



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

CHILLIDA ELOGIO DE LA MANO

2003

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Cuenca Fundación Juan March



8 428845 006223

CHILLIDA

EDUARDO CHILLIDA



Eduardo Chillida, San Sebastián, 1970

CHILLIDA

elogio de la mano

12 febrero - 11 mayo 2003

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca

Fundación Juan March

ÍNDICE


5 PRESENTACIÓN

7 DE LA MANO AL ESPACIO
Javier Maderuelo

17 OBRAS

93 BIOGRAFÍA

96 CATÁLOGO

Con la colaboración de: **IBERIA** 

Bajo el título *Chillida. Elogio de la mano*, la Fundación Juan March presenta en su Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una exposición de 103 obras realizadas entre 1945 y 2000 por Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002), uno de los protagonistas de la escultura europea de la segunda mitad del siglo XX.

La muestra, que cubre más de cincuenta años de la dilatada trayectoria del artista, se aleja de su faceta más conocida y monumental, para ofrecer una visión más íntima de su producción plástica. La exposición presenta un tema, las manos humanas, que lejos de agotarse en su propia referencia figurativa o descripción anatómica, refleja preocupaciones más complejas del artista, que nos aproximan a su forma de entender el mundo y de relacionarse con él, y a su manera de concebir y articular el espacio.

Con una selección mayoritaria de dibujos, que muestran la importancia que esta disciplina ha tenido en Chillida, además de gravitaciones, collages, tierras cocidas, y esculturas de acero de pequeño formato decididamente abstractas, la exposición pone de manifiesto la preocupación, reflexión y experimentación del artista en torno a un tema que también ha sido motivo de observación y creación en numerosos artistas plásticos desde la Prehistoria hasta nuestros días.

Múltiples variantes de palmas abiertas y puños cerrados, manos en reposo o en movimiento, con dedos representados en distintas posiciones, lisas o surcadas, pero siempre sugerentes de un espacio, fruto de su reflexión unas veces en torno al concepto de límite y otras del vacío alusivo al silencio; un tema concreto cuya figuración le sirve de puente para reflexiones más complejas. Las manos de Chillida se muestran no tanto como órgano o miembro de la anatomía humana, herramienta o instrumento de trabajo, soporte informativo o medio de comunicación, sino, sobre todo, como vehículo de pensamiento por su estrecha vinculación con el intelecto. Manos dibujadas, recortadas, modeladas; manos creadoras y pensadoras que despiertan el sentido del tacto, que peinan el viento, y elogian la luz, el agua, el hierro; manos que renuncian al virtuosismo técnico o formal para evocar preocupaciones espaciales que definirán el conjunto de toda su producción artística. Manos que superan la representación más o menos expresiva de una realidad concreta y la trascienden. La mano, eficaz y necesaria herramienta del escultor, creador de formas y de lugares, no es sólo en Chillida motivo y referente iconográfico, sino un recurrente ejercicio que le permite expresar a través de las líneas del dibujo, del modelado del barro, o de los recortes del collage, la concepción y representación del espacio y sus límites, acción última de su creación plástica y de su pensamiento estético.

La Fundación Juan March agradece a la familia de Eduardo Chillida su inestimable colaboración y su confianza y generosidad por las obras prestadas, especialmente a su viuda, Pilar Belzunce, a su hijo Luis Chillida, a Mamen y Viví Lizariturry y a Gonzalo Calderón, así como al equipo de Chillida-Leku; y a Javier Maderuelo su contribución como autor del texto del catálogo. Con la colaboración de todos ellos la Fundación Juan March muestra en Cuenca esta exposición de uno de los artistas vascos de mayor proyección internacional.

Cuenca, febrero de 2003

De la mano al espacio

Javier Maderuelo

Recordemos cuán pequeñas son las manos de los hombres, qué rápidamente se fatigan y el poco tiempo que las ha sido dado para moverse. Nos preguntamos quién domina esas manos. ¿Quién es ese hombre?

Rainer Maria RILKE: Rodin, 1903.

Sobre la mano

Se dice que el rostro es el espejo del alma. La potencia de la frente, la vivacidad de los ojos, la silueta de la nariz, la firmeza de los labios, la forma de la barbilla o los pliegues de las orejas son rasgos distintivos que desvelan el origen y la personalidad de quien se presenta ante nosotros. A través de la enorme diversidad de los rasgos faciales podemos intuir las cualidades vitales y morales de las personas, para reconocerlas nos bastaría sólo eso, su retrato, pero, a pesar de la enorme cantidad de información que nos ofrece cada rostro, el retrato no es suficiente para una identificación completa de los individuos y, por eso, tanto en los carnets oficiales como en los actos de identificación legal, se reclama la huella de una parte de la mano, de la yema de los dedos, ya que la particular configuración de la piel de cada individuo es, como el ADN, un rasgo único que permite identificar sin dudas a cada una de las personas.

Se podría haber establecido la convención de identificar a cada persona por la planta del pie, por los pliegues de las orejas o por las arrugas del codo derecho, por enunciar sólo tres casos diferentes de rasgos cutáneos característicos e inconfundibles, pero si se ha elegido la huella de los dedos de la mano es por la enorme afición del hombre a extender su brazo para tocar todo cuanto queda a su alcance, oprimiendo, prensando, rozando y empujando con sus manos cuantos objetos y superficies se ofrecen a su insaciable curiosidad.

El conocimiento del mundo y sus objetos por medio de la mano es tan intenso como lo es la imagen que nos formamos de él a través de la vista. Algunos ciegos son capaces de reconocer las imágenes impresas en papeles percibiendo la minúscula capa de tinta por medio del fino tacto que han sido capaces de desarrollar en las yemas de sus dedos. Pero no es necesario recurrir a ejemplos tan extremos, baste con decir que gran parte de los objetos y elementos que vemos se nos hacen tan

sorprendentemente comprensibles y reconocibles porque previamente hemos tenido una experiencia táctil de su grado de dureza, humedad, calor, tersura, penetrabilidad, etcétera, por medio de las manos.

En cuanto elemento activo, la mano, como le sucede al cerebro en su corteza conformada por las cisuras, muestra en su epidermis una configuración física trazada por infinidad de plegamientos, de surcos y señales que son consecuencia de las acciones que constantemente está realizando. Cada uno de los trabajos ejecutados por la mano conlleva estiramientos y plegados que han dejado en ella sus marcas, produciendo las características arrugas en las rótulas de los dedos o los surcos que configuran las líneas de la palma, donde distinguimos un espacio asombrosamente extenso y complejo que solemos describir, a pesar de su reducido tamaño, en términos paisajísticos, denominando a las protuberancias musculosas como montes y a la gran depresión central con el nombre de valle, en el que distinguimos, a su vez, esos ríos formados por varias arrugas que se cruzan y encadenan, que son el testimonio de las variadas y diferentes acciones que las manos están constantemente realizando. Pero hay quienes van más allá, quienes no se conforman con examinar esas líneas como simples testigos físicos de acciones pasadas a las que fueron dedicadas las manos y las interpretan como líneas del destino, como marcas del futuro.

En cuanto elemento importante y significativo del cuerpo humano, la mano cobra auténtica vida simbólica. En muchas culturas las manos son la manifestación corporal del estado interior del ser humano. Desde las más antiguas, la mano ha sido entendida como un símbolo de la acción, de la dominación y de la labor humanas.

Las diferentes posturas que puede presentar una mano, su posición sobre el cuerpo e incluso las distintas disposiciones que pueden presentar los dedos, corresponden, en cada una de las culturas, a nociones, categorías o acciones concretas. Así, la mano extendida con los dedos hacia arriba suele ser símbolo de la voz, la mano abierta significa cualquier tarea humana, la mano tendida es símbolo de amistad, pero, sobre todo, la mano se identifica con las ideas de autoridad, protección, poder y fuerza.

El hecho de que la mano posea cinco dedos ha permitido interpretarla también como sinécdoque del cuerpo humano. Los cuatro dedos paralelos más el otro, que parece independiente, permiten establecer una relación de analogía con un cuerpo, que posee cuatro extremidades y una cabeza. En este sentido se podría explicar la presencia de algunas manos ubicadas entre las figuras de animales en ciertas pinturas rupestres o explicaría el significado de los múltiples exvotos de manos que se realizan como ofrendas.

Cada acto social, tanto si es ritual o cotidiano, reclama una gesticulación concreta en la que las manos cobran un papel importante. Por medio de ellas, y sin necesidad

de que medie palabra, se imparte la bendición, se dictamina sentencia, se implora perdón, se insulta, se canta victoria, se expresa una ideología o se amenaza. Incluso en sociedades que poseen un idioma rico y preciso, como es el italiano en la actualidad, los gestos de la mano matizan y concretan, con enorme eficacia y expresividad, el significado o el sentido de las frases y las palabras en el discurso oral.

No hay parte del cuerpo humano más versátil y multiforme que la mano. Aun poseyendo una estructura enormemente característica y singular, reconocible por sus cinco dedos, la mano es capaz de abrirse y cerrarse, de ser cuenco y maza, de golpear y acariciar, de detener o empujar. Esta capacidad de metamorfosis y de multifuncionalidad no puede pasar desapercibida a nadie que trabaje en la ideación y generación de formas. Nada más cercano podrá encontrar el artista que le permita ensayar de inmediato cualquier intuición formal. Así, cuando alguien quiere explicar qué forma tiene un objeto, cómo es un volumen o cuán extenso es un espacio no podría explicarlo sin recurrir a la gesticulación con las manos. Esta habilidad gesticulante, que podemos reconocer en infinidad de actos cotidianos, tendría una de sus aplicaciones creativas en el teatro de sombras, donde las manos con sus dedos se colocan en posiciones que permiten simular las siluetas características de un camello, la cabeza de un águila o de un perro ladrando.

Este tipo de habilidades de la mano que permite simular formas, bien como gesto convencional o como sombra proyectada, se detecta también a través de sus cualidades mecánicas y es empleada por el hombre para configurar todo tipo de formas reales. Sin duda, una de las cualidades que mejor diferencia al hombre del resto de los animales es su capacidad para rallar, modelar, tallar, moldear, ensamblar y construir, actividades, todas ellas, que se realizan con la mano. Actividades que reconocemos, también, como propias de escultores.

Para cualquier artista, piénsese en un pianista o en un pintor, las manos son sus más preciado tesoro pero muy pocos trabajos creativos tienen una relación simbólica tan estrecha con la mano como la que mantiene la escultura. El escultor con la presión de sus dedos dota de forma viva al amorfo barro sobre el que deja su huella, con la fuerza de sus manos transmite el golpe preciso a la maza para tallar con exactitud la roca sin romperla, con los gestos de su mano pule las superficies hasta conseguir la tersura que permite al ojo ver la carne donde sólo hay piedra. Efectivamente, el arte del escultor, desde sus orígenes, tiene por cometido dotar de forma viva a la materia inerte, transformar en gráciles cuerpos llenos de movimiento la dura piedra y el amorfo barro y estas metamorfosis, propias de los dioses del Olimpo, las realizan los humanos con sus manos que son el medio necesario para el acto de formar.

Por esta razón, la escultura, a pesar de requerir esfuerzos propios de los oficios mecánicos que la alejan de la espiritualidad de la poesía o de la sutileza de la música,

ha sido considerada como el nexo de unión entre las artes y Dios, destilándose el mito de la creación como el acto de dar forma.

La Biblia, en el Génesis, nos presenta a Dios como un escultor que con sus propias manos toma el humilde barro lo amasa y le insufla un alma convirtiéndolo en hombre a su imagen y semejanza. La mitología griega ofrece su parangón mostrándonos a la diosa Afrodita dotando de vida a una escultura en marfil de la que el chipriota Pígalos se ha enamorado. Todo el arte estatuario se apoya en este tipo de mitos. Las estatuas clásicas representan dioses o héroes, santos y próceres con formas que pretenden imitar la sensación de vida que tenía aquella figura creada por Dios con sus manos.

Hay en la historia del arte occidental un escultor que, como pocos, ha sabido dominar el modelado y dotar de vida y espontaneidad a las figuras, me refiero a Auguste Rodin, quien confió buena parte de la expresividad de sus esculturas a la posición y los gestos de las manos de sus personajes, haciendo incluso de las manos un tema en sí mismo. De entre este grupo de esculturas habría que recordar ahora una titulada *Mano de Dios*, fechada entre 1898 y 1902, en la que, de una piedra apenas desbastada y premeditadamente informe, surgen unos dedos gigantes que modelan y sirven de cobijo a una pequeña criatura femenina que recuerda, por su postura y proporciones, a las figuras esculpidas por Miguel Ángel.

Las manos del portero

En esencia, el fútbol es un juego en el que se hace avanzar una pelota empujándola con el pie para introducirla entre unos postes, estando expresamente prohibido el uso de las manos. De los once jugadores que intervienen en cada equipo, todos deben utilizar los pies para hacer avanzar el balón, pero uno, sólo uno, está autorizado a servirse de las manos. Ése es el portero.

Uno de los momentos cruciales de un partido de fútbol es cuando se ejecuta un penalti, momento en que un jugador contrario, sin intervención de sus otros compañeros, dispara el balón sobre la portería. El portero, solo ante los miles de espectadores que le contemplan, deberá tomar una decisión en el preciso instante en que el jugador contrario golpee con el pie el balón.

En ese momento todo su cuerpo se desplazará a derecha o izquierda, se tirará al suelo o realizará un salto, según haya observado los gestos de aproximación del contrincante y la forma cómo ha golpeado el balón. En un instante de pocas décimas de segundo el balón (cuyo nombre hace referencia a una bala grande) se habrá desplazado violentamente de su posición estática en el césped hacia el hueco de la

portería. Mientras tanto, el portero ha desplazado su cuerpo, guiado por la intuición, para cruzarse con la supuesta trayectoria del balón y pararlo. Es un instante infinitesimal en el que dos cuerpos, el balón y el portero, se desplazan con destinos inciertos. En ese instante, y mientras el portero se halla en pleno movimiento, su vista calcula las distancias y corrige la trayectoria inicial de su cuerpo, dirigiendo con precisión sus manos al encuentro con el balón.

La operación de atrapar el balón es enormemente compleja. Piénsese en la incertidumbre de los movimientos iniciales, en la corrección de la posición del cuerpo del portero, en el ajuste fino de la extensión de los brazos y en el ejercicio de suma precisión que supone agarrar con las manos el balón al vuelo, determinando con ellas el volumen del balón y la fuerza dinámica de su impacto, de tal manera que se contrarresten las fuerzas de los dos cuerpos y el balón se detenga en seco sobre las manos sin lesionar los frágiles dedos del portero.

Una vista de ave de presa, un cerebro que calcule trayectorias y distancias mientras se halla en movimiento y unos músculos que ejecuten órdenes de una precisión escalofriante son necesarios para ser portero de fútbol. El portero estará atento, tenso, con sus ojos puestos en el balón. Pero miles de ojos, miles de personas, estarán también atentos y tensos al desarrollo de una jugada de la que puede depender el éxito del equipo o su caída en la miseria más absoluta. Y sólo, un instante después, todo se ha consumando. El cuerpo del portero vuela y sus manos atrapan en el aire el balón. Miles de personas dejan escapar al unísono un suspiro, expeliendo el aire contenido en sus pulmones.

¿Cómo ha sido? Lo atrapó con sus manos fuertes, seguras. Para esos miles de espectadores, que luego comentarán en el bar la actuación del portero, fue muy sencillo: lo atrapó con sus manos. Para el portero se trata de una habilidad instintiva, conseguida por el ensayo, a base de ejercitarse en entrenamientos, repitiendo disciplinadamente una y otra vez pruebas de tiros y corrigiendo los errores. Pero, al final, son las manos quienes prenden al balón, interrumpiendo su veloz trayectoria. Después de la jugada, en la soledad del vestuario el portero, tal vez, mirará perplejo sus manos. Ellas lo hicieron. Ellas consiguieron la victoria.

En su juventud Eduardo Chillida fue portero titular de la Real Sociedad de San Sebastián y pudo sentir esa admirada perplejidad hacia sus manos fuertes y a la vez precisas, capaces de realizar la proeza de parar con ellas los más difíciles tiros. En la época en que se preparaba para llegar a ser portero en primera división, en el año 1943, comenzó también a estudiar la carrera de Arquitectura y esas mismas manos que atrapaban balones tomaban delicadamente el lapicero y lo hacían deslizar, suave y precisamente, por el papel de manera que ante los ojos perplejos del joven estudiante, no menos perplejos, tal vez, que los del portero, surgían formas y volúmenes concretos



Eduardo Chillida, Talleres Larrañaga, Lezo, 1973

que reflejaban las apariencias del mundo o que materializaban ideas de espacios y objetos antes nunca vistos por él.

Ingresar en la Escuela de Arquitectura de Madrid no era entonces fácil. Se necesitaba una fuerte preparación en ciencias y un dominio de lo que hoy llamamos “expresión gráfica”, es decir, de la copia de estatuas clásicas y del “dibujo del natural”. Los alumnos debían de copiar desnudos humanos en sesiones de pose que siempre eran insuficientes. Por eso, los profesores solían pedir a los alumnos que se ejercitaran en la copia del natural siendo ellos el propio modelo, dibujando su mano izquierda que, dada la versatilidad que posee, se puede ofrecer como modelo estático o dinámico en miles de posiciones increíblemente variadas.

Sólo quienes han realizado este tipo de ejercicios pueden saber lo fascinante que resulta descubrirse uno a sí mismo a través de una parte tan significativa, como es su propia mano. Sólo quienes han dedicado horas y horas al acto silencioso y paciente de dibujar pueden saber la enorme cantidad de ideas que asaltan la mente del dibujante mientras la mano, independizada del pensamiento, adquiere destreza y ejecuta líneas, trazos, sombras... dando profundidad y vida a cuerpos, formas y espacios.

Las manos y el espacio de Chillida

Cuando, al borde de 1950, Chillida comienza a mostrar sus primeras obras en galerías de arte, el expresionismo de la denominada Escuela de Nueva York se halla en su momento álgido, identificándose la abstracción como sinónimo de modernidad. Chillida, que entonces residía en París, se formará como un escultor eminentemente abstracto y expresionista, como un artista de su época y, como tal, le reconocemos hoy. Los caprichos del mundo del arte, con su mercadotecnia específica, sus políticas culturales y su pedagogía populista, escindieron el denominado “arte contemporáneo” en dos categorías maniqueas: abstracto y figurativo, generando una falsa oposición irreconciliable entre ambas. Frente a estas posturas Chillida no va a tomar posición ya que, como se muestra en esta exposición, siendo un escultor abstracto, durante toda su vida creativa no ha dejado de dibujar con precisión realista sus propias manos y de trasponer a lenguajes abstractos estos dibujos, forjándolos en hierro, armándolos en hormigón o tallándolos en alabastro.

