

The background is an abstract composition of horizontal bands. At the top is a dark, textured band. Below it is a wide, light-colored band with a fine, grainy texture. This is followed by a dark, almost black band. The text is centered within this black band. Below the black band is another wide, light-colored band with a similar grainy texture. At the bottom is a dark, textured band, similar to the one at the top.

VER

[GONZALO CHILLIDA EN LOS CINCUENTA]

Y NO DEJARSE VER



Gonzalo Chillida. "Autorretrato", París, 1951

VER [GONZALO CHILLIDA EN LOS CINCUENTA] Y NO DEJARSE VER

22 abril - 5 junio 2021

JOSEDELA 

Zorrilla, 21 28014 Madrid

info@josedelamano.com
www.josedelamano.com

AGRADECIMIENTOS

La galería desea, en primer lugar, agradecer a la familia de Gonzalo Chillida la confianza depositada en nosotros para llevar a cabo esta exposición, y en especial a Alicia Chillida su entusiasmo por rescatar la memoria de la obra de su padre. Además, este proyecto hubiera sido imposible sin la colaboración del Museo de Bellas Artes de Bilbao y, por ello, desde estas primeras páginas del catálogo deseamos mostrar nuestro agradecimiento a su director, Miguel Zugaza, y al Jefe del Departamento de Colecciones, Javier Novo.

© de este catálogo:
Galería José de la Mano

© de los textos:
Alfonso de la Torre

© de las fotografías:
Andrés Valentín-Gamazo
Archivo Gonzalo Chillida
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Fundación Pablo Palazuelo
Archivo Colegio de España

Comisario de la exposición:
Alfonso de la Torre

Diseño del catálogo:
Daniel de Labra

Edición y coordinación:
Alberto Manrique de Pablo

Cubierta:
Gonzalo Chillida. “Sin título”, c. 1955-1959 (detalle) nº cat. 26

(...) *Ante la soledad cósmica*
Gabriel Celaya¹

¹ Hermoso y atinado este texto, entre los escritos sobre el pintor: CELAYA, Gabriel. *La pintura de Gonzalo Chillida*. Madrid: Galería Theo, 1979: “Estamos, si bien se miran estos cuadros, ante la soledad cósmica, ante el horror y el misterio de que algo exista en lugar de no existir nada, y ante el pasmo de que el Arte pueda mostrar –así, mostrar, en el sentido más elemental de la palabra– lo que en rigor es impensable: el ser que es al margen de lo humano”.

PARÍS ERA PARÍS, POR TODO LO ALTO

Alfonso de la Torre

¿Cómo haremos para desaparecer?

Maurice Blanchot



Fotografías de Gonzalo Chillida. “Le Relais Haussmann”, París, 1951

El sábado trece de enero de 1951, Gonzalo Chillida Juantegui (San Sebastián, 1926-2008) se incorporaba al Colegio de España, en el 9 del Boulevard Jourdan en la Cité Universitaire de París. En el mismo permaneció hasta finales de junio de ese año², con aire de semestre académico. Volvería en el otoño del siguiente, 29 de noviembre de 1952, allí alojado hasta el 26 de junio de 1953, se ve, esta vez, coincidiendo con un curso completo. ¿Continuaremos con las certezas?: sencillamente no, pues estos datos quizás sean los más precisos que conocemos de la estancia de Gonzalo en París, lo cual nos permite iniciar mencionando la justicia del calificativo de Gabriel Celaya de “este hombre secreto”³, por cierto, quizás continuador de una cofradía, muy relevante de pintores y, en general, artistas, que, como el Faulkner apartado en su algodonal del oeste, eran capaces de vivir sin dejarse ver. Gonzalo pareciere verdadero practicante del arte de desaparecer, como si, en ese no dejar huellas disfrutara de la magia del eremita en su retiro⁴, ejerciente de aquello señalado por Maurice Blanchot: “¿cómo haremos para desaparecer?”. El resto por narrar quedará acariciado en la neblina del tiempo, tal en su pintura asoman en la historia ciertas notas como islas entrevistas, rocas, salientes, arenas arras-tradas, desvanecidas playas sobre las que el agua dejó su huella. Mas ciertos apuntes nos permitirán trazar pistas: avancemos pues, a sabiendas de la espesura.

² El día 26 de junio de 1951.

³ CELAYA, Gabriel. *La pintura de Gonzalo Chillida*. Op. cit.

⁴ O bien aquel adagio de Bernardo Soares sobre “la gloria nocturna de ser grande no siendo nada (...) la magia sombría del esplendor desconocido (...) lo sublime del monje en el desierto, del eremita en su retiro”. PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, p. 46. La edición consultada.

En su petición para la estadía en el Colegio de España, Gonzalo hacía constar su deseo de continuar los estudios de pintura, no explicándose el lugar⁵, ese sentido de “continuar” quizás refiriera los iniciados en Madrid, nueva suspensión del juicio. Es sabido que norma para permanecer en el Colegio era mantener algún tipo de estudios académicos justificados en París⁶. Pues, de modo previo a aquella marcha a la capital francesa, Gonzalo Chillida había realizado diversas tentativas de estudiar en el Madrid de 1947, que se asomaba a los fértiles *fifties*. Como ha evocado Rafael Canogar en el mismo tiempo⁷, era un Madrid que en lo pictórico recibía las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz, una de las figuras reverenciadas por los jóvenes pintores de ese tiempo, repartiendo Gonzalo Chillida su tiempo entre la tentativa de aprendizaje para el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando⁸ y los dibujos en el Círculo de Bellas Artes, a ello unido el verdadero magisterio del Museo del Prado, que -esto sí es una certeza- visitará durante toda su vida. Y las excursiones a

⁵ No consta en los Archives Nationales, en Francia, en los llamados “fonds relatifs à l’instruction publique”, conservados en dichos Archivos. Comunicación de Dominique Piron, 11/III/2021. No se ha encontrado su nombre en los archivos de la École Nationale de Beaux Arts, aunque sabemos que era posible la presencia de alumnos libres. Lo mismo en lo relativo a la llamada École du Louvre, otro lugar frecuentado por los artistas de aquel tiempo. Comunicación de Isabelle Bador, Chef du service de la scolarité, École du Louvre: “Il a pu suivre éventuellement des cours comme auditeur libre, sans inscription particulière, mais de cela je n’ai pas la trace” (2/IV/2021).

⁶ Así lo sabemos en el caso de Palazuelo, matriculado desde el 30 de noviembre de 1948, como alumno libre en el taller de René Jaudon, en la École Nationale des Beaux Arts en el barrio latino. (Archives nationales AJ52 / 1353: Registre d’inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure, 1945-1957). Fuente: Joëlla de Couëssin, Chargée d’études documentaires, École National Supérieure des Beaux Arts, Paris (VII/2009). Algo similar en el caso de Eusebio Sempere, quien declaraba ser alumno en la misma escuela y posteriormente declare su intención de cursar estudios de Historia del Arte en el Louvre (instancia de 1/XI/1955). Está explicado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: otro caballero de la soledad [Y vuelta al Paris de los cincuenta]*. Alicante: “Canelobre”, n° 69, Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, Verano 2018, pp. 106-122.

⁷ Lo hemos recordado en el catálogo: DE LA TORRE, Alfonso. *Rafael Canogar. Ayer Hoy*. Fuenlabrada: CEART, 2019. Rafael Canogar hizo una glosa sobre Daniel Vázquez Díaz, artista al que ha considerado siempre capital. CANOGAR, Rafael. *Memoria de Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

⁸ “Pidió poder realizar la prueba práctica de dibujo para iniciar los estudios, pero en su expediente no consta ni si llegó completarla o a pasarla. El documento (...) es una instancia mediante la que ‘solicita el examen de ingreso práctico’, firmada el 30 de abril de 1947. En ella figura que reside en la Ciudad Universitaria, cuarto 167”. Correspondencia con Mikel Lertxundi, 1/IV/2021.

los alrededores de Madrid, Ávila tan dibujada en lugar principal⁹. De tal forma que su proceso creativo podría asimilarse al contexto de la llamada “Joven escuela madrileña”¹⁰, una figuración quieta, de luces planas y que, en ciertas obras, en especial los bodegones, unas naturalezas muertas con aire pétreo, una pintura casi esculturizada, conduciría a esos lienzos hacia una notoria semblanza metafísica. ¿Un vasco en vía Fondazza? Eran *still-lifes* con aire de acentuada desconexión entre las formas, objetos y frutas, apartados panes o quesos, platos y jarras sin relación, como objetos desposeídos. Como si fuesen cacharros con sus sombras anhelantes, obsesionados por la consciencia del espacio¹¹.

Entre tanto, su hermano Eduardo, llegado al Colegio de España en París tres años antes, en 1948, todo aquel 1951 estaba alejado, residía en Villaines-sous-bois, cincuenta kilómetros al norte de París¹². Y, puesto que retornó Eduardo a Hernani a finales de ese último año, los encuentros entrambos debieron ser escasos. Es una historia que ya hemos narrado¹³: en un ajado molino de sidra, “Pompei”, así llamado

⁹ Hay dibujos de la ciudad desde 1945.

¹⁰ Galería Buchholz, *La joven escuela madrileña*, Madrid, 21 noviembre-15 diciembre 1945. La exposición contó con la participación de un grupo de pintores y escultores: Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández Miranda, Carlos Ferreira, José (García) Guerrero, Luis García Ochoa, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Espinosa y José Planes. El asunto de la nueva “Escuela de Madrid” fue tratado en 1954 por Manuel Sánchez Camargo (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954). Recordemos la acertada observación que sobre ellos subrayó José Luis Fernández del Amo: eran un grupo que “vivía en el riesgo de la novedad” cuando ésta no había perdido todavía su carácter desusado. Citado por CAMPOY, Antonio Manuel. *Valdivieso, Ramiro Tapia, Balinska, Grabados, ‘Art Nouveau’*. Madrid: “ABC”, 26/XII/1967, p. 20. Esta exposición fue recordada en 1974 en la Galería de arte Zodiaco, *Exposición homenaje en el 29 aniversario de la celebrada en la Galería Buchholz*, Madrid, 1-30 marzo 1974.

¹¹ Vid. a este respecto: LERTXUNDI GALIANA, Mikel. *Espacios para la reflexión*. En “Gonzalo Chillida”. Donosti: Kubo-Kutxa, 2016, pp. 17-27. El mismo autor precisaba que esa “primera época de tanteos es difícilmente clasificable, en gran medida por la sistemática destrucción a la que fue sometida por el propio artista años después, pero recuerda a mucha de la obra local que se produjo en la posguerra”. LERTXUNDI GALIANA, Mikel. *Gonzalo Chillida, un pintor de frontera*. En “Gonzalo Chillida”. Donosti: Koldo Mitxelena, 2013, p. 15.

¹² Quizás pudo visitarle Gonzalo, si sabemos que se accedía fácilmente en el tren desde la parisina Gare du Nord.

¹³ La estancia de Eduardo Chillida en el Colegio de España consta, oficialmente, entre 1948 y 1950, en ajustada cronología con su estadía en Villaines sucedida entre octubre de 1950 y octubre de 1951. Está narrado, por ejemplo, en: DE LA TORRE, Alfonso. *Calma, silencio, trabajo en paz*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2019. Aquel mes (octubre 1951) el matrimonio Chillida-Belzunce se instala en Villa Alegre, en La Florida, Hernani (Gipuzkoa). Fuente: Ixiar Iturzaeta. Archive & Library. Chillida Leku, 9/III/2021. El matrimonio de Eduardo Chillida y Pilar Belzunce tuvo lugar el 28 de julio de 1950.

en Villaines por su aire ruinoso¹⁴, bajo ese nombre que hablaba del pasado, fue donde Eduardo concebiría su taller en Francia, un mundo de esculturas quietas, de yeso o piedra, algunas inspiradas en sus encuentros con las salas de antiguas culturas del Louvre, que están en el origen de su obra escultórica.

