente, que aleja a su vez el componente arquitectónico de esa asimilación funcional directa que asumen las **casas**, sumergiéndolo en un estrato con-

Peines del viento / Comb of the wind
San Sebastián. 1977

*in his **House of Hokusai**, which later on evolves through the **House of J. S. Bach** and the steles of Agamemnon and Goethe. The very **House of our Parents**, wich in its first version, dated 1985, was a part of the crossing of planes at right angles generated by the architectonic memory in such series as the **Topos**, would eventually assimilate into the morphological model indicated.*

*The interiorization of the architectural element within the mental context of sculpture favoured by the houses –in the opposite sense of such an architectural projection of sculpture as posed by the **Monument to the Fueros**– brings to a mutual point of balance the relationship between external space and the **habitable** internal space we mentioned when referring to the evolution of his public sculptures. The shifting suggested by the new equation is, as we shall see, fundamental when understanding the intimate nature of a project such as the **Eulogy of the Horizon**. In this sense, it is also important to remain aware of a recent additional factor of change which separates the architectural component from the direct functional assimilation found in the **houses** and thus places it in a more abstract conceptual level. Something of all this can be seen, for instance, in a project such as **De Musica**, made in 1989 for the Morton*

ceptual más abstracto. Algo de ello hay, por ejemplo, en un proyecto como el **De musica**, realizado en el 89 para el Morton H. Meyerson Sinphony Center, en Dallas. En ese caso, el proceso de depuración conceptual pasa por una suerte de reducción del todo a la parte, a través de esas dos columnas de acero de sección impresionante, cuya configuración y escala mantienen la resonancia arquitectónica en el arco de energía generado por la confrontación de las dos tríadas de brazos. Pero es sobre todo, una vez más, en el **Elogio del horizonte** donde ese proceso encuentra, a mi juicio, como veremos, una carga de sentido más intenso.

Antes de centrarnos al fin en el proyecto de Gijón que motiva este estudio, quisiera recapitular brevemente aquellos componentes esenciales que hemos analizado como consecuentes de la evolución de la escultura pública de Eduardo Chillida y que, a mi entender, adquieren una modulación muy particular en el caso del **Elogio**. Tenemos así ese impulso integrador de los mecanismos de significación simbólica, no como algo ajeno –superpuesto, por así decir,– a la génesis formal de la obra, sino como algo intrínseco a la misma, indisociable de su lógica interna y, más allá, de las propias claves que determinan el desarrollo general de su escultura. Asimismo, el desarrollo de esos mecanismos nos ha conducido a planteamientos alegóricos y conceptuales de ambición cada vez más trascendente. Tenemos, también, una materia como el hormigón, cuyo tratamiento en Chillida es muy sofisticado tanto técnica como formalmente, y que le ha permitido el desarrollo de formatos progresivamente mayores (en cierto modo arquitectónicos, ya en sus mismos procesos), que introducen en su escultura un modo distinto de valoración del espacio interior, en el sentido de esa habitabilidad en la que insistimos. Factores ambos, el del incremento de los tamaños y el de la habitabilidad, cuya relación es inseparable del mantenimiento de un vínculo esencial con la escala humana, vínculo sobre el

H. Meyerson Simphony Center, in Dallas. In this case, the process of conceptual depuration undergoes a reduction of sorts from the whole to the part by way of its two steel columns of impressive section, whose configuration and scale keep the architectural echo through the energy arc generated by the opposition of both triads of arms. But, once again, I believe it is mainly in the ***Eulogy of the Horizon*** *where this process finds a more intense meaning.*

Before finally concentrating on the Gijón project which is the subject of this study, I should like to summarize briefly those essential components analyzed as the consecuences of the evolution of Eduardo Chillida's public sculpture which, in mi view, enjoy a very special modulation in the case of the ***Eulogy****. Thus, we find an integrating impulse of various mechanisms of symbolical significance, not as an alien element –so to say, superimposed– to the formal genesis of the work, but as something intrinsical to the work itself, inseparable from its internal logic and, furthermore, from the very keys which determine the general development of his sculpture. Also, the development of these mechanisms has led us to allegorical and conceptual phrasings of an ever more transcendental ambition. We are talking about concrete, a matter to which Chillida gives a technical and formal treatment that has allowed him the development of progressively bigger formats (somehow architectural in their processes) which supply his sculpture with a different method of appraisal of internal space in the already mentioned aspect of its habitableness, whose relationship is inseparable from the maintenance of an essential link with the human scale –a link which indeed gives shape to the most intimate sense of those works–. Also, the approach to what is specifically architectural, along with an interiorization within its own sculptural logic, seems to progressively upset both the nature and the emphasis of that internal space along a path which an increasing scarceness of means makes less and less indebted to whatever shade of primary or literal submission to shapes or architectonic archetypes. Finally, this trend of Chillida's work confronts us with a concept of* ***place*** *born of a strategical organization of space as an integral architectural deed, in a way that does not*