La rápida y consistente fortuna crítica cosechada por Eduardo Chillida como escultor de formas espaciales hace olvidar, algunas veces, que su trabajo tiene otra vertiente no menos importante e interesante, cual es la de dibujante y grabador, la de creador de formas que se desarrollan en dos dimensiones. Como grabador no sólo ha conseguido realizar obras espléndidas, sino que ha ayudado a innovar el género con

procedimientos propios, realmente originales, como son las *gravitaciones*. Por lo tanto, podemos asegurar que el trabajo creativo de Eduardo Chillida tiene dos vertientes: la extensión de masas sólidas sobre el espacio tridimensional y los surcos y trazos realizados sobre el plano de dos dimensiones. Sin embargo, ambos tipos de trabajo son, en realidad, el mismo trabajo. Lo que Eduardo Chillida traza y estampa sobre el papel es inconfundiblemente análogo a lo que construye con sólida materia en el espacio.

Es curioso que un tema recurrente en los dibujos y grabados de Eduardo Chillida, desde sus primeros ejercicios escolares, sea su propia mano. En más de trescientos dibujos y en más de un centenar de grabados aparecen sus manos, en las que se aprecian dedos y uñas claramente representados, convirtiéndose éste en un tema tan obsesivo que ha llevado al crítico alemán Werner Schmalenbach a aseverar que “Ningún otro artista, a lo largo de la historia, ha abarcado este tema con pareja intensidad... no existe un ejemplo igual en el que la mano constituya un tema per se”.

En realidad puedo aventurarme a asegurar más: casi todas las obras que Eduardo Chillida ha realizado como escultor, como grabador o dibujante, exceptuando solamente una serie de desnudos realizada ente 1948 y 1951, cuando aún practicaba la representación antropomórfica, y algún retrato familiar ocasional, tiene como referente último la mano; incluso aquellas obras que Schmalenbach segrega, mostrándolas aparte en un tercer tomo de su estudio sobre sus dibujos, donde las reúne bajo el título genérico de “formas”, es decir, de formas abstractas.

La crítica e historiografía formalista, que no es capaz de ver en la producción de Eduardo Chillida más que formas sin referente, califica habitualmente sus esculturas de abstracción matérica. Si nos ceñimos al contenido de este calificativo interpretaremos sus obras escultóricas sólo como piezas abstractas, es decir, como obras que surgen de una especulación material y formal para expresar cualidades espaciales. Esto no deja de ser cierto, como también lo es que Eduardo Chillida va a conseguir utilizar la materia de manera altamente expresiva, extendiendo sus propiedades con procesos de trabajo que hacen evidentes sus cualidades ontológicas y sus tensiones materiales. Pero esto no impide formular la pregunta ¿de dónde procede este repertorio de formas contundentes que aparecen en sus dibujos supuestamente abstractos?

Los dibujos y grabados de Chillida, a pesar de su autonomía, no son algo aparte de su escultura, ni algo paralelo, son la clave para poder comprender algunos aspectos de su escultura y para poder interpretar algunos contenidos iconográficos de ella. Cuando contemplamos los dibujos de esta exposición, que representan manos, nos damos cuenta inmediatamente de que el interés no radica en sus cualidades anatómicas o en la supuesta relación de parecido con el modelo, sino que son percibidos como

líneas puras y autónomas, como trazos pulsionales que limitan el espacio del papel determinando áreas que quedan encerradas dentro de esas líneas o excluidas fuera de ellas. Pero, ¿por qué dibujar entonces tan concretamente una mano si la representación de cualquier otro elemento natural, como la figura de un árbol o de un perro, podría servir también como disculpa para limitar o encerrar el espacio?

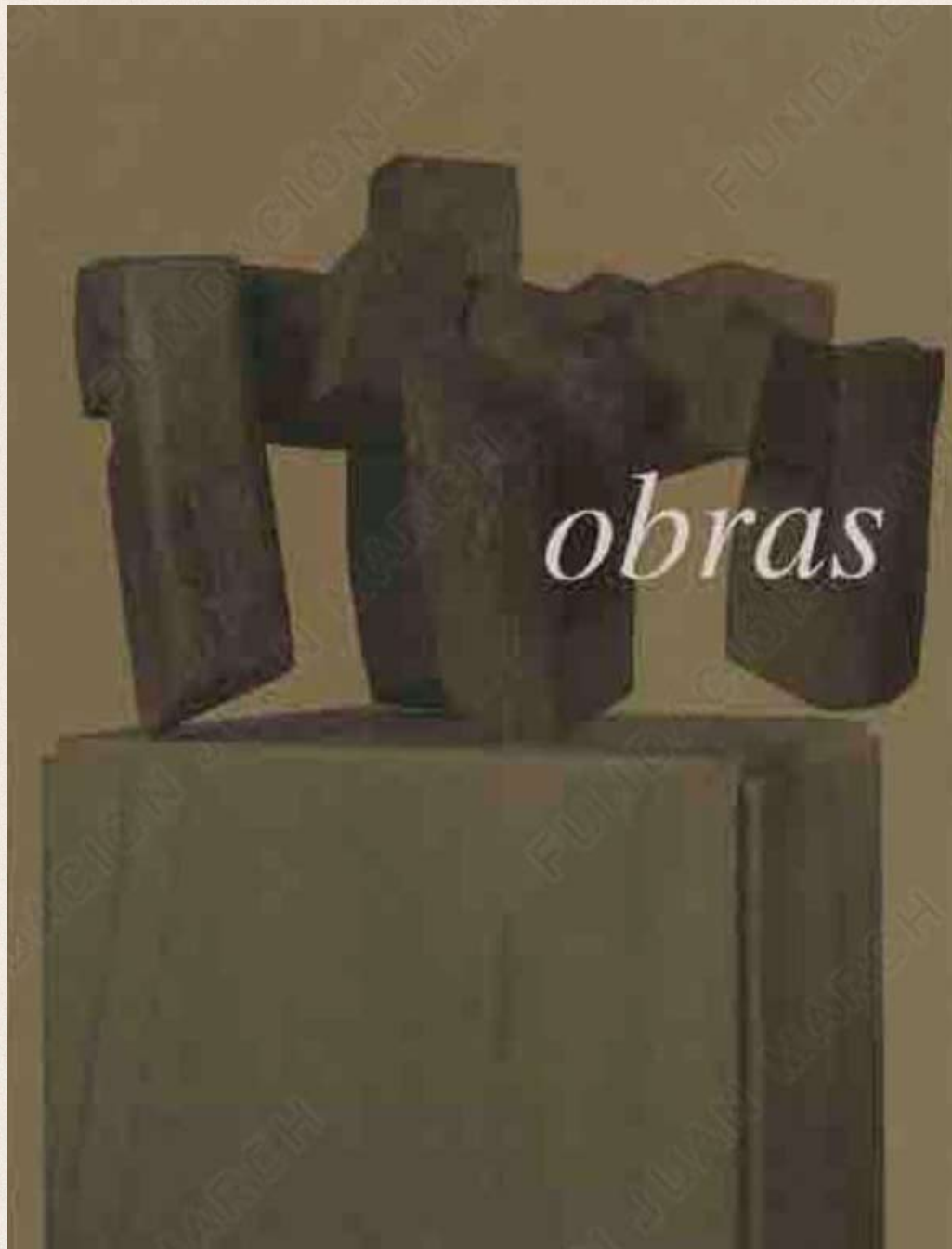
Muy probablemente, la primera experiencia de espacio que tiene un recién nacido se produce al extender la mano y sentir su profundidad y al intentar atraparlo cerrando los dedos. Así, la mano aprehende el espacio real de manera activa, esa misma actividad pretende ser traspasada al papel por Chillida. Las manos que él dibuja no son estudios de academia, ni se presentan extendidas, como las que aparecen silueteadas en las cavernas prehistóricas de El Castillo (Cantabria) o Pech-Merle (Lot), sino que son dibujos lineales que muestran expresivos dedos que giran y se pliegan, es decir, que realizan los mismos movimientos que el artista suele ejecutar cuando dobla, extiende o torsiona el hierro. Se establece así una analogía entre acto y representación que confiere un sentido más profundo a la obsesión de presentar el espacio a través de la acción de mostrar su mano. Todo el espacio se encuentra así resumido en su mano.

Pero, cualquiera puede argumentar que no toda la obra de Eduardo Chillida surge de las manos ni es consecuencia de la experiencia del espacio que ellas encierran o que fluye entre los dedos, cualquiera puede argumentar que hay en su obra conjuntos de líneas gestuales que parecen no tener ninguna relación con la representación de los dedos. Ciertamente, es muy probable que algunas obras, dada la enorme variedad de su producción, no correspondan totalmente a esta obsesión del artista, pero quiero hacer una observación más sobre un conjunto de aquellas obras aparentemente no relacionadas con las manos, ésta es que los dedos, que son, sin duda, los elementos más reconocibles, no son, sin embargo, los elementos más significantes de una mano. Los quirománticos interpretan la vida y el destino en otro lugar, en los surcos de la palma. Chillida parece también obsesionado con estos surcos. Una buena parte de sus dibujos y grabados, supuestamente irreferenciales, son claramente surcos. La propia actividad del grabado a punta seca consiste en surcar y esta actividad pasará a su trabajo escultórico. En 1968 realizó un grupo de esculturas, tituladas *Elogio de la luz*, que provienen de la experimentación con la madera llevada a cabo en unas obras anteriores que se conocen con el genérico título de *Relieve*.

El *Elogio de la luz V* es un simple bloque prismático de alabastro surcado por un arco de circunferencia y unas líneas rectas. Desde entonces Eduardo Chillida ha realizado decenas de esculturas en alabastro, arcilla refractaria, porcelana e incluso gruesas planchas de hierro cuyo motivo son surcos, que pueden ser interpretados de manera análoga a las señales del destino que se forjan en las líneas de la mano.

Estas particularidades conducen a una reflexión. Si aceptamos que el origen iconográfico de muchas de las obras de Eduardo Chillida, tanto dibujos y grabados como esculturas, pueden ser resultado, consciente o inconsciente, de la estilización de su propia mano, una gran cantidad de obras que ahora quedan arrinconadas en el ambiguo apartado de abstracciones irreferenciales podrían cobrar una nueva luz.

Sin negar todo lo que la escultura de Eduardo Chillida tiene de espacio habitable, con sugerentes cualidades arquitectónicas, y reconociendo el valor urbano intrínseco de algunas de sus obras públicas, hay que insistir en que la idea de espacio de Chillida se concentra en la experiencia, personal e íntima, que surge de la sorpresa del reconocimiento de su propia mano. El espacio que acotan sus obras es el que cabe en su mano, aquél que fluye entre sus dedos.