Habitación número 34, estudio-taller 135 en una de las torres del quinto piso del Colegio de España, contiguo al de Narciso Yepes¹⁵, de tal forma que, desde entonces la música, quizás tentativas compositivas de sus “Jeux interdits”¹⁶, le acompañaría al pintor Gonzalo Chillida en su quehacer diario¹⁷. Otra amistad de ese tiempo en el Boulevard Jourdan: el estudiante de Derecho de origen marroquí Maurice Cohen, residente en el colegio español el curso 1950-1951, retratado por el artista en un par de ocasiones¹⁸. ¿Y con qué artistas se encontró en el Colegio? A mi juicio, entre todos ellos, un encuentro tuvo que resultar esencial: el sucedido con Pablo Palazuelo, con quien coincidió en el Colegio durante todo ese segundo ciclo de su estancia en París¹⁹, entre 1952 y 1953, recién retornado el madrileño desde Villaines y período previo a la marcha, en la primavera de 1954, al mítico trece de la rue Saint-Jacques, allí, entre el encierro y la admiración por ese barrio mestizo, rediviva patria de François Villon²⁰, donde permanecería hasta 1968. En un conjunto de fotografías de reciente hallazgo se revelan estos encuentros, verano de 1955, visitas de Gonzalo al estudio de Pablo, ya en la rue Saint-Jacques o excursiones campestres²¹ de la tríada

¹⁴ UGALDE, Martín de. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1975, p. 75.

¹⁵ Retratado, de espaldas con la guitarra, en dos dibujos del artista, de 1952. Conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Yepes permaneció nueve meses en el Colegio de España.

¹⁶ En aquel tiempo Yepes musicó la película de René Clément “Jeux interdits” (1952).

¹⁷ Conversación con Alicia Chillida, 17/II/2021. También: “Narciso Yepes estuvo residiendo en el Colegio de 1951 a 1952 y ocupó la habitación nº81. Y con estancias cortas estuvo el año 1950 y 1953 (...)”. Fuente: Ana María Pedrerol, 15/III/2021.

¹⁸ Retratado en un par de ocasiones en 1951. Conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹⁹ Obvio es señalar que, es conocido, coincidieron Palazuelo y Chillida en el tiempo de estadía en Villaines-sous-bois y que, por tanto, poco lugar de encuentros en París durante la primera estancia de Gonzalo allí.

²⁰ “Poco se sabe con certeza sobre estos periodos: ni dónde estudió, ni con quién, ni qué ambientes frecuentó, pero sí que conoció allí a Pablo Palazuelo, a Georges Braque y al músico Narciso Yepes, con quien trabó una buena amistad que duraría toda la vida”. LERTXUNDI GALIANA, Mikel. *Gonzalo Chillida, un pintor de frontera*. En “Gonzalo Chillida”. Donosti: Koldo Mitxelena, 2013, p. 19.



De izquierda a derecha: Louis Clayeux, Paule y Adrien Maeght, Palazuelo y (de espaldas), Eduardo Chillida. La Charité-sur-Loire, 1955. Fotografía: Gonzalo Chillida

de amigos (Eduardo, Gonzalo y Pablo) encontrados con Louis Clayeux²², y los galeristas Paule y Adrien Maeght, imágenes que me recordaron aquella *partie de campagne* de Jean Renoir.

En los años mencionados en coincidencia del artista vasco y el madrileño, Palazuelo había participado ya en los “Salon de Mai” de 1949 y 1950 (en el Musée d’Art Moderne de París) o en importantes colectivas de la galerie Maeght como “Les mains

²¹ En La Charité-sur-Loire.

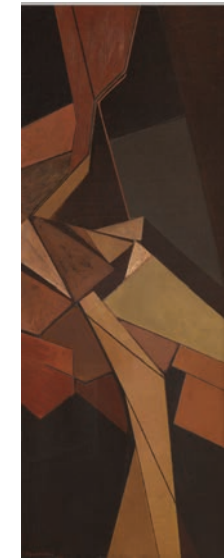
²² Louis Clayeux (La Charité-sur-Loire, 1913-2007), fue director de la galerie Maeght desde 1948 hasta 1964. Personaje importante en nuestra historia, próximo a Palazuelo y a Chillida, conoció también a Fernando Zóbel. Visitó el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en diciembre de 1964 para negociar la incorporación del “Abesti Gogorra IV” de Eduardo Chillida que preside el Museo. Está contado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Zóbel-Chillida, al encuentro*. En “Zóbel-Chillida. Caminos cruzados-Crisscrossing paths”. Barcelona: Galería Mayoral, 2019. Según Alicia Chillida, próxima su marcha persiguió la integración de Gonzalo Chillida en el equipo de la Galerie Maeght. Conversación 8/IV/2021.



Pablo Palazuelo. 13, rue Saint-Jacques, París. 1955. Fotografía: Gonzalo Chillida

éblouies”, los mismos años, o “Tendance” (1951 y 1952). Diez años mayor que Gonzalo, tempranamente reconocido tal se ve, se hallaba integrado en relevantes proyectos colectivos en museos europeos, exposiciones en el Musée Cantonal des Beaux-Arts en Lausana o en la Kunsthaus de Zürich (1952). Buena prueba era que, marchándose Gonzalo de la capital francesa en 1953, Palazuelo obtenía el Premio Kandinsky, a la vez el Guggenheim Museum de Nueva York seleccionaba su obra para la exposición: “Younger European Painters-A Selection”, quedando entonces la obra “Variations” (1951) en la colección norteamericana. Y, en muchos aspectos, ciertas notas iniciales de las trayectorias artísticas de Palazuelo y Gonzalo Chillida se parecen: esos dos caballeros de la soledad, podríamos escribir²³. Incluso coincidentes en el encuentro con la pintura de unos bodegones inundados por el recogimiento

²³ FAVRE, Louis-Paul. *Palazuelo. Chevalier de la solitude*. Paris: “Combat-Le journal de Paris”, n° 3327, 14/III/1955, p. 7.



Estudio de Gonzalo Chillida en Etxe-Ondo, Villabona (Gipuzkoa). 1955-1958. Fotografía: Cortesía © Archivo Gonzalo Chillida. A la derecha: Pablo Palazuelo. “Alto” (1954). Colección particular

metafísico que, en algunos lienzos, me devolvió hacia el *parisino* Luis Fernández. También es cierto sucedía con muchos pintores que ensayaban, escasa información artística en España esos años que tocaban los cincuenta, diversas actitudes figurativas ensalzadas en un aislado Madrid dominado por una figuración retardaria y los ecos de los *viejos* maestros del cubismo o el surrealismo para, después, tras el viaje a París, encontrar al fin su verdadero camino.

Mas encontraremos muchos otros artistas españoles alojados en el Colegio parisino en ese tiempo, entre los más conocidos coincidentes en ese arco temporal (1951-1953), y que Gonzalo pudo haber tratado: Manuel Hernández Mompó (1950-1951) o Paco Nieva (1951-1953). Más tarde, José Luis Gómez Perales, Cirilo Martínez Novillo o Juli Ramis (1952); Francisco Farreras (1952-1954); Agustín Úbeda y Antonio Saura (1953). Por el testimonio de Zóbel²⁴ sabemos de su amistad en París con el singular escultor cántabro Carlos Sansegundo (alojado entre 1952-1953).

²⁴ “Chillida me contó una encantadora anécdota sobre su hermano Gonzalo y Sansegundo, cuando ambos estudiaban en el extranjero. Sansegundo había sido abandonado como desesperado por prácticamente todos, excepto Gonzalo, que es una especie de santo y no ve maldad en nadie. Madrid, June 9 1965”. ZÓBEL, Fernando. *Diarios* (1965). Vol. 8, p. 44, *pro manuscripto*. Cortesía de la Fundación Juan March, Madrid. La traducción del inglés es nuestra.



Colegio de España, Cité Universitaire. París.
Cortesía del Colegio de España

Quizás nuevamente ejerciente del arte de la desaparición, no hallamos a nuestro artista representado en las exposiciones anuales celebradas durante su estadía en el propio Colegio de España²⁵, así la concurrida exposición colectiva que tuvo lugar entre el 24 y el 30 de abril de 1953 no incluyó la obra de Gonzalo Chillida²⁶. En todo caso no parece extraño en este pintor acostumbrado a la voz baja, gozosamente disfrutador del apartamento, quien apenas

realizó en su vida una veintena de exposiciones individuales, la primera en 1962 diez años después de su fundamental viaje a París, este artista acostumbrado a caminar por los, también fértiles, senderos apartados de la vida.

La estadía en el Colegio de España, -así lo narró el artista August Puig, inefables memorias de quien llegó más temprano²⁷-, era el gran pretexto para encontrarse

²⁵ En la de 1952 Gonzalo estaba ausente: Colegio de España, *Exposition des peintres residents au Collège*, París, 31 marzo-9 abril 1952. La secuencia anual de exposiciones hizo que las anteriores fueran: 1947, 1948, 1949 (no estrictamente sobre pintores residentes). El vacío expositivo entre 1949 y 1952 tuvo que ver con las obras de reforma del Colegio. Vid. PEDREROL, Ana María-GARCÍA, Josep Miquel. *30 años de la reapertura del Colegio de España en París. Homenaje a la exposición de pintores residentes en 1952*. París: Ediciones Colegio España París, 2017.

²⁶ Colegio de España, *Exposition des peintures et sculptures du Collège*, París, 24-30 abril 1953. Exposición de más de una veintena de residentes. Se desconocen las razones por las que Gonzalo Chillida no participó, de cualquier forma, sabemos de otros ejemplos de residentes en el Colegio, el caso de Palazuelo, que no estuvieron integrados en la vida expositiva del mismo.

²⁷ PUIG, August. *August. Memorias de un pintor*. Barcelona: Editorial Hacer, 1991. Esta obra refiere una extensa descripción del Colegio de España, y su ambiente, en la época de llegada del artista, 1947. Por su interés aconsejamos la lectura del encuentro con Bernard Dorival (Ibid. pp. 94-95).

con aquel París anhelante de los años cincuenta, "París era París por todo lo alto"²⁸, sentenciará Eduardo Chillida, la actividad artística era incesante y asomarse a las calles parisinas, exposiciones, tertulias, clubes y jazz, semejaba el fin (al menos durante algún tiempo) de aquellos años de sombra. Evocando también algo esencial, cómo muchos gestores de la cultura plástica de la capital francesa en ese tiempo eran hispanistas, así sucedería

con un habitual frecuentador del Colegio de España, Bernard Dorival y su bicicleta²⁹ quien, con otro hispanista, Jean Cassou, conformarían el Musée d'Art Moderne de París. Quizás un pequeño y delicado dibujo de Gonzalo Chillida, -un rincón con el bistró "La Bohème" desde la rue Mont-Cenis, tan pintada por Maurice Utrillo, junto a la Place du Tertre en Montmartre-, evoque esa *joie de vivre*...



Gonzalo Chillida. París, 1951.
Museo de Bellas Artes de Bilbao

²⁸ CHILLIDA, Susana. *Eduardo Chillida. Conversaciones*. Madrid: La Fábrica, 2021, p. 40.

²⁹ Así lo describe, no sin conmoción: PUIG, August. *August. Memorias de un pintor*. Op. cit. p. 94: "Me recibió con gran amabilidad, presentándose a Jean Cassou y, se propuso venir a mi estudio en el Colegio de España. Lo hizo al cabo de un par de días. Desde mi ventana lo vi llegar en bicicleta, para mi gran extrañeza, en una mañana soleada. Yo debía haber vivido hasta entonces en otro planeta ¡que un personaje como él se desplazara con aquel medio de locomoción!".