que se acuña, precisamente, el sentido más íntimo de esas obras. Asimismo, el acercamiento a lo específicamente arquitectónico, y su interiorización dentro de la propia lógica escultórica, trastoca progresivamente la naturaleza y el énfasis de ese espacio interior, y ello en una vía que, a través de una progresiva economía en los medios, es a su vez menos deudora de cualquier sombra de sumisión primaria o literal a las formas y arquetipos arquitectónicos. Y, en fin, esta vertiente del trabajo de Chillida nos enfrenta a un concepto de lugar que nace de un modelo de organización estratégica del espacio como un hecho escultórico integral, de un modo que no depende tanto ya de su **urbanización** compleja, como de un tipo de conciencia capaz de conmocionar su sentido global por la inserción de un elemento puntual.

El primer contacto real que tuve con el **Elogio del horizonte** fue a través de su maqueta escala 1:1 en porexpan, justo cuando ésta se encontraba dispuesta para comenzar la compleja tarea de preparación del encofrado de la pieza. Tallada en esa materia tan liviana y blanca, y por tanto tan alejada de su densidad final y de la oscura luz nórdica en la que había sido concebida, la maqueta ofrecía una visión extrañada y fantasmal de aquello en lo que el **Elogio** había de convertirse. Sin embargo, situada como estaba en la nave industrial en la que debía realizarse el proceso, descontextualizada de la ubicación que determina su sentido y comprimida, por sus dos frentes, por las paredes de aquel espacio, la pieza –o, con más propiedad, ese momento de su proceso– se nos ofrecía como ensimismada, como encerrada en sí misma, forzando, más allá incluso de la impuesta por la propia dificultad de percibirla exteriormente en su totalidad, una inercia hacia esa visión o percepción interior que, en definitiva, es la perspectiva más elocuente de la obra.

De hecho, tanto desde un punto de vista conceptual como formal, toda la serie formada por los tres bocetos originales del **Elogio** mantiene una filiación incues-

depend so much on its complex ***urbanization*** *as on a type of conscience capable of bringing a shock to its global meaning as a result of the insertion of an occasional element.*

Elogio del agua / Eulogy of the water. Barcelona. 1987

My first real contact with the ***Eulogy of the Horizon*** *was through a full scale maquette in porexpan which was at the moment ready to be used in the complex process of preparing the formwork for the piece. Built in such a light and whitish material, so distant from its final density and from the dark northern light for which it had been conceived, the maquette offered a strange and ghostly sight of what the* ***Eulogy*** *was to become. However, seen in the industrial works which were to house the process, displaced from the final entourage that had determined its meaning and both its sides compressed by the walls of that space, the piece –or rather, that particular moment of its process– appeared as absent as enclosed within itself, as forcing –beyond the very limits imposed by the difficulty of a complete external perception– an inertia towards the vision or internal perception which, after all, constitutes the most eloquent perspective of the work.*

tionable en el ciclo de las **casas**. Sin embargo, es como si en ellas el arquetipo físico se hubiera sometido a un proceso de depuración y de autodisolución. Más allá del eco esencial de la estructura que nos acoge y define su territorio –su lugar interior– los muros se disuelven en apertura al espacio, como si toda la casa se hubiera tornado ventana, puro mirador. El lugar en el que se está se convierte así en el lugar desde el que se ve.

Además, de entre aquellos tres bocetos, el que finalmente se materializaría en Gijón es precisamente aquél en el que esa depuración resulta más drástica, con una economía elemental donde todo parece haber sido seccionado hasta sacar a la luz, desnuda, la raíz del problema. Y la estructura resultante roza en apariencia, como pocas veces antes en el hacer de Chillida, casi la simplicidad específica del minimalismo. Pero tan sólo en apariencia, pues cuando nos acercamos a ella, precisamente a medida que nuestro cuerpo, nuestra dimensión, entra en relación directa con la dimensión de la pieza, es cuando advertimos finalmente las sutiles torsiones y tensiones que esa forma, aparentemente tan elemental, lleva consigo en la más pura identidad chillidiana.