1. *Sin título*, 1945
2. *Sin título*, 1945





3. *Sin título*, 1946



4. *Sin título*, 1946



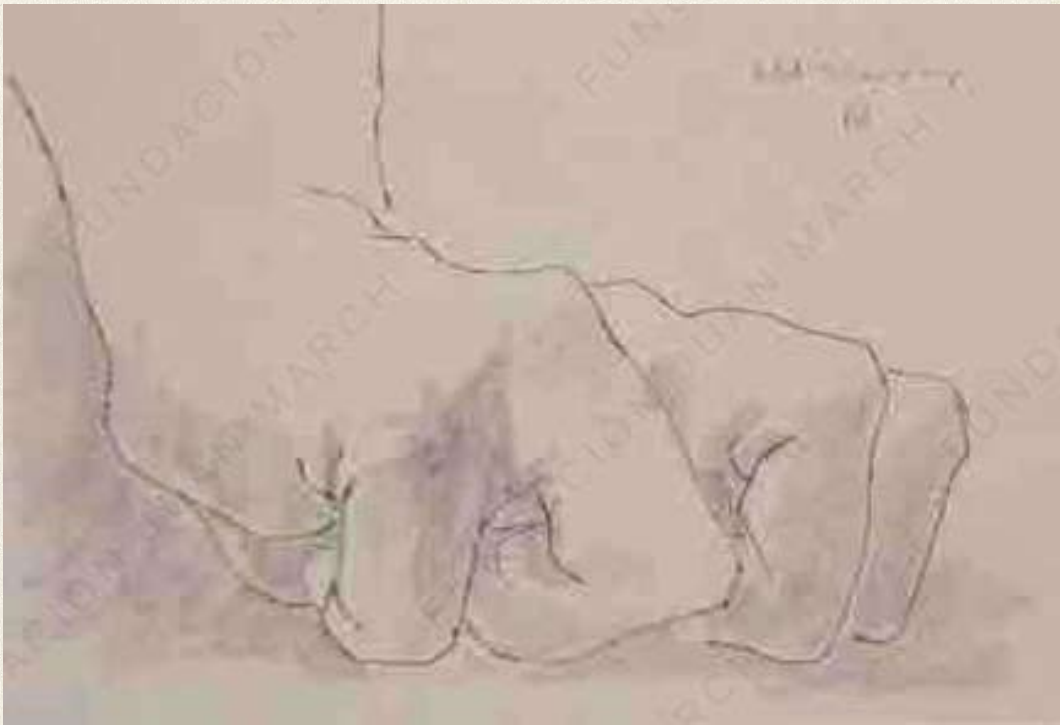
5. *Sin título*, 1946



6. *Sin título*, 1946



7. *Sin título*, 1946



8. *Sin título*, 1946



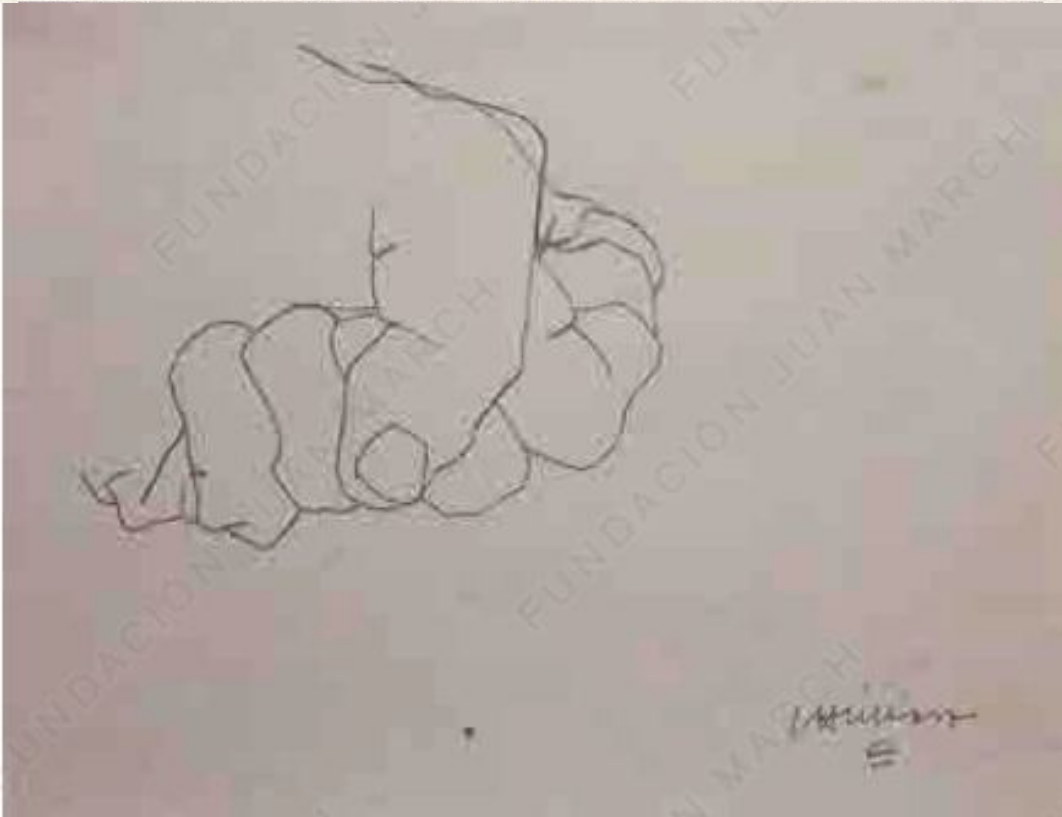
9. *Sin título*, 1947



10. *Sin título*, 1947



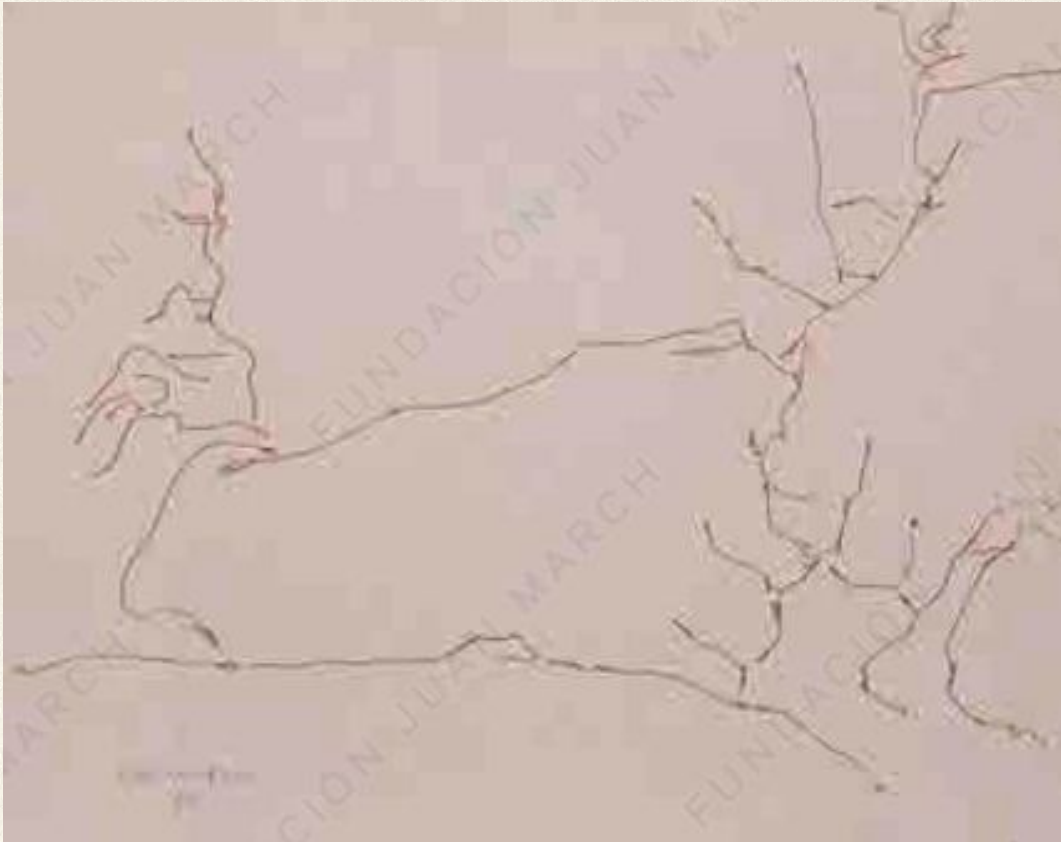
11. *Sin título*, 1948



12. Sin título, 1948



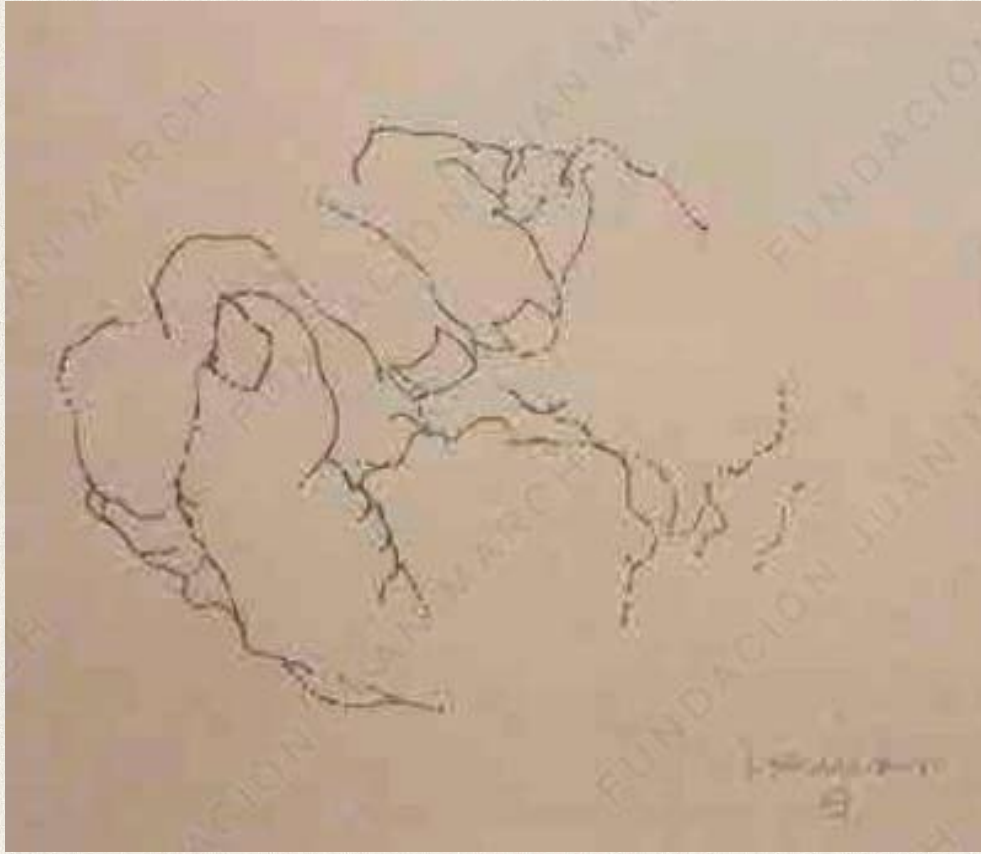
13. Sin título, 1949



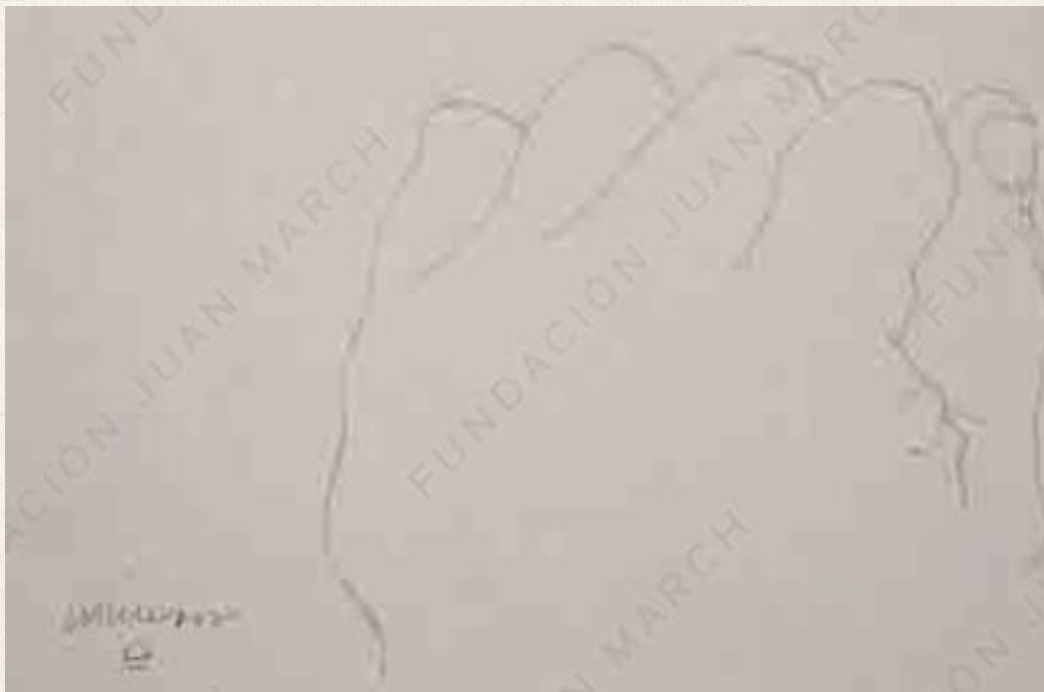
14. *Sin título*, 1950



15. *Sin título*, 1950



16. *Sin título*, 1956



17. *Sin título*, 1956



