

# Chillida en América. Un encuentro con la modernidad al otro lado del Atlántico

Pablo López Martín

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2023.13.5170>

En 1958 Eduardo Chillida recibe una beca de la Fundación Graham de Chicago en la que es alentado a profundizar en los aspectos de su trabajo más cercanos a la disciplina arquitectónica. Detrás de esta beca se encontraban figuras imprescindibles para la difusión de los valores de la arquitectura moderna en América como Mies van der Rohe, Sigfreid Giedion o Josep Lluís Sert. La obra de Chillida evidencia un paso de los Ikaraundi, que comienzan en 1957, hasta las obras que se interesan decididamente por los fenómenos espaciales (los Elogios de la arquitectura o los Lugares de encuentro) a finales de los 60. Este año de beca hace de bisagra y de acercamiento al campo de la arquitectura como él mismo reconoce en el informe que redactará para la recepción de la misma. Este capítulo de su biografía ha sido hasta ahora apenas considerado para explicar este giro tan trascendental en su carrera.

Eduardo Chillida  
Escultura  
Arquitectura moderna  
Ingravidez  
Abstracción

*In 1958 Eduardo Chillida received a scholarship from the Graham Foundation of Chicago in which he was encouraged to explore deeper into those aspects of his work that are closest to the architectural discipline. Behind this scholarship there were essential figures for the dissemination of the values of modern architecture in America such as Mies van der Rohe, Sigfreid Giedion or Josep Lluís Sert. Chillida's work shows a step from the Ikaraundi, which began in 1957, to the works that are decidedly interested in spatial phenomena (the Praise of Architecture or the Meeting Places) at the end of the 60s. This year of scholarship of hinge and approach to the field of architecture as he himself recognizes in the report that he will write for its reception. This chapter of his biography has until now barely been considered to explain this momentous turn in his career.*

Eduardo Chillida  
Sculpture  
Modern architecture  
Weightlessness  
Abstraction

<b>DOMESTIC SERVICE</b> Check the class of service desired, otherwise this message will be sent as a fast telegram. TELEGRAM <input type="checkbox"/> DAY LETTER <input type="checkbox"/> NIGHT LETTER <input type="checkbox"/>		\$ <b>WESTERN UNION</b> TELEGRAM 1206 (4-55) W. P. MARSHALL, PRESIDENT	<b>INTERNATIONAL SERVICE</b> Check the class of service desired, otherwise the message will be sent at the full rate. FULL RATE <input type="checkbox"/> LETTER TELEGRAM <input type="checkbox"/> SHORE-SHIP <input type="checkbox"/>	
NO. WDS.-CL. OF SVC.	PD. OR COLL.		CASH NO.	CHARGE TO THE ACCOUNT OF
			GRAHAM FOUNDATION	3:00 P. M.

*Send the following message, subject to the terms on back hereof, which are hereby agreed to*

DON ADUARDO CHILLIDA  
 BARO DE LA FLORIDA  
 VILLA VISTA ALEGRE  
 HERNANI ESPANA

OVERNIGHT CABLE  
 FEBRUARY 24, 1958

AT SUGGESTION GIEDION AND JAMES JOHNSON SWEENEY YOU ARE BEING CONSIDERED FOR GRAHAM FOUNDATION GRANT. IF SELECTED CAN YOU COME CHICAGO, U.S.A. FOR THREE TO FOUR WEEKS JUNE OR JULY? WHAT PROGRAM WOULD YOU UNDERTAKE OVER PERIOD APPROXIMATELY ONE YEAR? PLEASE HAVE REPLY HERE BY MARCH 10, 1958. BEST REGARDS.

WILLIAM E. HARTMANN  
 GRAHAM FOUNDATION  
 216 EAST SUPERIOR STREET  
 CHICAGO 11, ILLINOIS

Fig. 01. Telegrama enviado por la Graham Foundation el 24.02.1958 a Eduardo Chillida.