El sentido de esa equívoca dualidad parece evidente en la línea de una voluntad de alcanzar una simplificación máxima del elemento escultórico que se introduce en el paisaje, como la clave que trastoca sutilmente su lectura, buscando revelarnos su identidad esencial, y, a la vez, una vía de íntima complicidad que se nos desvela en las distancias cortas, en la inmediatez de nuestro contacto con la pieza, como haciendo evidente que sólo a través de la ecuación que se cierra con nuestra vinculación física a la pieza se hace realmente transparente la naturaleza profunda del lugar.

Incluso la ubicación paisajística del **Elogio** tiene algo de sutil estrategia. Cuando nos acercamos hacia su entorno, a través de la ciudad misma, apenas la entrevemos, sorpresiva y ocasionalmente, recortándose sobre el Cerro de Santa Catalina, no tanto dominando el

Actually, both from a conceptual and a formal point of view, the series formed by the three original sketches of the ***Eulogy*** *keeps an undeniable relationship with the* ***cycle of houses****. Yet, it seems like if their physical archetype had been subject to a process of depuration and self-dissolving. Beyond the essential echo of the structure that welcomes us while defining its territory –its internal place– the walls collapse in their opening towards space as if the whole building had become a window –just but a balcony–. Thus, the place where one is becomes a contemplating place.*

Among those three sketches, the one which would finally come into shape in Gijón was to be precisely the one in which such depuration is more drastic, the one whose elementary simplicity gives the impression that everything has been dissected to bring to surface the naked root of the problem. The resulting structure seems to border the specific simplicity of Minimal as few other of Chillida's previous works do. However, this is only apparent, since when we approach it –precisely by our body and our dimension, entering a direct relationship with that of the work– we finally notice the subtle torsions and tensions that such and seemingly elemental shape carries along in the purest Chillidan manner.

The meaning of this ambiguous duality seems evident when considering the will to reach the utmost simplification of the sculptural element introduced within the landscape, as the key which will subtly alter its reading in an effort to show its essential identity and, at the same time, a way of intimate complicity revealed in short distances, in the proximity of our contact with the piece, as if making evident that the deep nature of the place only becomes transparent through and equation closing with our physical link to the work.

Even the landscape situation of the ***Eulogy*** *involves a certain subtle strategy. When we approach its surroundings from the town itself, we can barely discern in an unexpected and occasional way its shape, outlined against the Cerro de Santa Catalina. It does not dominate the entire profile of Gijón so much as it attracts us playing hide-and-seek upon*

perfil entero de Gijón, como atrayéndonos mediante ese juego de dejarse ver y hurtarse a la mirada según nos aproximamos. Y cuando precisamente nos sabemos ya, al fin, próximos a ella, al entrar en el entorno del cerro, es cuando perdemos totalmente su visión –lo que impide una apropiación visual, progresiva de la pieza en la distancia–, y ésta sólo vuelve a elevarse ante nuestros ojos cuando entra en juego, a su vez, un factor nuevo, el que pone ya en relación nuestra propia escala y la de la escultura.

En ese proceso, queda bien de manifiesto además hasta que punto la inercia generada por la pieza nos abstrae de la ciudad para proyectarnos hacia un lugar que es otro. Y pese a su masa imponente, que la ancla a la cima del cerro, el **Elogio** resuelve magistralmente esa voluntad de ingravidez que constituye una de las aspiraciones más íntimas de toda la escultura de Eduardo Chillida, alentando un impulso que evoca oscuramente el de la **Victoria de Samotracia.** Es, al fin, como una de aquellas cosas que delicadamente describiera Emily Dickinson al decir que «descansando se elevan» *(that resting, rise)*, manteniendo a su vez, con ella, nuestros pies en el suelo y abriéndonos a una conciencia más elevada ante la apariencia inabarcable del mar y el cielo, en su encuentro en el horizonte.