18. *Sin título*, 1958



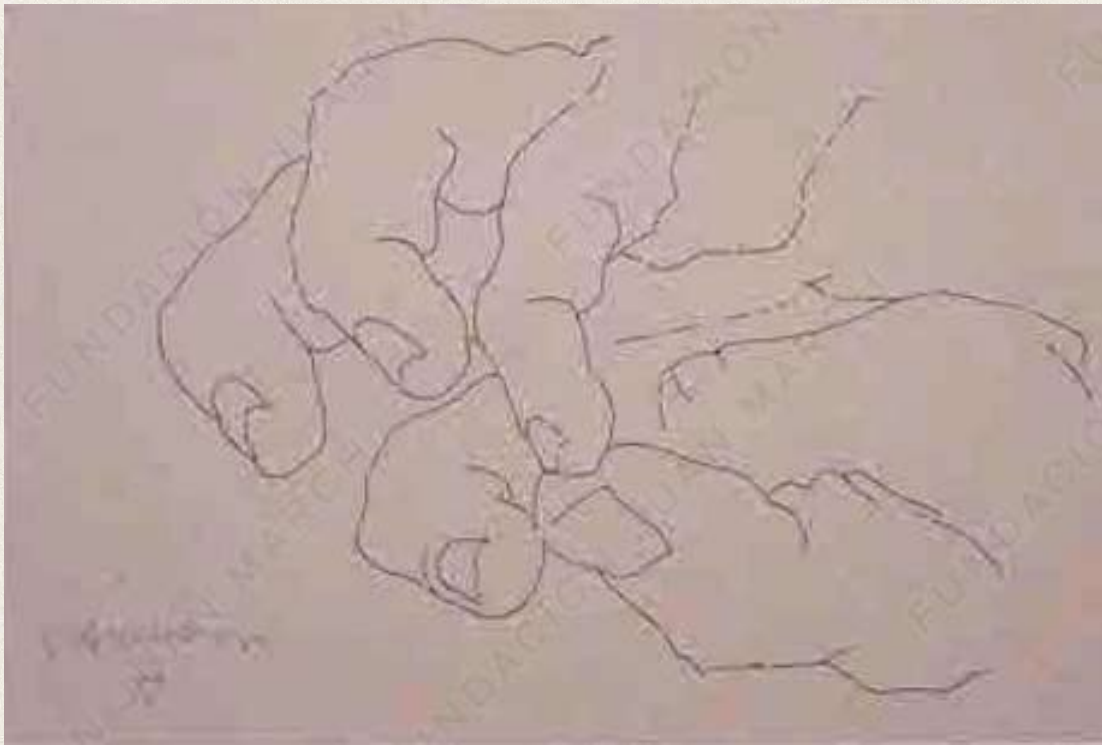
19. *Sin título*, 1958



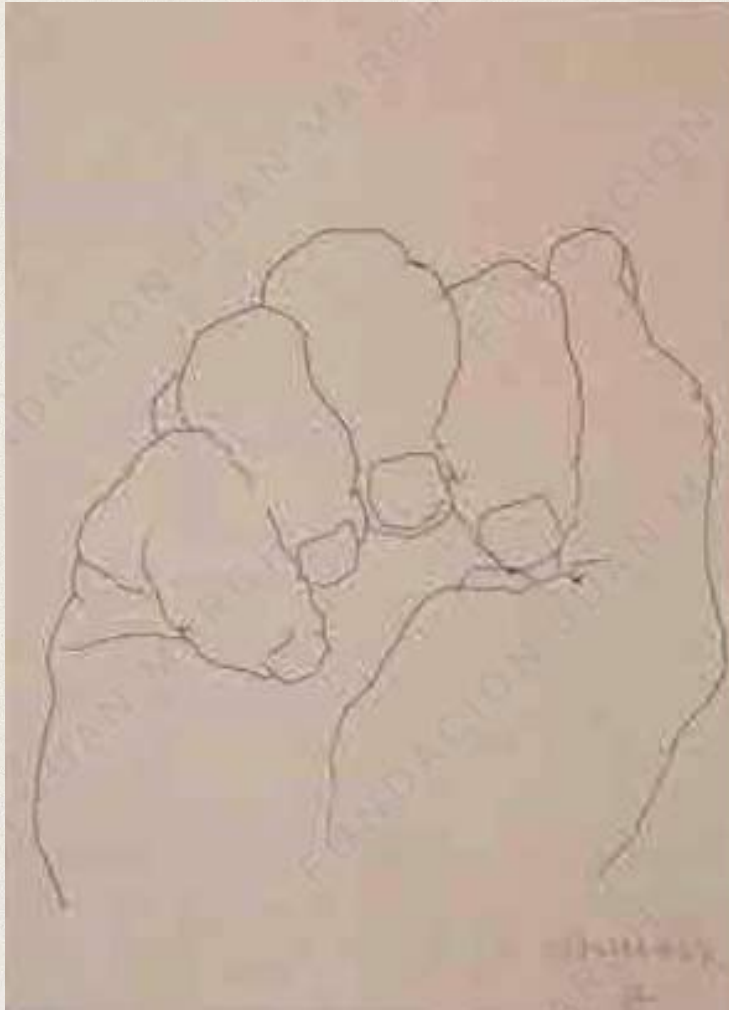
20. *Sin título*, 1958



21. *Sin título*, 1960



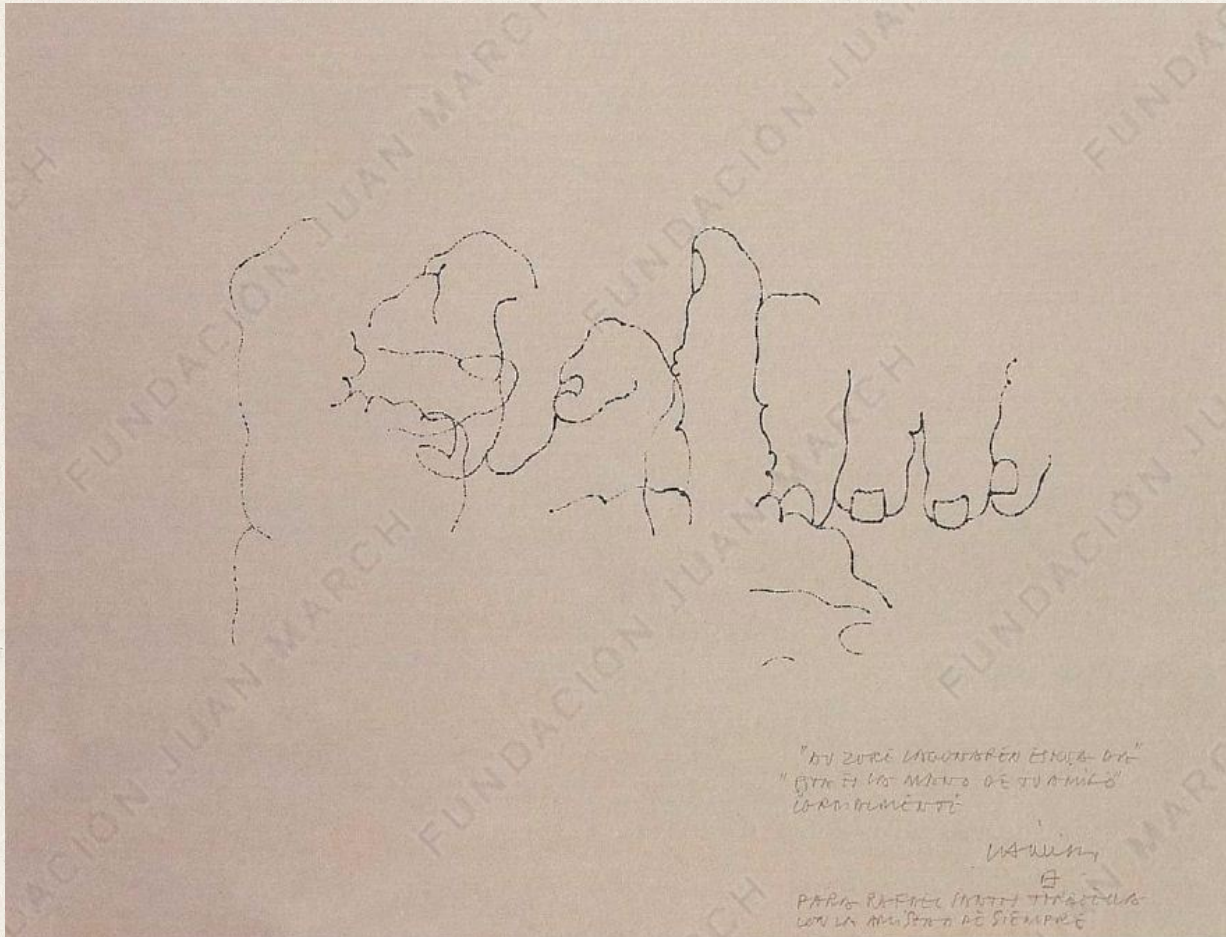
22. *Sin título*, 1960



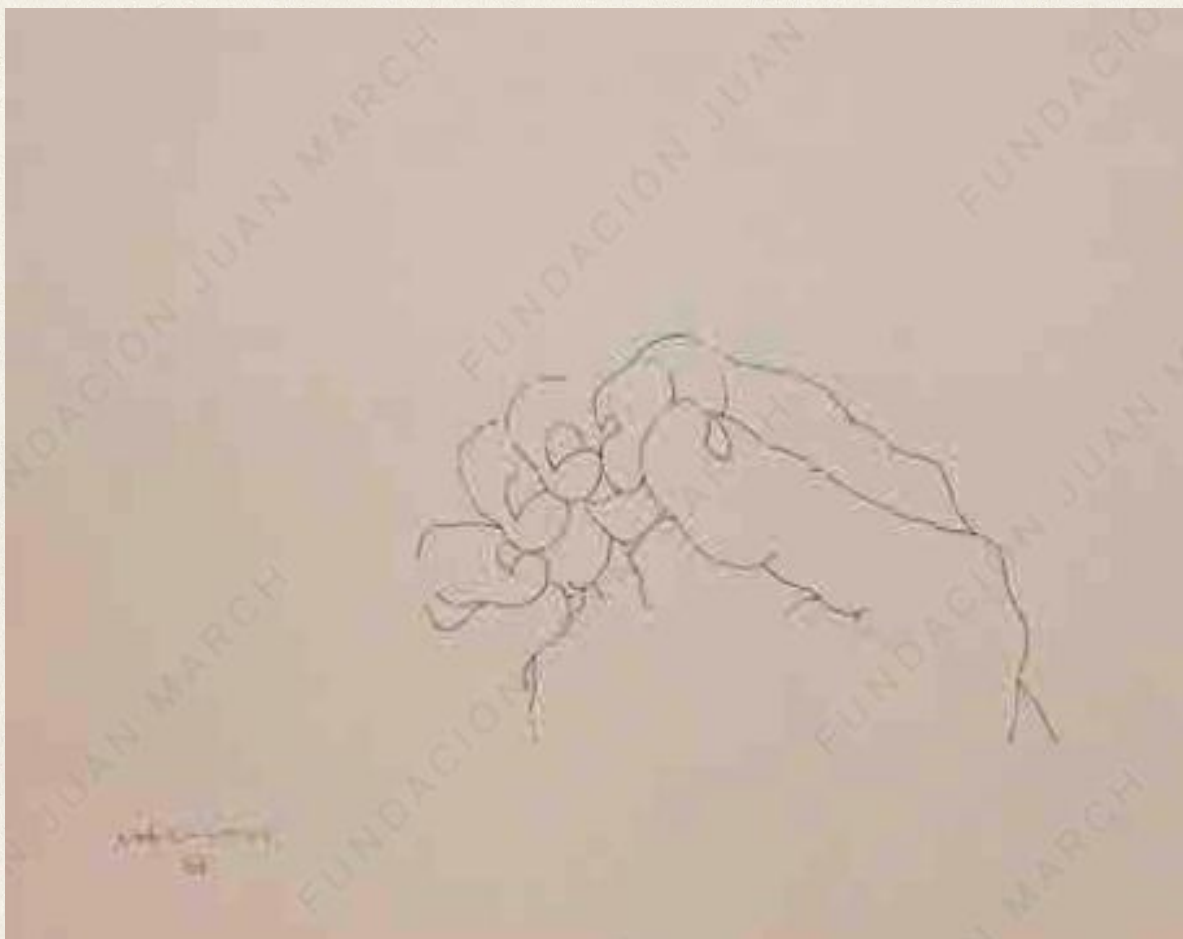
23. *Sin título*, 1960



24. *Sin título*, 1960



25. Sin título, 1967-68



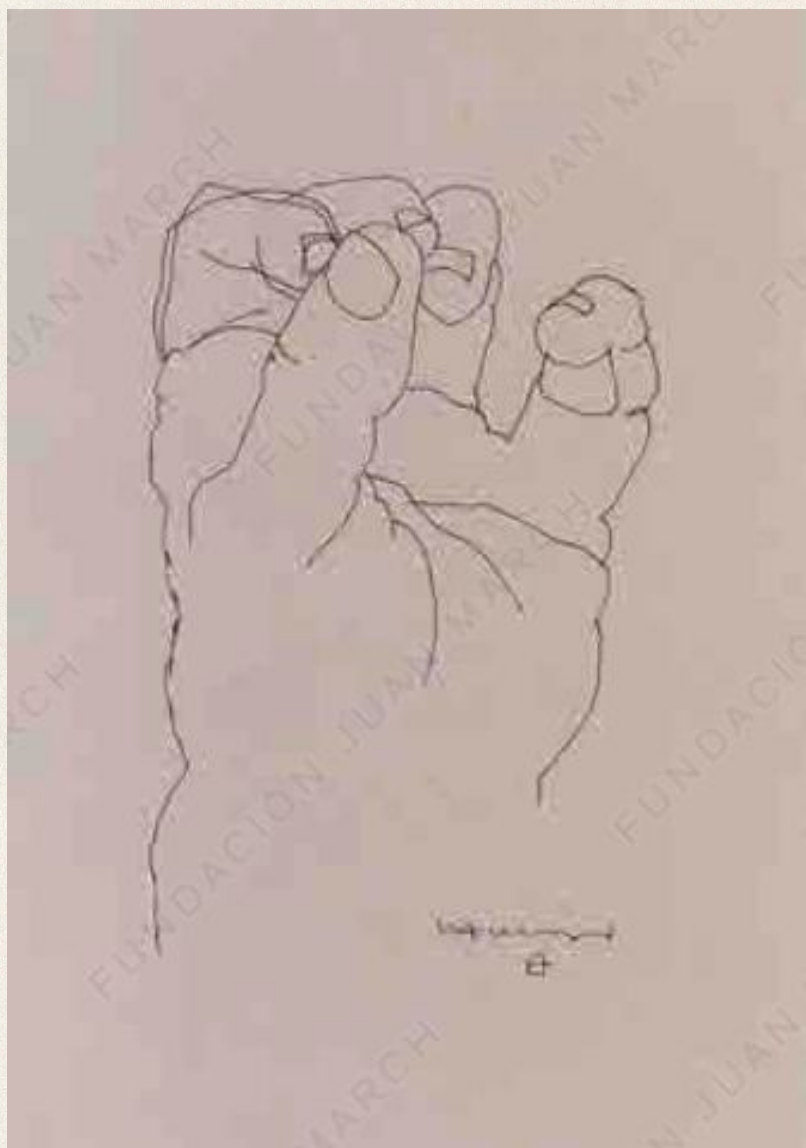
26. *Sin título*, 1967-68



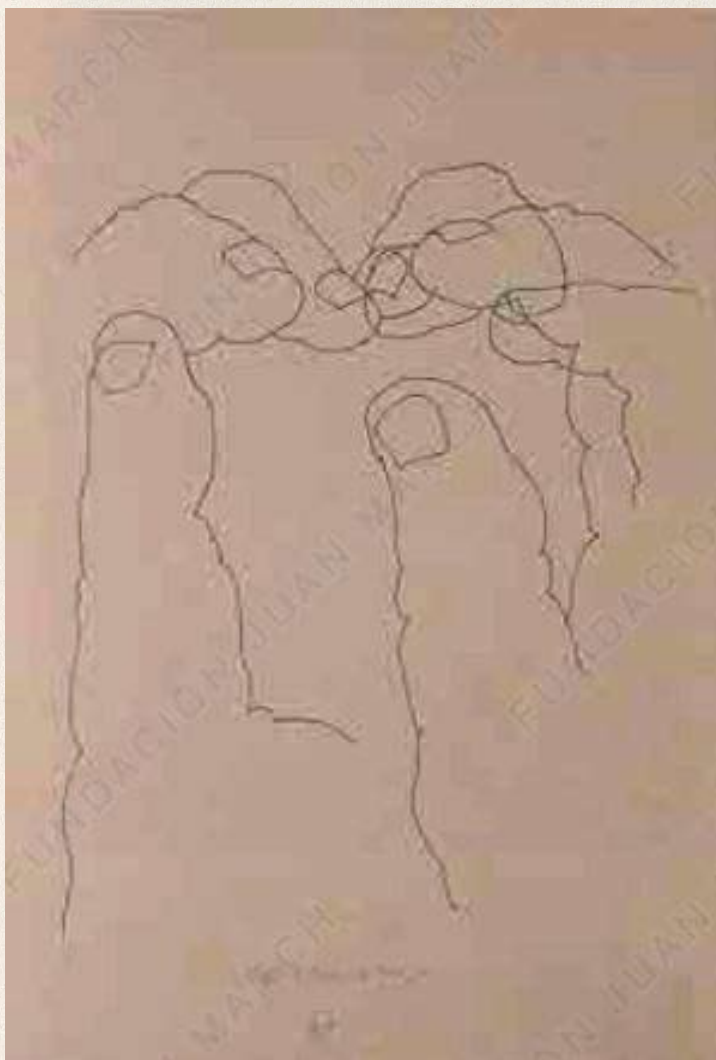
27. *Sin título*, 1970



28. *Sin título*, 1970



29. *Sin título*, 1970

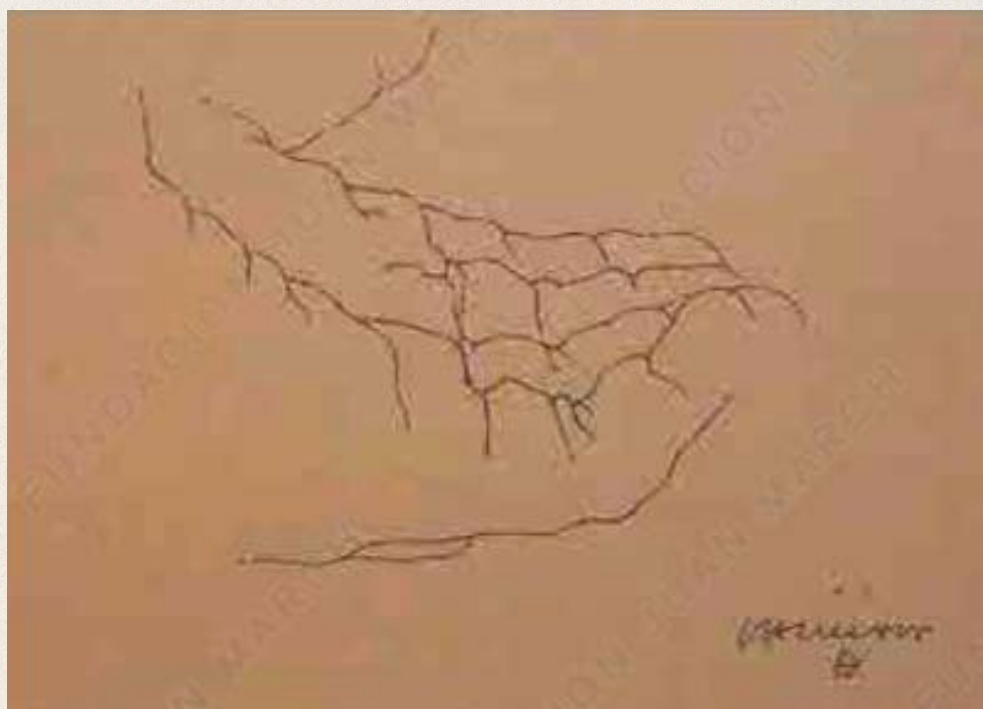
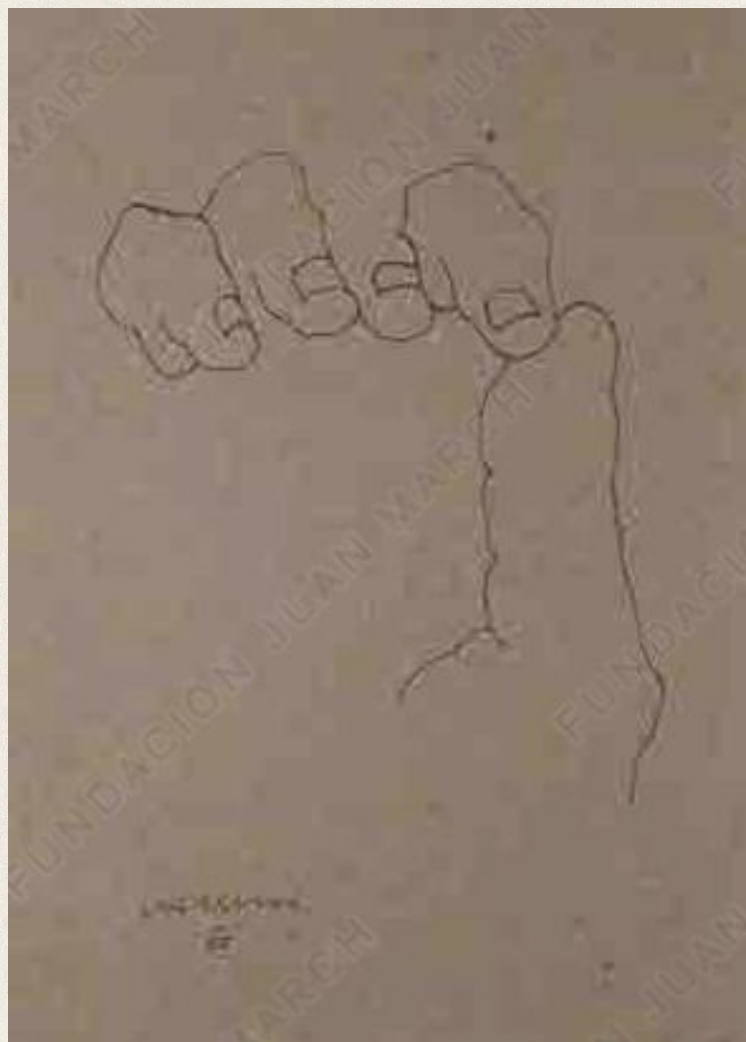