## La beca Graham

El 24 de febrero de 1958 Eduardo Chillida recibe en la Villa Vista Alegre, su residencia familiar en Hernani, un telegrama de la Western Union procedente de los EEUU. El cable dirigido a “Aduardo Chillida” (sic) está firmado por William E. Hartman, miembro de la junta asesora para la concesión de becas de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago. El propósito del telegrama era ofrecerle una de sus becas para artistas en el caso de que se encontrara en disposición de unirse al programa estipulado para los becados. La Graham Foundation había sido fundada apenas dos años antes y su cometido era el de mantener el legado de Ernest R. Graham (1866-1936) así como el de promover proyectos y eventos relacionados con la arquitectura y el diseño. [Fig. 01]

La Fundación otorgaba un total de ocho becas, tres de ellas destinadas a arquitectos, dos a pintores, otras dos a escultores y por último una a un filósofo cuya obra estuviera estrechamente vinculada a las artes y la estética. La nómina de los premiados de ese año estuvo cuajada de figuras cuya proyección ha sido confirmada por el tiempo, como el japonés Fumihiko Maki (premio Pritzker 1993), y el indio Balkrishna V. Doshi (galardonado más recientemente en el año 2018). Entre los artistas destacan sobre todo el granadino José Guerrero, ya por entonces nacionalizado americano y afincado en Nueva York, activo participante de los círculos del expresionismo abstracto y el cubano Wilfredo Lam, pintor muy reconocido, apadrinado por Picasso en sus años iniciales de París y con estrechos vínculos con André Breton y Claude Levi-Strauss. En definitiva, la lista de premiados en esa segunda edición de las becas era lo suficientemente atractiva como para suponer una experiencia enriquecedora a ojos de un joven Chillida cuyo principal aval consistía en formar parte de la prestigiosa galería Maegh. [Fig. 02, 03 y 04]

Pero si los premiados resultaron ciertamente notables, la Fundación quiso contar también para esos primeros años con un jurado de excepción que otorgara relevancia y visibilidad a sus actividades. Para estas primeras ediciones el comité de selección estuvo formado por nombres ilustres como el de James Johnson Sweeney, comisario del MoMA y segundo director del Museo Guggenheim de Nueva York, Sigfreid Giedion, historiador y crítico suizo responsable del trasvase y difusión de los postulados de la arquitectura moderna desde Europa hasta Estados Unidos, el arquitecto español Josep Lluís Sert y por encima de todos, Mies van der Rohe figura esencial de la arquitectura del siglo XX. [Fig. 05]

Tras su aceptación, Chillida recibirá al mes siguiente, marzo de 1958, una nueva carta donde se le describen los pormenores de la beca, el programa para su estancia en los EEUU, los compromisos y retribuciones para ser firmado y completado por el artista vasco. El objetivo de su estancia y del resto del año como becado estaba claramente definido en este dossier: “Grant will be used to determine the possibilities of greater collaboration between sculpturing and architecture by the study of the foundations of modern architecture in the United States”<sup>1</sup>.

Esta interesante posibilidad le llega a Chillida en un momento de dudas y vacilaciones, cuando aún es una figura por formarse. Esto le otorga una mayor trascendencia al suceso, al encontrarse Chillida más permeable ante nuevas vías de trabajo, que es lo que precisamente la beca le estaba proponiendo: explorar en profundidad uno de los campos ya presentes en su actividad para consolidar su identidad artística. El hecho de que las figuras más sobresalientes de la arquitectura moderna en América reconocieran la importancia de su incipiente obra y de la relación que ésta pudiera llegar a tener con la disciplina arquitectónica, fue determinante para que Chillida valorara muy positivamente el interés por esta vía.

## Implicaciones de la beca sobre su trayectoria y reconocimiento

La verdadera consagración de Chillida como el gran escultor abstracto a nivel mundial le llega con la exposición individual que la galería Maeght le dedica en 1968 en París. Diez

1. Reporte de beca requerido por la Fundación Graham a Eduardo Chillida, marzo de 1958, cortesía de la Sucesión de Eduardo Chillida y Hauser & Wirth. Madrid / VEGAP, 2022. Foto: Autor o Archivo Sucesión Chillida. Referencia: GF-Chillida\_1958 -002



Fig. 02.  
Eduardo Chillida con  
Wilfredo Lahm y José  
Guerrero en la Fundación  
Graham, Chicago.  
Septiembre de 1958.



Fig. 03.  
Eduardo Chillida (al fondo)  
Pilar Belzunce, Wilfredo  
Lahm, José Guerrero  
y John E. Burchard en  
la Fundación Graham,  
Chicago. Septiembre de  
1958.



Fig. 04.  
Eduardo Chillida  
conversando con Pilar  
Belzunce y Wilfredo Lahm  
en la Fundación Graham,  
Chicago. Septiembre de  
1958.