A la izquierda, Gonzalo Chillida, "Formas" (c. 1960). Museo de Bellas Artes de Bilbao
A la derecha: Pablo Palazuelo, "Imagen" (1955). Museo de Bellas Artes de Bilbao

Tentemos un repaso a las exposiciones que pudo encontrar Gonzalo en París, a sabiendas de aquella evidente conmoción geométrica que se revelará en sus dibujos de estos años. Pensando en una de las galerías más activas en ese tiempo en la capital francesa reflexiono en el posible encuentro en Denise René, con sus exposiciones del primer semestre de 1951, cito cronológicamente: Edgar Pillet; "Groupe de peintres et sculpteurs. Arp, Beaudin, Esteve, Lapicque, Leger, Magnelli, Miró, Picasso, Sophie Taeuber-Arp"; Jean Deyrolle; "Formes et couleurs murales" (Dewasne, Jacobsen, Vasarely). El otro año de 1952, el invierno estaba marcado por una muy hermosa exposición en la misma galería, bajo el título de "Diagonale" (según el catálogo: "Arp, Guevara, Arden Quin, Carlstedt, Sonia-Robert Delaunay, Bloc, Domela, Dewasne, Herbin, Dumitresco, Istrati, Le Corbusier, Deyrolle, Jacobsen, Magnelli, Nunez, Picabia, Leuppi, Mortensen, Baertling, S. Taeuber Arp, Pillet, Vasarely"). A esta colectiva seguía la presencia individual de Jacobsen. En 1953 una colectiva reunía a Dewasne, Deyrolle, Jacobsen, Mortensen y Vasarely. Una revisión del arte sueco (1913-1953) entre marzo y abril ("Derkert, Adrian Nilsson, Sköld, Eggeling, Carlsund,



A la izquierda: Gonzalo Chillida, "Formas" (c. 1960). Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Arriba, a la derecha: Gonzalo Chillida, "Sin título" (c. 1957). Museo de Bellas Artes de Bilbao y abajo: Pablo Palazuelo, "Sin título" (1955). Cortesía Fundación Pablo Palazuelo

Olson, Berg, Rodhe, Bonnier, Jones, Pehrson, Baertling, Rolf, Dyrssen"). A esta proseguiría, según el catálogo: "L'Association des artistes danois en France présente: J. Chr. Soerensen, lithographe. Œuvres de Mortensen, Salto, Soendergaard". Nueva exposición: "Deyrolle - Peintures des années 1951-1953" y, llegando el verano: "Denise René présente: Arp, Baertling, Battistini, Bloc, Bozzolini, Breer, Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Cicero Dias, Gonzalez, Esteve, Gilioli, Herbin, Istrati, Jacobsen, Le Corbusier, Leger, Magnelli, Mortensen, Navarro, Poliakoff, Marie Raymond, Schnabel, Stahly, Vasarely". Solo la visita a esta galería esencial del París de los cincuenta habría servido a Gonzalo para conocer los caminos de las tendencias de mayor rigor geométrico durante esos años. Algo que sería lógico si sabemos de la proximidad de Sempere con la galería³⁰, de la que fue colaborador vía el taller serigráfico de

³⁰ En lo que llamaremos el primer período de Gonzalo, Sempere realizaba sus milicias universitarias pero sí, en 1952-1953, vinculado a la pintora Loló Soldevilla, convive en ese tiempo entre una pensión en el 21 de la rue Campaigne Première en Montparnasse y el 33 de la rue Dauphine (1953) en Saint Germain. Sempere permaneció

Wifredo Arcay. No olvidemos tampoco que dos sucesos expositivos muy relevantes de aquel tiempo eran los mencionados “Salon de Mai” y los “Salon des Réalités Nouvelles”. Especialmente este último sustanciado en la preminencia de las actitudes constructivas y el mundo ordenado de las formas. Por otro lado, un tiempo, es sabido, capaz de convivir con la aparición expositiva del arte informal, así sucedió con la mítica exposición en Paul Facchetti, finales de 1952³¹. Durante ese tiempo desvanecido en París, claro, uno imagina también a Gonzalo Chillida visitando la amplia exposición de Miró en Maeght, que coincidió con sus días parisinos, junio de 1953³².

Algo esencial a mencionar, también esos años, era la presencia de su admirado Braque, quien a la llegada de Gonzalo a París en 1952 acababa de exponer en Maeght³³. De la lectura de los recuerdos de aquel tiempo de algunos pintores españoles deducimos que Braque era un pintor accesible a quien Gonzalo visitó³⁴, muchos han narrado encuentros en su casa y estudio próximo al Parc Montsouris, así nos lo ha evocado su hermano Eduardo³⁵. También Sempere, quien se encontraría con el pintor de Argenteuil en diversas ocasiones³⁶. Admirado toda su vida por Gonzalo, -nada

alojado en el Colegio, no coincidente con Gonzalo, los cursos: 1948-1949; 1949-1950; 1954-1955 y 1955-1956. Vid. a este respecto: DE LA TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: otro caballero de la soledad [Y vuelta al París de los cincuenta]*. Op.cit.

³¹ Galerie Paul Fachetti, *Un art autre*, París, 17 diciembre 1952

³² Desde 1951 Joan Miró y Pablo Palazuelo se encontraban en ciertas ocasiones en París. Está narrado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. 13, rue Saint Jacques*. Palma de Mallorca, Cuenca, Alzuza: Fundación Juan March y Museo Oteiza, 2010-2011.

³³ Inaugurada el 13 de junio de en 1952.

³⁴ Conversación con Alicia Chillida. 3/IV/2021.

³⁵ Eduardo Chillida hizo un intercambio con una pintura de Braque durante el tiempo de su estancia en París. “Era estupendo”, diría el escultor. CHILLIDA, Susana. *Eduardo Chillida. Conversaciones*. Op. cit., p. 36.

³⁶ SEMPERE, Eusebio. *Encuentros-Georges Braque*. Madrid: “Cuadernos Guadalupe”, nº 1, 1975, p. 35: “Nuestro primer encuentro, allá por el año 1949, fue en el transcurso de una visita organizada. Éramos veinte o treinta personas. Braque, impasible ante semejante invasión, enseñaba cuadros, se sometía resignadamente al macabro juego de las preguntas triviales y de las forzadas respuestas. En un aparte, acaso sorprendido por mi excesiva timidez, me dijo: -Si quiere, puede venir a visitarme. Pásese cuando quiera...Y, en efecto, volví algunas veces. No sin temor al principio, con el temor propio de un joven que va a enfrentarse con alguien a quien ha admirado desde siempre, a quien le ha dedicado en secreto su más honda adoración. Lo chocante para mí era descubrir un estudio de atmósfera burguesa, nada bohemio. En compensación, me era dada la posibilidad de extasiarme ante centenares de pinceles sucios, mugrientos, que el gran pintor jamás limpiaba (...).”

extraño pues era otro pintor de luces quietas y radas mercuriales-, una aguatinta de Braque presidió siempre la entrada de su casa³⁷, tal un homenaje permanente mas también era un augurio de lo que habría de llegar: la playa de Varengeville solitaria, esmeralda el agua del mar, la escena bajo una luz de ceniza³⁸.



Georges Braque, Varengeville, 1955. Aguatinta sobre papel. 45,1 x 75,4 cm (26 x 63,5 cm). Editado por la Galerie Maeght, impreso por Crommelynck, París

DESDE EL NEOPLASTICISMO A LA NATURALEZA [UNA PROPUESTA DE TAXONOMÍA DE LOS DIBUJOS DE GONZALO CHILLIDA DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA]

Comencemos esta taxonomía señalando algo que ahora sabemos con certeza: el paso por París supuso para Gonzalo Chillida dejar temporalmente a un lado la pintura figurativa encarando el ejercicio de una intensa experimentación formal, de tal manera que, cuando retornara con nosotros, su vida como artista se había transformado.

³⁷ Conversación con Alicia Chillida. 17/II/2021.

³⁸ Georges Braque, *Varengeville*, 1955. Aguatinta sobre papel. 45,1 x 75,4 cm (26 x 63,5 cm). Ejemplar “H.C.”. Editado por la Galerie Maeght, impreso por Crommelynck, París. Vid.: VALLIER, Dora. *Braque: The Complete Graphics Catalogue Raisonné*. New York: Gallery Books, 1982, nº cat. 1023, il. col. p. 294.

De ello da fe la fotografía tomada nada más regresar de París, en la ganbara de Etxe-Ondo, su estudio de Villabona en Gipuzkoa (1955-1958), en cuyo caballete se aprecia, cuidadosamente colocado, un cuadro abstracto, constructivo y de estructura horizontal, pareciere un paisaje geométrico constituido como un territorio de líneas y planos en agitadas fugas por los límites de la superficie pictórica, lienzo muy palazuelino y hermanado con ciertos dibujos lineales ahora expuestos en la galería José de la Mano.

En tanto, analizando sus obras de aquel tiempo que llamaremos “de París”, observamos la conformación de un yo plural, una coherencia íntima que resulta de un incesante ejercicio de posibilidades, tal voces alzadas como una necesidad para la ulterior existencia del silencio, un saludo a Blanchot. Ejerciente de una personalidad fractal revelada en un mundo expandido, eran ensayos sobre papel como desarrollos al margen y que, sin dudarlo, le otorgaron la libertad necesaria para luego arribar al esencial recogimiento de su producción. Una infatigada búsqueda e introspección sobre el espacio, como si sospechase de la abundancia de cosas dichas ya y, por tanto, la labor restante sería la de hacer anotaciones al margen, hasta la final llegada de esa expresividad propia, embargada de contención y lirismo, con aire de reserva.

Así, pareciere hermético si revisamos un conjunto de dibujos con color que llamo “neoplasticistas” (pp. 47-55), por ser un esencial mundo de bandas desplazadas hacia los límites del espacio pictórico y que me hicieron recordar aquello de los privilegios de la vista, de Octavio Paz³⁹. Bandas de una cierta liviandad, pareciere afectadas por el temblor desde leves movimientos evocadores de cadenciosas notaciones musicales, como aquellos ritmos de danzas rusas de Theo Van Doesburg. Sueñan sus líneas, así a lo Klee, tiemblan como un fulgor venido de donde no se sabe⁴⁰. Ejercicios sobre papeles con frecuencia rectangulares, poseedores de verdaderos viajes lineales interiores, silencioso universo de líneas evocador de los artistas de De Stijl, muy en especial pienso en Georges Vantongerloo o en Bart Van der Leek, también en detalles de las composiciones con líneas de Mondrian, circa

³⁹ PAZ, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte Moderno Universal*. México: Fondo de Cultura Económica, México 1994.

⁴⁰ KLEE, Paul. *Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Estrasburgo-París: Éditions des Musées de Strasbourg-Editions Hazan, 2004. “Cours VII” 27/II/1922, nota 94, en la edición citada, en p. 127. La cita es: “Comme une étincelle venue d’où on ne sait où”.