30. Sin título, 1971



31. Sin título, 1971

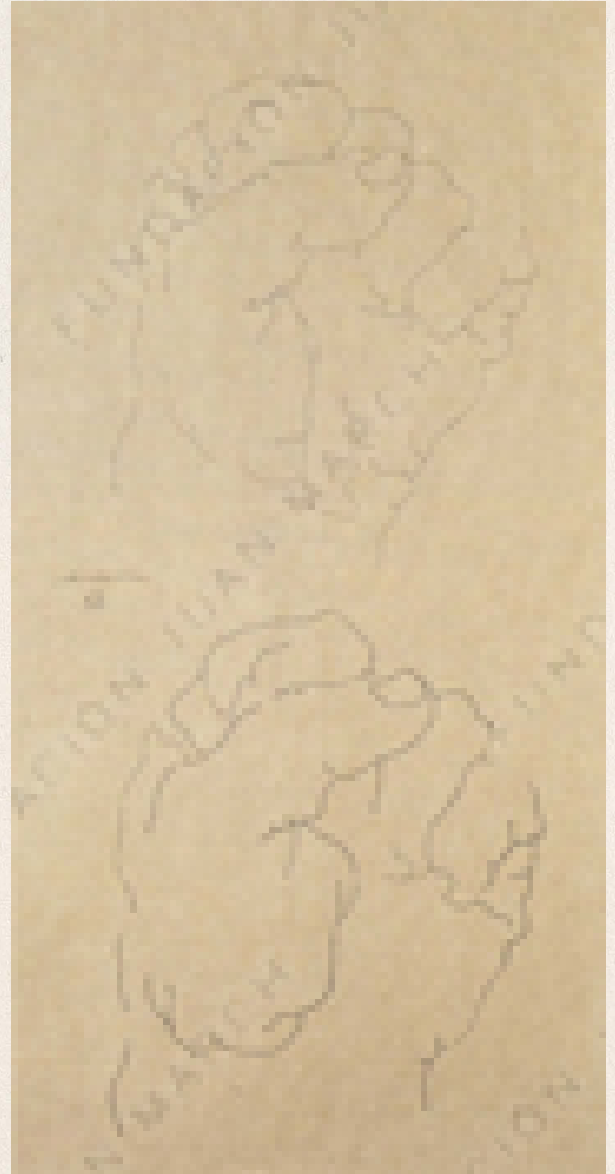
33. Sin título, 1971



32. Sin título, 1971



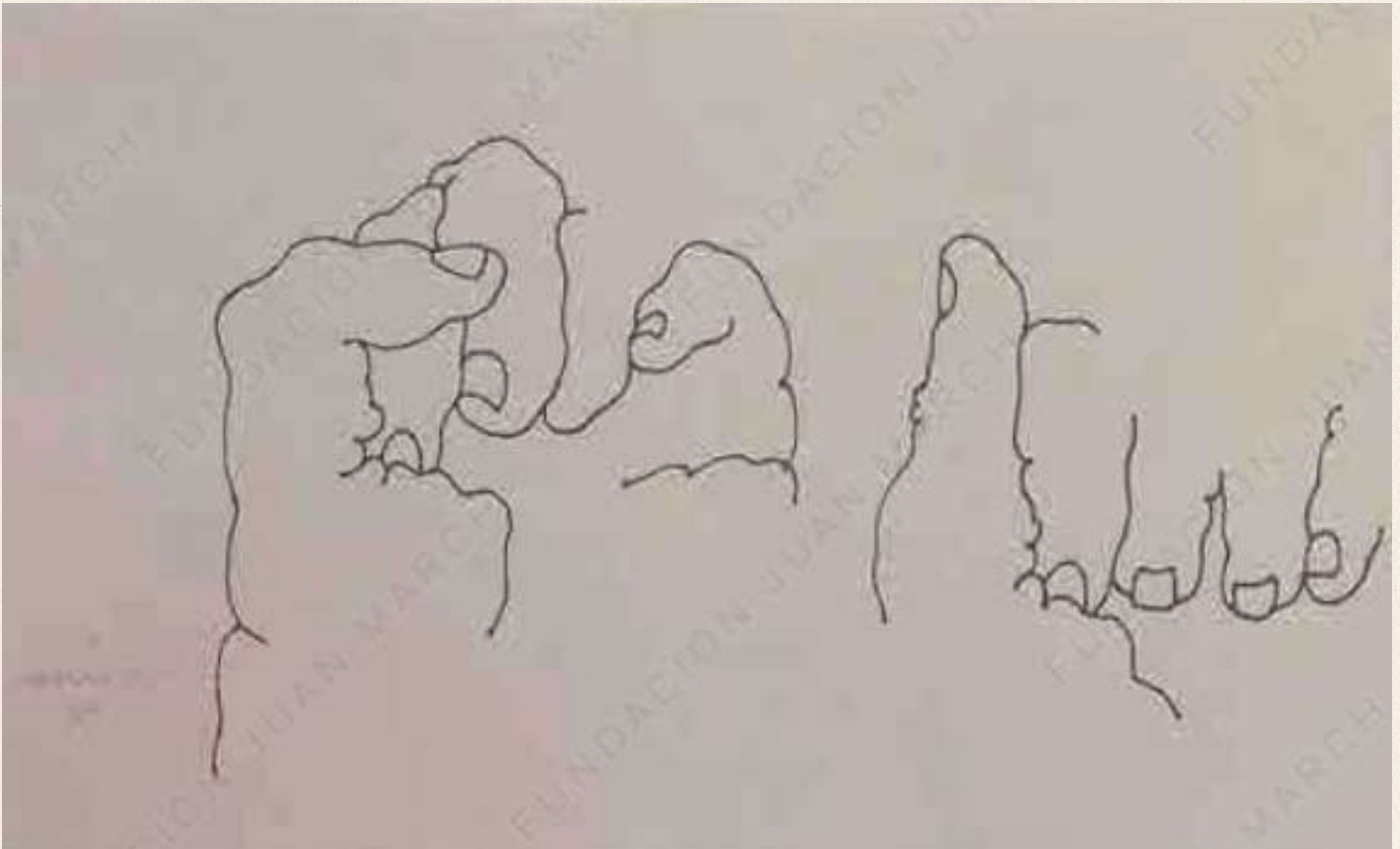
34. *Sin título*, 1971



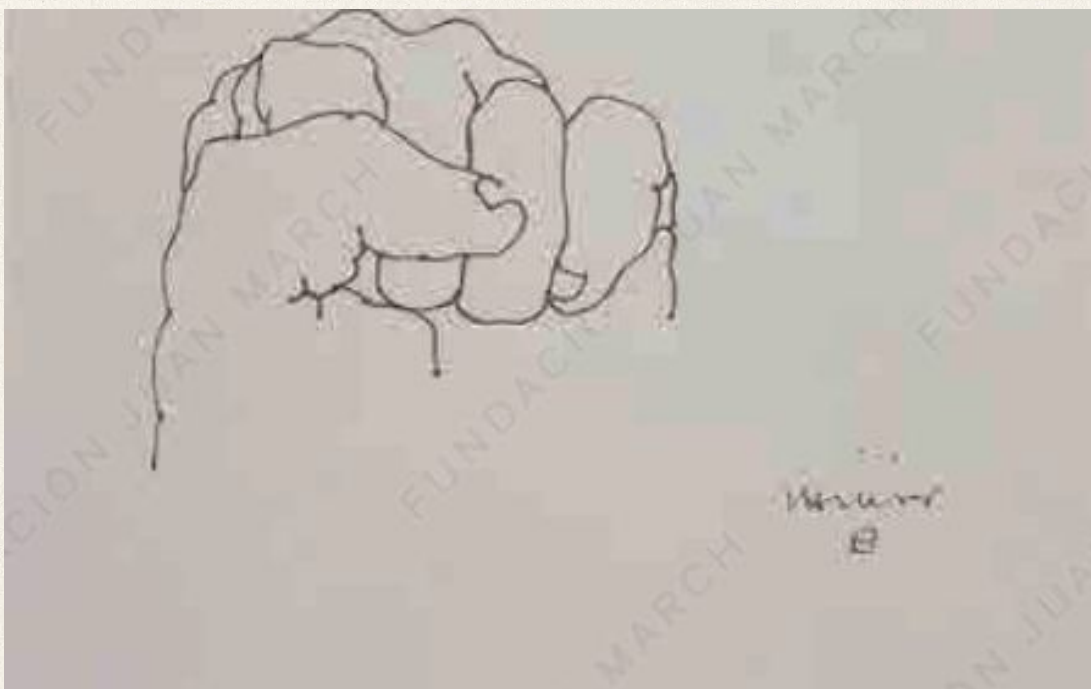
35. *Sin título*, 1974



36. *Sin título*, 1978



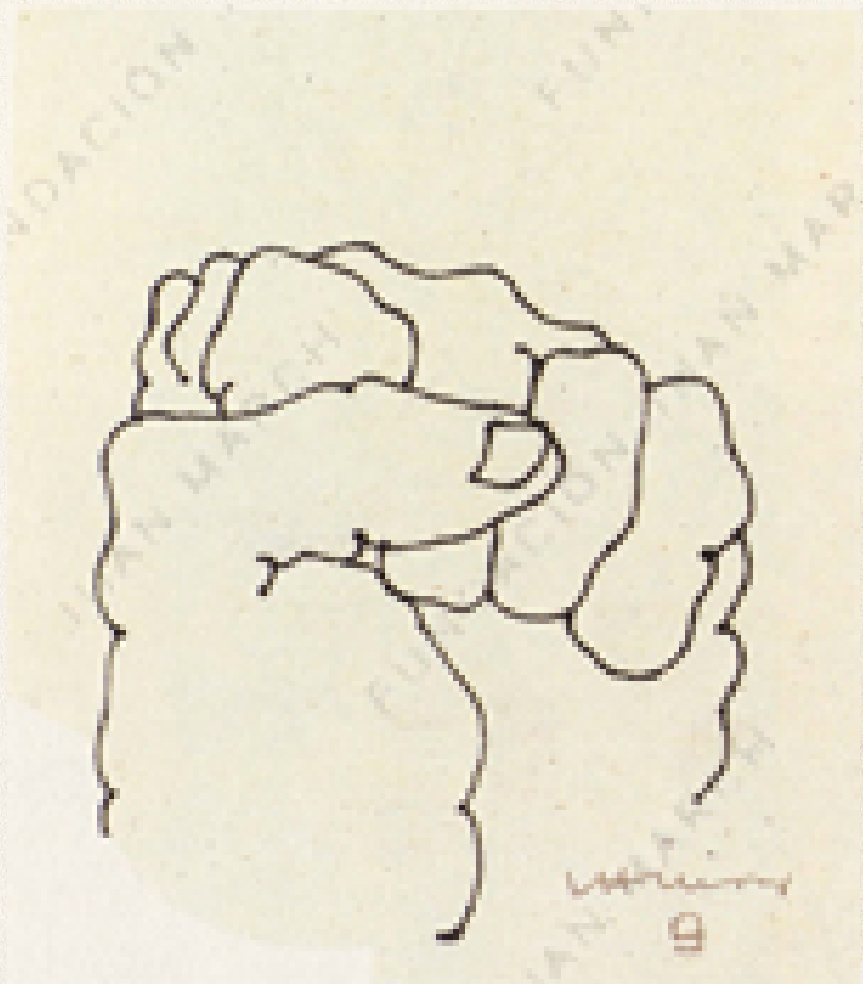
37. *Sin título*, 1979



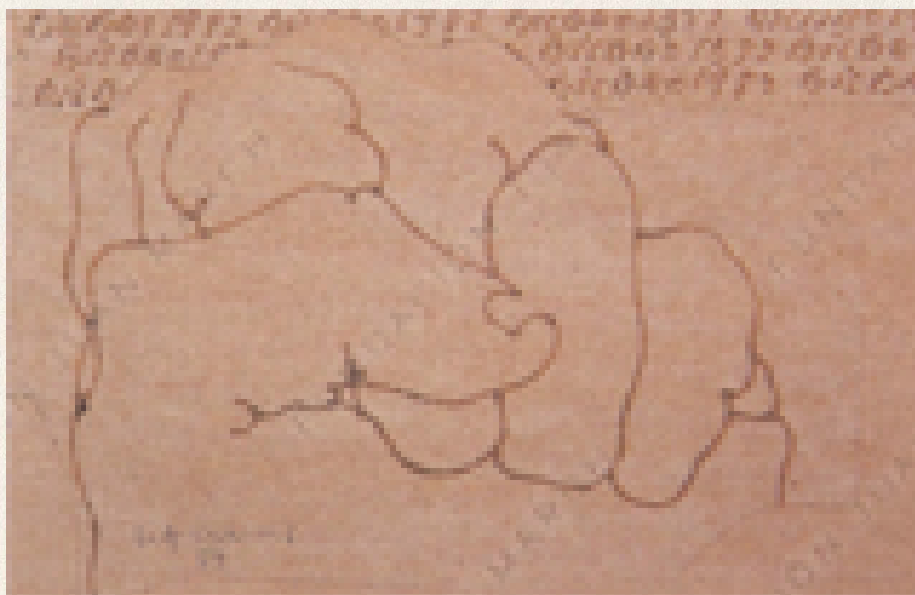
38. *Sin título*, 1979



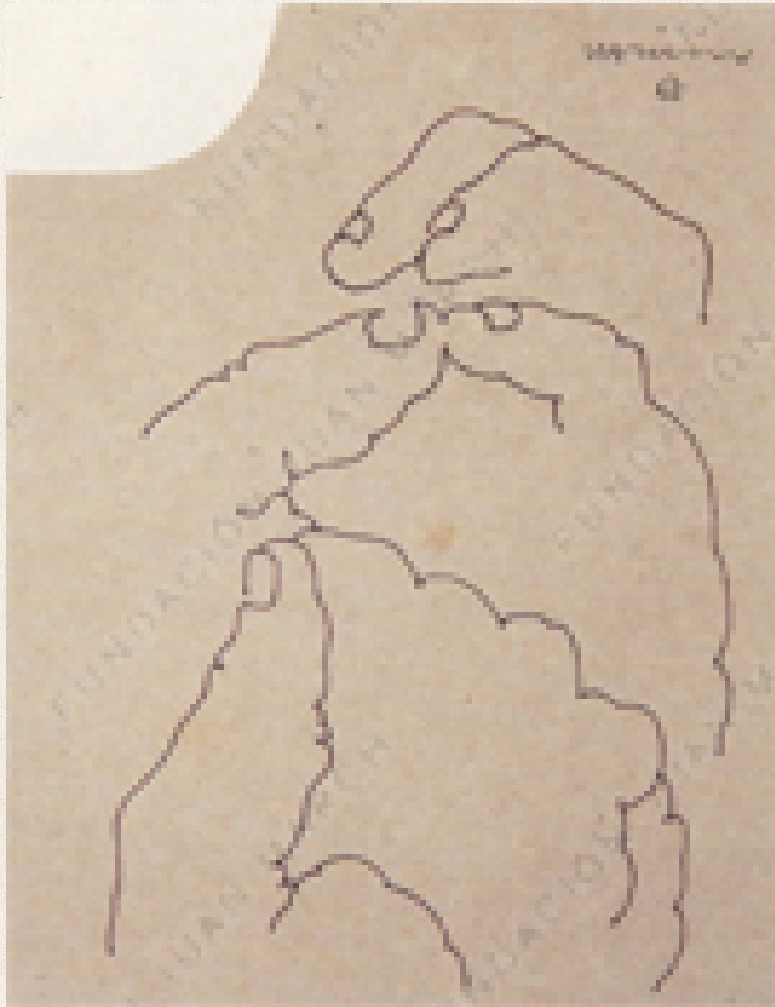
39. *Sin título*, 1979



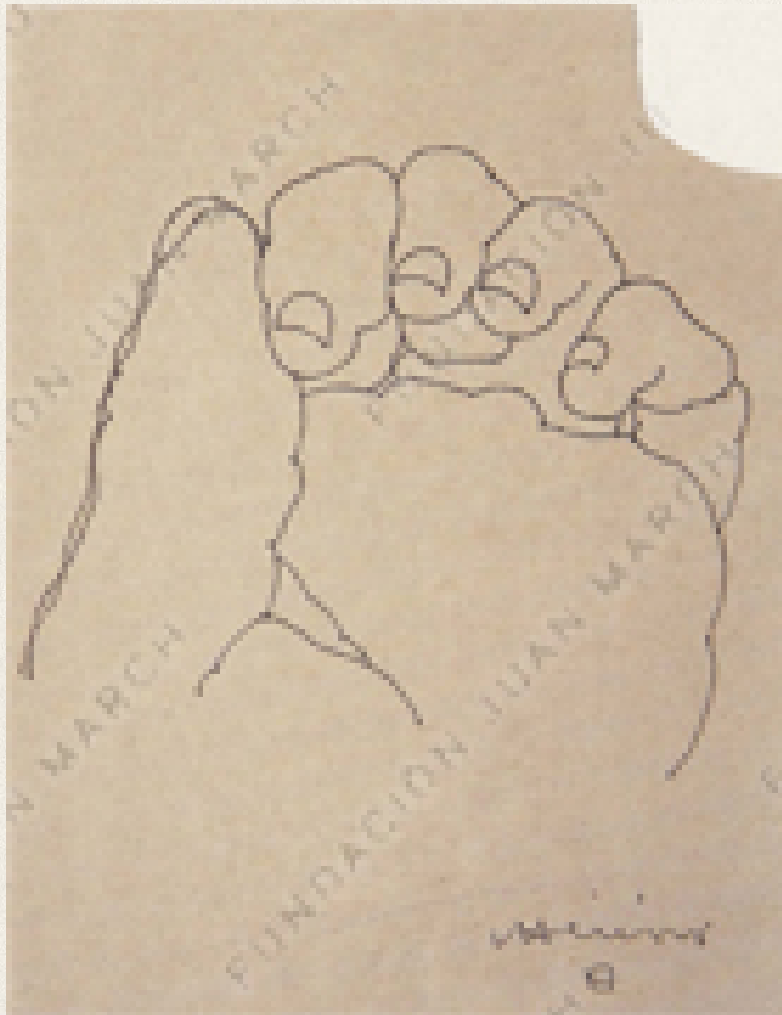
40. *Sin título*, 1979



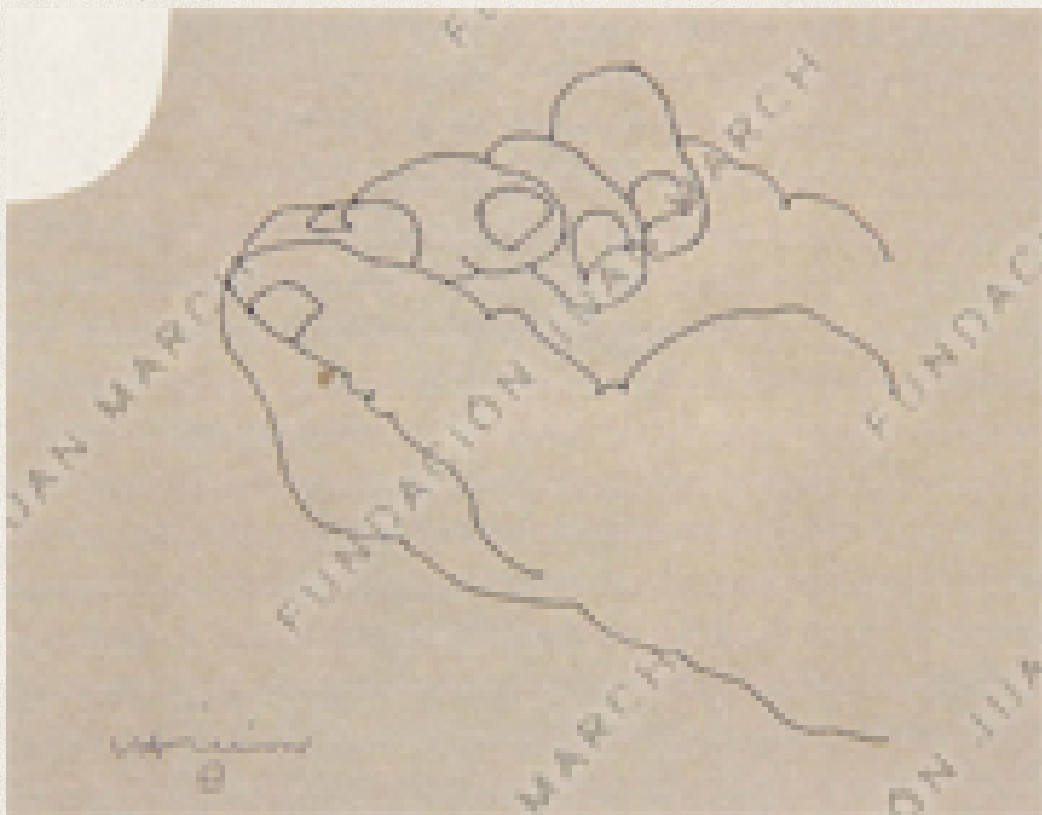
41. *Sin título*, 1982



42. *Sin título*, 1982