2. En este año, justo es mencionarlo también acontecen hitos importantes en la carrera internacional de Chillida más allá de los mencionados en EEUU ya que recibe el Gran Premio Internacional de la XXIX Bienal de Venecia.

3. Como se recoge en el documental “Lo profundo es el aire”, dirigido por Juan Barreno, 2016, película documental, 32:45, <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>

4. Buena prueba de ello fueron los cursos de entrenamiento visual que Mies instaura al ser nombrado director de la ITT para los estudiantes de primer año de arquitectura. Previo a cualquier aprendizaje propiamente arquitectónico Mies considera imprescindible el adiestramiento del alumno en el sentido del diseño, la apreciación estética en el mundo de las proporciones, las formas, los colores, las texturas y los espacios, y para lograrlo dedica el primer curso del plan de estudios a la realización de ejercicios de otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la fotografía.

5. Biografía de Eduardo Chillida, accedido en agosto de 2023, <https://www.eduardochillida.com/es/artista/biografia/1951-1960>

6. Carola Giedion-Welcker, “La poésie de l’espace chez Eduardo Chillida”, *Derrière le Miroir*, no 143 (abril 1964)

años antes, su consideración internacional tan sólo estaba comenzándose a cimentar y para ello su salto al otro lado del Atlántico en 1958 fue decisivo. En este año<sup>2</sup> suceden diferentes acontecimientos que suponen un espaldarazo para su reconocimiento internacional. Entre el 12/02/1958 y el 27/04/58 se celebra la exposición colectiva del Solomon R. Guggenheim de Nueva York, comisariada por J.J. Sweeney con el título *Sculpture and Drawing from Seven Sculptures*. Esta exposición sin duda le sirve como tarjeta de presentación para otras dos oportunidades posteriores que el mercado americano le brindará ese mismo año: la adquisición por parte del Carnegie Institute de Pittsburg de su obra *Aizeau* –su primera venta en América– y la mencionada beca de la Fundación Graham, entre cuyos patronos se encontraba el propio Sweeney.

Las esculturas seleccionadas para la exposición del Guggenheim en febrero de 1958 pertenecen aún a una época en la que las motivaciones de Chillida estaban más ligadas a la exploración material con el acero y la capacidad de hacerlo vibrar, y no tanto a la exploración espacial que la beca reclamaba. Las tres esculturas expuestas fueron *Desde dentro* (1953), *Desde el horizonte* (1956) y *Hierros de Temblor II* (1957). Los atributos relacionados con estas piezas son aún objetuales y no profundizan en la emulación o creación de experiencias espaciales, por lo que en ese sentido se puede afirmar que la beca se adelanta y le anima a explorar esas vías de forma más intensa mediante el estudio de ejemplos de la arquitectura moderna.

Es entonces cuando comienza a incorporar dos campos de trabajo absolutamente esenciales para la comprensión de su relevancia artística. El primero, la superación de esa concepción objetual para hacer de sus piezas herramientas vehiculares de fenómenos espaciales, ya sucedan estos en su interior o en derredor suyo. La segunda, la activación de campos de fuerzas esenciales presentes en la naturaleza que convertirán a sus piezas en auténticas “luchas contra Newton”<sup>3</sup>, como a él le gustaba denominar.

Precisamente la beca de la Fundación Graham tenía la intención de servir como plataforma de un modo de hacer en las artes plásticas muy ligado a los valores asociados al Movimiento Moderno. La figura de Mies como presidente del jurado de las becas, no sólo ha de entenderse como una operación de marketing cultural –Mies era una figura tremendamente respetada desde su llegada a los EE. UU. en 1937– sino que también era un ferviente defensor de las transferencias disciplinares y de la labor didáctica que sobre la arquitectura moderna podían ejercer el resto de las artes<sup>4</sup>.