1916-1917. Fabricar algo desconocido con lo conocido, lo nuevo con lo antiguo, estas composiciones de retículas ligeras concebidas por Gonzalo Chillida portan el *air de Paris*, mas también son ejercicios de líneas que toman el papel. Podrá bastar un sencillo encuentro de un duplo de líneas de ancho color, límpido su viaje sobre el papel, subrayado el encuentro entre horizontalidad o verticalidad; en ocasiones bandas anguladas que parecen inclinarse, como los ramajes que pintará en este tiempo, levemente, tal líneas mecidas por un soplo leve del viento. Espacios lineales con frecuente presencia del color sometido a restricción, muy habitualmente el encuentro del negro más otro color, dibujos parecieren afectados por la distancia, quizás reflejo de la *ostranénie* del artista, pues en muchas ocasiones las líneas viajan solas, distanciadas por el espacio, entrecruzando el mismo sin tocarse, líneas o bandas aproximándose unas a otras mas retenidas en su extremo como zonas de reserva, pareciere embargadas de un cierto *noli me tangere* de la línea. Y, también, representaciones de líneas que parecen ser apoyos, soportes de otras líneas. Algunas de esas listas se ensancharán, ciertas tomarán colores térreos y, he recordado las *stripes* de Kenneth Noland, en cierta medida creo esos ejercicios le restituirán hacia el futuro, estarán en el origen de la devolución de la visión de la naturaleza hacia su conversión en bandas que luego, azules y grises, reflejarán confundidas el paisaje de mares o cielos.

Como en una práctica dotada de oblicuidad, ejerciente de distintas voces, tal un visitante de tierras desconocidas, hay otro conjunto de dibujos de esa década de los cincuenta (pp. 32-33) extraídos desde una siembra de marcas, un leve *dripping* de puntos que, unidos al azar algunos de ellos como coordenadas constelares, generan el recorrido de las líneas, son activadores del espacio, revelando(se) algo hasta entonces inexistente. Quedarán otros puntos solitarios como testimonio del proceso, salpicando el dibujo. He recordado aquel Miró que frecuentemente entrelazaba puntos, luego devenidos segmentos⁴¹. Vemos así cómo existe en este tiempo un Gonzalo Chillida tentando el azar surrealista, puesto a disposición del surgimiento de las imágenes a la par que, casi, ciertas parecen ser ilustración del “Punto y línea sobre el plano” de Kandinsky. Entonces, el desplazamiento de los puntos devenidos líneas genera las situaciones formales, en ocasiones semejare trazadas sin

⁴¹ Véase, por ejemplo: Joan Miró. *Constelaciones en el amor de una mujer*. 1941. Art Institute of Chicago.

levantar la mano del papel, de un solo trazo (pp. 35-39): “cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, -dirá Kandinsky- se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prologarse indefinidamente”⁴². Al cabo, “la línea ve y abre nuestra *visión*, pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver de esa manera aumentada, impulsa la visión de la línea. Cuando nuestro *soñar*, nuestra *visión*, desvaría, nuestras líneas vagan desorientadas porque ya no comprendemos, y nuestros sueños se pierden en su deambulación a través de las orientaciones innombrables del espacio: es el laberinto. La línea puede hacer visible lo invisible. La línea sería vehículo de energías que proceden del trasfondo de la materialidad. La energía toma cuerpo, forma, para conformar el mundo. El artista traza las líneas -vuelve a *soñar* con aquellas energías-, que son la huella de aquel acorde. Es posible que la línea en tanto que grafismo humano no sea capaz de comprender totalmente la forma, pero la línea es una imagen arquetípica que describe el movimiento del punto (número-unidad), a través del espacio (...) en palabras de Jung, ‘el número es gráfico’, y tanto el número como las líneas estaban antes que el hombre y estarán después”⁴³.

Apropiación y distanciamiento, misterioso universo este de rectas y curvas que, al encontrarse, genera estructuras formales o retículas (p. 45). Ese trabajo lineal, surgido desde la presencia del punto, también será posible encontrar en algunas de sus dibujos de ramas, obras naturalistas que conservan la impronta del surgimiento desde ciertos círculos a modo de puntos engrosados aplicados por el pintor sobre el papel. [Contemplando los dibujos de Gonzalo de este tiempo, he recordado algunos trabajos coetáneos de José Luis Gómez Perales, aventuras de líneas mostradas en esta misma galería en 2013 o ciertos de, ese tiempo también, Georges Noël o Gerardo Rueda]. Esta taxonomía linealista nos conduce hacia ciertos papeles de nuestro artista trazados como una red o celosía, mallas de líneas, aplicaciones de múltiples rallados como manojos, con frecuencia en disposición angulada confiriéndoles un cierto dinamismo, muy en el aire de los tardíos “Red” palazuelinos (pp. 40-42).

⁴² KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Editorial Labor, 1995, p. 57 (la edición consultada).

⁴³ Ibíd. p. 6.

Contemplando otro grupo de dibujos con tintas negras, de evidente remembranza naturalista (pp. 43-46), parece que nuestro artista viajara entre un territorio en equilibrio que va de lo ilegible a lo legible y, así, aquellos me devuelven a la pasión de Gonzalo Chillida por los fósiles⁴⁴, por los fragmentos encapsulados del mundo vegetal y animal y me quedo pensando en este compartir la admiración por la naturaleza, tan frecuente en los artistas vascos. Baste el ejemplo: coincidente esta exposición con la de Remigio Mendiburu en el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁴⁵, ambos, artistas de la profundidad del bosque, Mugakosoro en el caso de Gonzalo, Intza en el valle de Araiz, en Mendiburu-, inmersos en el temblor de los bosques, admiradores del cantar del río Bidasoa. Y tantos otros artistas, he recordado a Oteiza buscador de ancestros formales entre el paisaje de los crómlech en el alto de Agiña⁴⁶.

Sin dudarlo, el conjunto de dibujos realizados al final de la década de los cincuenta supuso un amplio capítulo de experimentación formal, aquel avance en la penumbra en múltiples direcciones. Tentativa de agotar un lugar de experimentación, en ese tiempo hay algunos otros dibujos de Gonzalo Chillida sobre negro, esgrafiados (p. 34), pareciere en la estirpe de las diagramáticas pizarras con incisiones de Basterretxea. Y otros, más naturalistas, descendientes semejare de las tintas-alfabeto de Michaux, artista expuesto con frecuencia en el barrio latino⁴⁷, en tanto ciertos quedarán próximos a los dibujos con nervaduras y los mármoles con plomo incrustado de Eduardo Chillida. Dibujos de Gonzalo que nos devuelven a la querida naturaleza, dibujos como huellas, quizás ramas u hojas meciéndose desde el hueco, fluidos. Y, en otras pinturas, estoy pensando en su ciclo conocido como “Formas”, hay una cierta proximidad al quehacer de artistas como Palazuelo, Poliakoff

⁴⁴ Conversación con Alicia Chillida, 30/III/2021.

⁴⁵ Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Mendiburu. Materia y memoria*, Bilbao, 13 abril-5 septiembre 2021. Y nuestro texto en ese catálogo: DE LA TORRE, Alfonso. *Remigio Mendiburu. Objetos de la extrañeza*. En el mismo se analiza la relación, tan intensa, de Mendiburu con la naturaleza.

⁴⁶ OTEIZA, Jorge. *Quosque tandem...!. Ensayo de interpretación del alma vasca con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*. San Sebastián: Txertoa ediciones, 1971 (2ª edición, la consultada), nota 94.

⁴⁷ Galerie Rive Gauche, *Pour connaître mieux Henri Michaux, (1937-1951)*, París, 21 junio 1951; Galerie Nina Dausset, *Gouaches récentes*, París, 6-8 febrero 1953.

o Jacques Villon. Jean Deyrolle (pintor entonces muy en boga, otro creador linealista, como vimos representado por Denise René) queda también revelado en ciertos fondos de las pinturas, planos pareciere bañados por un agitado espacio con vida anterior, como anegado por el tiempo.

A su retorno a España, Gonzalo Chillida abandona estas geometrías visibles en tanto ejerce una pintura que observa la naturaleza, el paisaje, desde un punto de vista progresivamente abstracto, sometido a eso que Celaya llamó el vértigo de la quietud, como paisajes y arquitecturas devenidos objetos: Castilla en lontananza, rocas o playas, barcas y pueblos que, además del citado Vázquez Díaz, en lo pictórico encajarían con el descarnado lirismo de Díaz Caneja, Ortega Muñoz o ciertas zonas de Benjamín Palencia. Paisajes inquietantes poblados por arquitecturas como enigmas de los días, evocando aquellos de Giorgio, inmóviles paisajes deshabitados, como de “acuidad sobrerreal”⁴⁸, que temprano subrayara Chueca Goitia. Gonzalo pinta el mar de Castilla, ese océano de cuero⁴⁹, -las tierras de Castilla, así tituladas machadianamente por el pintor-, y algunas obras, como las vistas de “Sepúlveda” (1954) son, verdaderamente, esenciales pinturas-dédalo, no tanto una ruptura, antes o luego, como una verdadera continuidad pues se entienden bien con la vocación tridimensional de sus “Formas” abstractas (c. 1960).

Hacia 1955, durante su paso expositivo por la Academia de España en Roma, Gonzalo había visitado las ruinas etruscas en el yacimiento de Cerveteri y la Necrópolis de la Banditaccia⁵⁰, próximas a la capital. Hasta nosotros ha llegado una quincena de imágenes, hermoso conjunto fotográfico donde destacan las fotografías de huecos en los muros de los túmulos, las sombras generadas crecidas entre ese mundo de

⁴⁸ CHUECA GOITIA, Fernando. *Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1962, p. 45.

⁴⁹ La mención al mar de Castilla viene desde el poema de Pablo Neruda: “Explico algunas cosas” de “España en el corazón” (1937) y el paisaje extendido frente a su Casa de las Flores, así cantado: “Yo vivía en un barrio/ de Madrid, con campanas,/ con relojes, con árboles./ Desde allí se veía/ el rostro seco de Castilla/ como un océano de cuero”. Alicia Chillida rememora: “Cuando venía a Madrid con mi madre, siempre en coche, se quedaba tres días máximo, para ir al Museo del Prado y poco más... algunos apuntes, con su cámara Leica, de los campos de Castilla, que le fascinan, porque para él, son lo más semejante al mar”. Conversación con Alicia Chillida, 16/II/2021.

⁵⁰ Fuente: Javier Chillida, 15/III/2021.

cipreses, ruinas y piedras, sillares devastados acariciados por los líquenes, pasajes, restos sepultados por la hojarasca que nos llegan ahora entre los pliegues del tiempo, fotografiados con la Leica regalada por su padre, fotografías por Gonzalo reveladas también. Para éste, la fotografía era un vector, una fuerza, una verdadera heurística capaz de devolverle al mundo fragmentos de lo visto no tanto para conservar, sino más bien como una zona activa de la memoria, una memoria suspendida capaz de desplazarse desde una micromirada condensada de los restos etruscos hacia otra mirada panorámica, expandida, conducente a la extracción de los lugares, que se convierten así en abiertos e indeterminados, en una indeterminación que nos devuelve a lo inefable. Claro, esas tempranas fotografías etruscas pueden interrelacionarse con las tempranas fotografías de Castilla o sus panoramas, vistas y fotografías de costa o mares, arenas y árboles, playas o cielos. Mas pienso, también, con otras zonas-no-fotográficas de su trabajo: así sus níveas esculturas de esta década, talladas en el yeso (pp. 56-59), evocan paisajes, visiones desde la altura esas formas blanco-sobre-blanco que, nuevamente, muestran no son voces solitarias en su obra, hechos aislados, sino que podrían interrelacionarse con otras, como en una fértil concatenación, por ejemplo con su anguloso “Paisaje” francés de 1951, o bien las “Rocas” (c. 1960). También con ciertas obras abstractas de esos años realizadas con fragmentos apuntados (los mencionados “Formas” son ejemplo) o bien litografías con aire inmemorial como trasvasado el espíritu de la piedra al papel (c. 1962), o aquellos aguafuertes tan bellos con los paisajes montañosos de Aralar, “Malloak”⁵¹. Y esas esculturas de yeso evocan aquellos panoramas fotográficos, donde frecuentemente retrata promontorios montañosos, o bien las pinturas de sus barcas o botes, geometrizados sobre el plano, ya sea de la arena o del mar.