El **Elogio** –nos lo ha contado el propio Chillida– nace como una aspiración previa al encuentro de una ubicación concreta y, de hecho, se barajan otras muchas antes de la decisión definitiva del enclave de Gijón. No es, pues, una respuesta a unas coordenadas particulares sino, desde un inicio, un diálogo que se plantea en relación a un arquetipo universal, mucho más ambicioso en su aspiración al de cualesquiera de las cuestiones sobre las que se asientan sus realizaciones públicas anteriores. Aun cuando vuelve sobre un tema ya esbozado con un proyecto como el del **Peine del viento**, el del Finisterre como estructura mítica esencial de esa noción de límite que es vertebral a toda su obra, el proyecto lo plantea, desde su aparición

us while we approach. And once we are eventually aware of its proximity, once we have entered the perimeter of the hill, we completely lose its sight, which prevents a progressive visual apprehension of the piece from a distance. Eventually, it will only rise before our eyes along with the appearance of a new factor finally able to relate our own scale with the sculpture's.

Additionally, this process clearly shows up to which point the inertia generate by the piece can abstract us from the city and projects us upon a different place. Despite the imposing mass anchoring it on the top of the hill, the ***Eulogy*** *solves admirably that will of weightlessness which constitutes one of the most intimate aims of Eduardo Chillida's sculpture and encourages an impulse obscurely evoking that of the* ***Nike of Samothrace****. It is, in one word, as one of those things delicately described by Emily Dickinson when saying* ***that resting, rise****, while helping to keep our feet on the ground and opening us towards a higher conscience before the unattainable presence of the ocean and the sky in its meeting with the horizon.*

The ***Eulogy*** *–Chillida himself has said so– was born as an aim previous to the encounter with a concrete placing, and actually many others were considered before the final decision of its Gijón spot. It does not, therefore, represent an answer to given requirements but, from its start, a dialogue established in relation to a universal archetype far more ambitious in its aspiration than any of the questions which constitute the foundations of previous public sculptures. Even though it represents the coming back to a subject already sketched with projects such as* ***The Comb of the Wind*** *–the subject of* ***Finisterre*** *as a mythical structure essential to the notion of limit inherent to all his works– this project poses the problem from its initial appearance in its most absolute formulation, which will also eventually result in the detonation of a way of experience equally new in his trajectory.*

The romantic poet Heinrich von Kleist wrote in 1810 in agreement with Clemens Brentano and Achin von Arnim a famous text in defence of the picture ***Monk before the***

inicial, en su formulación más absoluta, lo que redundará también, finalmente, en el detonar de un modo de experiencia que es también enteramente nuevo en su haber.

El poeta romántico Heinrich von Kleist escribió en 1810, de común acuerdo con Clemens Brentano y Achim von Arnim, un célebre texto en defensa del cuadro **Monje frente al mar** de Caspar David Friedrich, cuya radicalidad había trastocado las convenciones del paisaje romántico, suscitando una considerable polémica. De hecho, la obra de Friedrich volvería numerosas veces a insistir en el tema del personaje en primer término absorto en la contemplación de un paisaje abismal (**Viajero junto a un mar de niebla, Paisaje de montaña con arco iris, Rocas cretáceas en Rügen**) y, de hecho, buena parte de su mejor obra paisajística obvia esa figura programática en la medida en que el espectador ocupa necesariamente su lugar. Sin embargo, nunca volvería a plantear el tema con el despoblamiento desolador –su monotonía y su ilimitación, dice el texto– que se extiende ante el **monje** que Kleist describe como «única chispa de vida en el extenso reino de la Muerte». En el lienzo, y en su interpretación, encuentra tal vez su formulación dramática y formal más pura la esencia del paisaje romántico de la tradición nórdica, ese paisaje que, en su vertiente trágica, se torna herida manifiesta en la fisura que separa, para el hombre, su finitud del anhelo de infinito. Mas sobre los mismos términos, esa tradición romántica del Norte descrita ejemplarmente por Rosemblum en esa genealogía que va de Friedrich a Rothko –tiene también el reverso especular de su visión trágica en una reconciliación mística que es igualmente esencial, y aun de modo prioritario, a la propia obra de Friedrich.