Durante su estancia en Chicago como becado en septiembre de 1958, Chillida tuvo la oportunidad de asistir a una serie de interesantes actividades y establecer contacto con personalidades muy relevantes del panorama cultural americano. En primer lugar, los becados recibieron un curso impartido por John E. Burchard, profesor y decano del MIT, historiador y crítico de la arquitectura, autor de los libros *The voice of the phoenix; postwar architecture in Germany* y de *Symbolism In Architecture: The Decline Of The Monumental*, sobre la arquitectura posterior a la II Guerra Mundial, los nuevos valores que propugnaban y su papel en la reconstrucción de Europa. En ese mismo año la biografía oficial del escultor vasco señala un encuentro con Frank Lloyd Wright<sup>5</sup>, aunque no se tienen documentos que la ilustren. También en este año tiene lugar su encuentro con el historiador de la arquitectura Sigfried Giedion, jurado de la beca, y lo que es casi más importante, el contacto con su esposa, la coleccionista e historiadora del arte Carola Giedion-Welcker, que mostrará gran interés por la obra del escultor y a la que dedicará su texto “La poésie de l’espace chez Eduardo Chillida”<sup>6</sup>.

### **Implicaciones en su identidad artística**

Más allá de las implicaciones que la beca y el contacto con la cultura arquitectónica americana pudieran tener en el reconocimiento de la figura de Chillida en el ámbito artístico internacional, son detectables una serie de influencias sobre sus intereses y su propia manera de trabajar.



Fig. 05.  
Junta asesora de la  
Fundación Graham en  
sesión de revisión de las  
propuestas para becas,  
1956. Con Ludwig Mies  
Van der Rohe, Jose Luis  
Sert, Sigfried Giedion y  
Johnson Sweeney entre  
los asistentes.



Fig. 06.  
Maqueta para Homenaje a  
Hokusai, 1991 (hierro, 22 x  
28 x 43,8 cm)

7. Con la salvedad de las puertas de la Basílica de Aránzazu), que realizó en 1954. La instalación de una gran obra de carácter individual en el espacio público no llegará hasta 1969 en París, cuando se coloca el *Peine del Viento IV* delante del nuevo edificio de las Naciones Unidas.

8. Estados Unidos alberga tres obras de Eduardo Chillida: *Abesti Gogorra V* (Museum Fine Arts de Houston), *Alrededor del Vacío V* (Banco Mundial en Washington) y *De Música, Dallas XV* (Pei's Morton Symphony Center de Texas).

9. Kosme M<sup>o</sup> de Barañano, "In memoriam. Chillida: más allá", *Pérgola*, (17 de octubre de 2002): pág. 3.

10. Eduardo Chillida, *Escritos* (Madrid: La Fábrica, 2016), 58

11. Manuel de Prada, *Arte y Vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2009).

12. Juan Carlos Sancho, Sol Madrilejos, "Breve conversación con Eduardo Chillida", *El Croquis* no 81-82 (1996): 14-23

En primer lugar, el contacto con el mercado americano le brinda a Chillida la posibilidad de acometer grandes encargos institucionales a los que no estaba teniendo acceso en Europa, y mucho menos en España<sup>7</sup>. Estos encargos le permiten trabajar bajo dos nuevas premisas que condicionan su tarea: la situación de la obra en el espacio público y el trabajo con grandes formatos hasta ahora no explorados.

Aunque Alemania sea el país que más esculturas de Chillida alberga en su espacio público, con un total de once, fueron los Estados Unidos<sup>8</sup> los que le brindaron, por primera vez, la posibilidad de trabajar en su espacio público. *Abesti Gogorra V* es instalada en los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston en 1966, coincidiendo con la primera gran retrospectiva que se le dedica. Parte de una versión previa en madera, que en esta ocasión torna en una pieza en granito Rosa Porriño de considerables proporciones (465 x 587 x 428 cm) y que supone la primera obra en gran formato del artista vasco. El trabajo con estas dimensiones no es solo un desafío en cuanto a tamaño y forma material de trabajar: supone sobre todo un cambio escalar. El espectador no es mero sujeto pasivo, sino que ahora se convierte en usuario activo de la escultura: la puede rodear, establecer recorridos, introducirse en ella, en definitiva, la puede habitar. La escultura deja de ser una emulación del espacio humano, para convertirse en arquitectura en sí misma. El gran cambio dimensional se torna en esencial cuando supone un salto de escala respecto a la figura humana, cuando posibilita que el hombre se cobije en ella. Los proyectos de la *Homenaje a Hokusai* (1992) o el *Elogio del Horizonte* (1990) suponen buenos ejemplos de ello. [Fig. 06]. Como bien señalaría Kosme de Barañano en el escrito que le dedicó a su muerte: "Chillida construye una escultura como una topografía, como un lugar de encuentros de arqueologías dirigidas a la Memoria, obligando al espectador a introducirse en su universo<sup>9</sup>".