43. *Sin título*, 1982



44. *Sin título*, 1982



49. *Sin título*, 1985
Fundación Juan March



53. *Sin título*, 1986



54. *Sin título*, 1986



55. *Sin título*, 1986

Fundación Juan March



56. *Sin título*, 1987



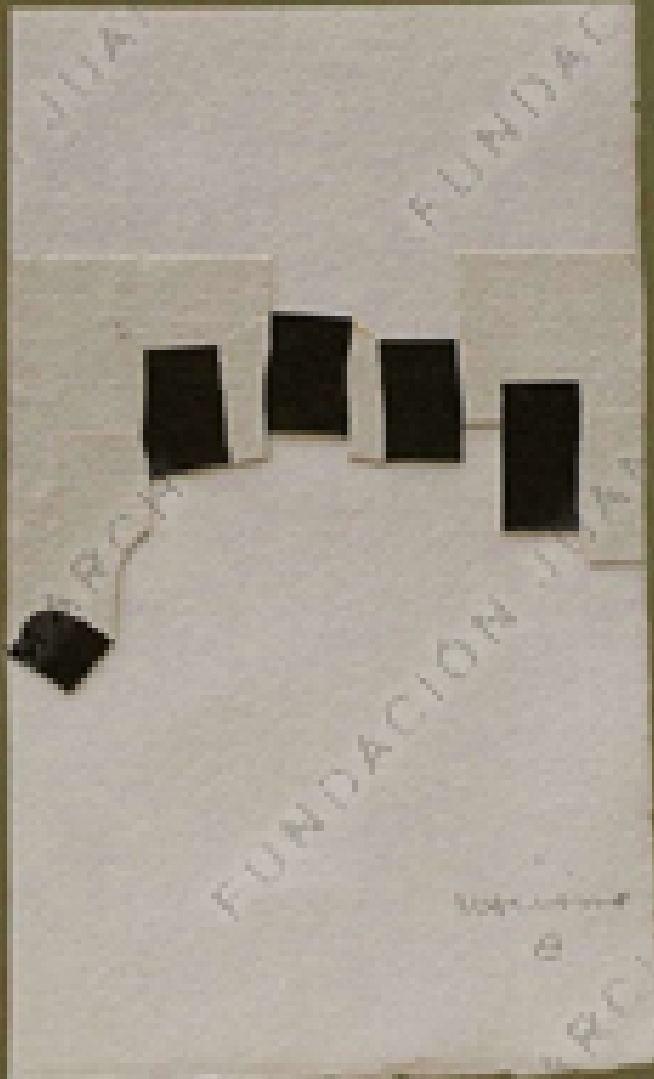
57. *Sin título*, 1987



58. Sin título, 1987

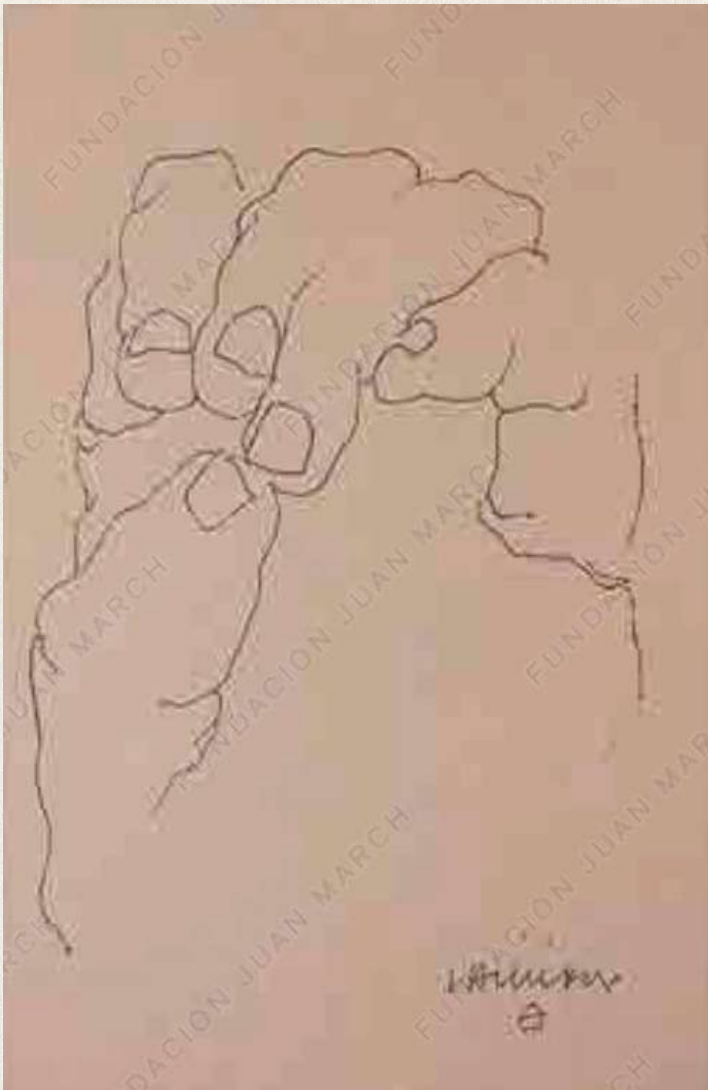


59. Elogio al agua, 1987

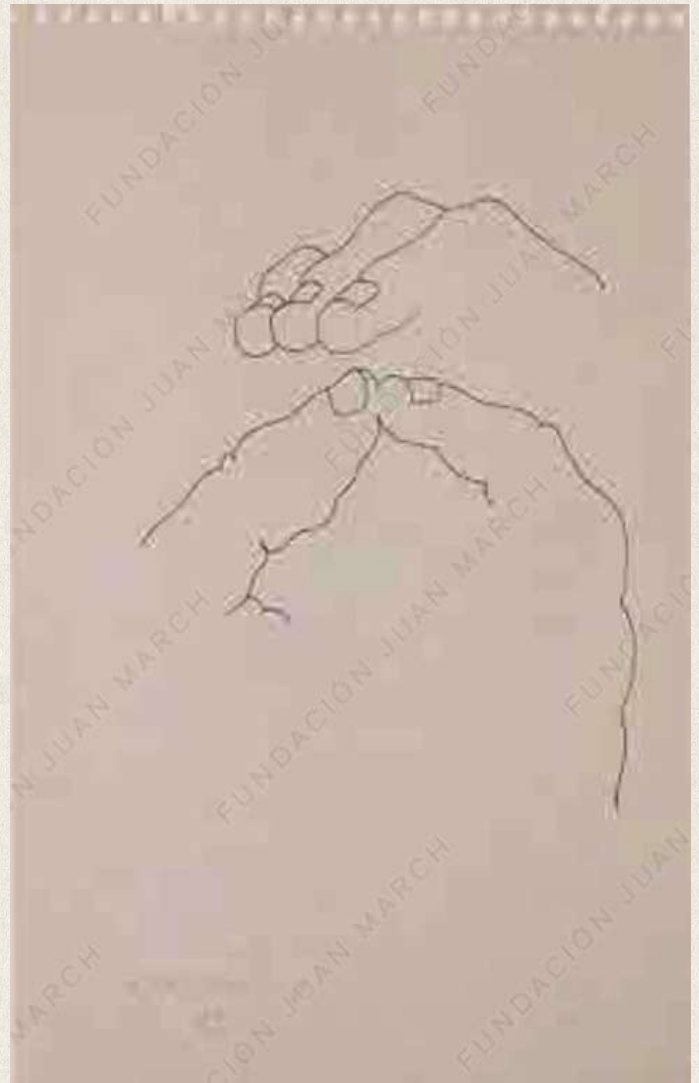


62. *Sin título*, 1988

Fundación Juan March



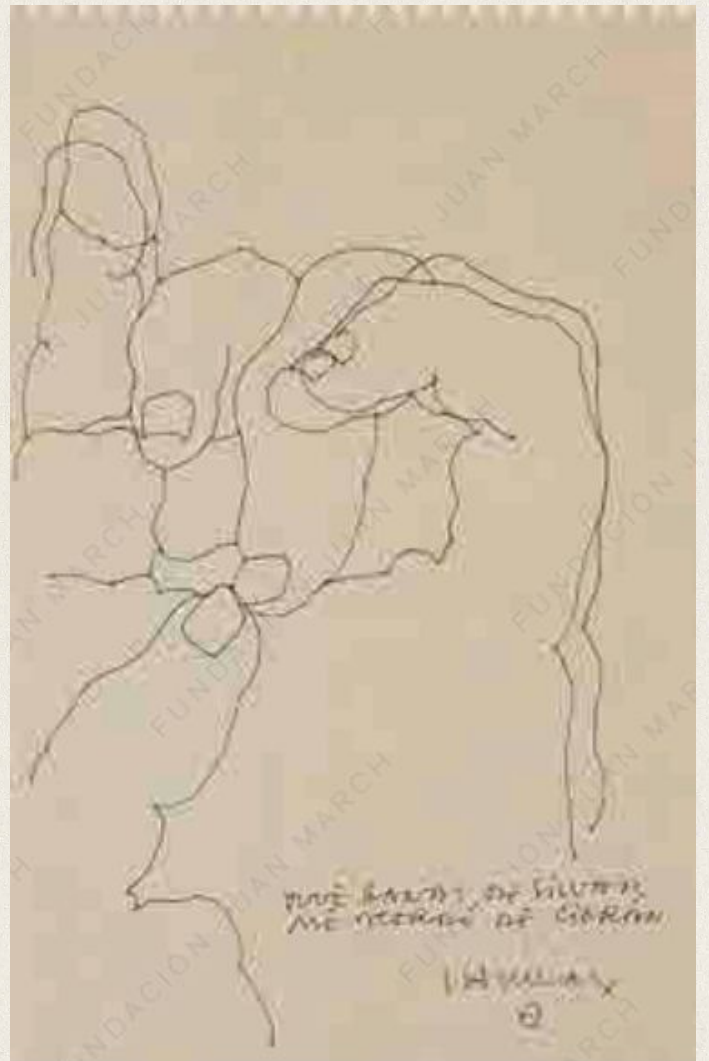
45. Sin título, 1984



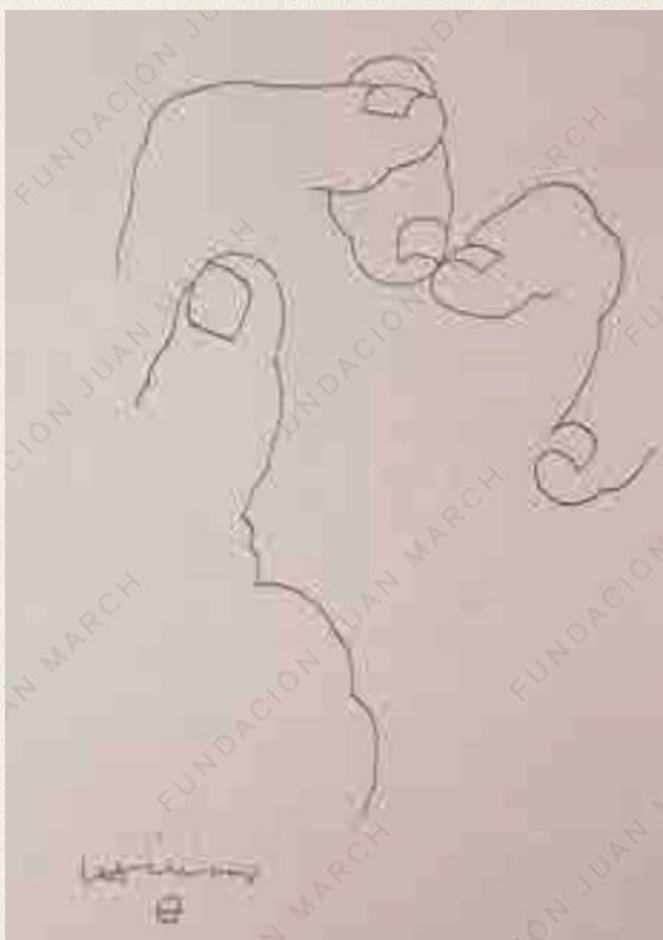
46. Sin título, 1984



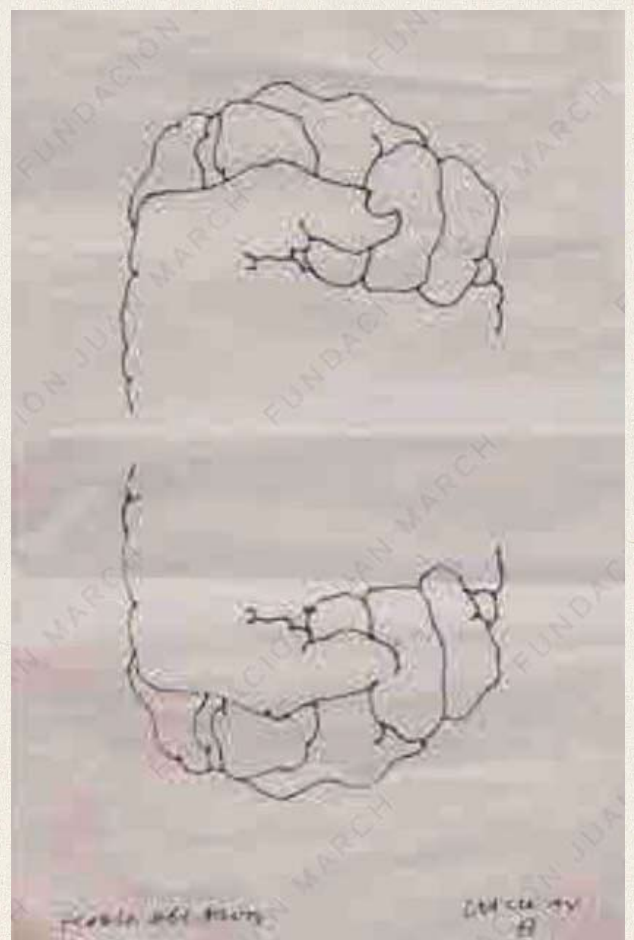
47. Sin título, 1984