Y aquella otra hermosa historia comentada al comienzo, el reciente hallazgo de dos rollos de negativos sobre los que Gonzalo Chillida escribió: “Visita al estudio de Pablo”. Estimo son fotografías del verano de 1955, y el “estudio” sabemos es el lugar interior de Palazuelo, el 13 de la rue Saint-Jacques, retratado frente a un espejo, una forma esta de retratar, esquivando el retrato, que me ha devuelto hacia el “Autorretrato” de Gonzalo de 1951 que nos ilustra, su sombra. Mas también las

⁵¹ La llamada “Carpeta Hatz” (1981-1983).

calles del barrio latino y de la île de Saint-Louis que tanto fructifican en el artista, sus callejas y bistrós, las librerías esotéricas, la multiculturalidad apreciada ya entonces. Veo esas fotografías, aquel París parecería puesto en contraste, el día frente a la noche, el misterioso refulgir nocturno de los muros recortados de Notre-Dame contra lo oscuro o las aguas del Sena, mercuriales. Mundo en *travelling*, desde las calles del barrio latino al interior del estudio de Pablo, y desde allí la mirada del artista vasco queda atrapada por la belleza caótica de los tejados parisinos enfrente, por la iglesia de Saint-Severin, pináculos y arbotantes, templo que parece habita también esa misteriosa habitación. Otras vistas recorren la ciudad: la place de Saint-Germain, la estatua del Marechal Foch (en Trocadéro) o la plaza de René Viviani. Otro conjunto, ya escribí merecería integrarse en el mundo del cineasta Jean Renoir, *une journée à la campagne*, podría también titularse. Un coche a la sombra, una casa en la vegetación, un almuerzo feliz, unas tumbonas y un dulce spleen, la bebé, las frutas recogidas de los árboles por Pablo con dificultad, la sombrilla...Y la silueta de la casa, soledad de los campos, al alejarse de lugar. Cayó la noche.



Gonzalo Chillida, 1955

GONZALO CHILLIDA EN EL CONTEXTO CONQUENSE

Es una especie de santo.

Fernando Zóbel⁵²

Tras quince años practicando el oficio de pintor⁵³, a partir de 1962, fecha de la primera individual en su ciudad natal⁵⁴, la pintura de Gonzalo Chillida es acogida en el contexto de la pintura de ese tiempo, de tal forma que su recorrido puede ser considerado clásico: artista integrado con uno de sus paisajes verticales en la inaugural de Juana Mordó (1964)⁵⁵, allí quedó su obra colgada junto a la pintura “Luminosa” (1963) de Fernando Zóbel y la escultura de Chillida, “Hierros de temblor III” (1957), no era mala compañía. Gonzalo tuvo inmediata individual en la galería (1965)⁵⁶, y una tríada de sus pinturas se hallaban incluidas en el primer catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (1966)⁵⁷, y aunque era quizás uno de los pintores que más próximo se hallaba a la representación (y a su cuestionamiento, por cierto), encajaba en aquello escrito por Zóbel sobre su uso del término “abstracto”: “la colección queda limitada, sin demasiado rigor, a obras que se sirven de ideas e intenciones no-figurativas”⁵⁸. Y a su vez, ahora, uno acaba pensando en la concomitancia de Gonzalo Chillida con la pintura de Fernando Zóbel, en especial aquellas donde este nos devuelve faros, ríos, corrientes y arenas de playas, comprendiendo el grado de entendimiento entrabos artistas amantes de la naturaleza, fotógrafos, anotadores en sus múltiples cuadernos de apuntes.

⁵² ZÓBEL, Fernando. *Diarios* (1965). Vol. 8, p. 44, *pro manuscripto*.

⁵³ Estoy pensando en los primeros dibujos que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fechados en 1945.

⁵⁴ En 1962, en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián. Esa exposición seguía a la que había organizado el Ayuntamiento de San Sebastián en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en el verano de 1961: “I Exposición Arte Actual”, que incluía la obra de nuestro pintor.

⁵⁵ Galería Juana Mordó, *Exposición Inaugural*, Madrid, 14 marzo-6 mayo 1964.

⁵⁶ Galería Juana Mordó, *Gonzalo Chillida*, Madrid, 5-25 marzo 1965.

⁵⁷ Se trató de las pinturas: “Playa”; “Marina en ocre y gris” (que se reproducía) y “Marina gris” (1965). ZÓBEL, Fernando et al. *Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo. Cuenca*. Cuenca: 1966, s/p.

⁵⁸ ZÓBEL, Fernando. En *Ibíd.* s/p.

Gonzalo visitó el Museo abstracto por vez primera en marzo de 1967, como consta en su libro de firmas, haciendo frecuentes viajes a Cuenca. Así, es posible encontrarle en la casa de Sempere que miraba al Júcar junto a Zóbel y la pintora norteamericana Joan Semmel, era el 15 de mayo de 1969⁵⁹, encuentros repetidos luego en Madrid, en especial con Sempere⁶⁰, quizás rememorando los tiempos de París. El de Onil le coleccionó e incluyó su obra en 1981, desde la apertura, en la Colección Arte Siglo XX en La Asegurada⁶¹. Y de alguna forma, hallaría en el zobeliano, -hemos de escribir nuevamente-, crítico-pintor Juan Antonio Aguirre uno de sus grandes exégetas⁶², incluyendo a Gonzalo Chillida en la vertiente lírica de la abstracción española al escribir su conocido panfleto *sesentayochista* “Arte último” (1969)⁶³. Ello explica que su obra viajara en las exposiciones del “Museo de Cuenca” (sic.)⁶⁴ como también que sus pinturas se desplazaran al contexto sevillano de la galería La Pasarela, hermana de la ciudad, en lo relativo a la pintura abstracta, con Cuenca⁶⁵. Estuvo presente la obra de Gonzalo en los “Encuentros” de Pamplona de 1972, en la exposición sobre arte vasco comisariada por Santiago Amón⁶⁶. Sería

⁵⁹ ZÓBEL, Fernando. *Diarios (1969)*. Vol. 11, p. 21, *pro manuscripto*.

⁶⁰ Ibid. p. 61.

⁶¹ En cuyo primer catálogo figuraba el lienzo “Arenas” (s/f). AAVV. *Colección Arte Siglo XX*. Alicante. Alicante: Colección Arte Siglo XX, 1981, il. b/n p. 18.

⁶² En el catálogo que se cita a continuación se muestra una pequeña marina de Gonzalo Chillida, perteneciente a la colección del crítico, cedida al IVAM en 1996. AGUIRRE, Juan Antonio. *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia: IVAM, 1996, il. col. p. 49. Para esa ocasión escribió: “Gonzalo Chillida, es especialista en marinas de pequeño formato. Grises plateados y apagados dorados caracterizan su pintura, emparentada con las imágenes del Norte”. En *Ibíd.*

⁶³ “Esta vertiente lírica –en la que también caben pintores como GONZALO CHILLIDA– es, de la Generación del 50, la que ha tenido mayor auge en estos últimos años. Sus componentes son, en ocasiones como la de Rueda, Sempere o Torner, puente de enlace con el arte de ‘Nueva Generación’”. AGUIRRE, Juan Antonio: *¿Qué ha pasado con la “generación abstracta española”?*. Capítulo en *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*. Madrid: Julio Cerezo Editor, 1969, pp. 17-22 (la mayúscula es de Aguirre).

⁶⁴ Es el caso de la mostrada en el Palazzo Collicola, *XII Festival dei due Mondi: artisti spagnoli attuali dal Museo di Cuenca*, Spoleto, 27 junio-13 julio 1969, n°s cat. 11 y 12.

⁶⁵ Mostramos su obra en la revisión que sobre “La poética de Cuenca” realizamos en 2004 en Madrid: Centro Cultural de la Villa, *La poética de Cuenca. 40 años después. 1964-2004*, Madrid, 25 noviembre 2004-16 enero 2005, ils. pp. 202-203, se trataba de dos de las obras antes mencionadas de la colección del Museo abstracto.

⁶⁶ Encuentros de Pamplona-Museo de Navarra, *Arte Vasco Actual*, Pamplona, 26 julio-3 agosto 1972.



La obra de Gonzalo Chillida, al fondo de la escultura, en la Galería Juana Mordó, *Exposición Inaugural*, Madrid, 14 marzo-6 mayo 1964

frecuente encontrarlo vinculado a la galería Sen y en amistad con Eugenia Niño, en cuya galería, que encaraba ya el tiempo multicolor de la Transición, expuso individualmente, en 1970 y 1991⁶⁷.

Citados los anteriores pintores, podemos unir ahora a Rueda y Saura. Pues fue coleccionado por quienes verdaderamente conocían y amaban la historia de la pintura. Antonio Saura, con quien había coincidido en el Colegio de España en París, año 1953, lo explicó en un hermoso texto donde comparaba el mundo quieto del pintor vasco con el de Morandi⁶⁸. Es fácil entender que fue, mencionando las palabras de su hermano Eduardo, pintor “de una sensibilidad excepcional”⁶⁹. Claro está, pintor de pintores⁷⁰.

⁶⁷ 16 noviembre-7 diciembre 1970 y 8 noviembre-5 diciembre 1991. Fuente: Eugenia Niño.

⁶⁸ SAURA, Antonio. *El mar de Gonzalo Chillida*. Madrid: Galería Elvira González, 1994. En tanto otras dos obras de Gonzalo Chillida se hallaban en la casa conquesa de Gerardo Rueda. Está narrado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006, p. 144.

⁶⁹ UGALDE, Martín de. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. Op. cit. p. 27.

⁷⁰ “El pintor siempre consideró decisivo el reconocimiento que obtuvo en sus inicios de Juana Mordó y de los artistas de su galería (...) así como del grupo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca”. LERTXUNDI GALIANA, Mikel. *Gonzalo Chillida. Cronología*. En “Gonzalo Chillida”. Donosti: Kubo-Kutxa, 2016, p. 181.



Gonzalo Chillida en Etxe-Ondo, Villabona (Gipuzkoa). 1955-1958.
Fotografía: Cortesía © Archivo Gonzalo Chillida