Por otro lado, el hecho de emplazarla en el espacio público hace que su presencia altere y modifique el espacio que la envuelve. La escultura en Chillida ya no será nunca más un objeto exclusivamente: la activación del espacio formará a partir de entonces parte esencial de su actividad escultórica. Sus esculturas ya no se limitarán a ocupar el espacio público, sino que anidarán una ambición de ser ellas mismas espacio público, cuestión esta que aproxima su actividad a la del arquitecto irremisiblemente: "el espacio será anónimo mientras no lo limite. Antes mis obras eran protagonistas, ahora deben ser medios para hacer protagonista al espacio y que este deje de ser anónimo<sup>10</sup>".

La activación del vacío entra ahora en otra categoría, puesto que se convierte en espacio habitado y, por lo tanto, activado. Es, al igual que en la arquitectura, el punto de partida de la mirada. Como señala Manuel de Prada, el vacío no toma en Chillida el sentido de una ausencia, sino el de propiamente un "espacio carente de material"<sup>11</sup>.

Los grandes formatos le aproximan también a la arquitectura en la metodología con la que ha de abordar su trabajo. El hecho de trabajar con grandes piezas producidas en factorías con personal interpuesto hace que su obra abandone los procesos de espontaneidad expresiva y se acerque más a la ejecución de un concepto premeditado.

En pocas palabras, sus obras requerirán al igual que ocurre en los edificios, de un proyecto que las preceda. El acto creativo se lleva a cabo en la generación, no de la obra final, sino en la realización de un modelo previo, mediante herramientas que intermedian con la realidad como son las maquetas o los documentos planimétricos.

La gran escala estará entonces destinada a acometer conceptos cada vez más desligados de problemas formales y hacerlo de una manera más sintética. Entre estos propósitos se encuentra claramente enmarcado el interés por la activación de signos de un sistema físico básico como lo son el peso, la densidad o la gravedad: "me rebelo contra muchas cosas, por ejemplo, como escultor contra la gravedad. No es que yo defienda el peso. Es que para luchar contra el peso necesito el peso"<sup>12</sup>.



Fig. 07.  
Yunque de Sueños XIII.  
Eduardo Chillida, 1962.



Fig. 08.  
Yunque de Sueños II.  
Eduardo Chillida, 1958.



Fig. 09.  
Propuesta para un  
rascacielos horizontal,  
Wolkenbugel. Vista desde  
el Boulevard Stratsnov,  
1925, El Lissitzky.

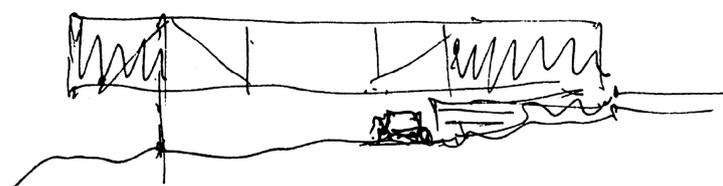


Fig. 10.  
Casa de vidrio sobre una  
ladera, croquis. Mies van  
der Rohe, 1934.

13. Juan Navarro Baldeweg, *Una caja de resonancia* (Madrid: Pre-Textos ,2007), 119

14. Kosme M<sup>a</sup> de Barañano, "El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX", *Kobie (serie Bellas artes)*, no 1 (1983):163

15. 24 de noviembre de 2022 - 1 de mayo de 2023

16. Basquemagazine. "Chillida Leku explora la gravedad en la obra de Eduardo Chillida". Último acceso 18 de agosto, 2023. <https://basquemagazine.com/es/cultura/chillida-leku-explora-la-gravedad-en-la-obra-de-eduardo-chillida/>

17. Perteneciente al Seminario de Experimentación Espacial que tuvo lugar durante los meses de noviembre y diciembre de 2017 en la Universidad IUAV de Venecia

18. Jorge Ramos-Jular, "La habitación está vacía y entra el habitante", (Zaragoza: Congreso JIDA'18 V Jornadas de Innovación docente en Arquitectura, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2018) 327