Esta digresión romántica no es, contra lo que pudiera parecer, ociosa, y no sólo porque el **Elogio** sitúa, en definitiva, al espectador en la misma situación ante la inmensidad oceánica que el cuadro de Friedrich, sino

Sea, *of Caspar David Friedrich, whose radicality had shocked the conventionalisms of romantic landscape and had caused a considerable stir. Actually, Friedrich's work was to insist several more times on the subject of a foreground figure deeply immersed in the contemplation of an abysmal landscape (**Traveller by a Sea of Mist, Mountain Ladscape and Rainbow, Cretaceous Rocks in Rügen**), though a substancial part of his best landscape works exclude such a programmatic figure while the spectator gradually takes its place. However, he was never to pose again the same subject with the desolating desertness which extendes before the **monk**, whom Kleist describes as **the only sparkle of life in a wide domain of death**. Both the canvas and its interpretation maybe constitute the purest dramatic and formal formulation of the essence of the northern tradition of romantic landscape –a landscape which, in its tragic versions becomes an open wound in the fissure separating the finitude of man from his yearning for infinity–. On these same terms, however, that romantic tradition of the North so admirably described by Rosenblum in his genealogy from Friedrich to Rothko, has a specular counterpart of its tragic vision in a mystical reconciliation equally essential –and even fundamental– to Friedrich's own work.*

*That romantic digression is not as inconsequential as it may seem to be, not only because the **Eulogy** actually places the spectator in the same situation before the immensity of the ocean as Friedrich's picture but also because all of Chillida's recent public sculptures are, in my view, impregnated (I have already used this same term) by an essential landscape quality which, far from raising any suspicion of scenic sensationalism, would assimilate to the transcendental revealing identity shown by this genre within Northern romanticism. This is true if we consider the aims of Chillida's work from a level of poetical or metaphysical conscience and also if we extend it to a mystical dimension which, in any case, would not be completely alien either in a conscious or subconscious way.*

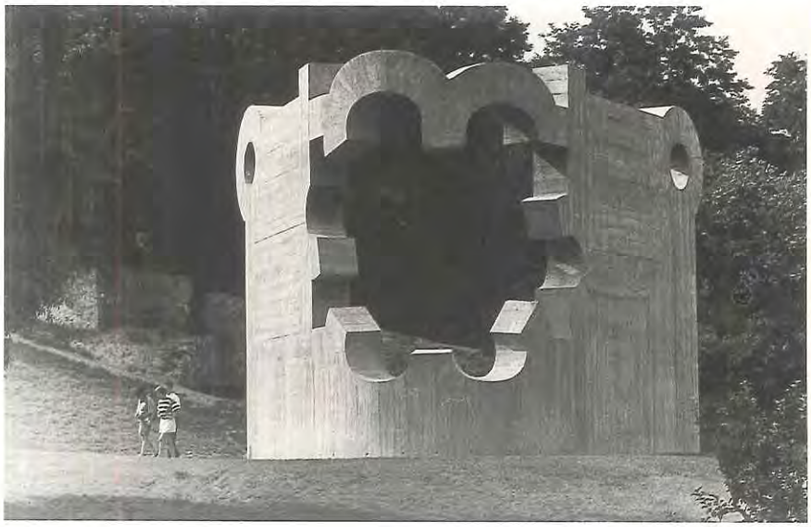
*Back to the **Eulogy**, we are now closer to understanding the role of that energy and of those*

porque, más allá, todas las realizaciones públicas recientes de Chillida se impregnan, a mi juicio –y en ese sentido he mencionado ya ocasionalmente el término–, de una connotación paisajística esencial que, lejos de cualquier sospecha de efectismo escénico, se asimila a esa identidad reveladora trascendente que el género posee dentro del romanticismo nórdico. Y ello vale tanto si consideramos la voluntad de la obra de Chillida en un plano de conciencia poética o metafísica, como si la hacemos extensible a una dimensión mística que, en cualquier caso, no le es, consciente o inconsciente, ajena por completo.

Retornando al **Elogio**, nos sentimos ahora más cercanos a comprender la función de esa energía y mecanismos centrípetos que tienden a atraernos a su interior, hacia ese lugar central que es el verdadero lugar, físico y mental, del espectador en relación a la pieza. Y al alcanzar el límite impuesto por ese lugar, la pieza descubre su sentido más íntimo precisamente cuando dejamos de verla, cuando pasamos a sentirla, por así decir, corporalmente, fundiéndonos con ella como términos indisociables de una misma ecuación. No es así, pues –ni en su configuración exterior, ni siquiera en su espacio interior–, una forma a ver en relación con el paisaje, sino, en su más extenso sentido, un lugar desde el que mirar, con una visión que es exterior e interior a un tiempo.