48. Sin título, 1984

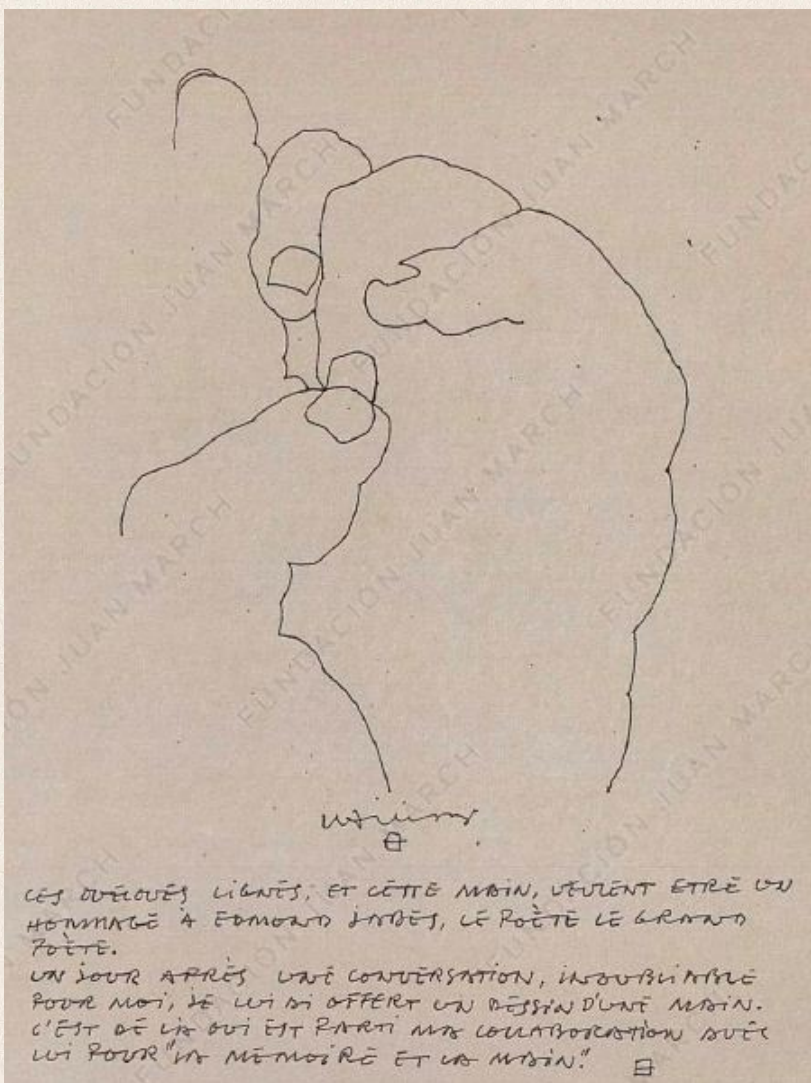


50. Sin título, 1986

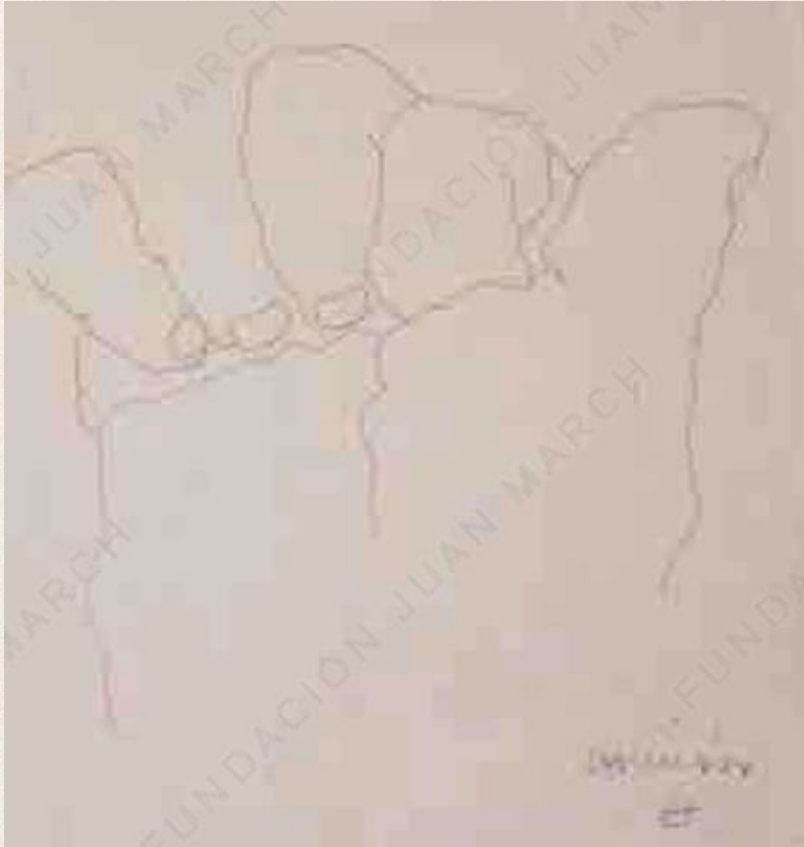


51. Sin título, 1986

52. Homenaje a E. Jabes, 1986



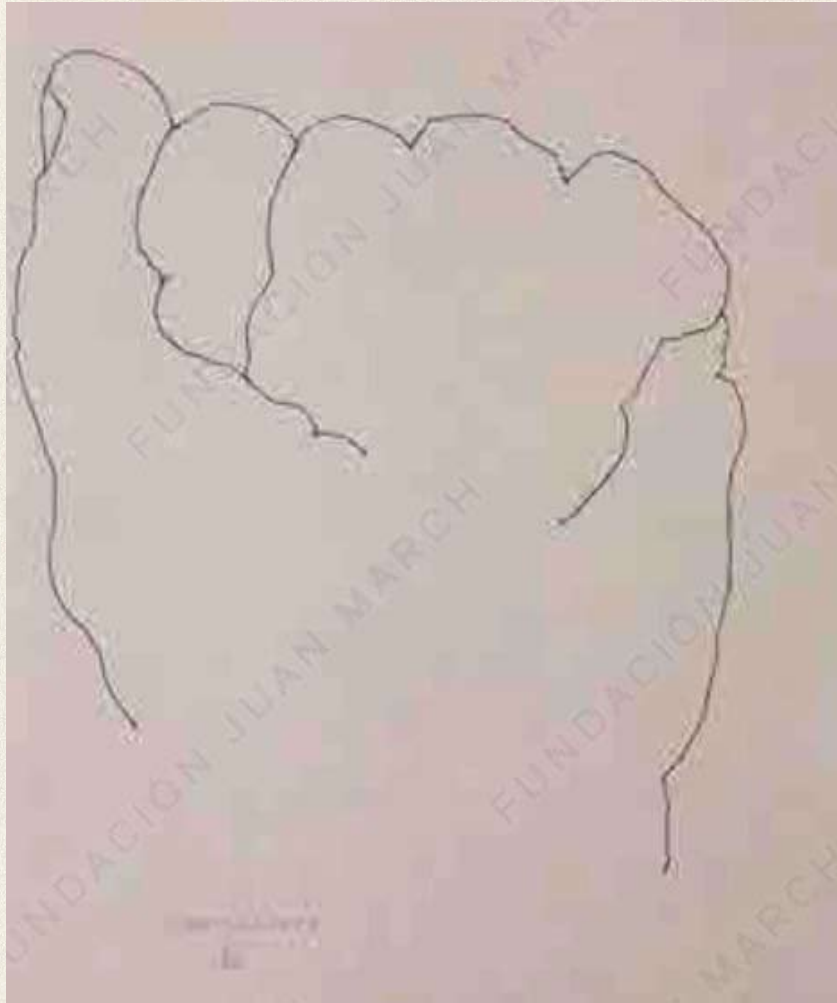
60. Sin título, 1988



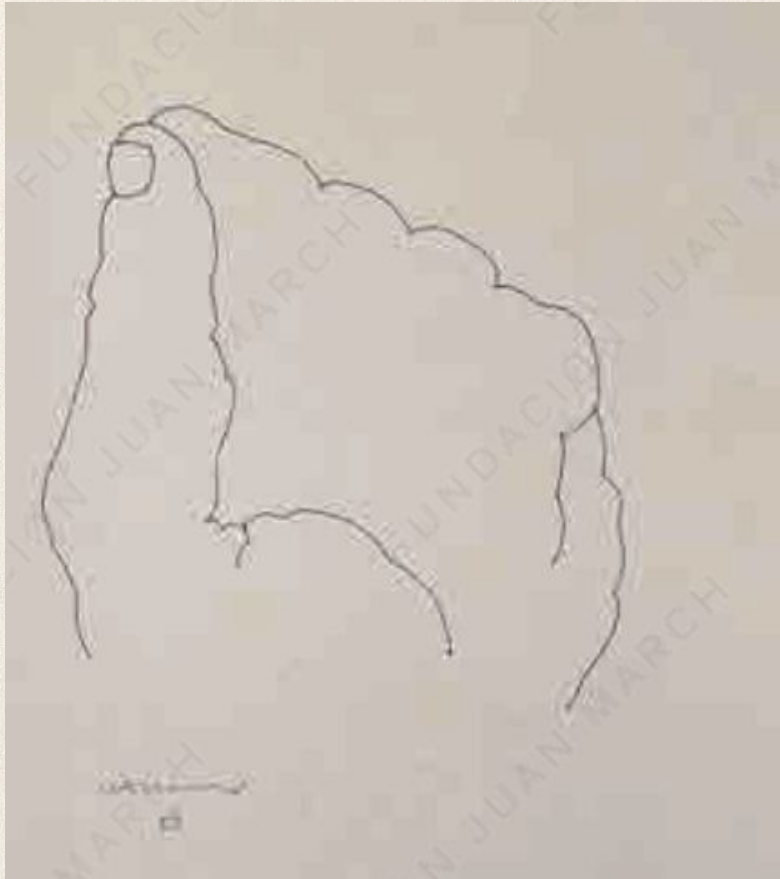
61. *Sin título*, 1988



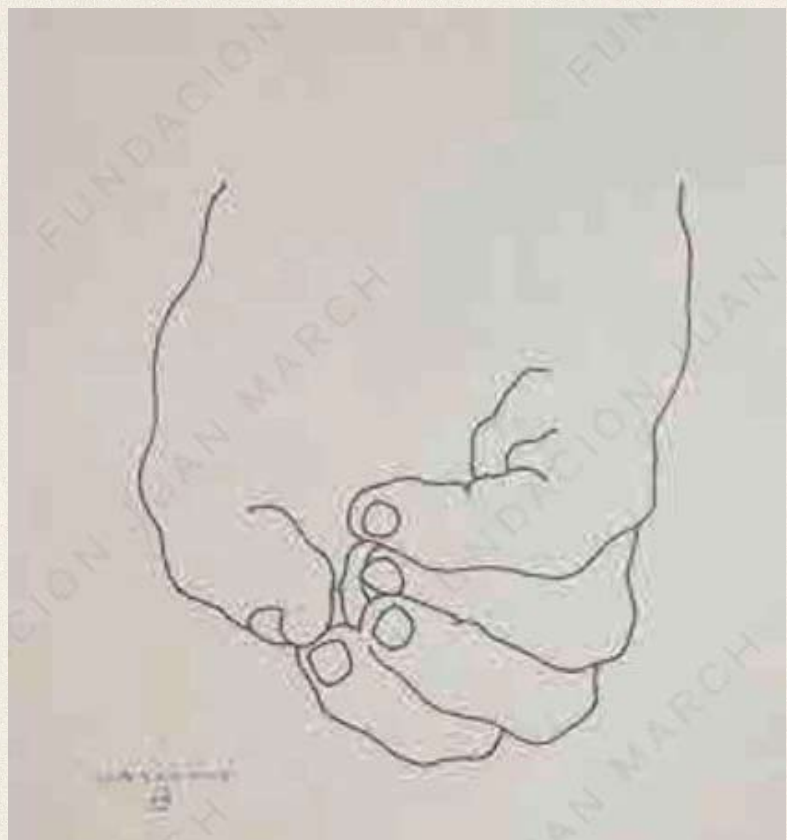
63. *Sin título*, 1993



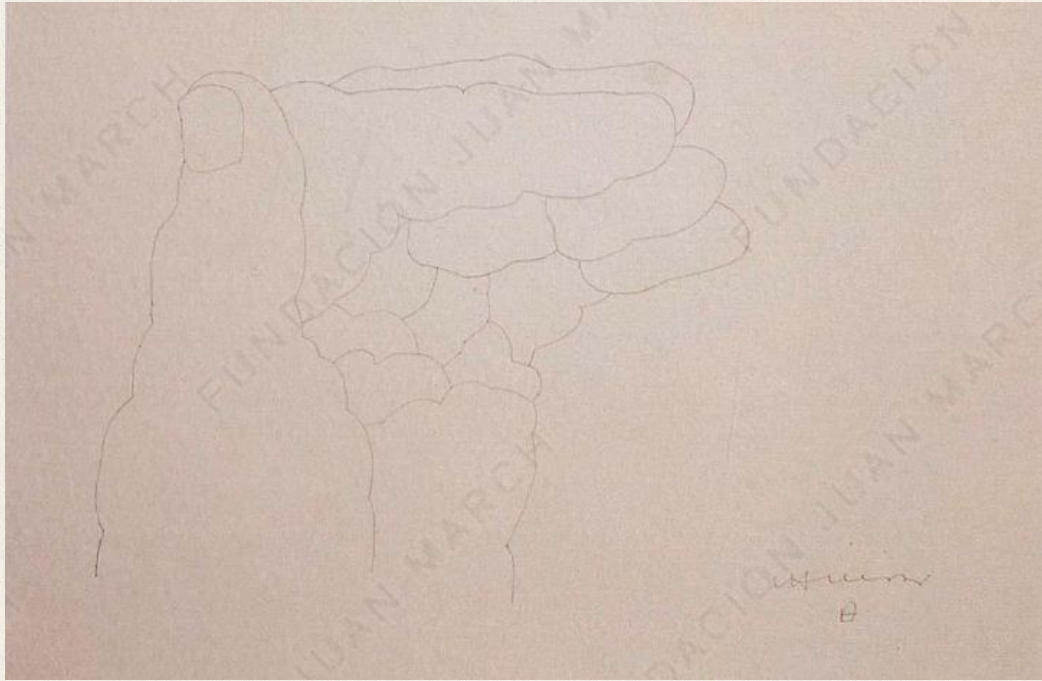
64. *Sin título*, 1994



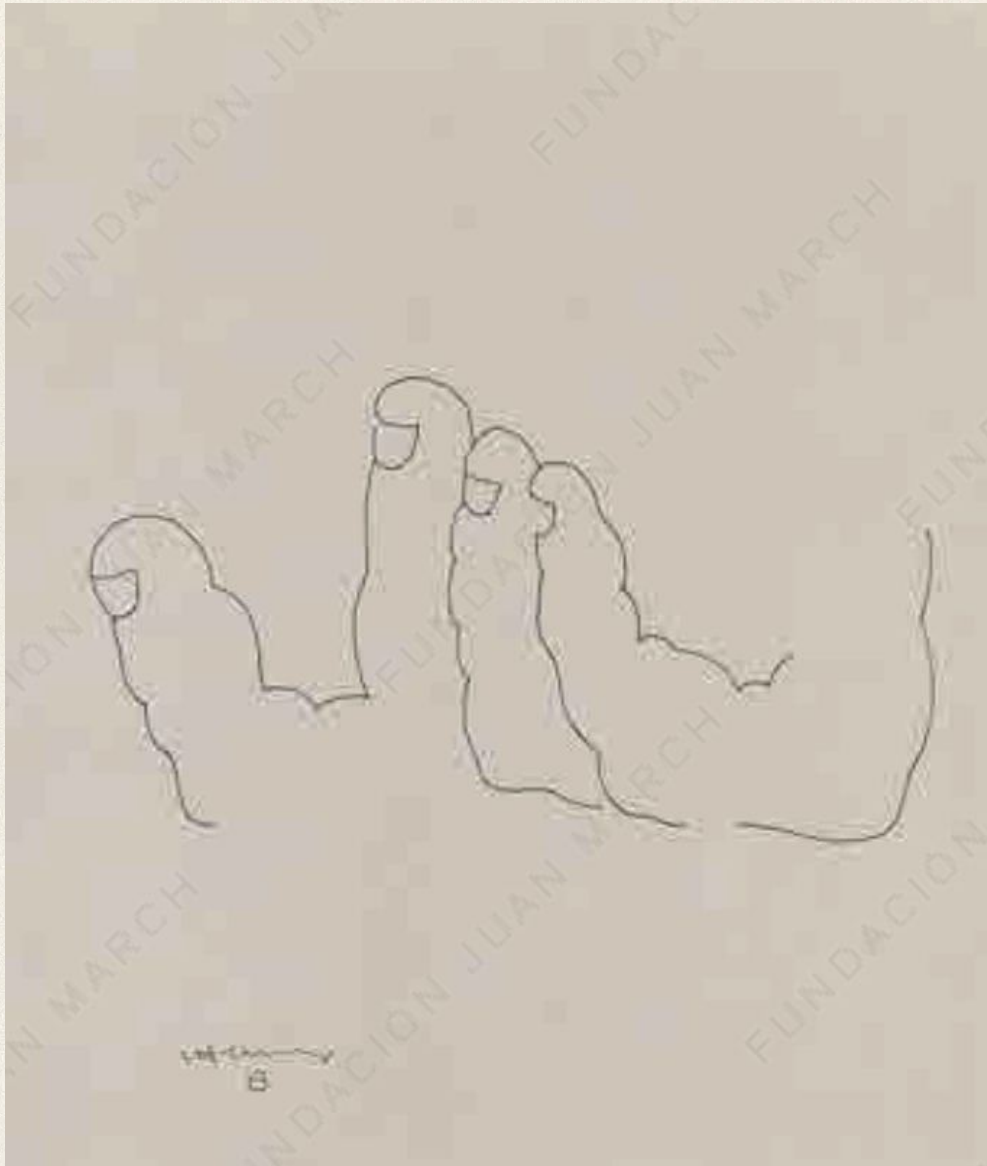
65. *Sin título*, 1994



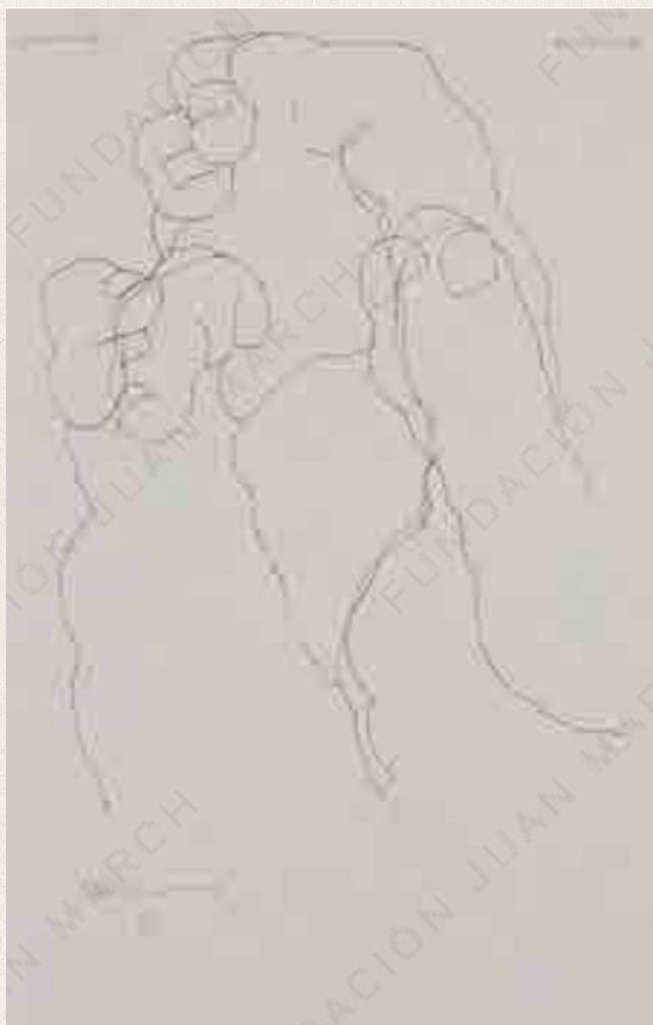
66. *Sin título*, 1994



67. *Sin título*, 1994



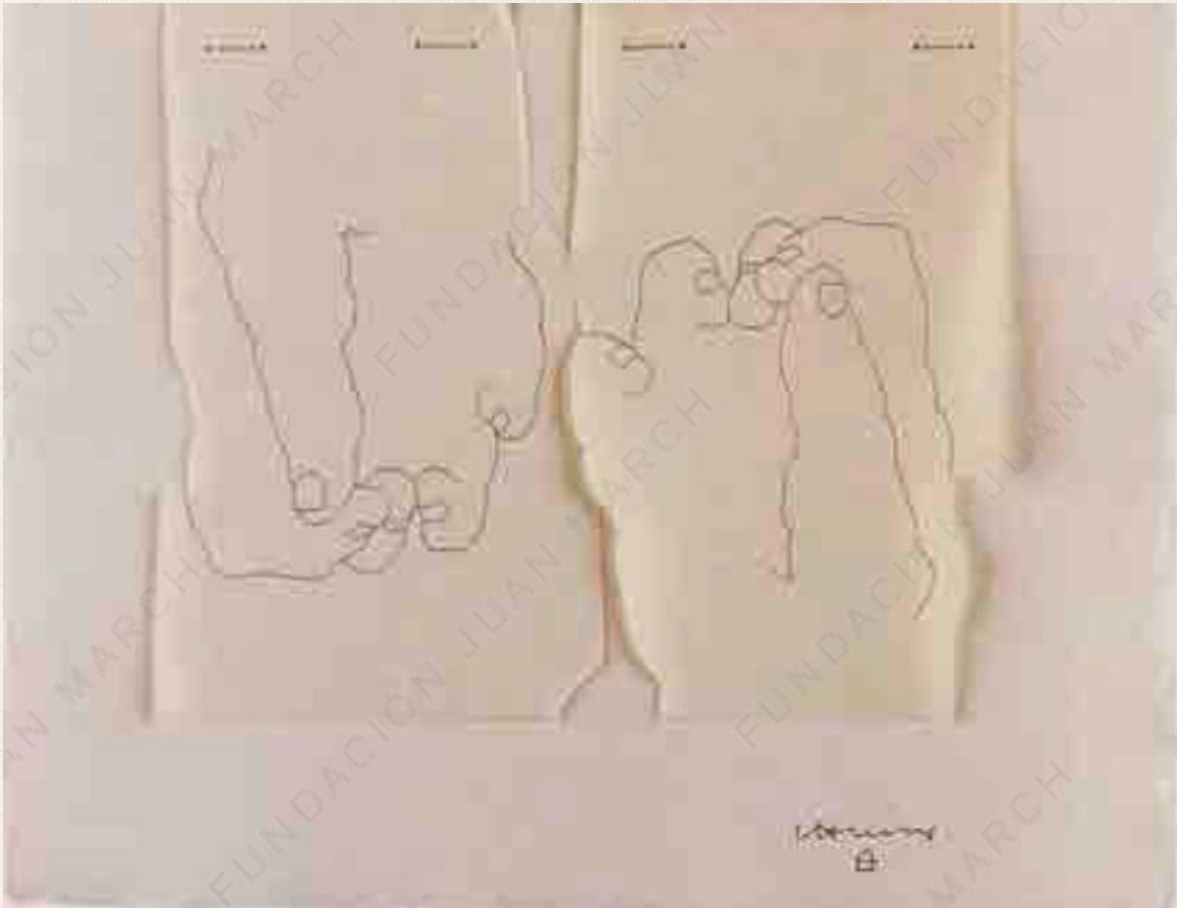
68. *Sin título*, 1994