El campo gravitatorio que la escultura hace evidente pone de manifiesto que el espectador está compartiendo el mismo sistema físico. Estimula la sensación de un "vivir corporalmente en el mundo"<sup>13</sup>, un estado de conciencia del vivir físico que supone una experiencia plenamente arquitectónica. La experiencia no se limita por tanto a la mera contemplación del objeto, sino que lo trasciende creando un campo activado. En palabras de Kosme de Barañano, la arquitectura es "el arte de las secuencias dinámicas, de las cavidades poli-dimensionales y pluriperspectivistas, en el que se expresa física y espiritualmente"<sup>14</sup>, lo que no deja de ser el anhelo de Chillida con sus esculturas, ambiciones plenamente arquitectónicas. Esto se muestra de forma ejemplar precisamente en algunos de sus series como *Elogios de la Arquitectura* y muy especialmente en *Gora Bera III* (1991) que actualmente se exhiben en el Museo Chillida Leku.

En buena medida la historia de la arquitectura moderna es también la de la traslación de esta idea del equilibrio dinámico desde la bidimensionalidad del lienzo en las artes plásticas, a las estructuras tridimensionales en tensión continua. El propio Mies van der Rohe es un buen ejemplo de ello con uno de sus últimos proyectos en Europa y que nunca llegaría a realizar con esa *Casa de vidrio en una ladera* que, en sí misma, era una pieza en equilibrio. No sería ni mucho menos el único; varios de sus compañeros de generación realizarían similares experimentos llevando sus luchas contra la gravedad mucho más lejos. Como ejemplos tenemos al holandés Mart Stam con sus versiones del *Volkenbügel* o *Rascacielos horizontal* –las primeras versiones serían del artista plástico El Lissitzky– o al húngaro-americano Marcel Breuer, que haría del voladizo en todas las escalas y materiales el leitmotiv de su carrera. De Breuer podemos señalar desde sus primeras experimentaciones con mobiliario volado durante su etapa en la Bauhaus de los años 20, sus proyectos residenciales en los EE. UU. con grandes voladizos en madera como su propia casa Breuer House II en Massachusetts, de 1947, o ya como culmen, el Begrish Hall para la Universidad de Nueva York, en 1961, en el que todo el edificio es directamente un gran voladizo de hormigón. Contrariamente a lo comúnmente aceptado, el trabajo de Chillida con el problema de la gravedad no comienza en los años 70 con la serie de *Lugar de Encuentros* ni con las *Gravitaciones*, sino que comienza a estar presente en su trabajo en la serie *Yunque de Sueños*, y de forma más decidida en las piezas que realiza a partir del año 1958. La obra pertenece al mismo campo semántico y se convierte en un ejemplo perfecto del equilibrio dinámico hecho pieza escultórica. [Fig. 07, 08, 09, 10 y 11]

Una reciente exposición sobre el artista, *Gravedad Zero* en el museo Chillida Leku<sup>15</sup> viene a reforzar la importancia de estos años, en los que precisamente se da ese acercamiento a la arquitectura moderna, en el devenir de su identidad artística. Al respecto, Estela Solana, responsable de exposiciones de Chillida Leku, afirma: "Esta batalla contra la gravedad o, anti gravitatoria, empieza a intuirse a finales de los años 50 cuando comienza a suspender esculturas del techo y más tarde, en la serie *Yunque de sueños* o *Peine del viento* de finales de los años 60, cuya parte alta consiste en una estructura ramificada al viento"<sup>16</sup>.

La relación entre arquitectura y escultura evidencia un cambio esencial con la modernidad que queda bien reflejado en los ejemplos descritos. Ya no serán una simplemente cobijo de la otra, sino que entre ambas se establecerán trasvases disciplinares ya que ambas servirán de vehículos para los mismos campos de experimentación. Como bien señala Jorge Ramos-Jular en su artículo "La habitación está vacía y entra el habitante"<sup>17</sup>, "con la irrupción de la modernidad y su experimentación mediante la visión abstracta del mundo, [...] la arquitectura y las artes se han visto abocadas a evolucionar, modificando los roles de cada uno de los agentes hacia propuestas en las que la complejidad y lo relacional se han impuesto para buscar nuevas formulaciones en sus combinaciones para poder proponer un modelo moderno de espacio artísticamente activo"<sup>18</sup>.

Resulta también sintomático cómo en esos años Chillida cambia sustancialmente los títulos que elige para sus obras. Los términos a los que el escultor recurre hablan mucho de los conceptos que en su cabeza habitan en cada momento de su trayectoria. Así,



Fig. 11.  
Begrich Hall, Nueva York.  
Marcel Breuer, 1961.