El propio tema del sonido del mar, con la singular resonancia que genera el **Elogio**, como si el propio mar se viniera hacia nosotros, contenido por esa espacialidad privada que la pieza nos impone, redunda en esa fuerza inercial que va de fuera a dentro, de nosotros hacia el lugar interior, pero también del mar, el cielo y el horizonte, forzados también a esa introspección, para fundirse como elementos de esa categoría de la conciencia poética que Bachelard describe como **la inmensidad íntima**.

En ese sentido, el **Elogio** actúa como mediador, como catalizador que permite, mediante su singular mag-



Gernica. 1987

centripetal mechanisms which tend to attract us towards their interior, towards that central place which is –physically and mentally– the real place of the spectator in relation with the piece. And when we reach the limit imposed by the place, the piece uncovers its most intimate meaning, precisely in the moment when we cannot see it any more, when we start to feel it, so to say in a corporal way, merging with it as inseparable terms of the same equation. Thus, neither through its external configuration nor even through its internal space, are we facing a shape meant to be seen in relation with its landscape but, in its widest meaning, a place from which to look with a perspective which is internal and external at the same time.

The very subject of the sound of the sea, held by the private ***spatialness*** *imposed by the work and increased by the unique echo generated by the* ***Eulogy*** *–which makes it seem that the ocean itself is advancing upon us– results in an inertial force reaching inwards, from ourselves into the internal place, but also from the sea, the sky and the horizon, all of them equally forced to the same introspection, to merge among themselves as the different elements of a category of poetical conscience already described by Bachellard as* ***the intimate immensity****.*

netismo, cerrar la herida romántica en el mismo sentido que los románticos supieron resolverla. Y veamos o no en su proceso una dimensión de connotaciones místicas concretas –o simplemente una conciencia metafísica o poética acerca de la naturaleza íntima de lo real– pocas palabras cuadran con más justa propiedad a la experiencia inefable que el **Elogio** nos impone, que aquéllas con las que María Zambrano describiera también la reconciliación de la aparente contradicción trágica que la finitud parece imponernos: «un empezar a ver o estar a punto de ver qué produce la quietud, el estar en sí mismo del sujeto que mira, no arrastrado por el vértigo del abismo de la muerte, y sin ser arrebatado por entusiasmo alguno; una quietud mantenida entre el abismo de abajo y el de arriba, suspendida entre cielo y tierra».

Lo que, en ese lugar interior, el **Elogio del horizonte** pone en marcha a través de la equilibrada tensión en la que nos sitúa, como un factor más, nace en primer lugar de un hacerse consciente, a través de la relación íntima de escalas que la pieza propicia, de nuestra propia medida, y entrar luego en relación armónica con esa aparente no medida del espacio abismal y cambiante que ante nosotros se abre para tornarnos así, en la mediación que el **Elogio** propicia, en su propia y reveladora medida. Como Georg Christoph Lichtenberg acertó a ver, como –de nuevo en la palabra de Bachelard– Baudelaire supo, «el destino poético del hombre es ser el espejo de la inmensidad, o más exactamente todavía: la inmensidad viene a tomar conciencia de ella misma en el hombre».

In this sense, the ***Eulogy*** *acts as a mediating agent, as a catalyst whose singular magnetism allows the healing of the romantic wound in the same way solved by the romantic artists themselves. Whether we see or not in its process a dimension of specific mystical connotations or simply a metaphysical or poetical conscience about the intimate nature of reality, few words are more appropriate for the unique experience imposed by the* ***Eulogy*** *than those with which María Zambrano described the reconciliation of the seemengly tragic contradiction forced upon us by finitude:* ***a seeing or being about to see produced by stillness, a being within oneself in the regarding subject, not yet dragged away by the dizziness of death's abyss and not yet snatched away by no matter which enthusiasm; a quietness balanced between the lower abyss and the upper one, suspended between the sky and the earth.***

What the ***Eulogy of the Horizon*** *starts through the balanced tension in which it places us –as yet another factor in that internal place– is formerly born of our becoming conscious through an intimate relation of scales favoured by the work, by our own size, only to enter a harmonic relationship with the apparent* ***un-measure*** *of the abyssal and changing space opening before us to transform us in the mediation propitiated by the* ***Eulogy*** *through its own and eloquent measure. As Georg Christoph Lichtenberg managed to discern, as Baudelaire –again in Bachelard's words– succeeded in knowing,* ***the poetical destiny of man is to be the reflection of immensity or, more precisely: immensity becomes conscious of itself through man.***