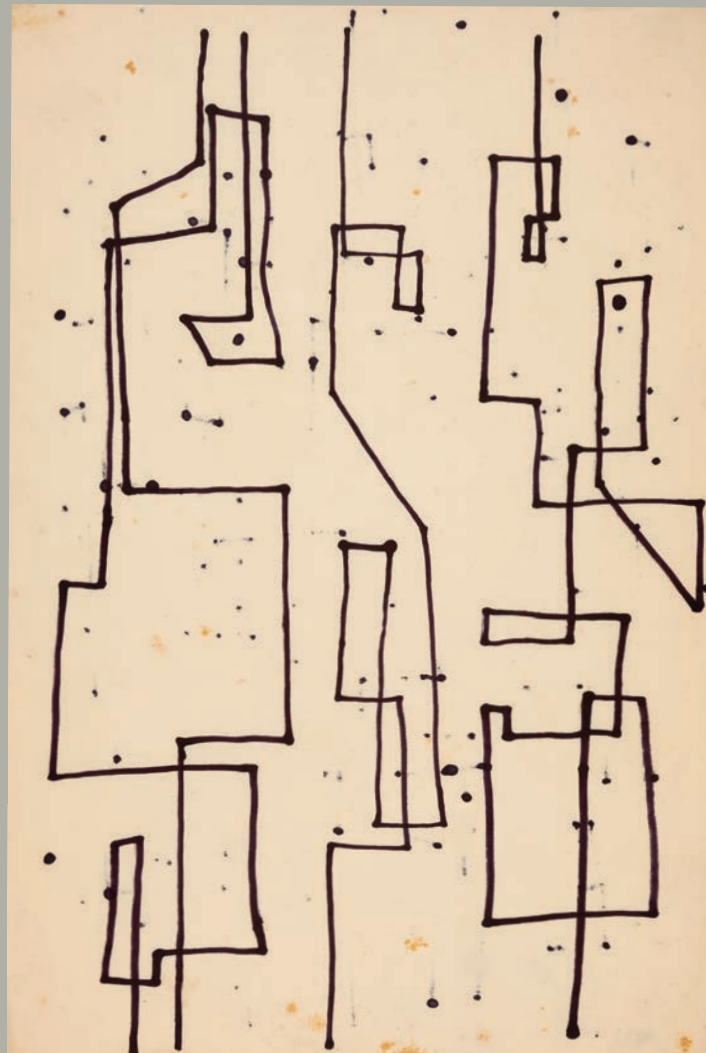
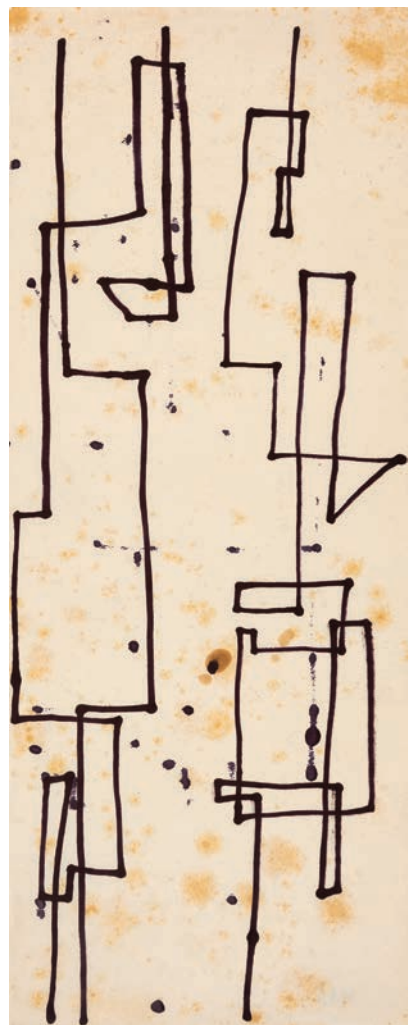
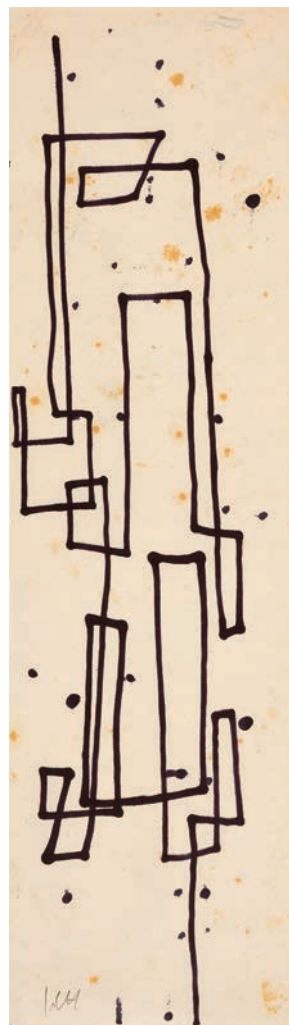
AGRADECIMIENTOS

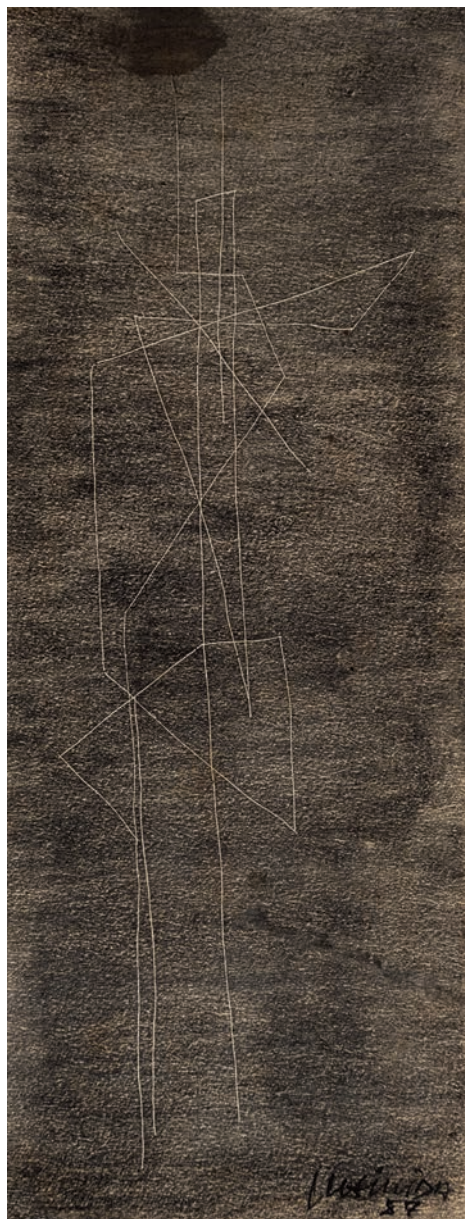
El autor desea agradecer a toda la familia de Gonzalo Chillida, en especial a Sara y Javier, su colaboración en la recuperación documental que es fuente de este texto y exposición. También a Chillida Leku, en especial a: Ignacio Chillida, Ixiar Iturzaeta y Nausica Sánchez.

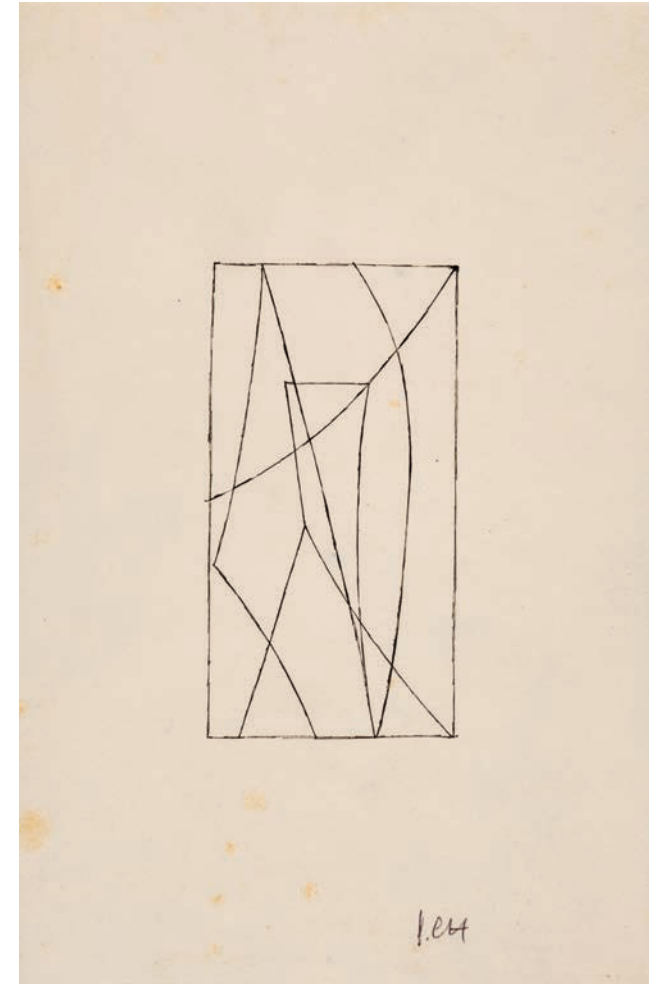
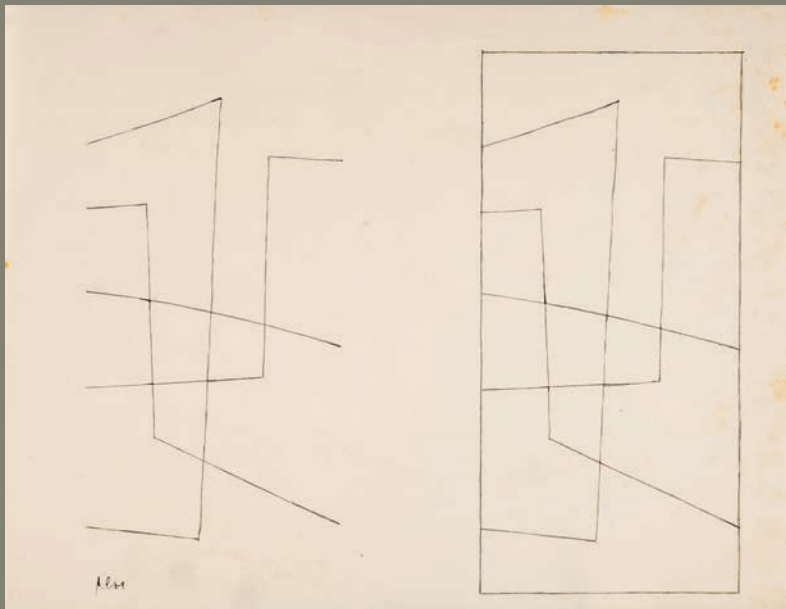
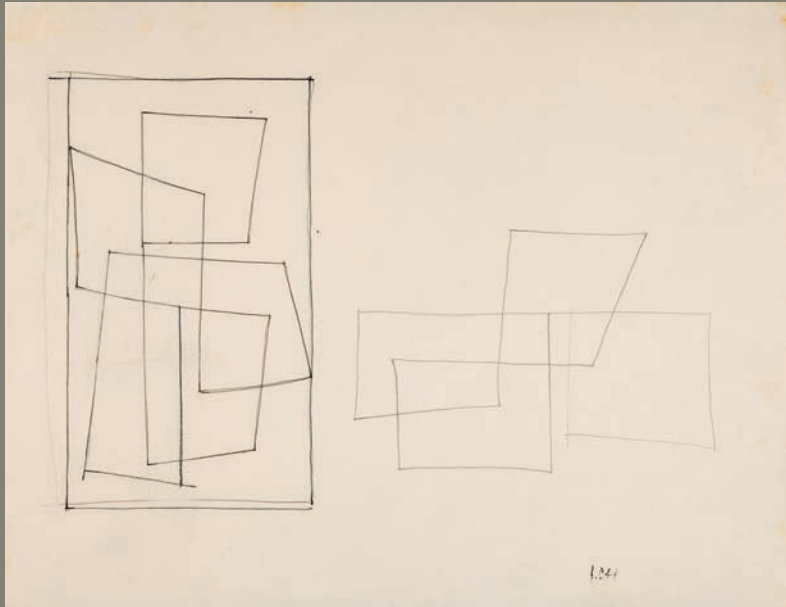
Además a:

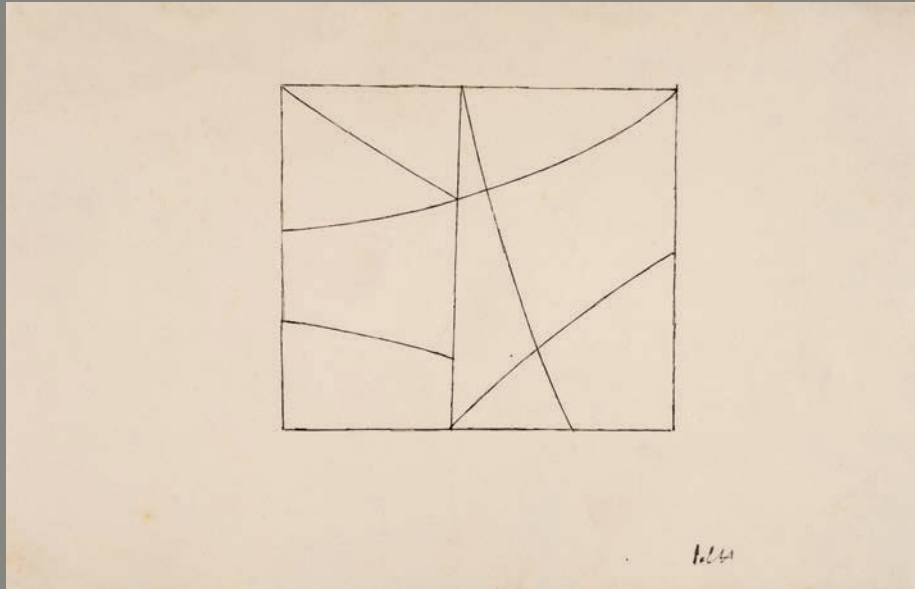
Margarita Alonso Campoy. Real Academia de España en Roma
Isabelle Bador. École du Louvre
Marcel Brient
Salvador Carretero
Rosa María Castells
Francisco Farreras
Fundación Juan March
Fundación Pablo Palazuelo
Juan Pablo Huércanos
Didier Krzentowski
Lambe & Nieto traducciones
Mikel Lertxundi
Yoyo Maeght
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Eugenia Niño
Ana María Pedrerol. Colegio de España, París. Biblioteca
Virginie Pigalle
Dominique Piron. Archives Nationales, France.
José Rodríguez-Spiteri Palazuelo
Gonzalo Sotelo