December, 1958: Since my return from Paris I have been in my studio, trying to find solutions to the various problems that actually worry me. I think that if ever I find the solutions to these problems it would be a definite one but the beginning of other new ones. In the other hand I am also in continuous contact with the young architects of my contry and like them trying to find the Ideal form which may give as a result "the true and great collaboration". The direct contact with this same procupations of artists and architects from all parts of the world which I continuously receive from theGraham Foundation is a great help and fountain of enthousiasm to go on with my work

Date 16 - 1 - 59 Signature Eduardo Chillida

Fig. 12.  
Extracto del reporte de beca requerido por la Fundación Graham a Eduardo Chillida, enero de 1959.

19. "The direct contact with this same preoccupations [sic] of artists and architects from all parts of the world which I continuously receive from the Graham Foundation is a great help and fountain of enthusiasm [sic] to go on with my work".

hasta finales de los años 50 aparecen palabras como "vibración", "música", "canción", "sonoridad", "pájaros", "rumor", "viento", "temblor", "rayo", en definitiva, un universo semántico muy ligado a lo sensorial, en contra de lo que era más usual entre los artistas abstractos de la época. Sin embargo, es a partir de los 50 cuando ese universo semántico se traslada, como si de una intención verbalizada se tratara, a un mundo más matérico, topológico, espacial y si se quiere arquitectónico. Términos como "espacio", "vacío", "límite", "modulación", "arquitectura", "lugar", "ventana", "luz", "encuentro" o "casa" serán usados recurrentemente, como si el artista quisiera hacer evidente con ellos una reorientación de intereses.

Pero volviendo a la estancia americana de Chillida y su alentado contacto con la arquitectura a través de la Beca Graham, más allá de toda especulación, lo pertinente sería tomar las palabras del propio escultor vasco el que acredita mediante los informes que ha de enviar a la sede de la fundación en Chicago durante ese año, cómo el objetivo inicial de investigar las posibilidades de colaboración de su obra con la arquitectura va dando sus frutos. Así, tras viajar a la sede de la Fundación en Chicago para el seminario inicial en septiembre de 1958, informa de sus avances en un dossier enviado en diciembre de ese mismo año [Fig. 12] donde reconoce cómo este contacto con las preocupaciones y las propias figuras del panorama arquitectónico del momento supuso un soplo de aire fresco para continuar con una labor que ya no sufrirá más bloqueos y se mantendrá fructífera hasta el fin de sus días: "el contacto directo con las mismas preocupaciones de artistas y arquitectos procedentes de todas las partes del mundo que continuamente recibo de la Fundación Graham es una gran ayuda y una fuente de entusiasmo para continuar con mi trabajo"<sup>19</sup>.

Obviamente, no se pretende con este artículo atribuir a esta experiencia americana un papel exclusivo en el importante giro que se dio en la trayectoria del artista vasco a finales de la década de los 50, ya que éste seguramente fuera propiciado por un amplio cúmulo de circunstancias. Pero sí se considera pertinente señalar la relevancia de este capítulo de su biografía, hasta ahora apenas considerado, como una de esas vivencias que cimentaron los intereses del escultor vasco en un momento crucial de su trayectoria artística.

**Eduardo Chillida / Escultura / Arquitectura moderna / Ingravidez / Abstracción**

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

Barañano, Kosme M. de. "In memoriam. Chillida: más allá", *Pérgola*, 17 de octubre, 2002.

Barañano, Kosme M. de. "El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX", *Kobie (serie Bellas artes)*, 1983

Giedion-Welcker, Carola. "La poésie de l'espace chez Eduardo Chillida", *Derrière le Miroir*, 1964.

Chillida, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2016.

Madrilejos, Sol/ Sancho Osinaga, Juan Carlos. "Breve conversación con Eduardo Chillida". *El Croquis*, 1996

Navarro Baldeweg, Juan. *Una caja de resonancia*. Madrid: Pre-Textos, 2017

Prada, Manuel. *Arte y Vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos aires: Nobuko, 2009

Jorge Ramos-Jular, "La habitación está vacía y entra el habitante". Congreso JIDA'18 V Jornadas de Innovación docente en Arquitectura, Universidad de Zaragoza, 2018.