CATÁLOGO

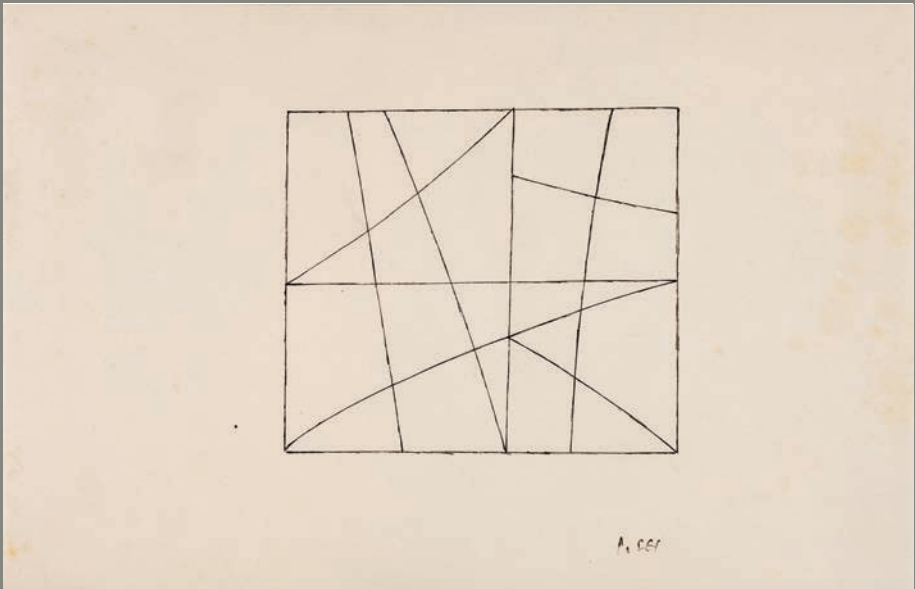




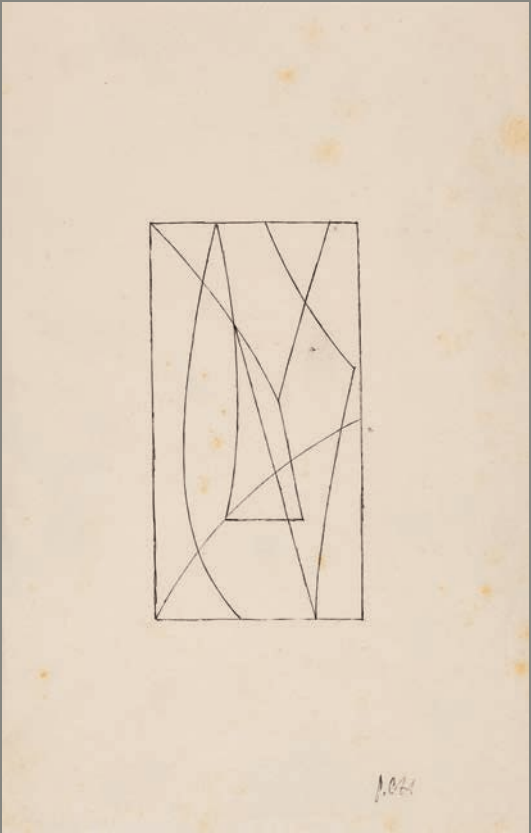




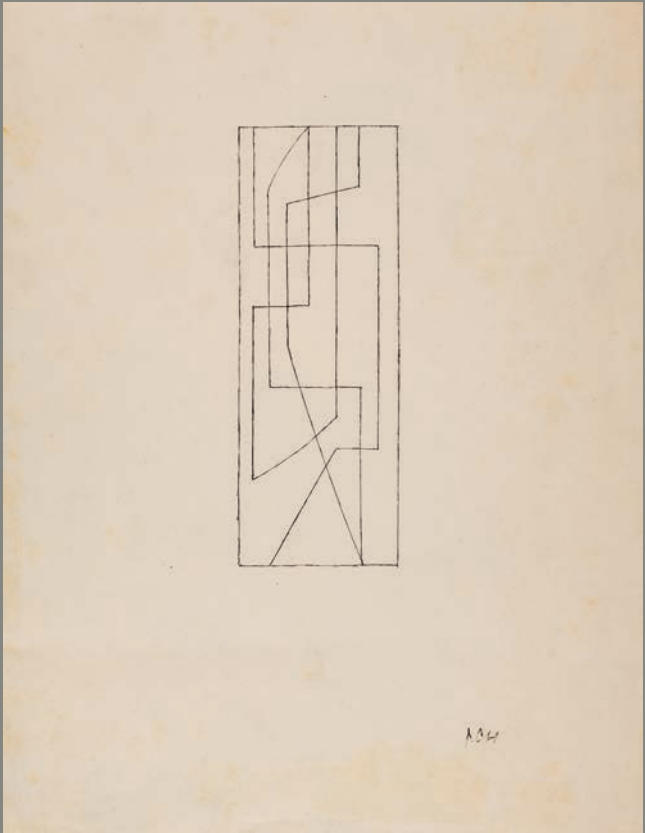
1.1.61



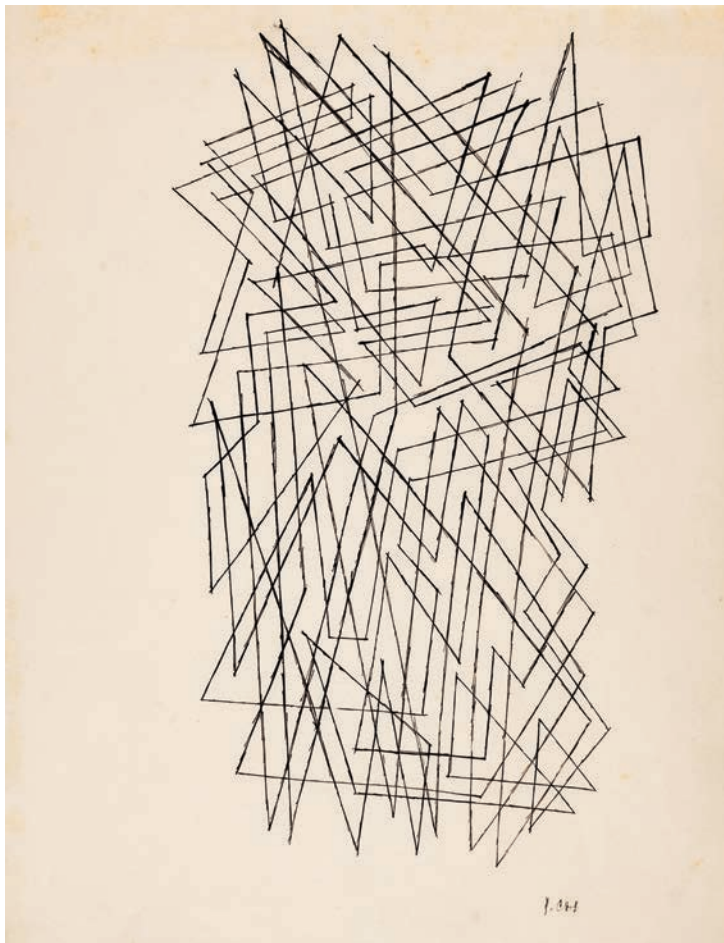
1.1.61

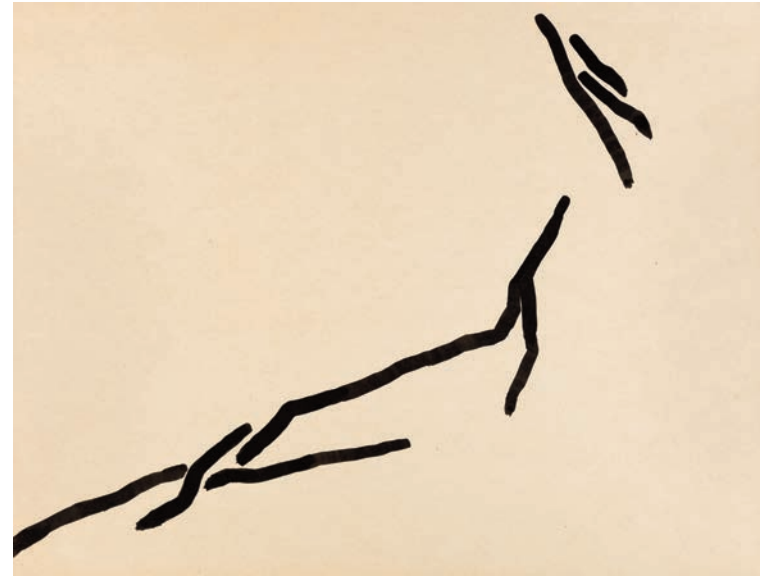


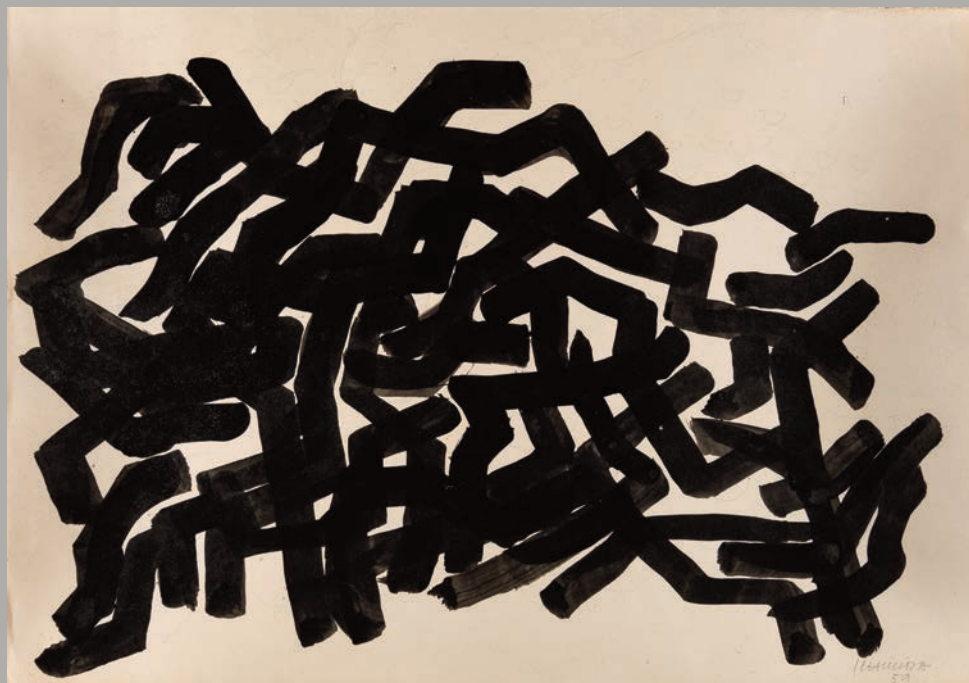
1.1.61



1.1.61

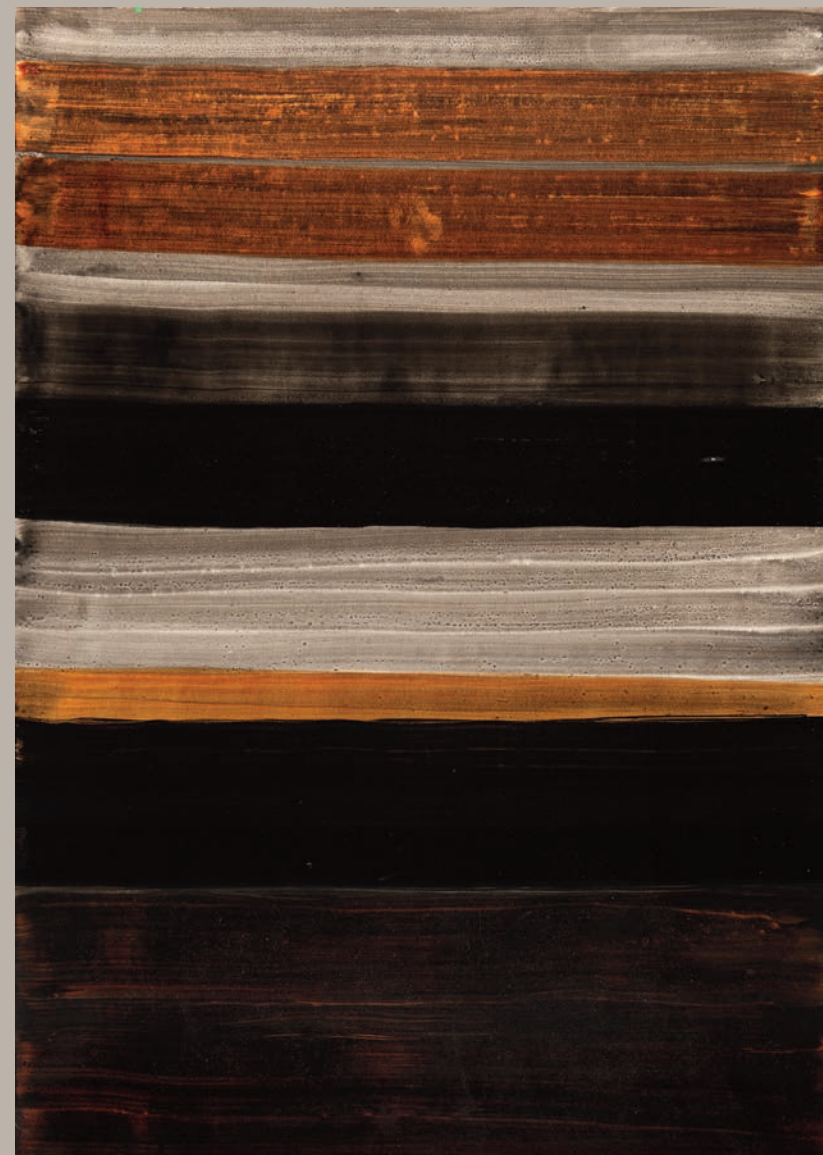


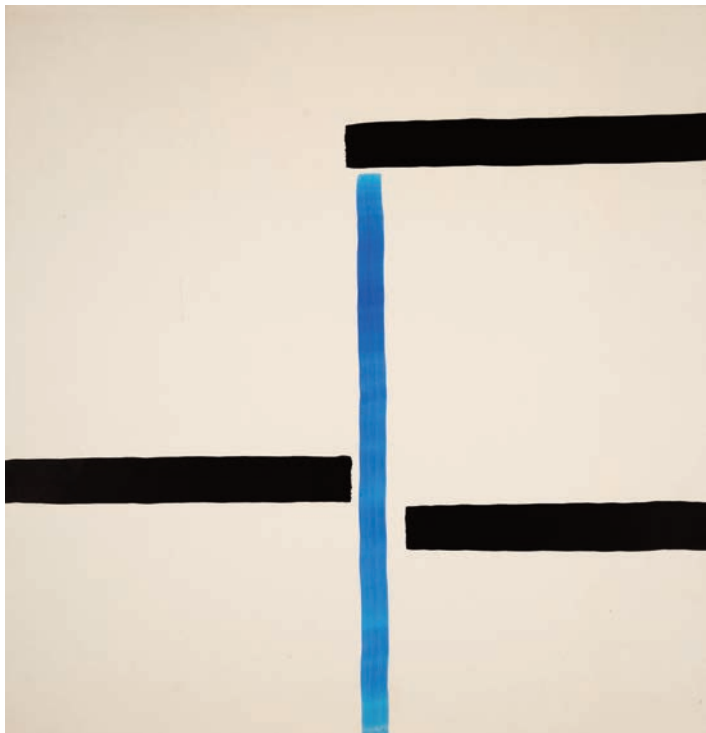
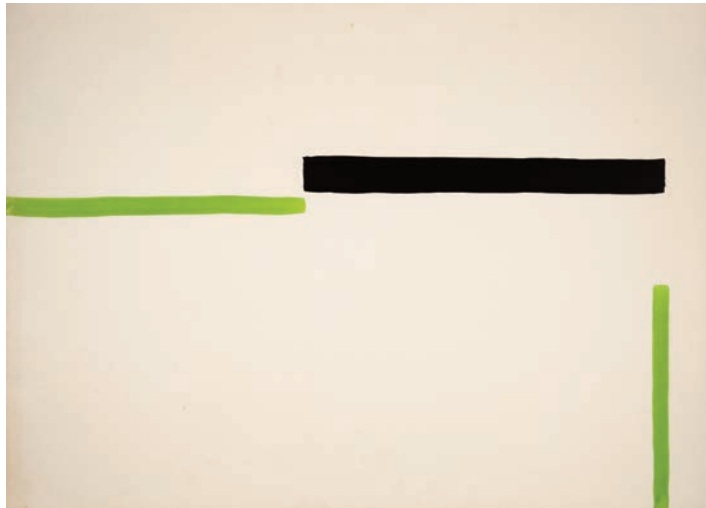


















RELACIÓN DE OBRAS

1. Sin título
c. 1953-1955
Tinta (*flo-master*) sobre papel
316 x 92 mm
Firmado “G.CH” (a lápiz, ángulo inferior izquierdo) [p. 32 (izq.)]

2. Sin título
c. 1953-1955
Tinta (*flo-master*) sobre papel
315 x 215 mm
Firmado “G.CH” (al dorso, a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 33]

3. Sin título
c. 1953-1955
Tinta (*flo-master*) sobre papel
315 x 126 mm
Firmado “G.CH” (a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 32 (dcha.)]

4. Sin título
1957
Esgrafiado y grafito sobre cartulina
257 x 102 mm
Firmado y fechado “G.CHILLIDA/ 57” (a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 34]

5. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
272 x 122 mm
Firmado “G.CH” (a lápiz, ángulo inferior izquierdo) [p. 35]

6. Sin título
c. 1955-1959
Lápiz sobre papel
211 x 271 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 36 (arriba)]

7. Sin título
c. 1955-1959
Lápiz sobre papel
211 x 271 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, ángulo inferior izquierdo) [p. 36 (abajo)]

8. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
211 x 137 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 37]

9. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
137 x 211 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 38 (arriba)]

10. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
271 x 211 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 40]

11. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
137 x 211 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 38 (abajo)]

12. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
272 x 211 mm
Firmado “G.CH” (a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 41]

13. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
211 x 136 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 39 (izq.)]

14. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
272 x 211 mm
Firmado “G.CH” (a tinta, parte inferior derecha) [p. 39 (dcha.)]

15. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre papel
216 x 312 mm
Firmado “G.CH” (a lápiz, parte inferior derecha) [p. 42]

16. Sin título
c. 1959
Tinta china sobre papel
268 x 348 mm [p. 43 (arriba)]

17. Sin título
1959
Tinta china sobre cartulina
329 x 504 mm
Firmado y fechado “G.CHILLIDA/ 59” (a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 43 (abajo)]

18. Sin título
1959
Tinta china sobre cartulina (al dorso, retrato masculino, a lápiz)
360 x 502 mm
Firmado y fechado “G.CHILLIDA/ 59” (a lápiz, ángulo inferior derecho) [p. 44]

19. Sin título
c. 1959
Tinta china sobre cartulina
503 x 702 mm [p. 45 (arriba)]

20. Sin título
c. 1959
Tinta china sobre cartulina
503 x 702 mm [p. 45 (abajo)]

21. Sin título
c. 1959
Tinta china sobre cartulina
325 x 499 mm [p. 46]

22. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
344 x 223 mm [p. 47]

23. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
352 x 251 mm [p. 48]

24. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
351 x 221 mm [p. 49]

25. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
247 x 352 mm [p. 50]

26. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina (al dorso, composición figurativa, acuarela y lápiz)
350 x 251 mm [p. 51]

27. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
501 x 702 mm [p. 52 (arriba)]

28. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
503 x 488 mm [p. 52 (abajo)]

29. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
98 x 246 mm [p. 53 (arriba)]

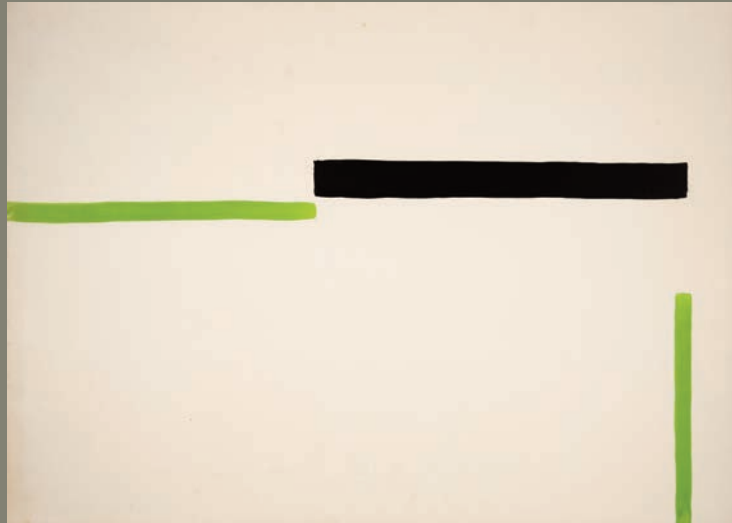
30. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
133 x 238 mm [p. 54]

31. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
80 x 190 mm [p. 55]

32. Sin título
c. 1955-1959
Tinta sobre cartulina
353 x 414 mm [p. 53 (abajo)]

33. Formas
c. 1960
Relieve en yeso
6 x 26 x 15,5 cm
Firmado “CH” (inciso, ángulo inferior derecho); “G. CHILLIDA/ CH” (a tinta sepia, en la base)
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Comodato de la familia Chillida
Ameztoy, DEP2944 [pp. 56, 57]

34. Formas
c. 1960
Relieve en yeso
5 x 24 x 15,5 cm
Firmado “CH” (inciso, ángulo inferior derecho); “G. CHILLIDA/ CH” (a tinta sepia, en la base)
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Comodato de la familia Chillida
Ameztoy, DEP2943 [pp. 58, 59]



JOSEDELA 