69. *Esku*, 1994



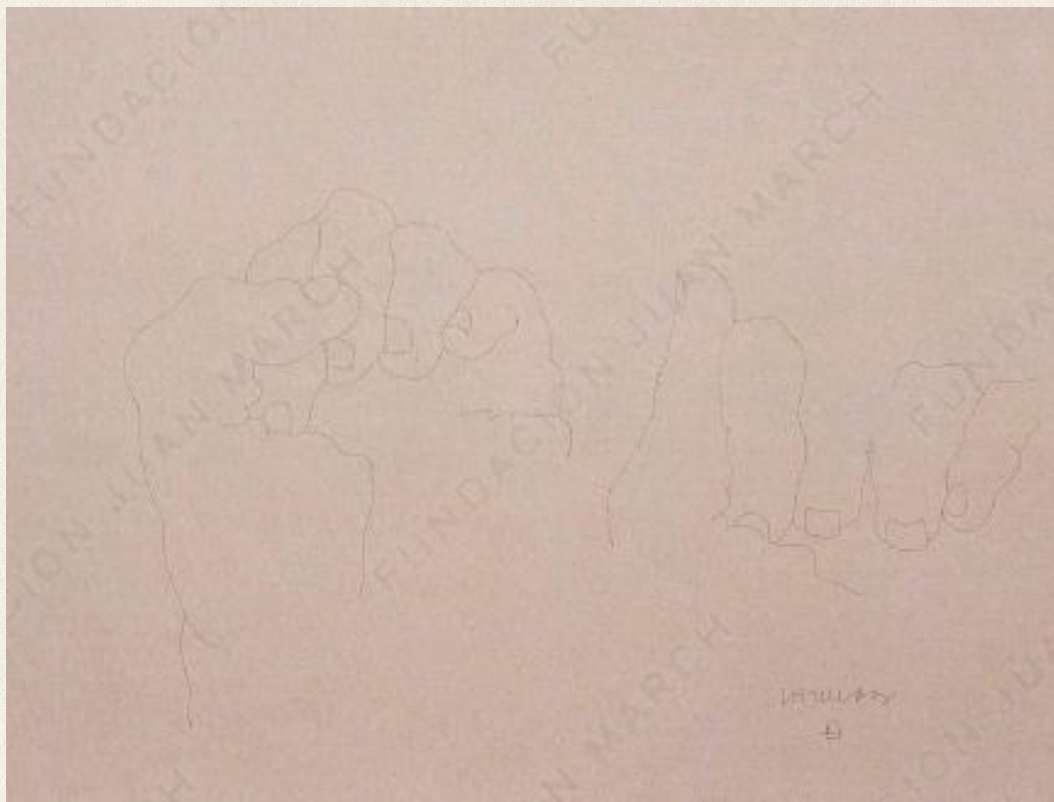
75. *Sin título*, 1995



80. *Esku*, 1996



86. *Esku*, 1998



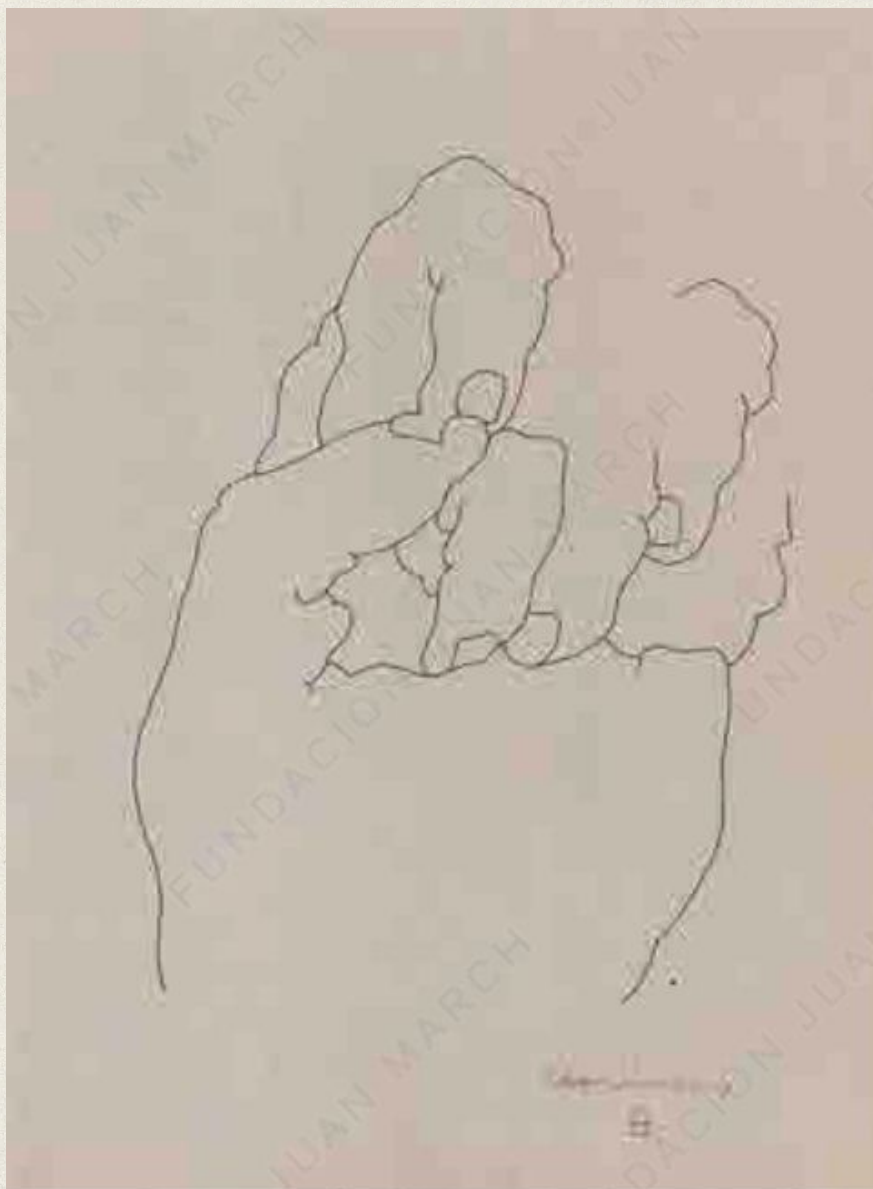
70. *Sin título*, 1995



71. *Sin título*, 1995



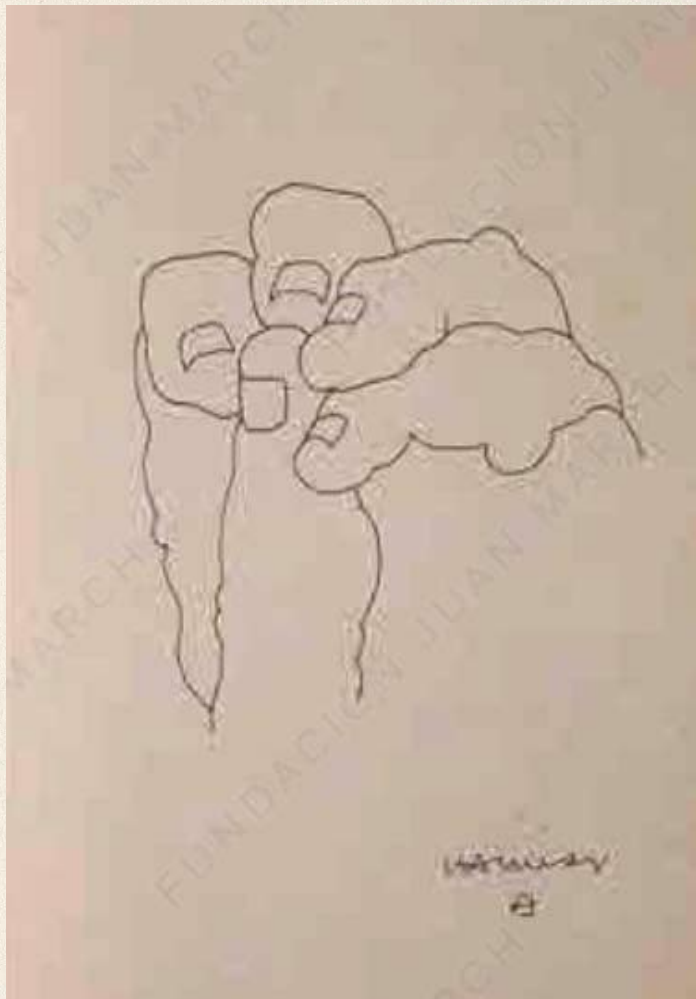
72. *Sin título*, 1995



73. *Sin título*, 1995



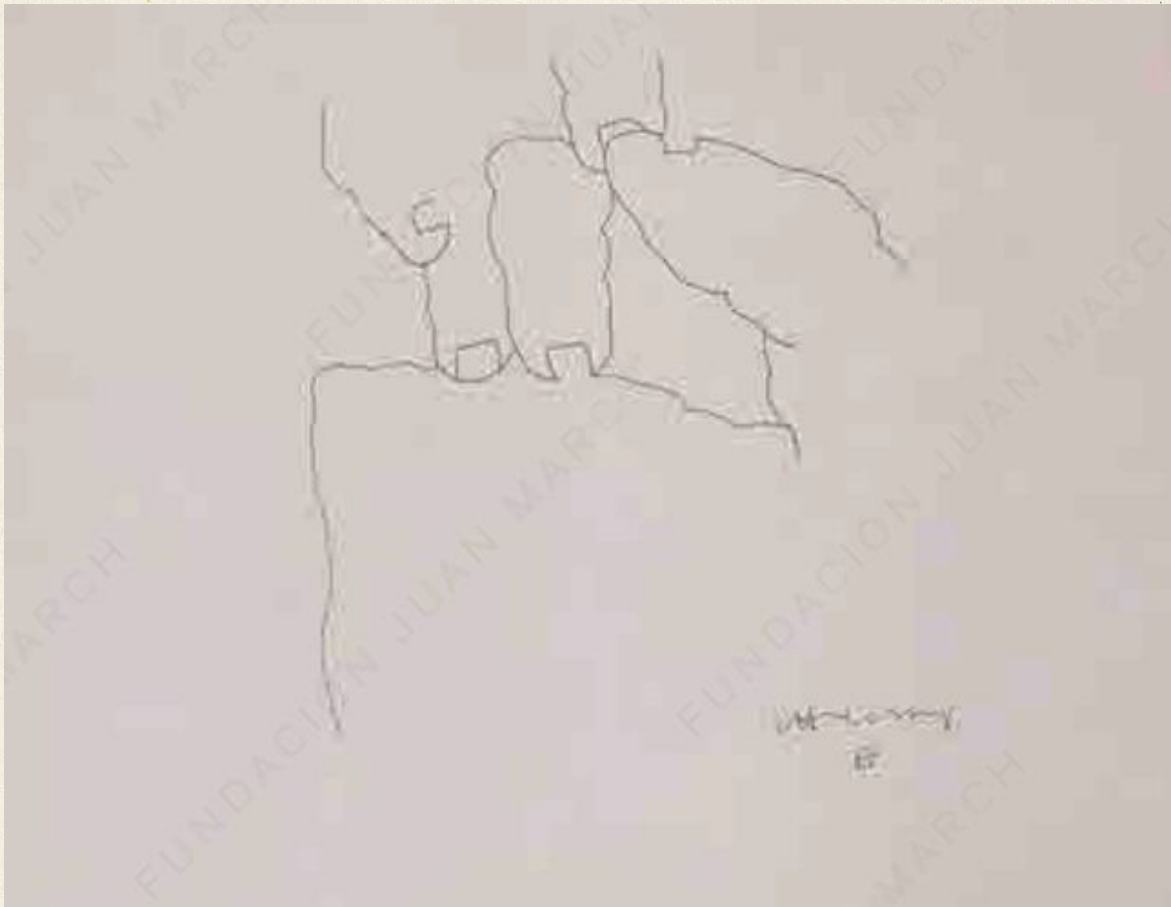
74. *Sin título*, 1995



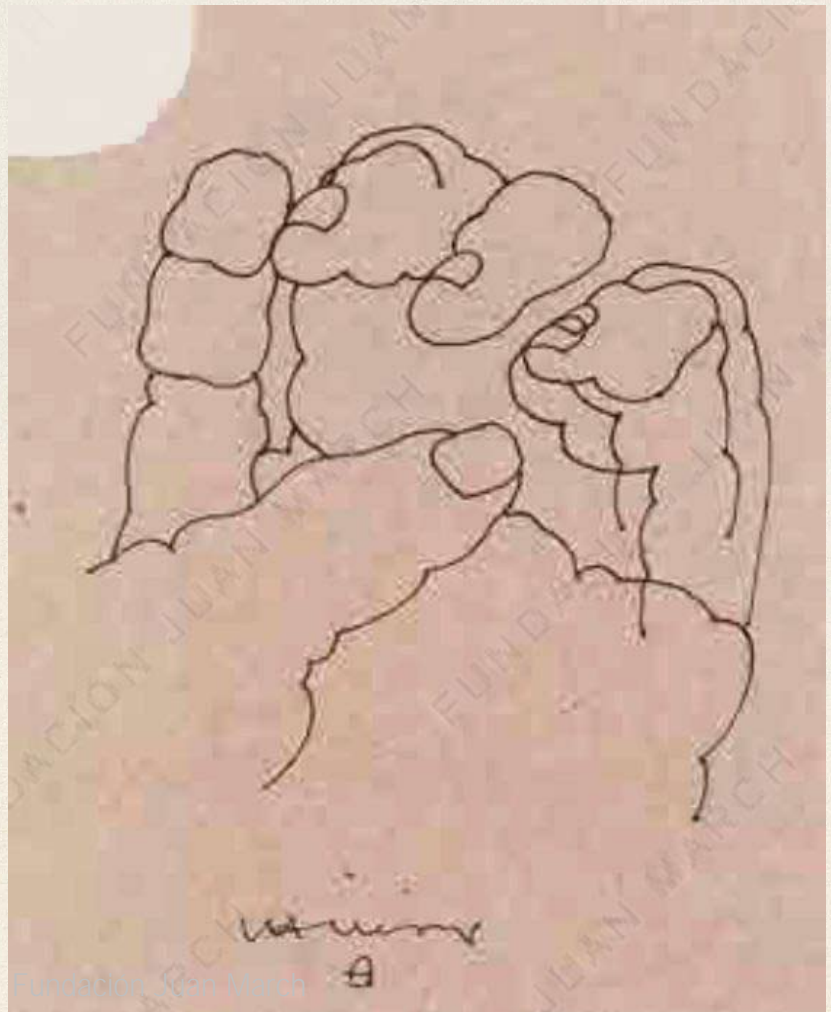
76. Sin título, 1996



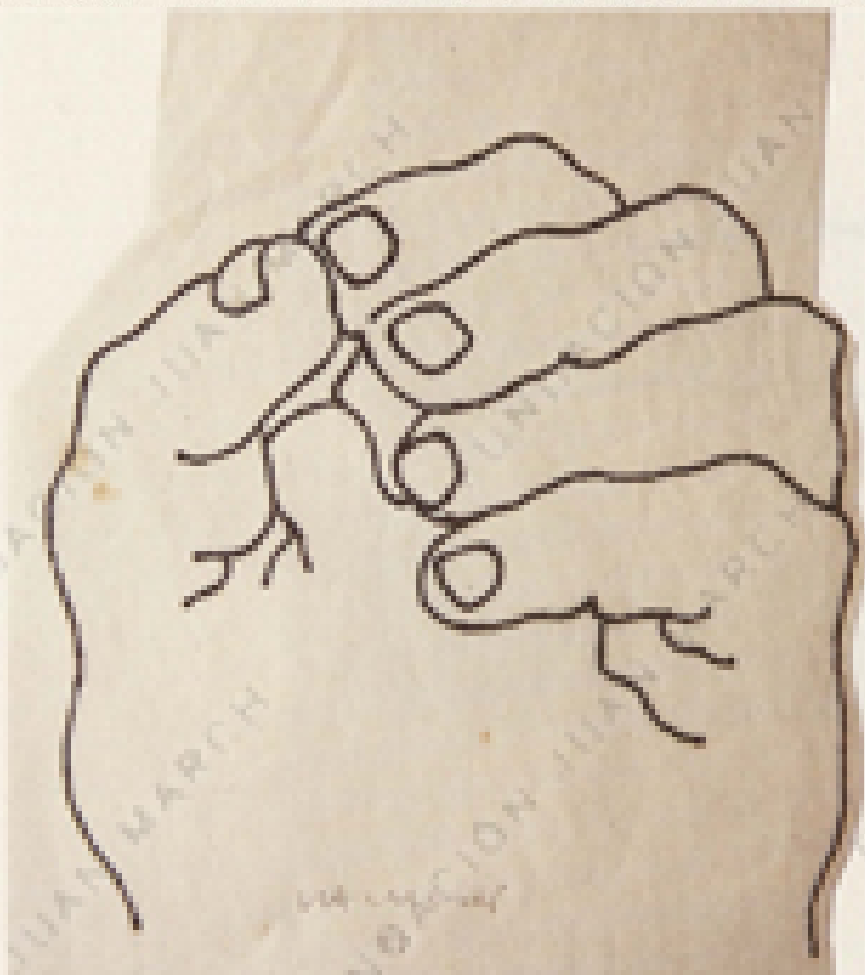
77. Sin título, 1996



78. Sin título, 1996



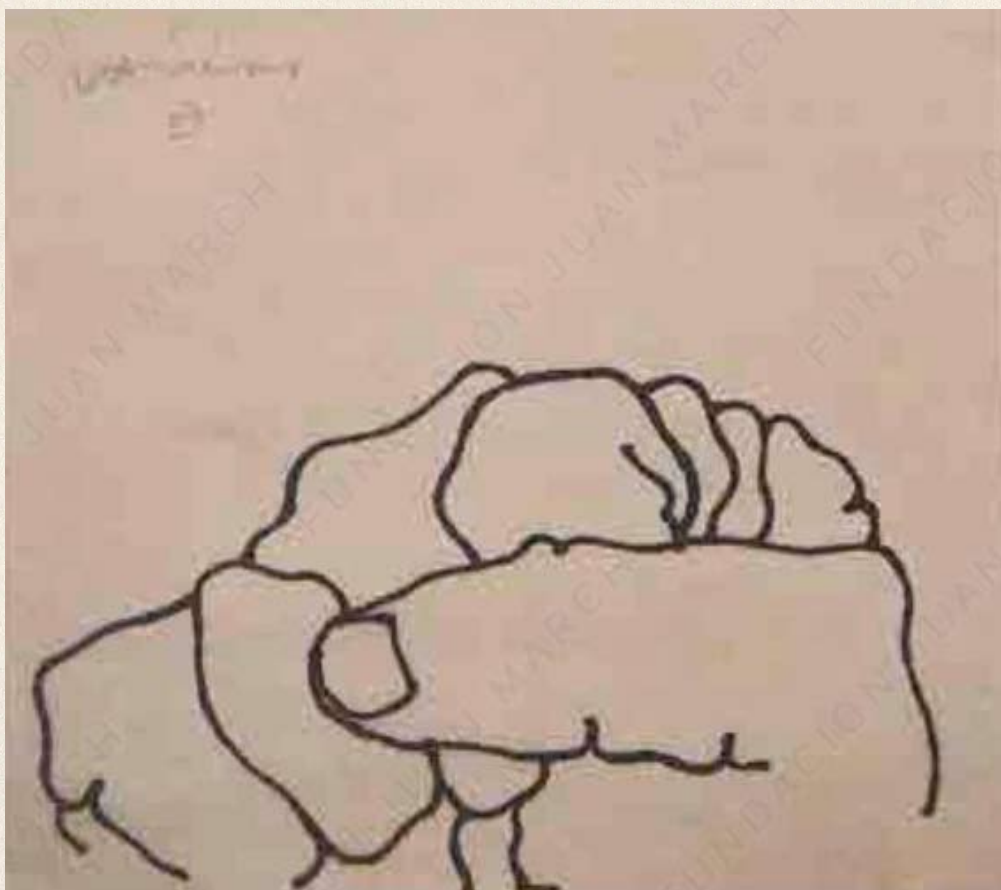
79. Sin título, 1996



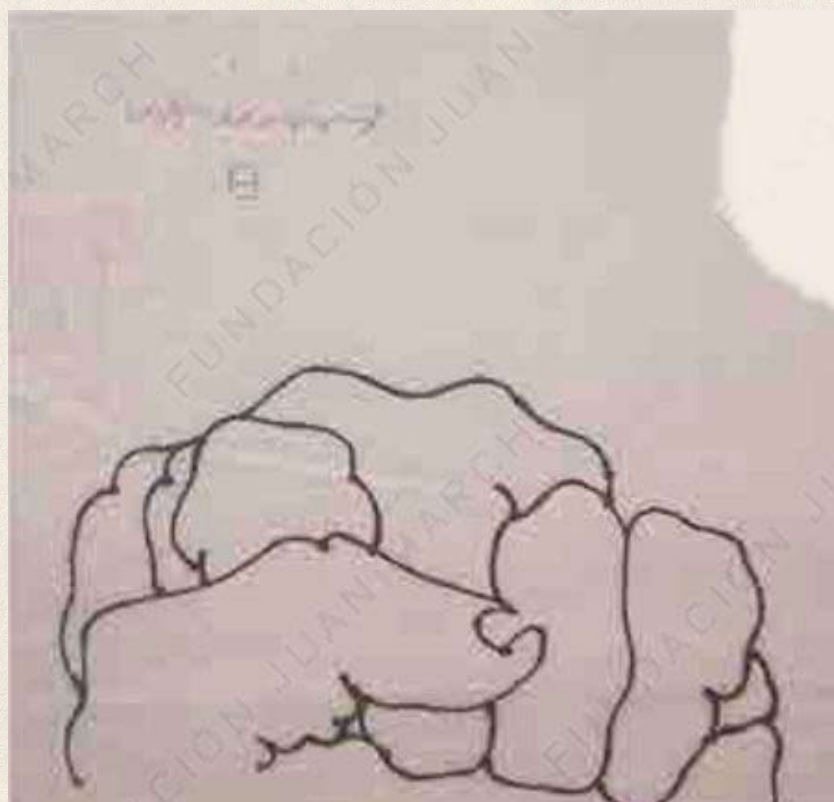
81. *Sin título*, 1998



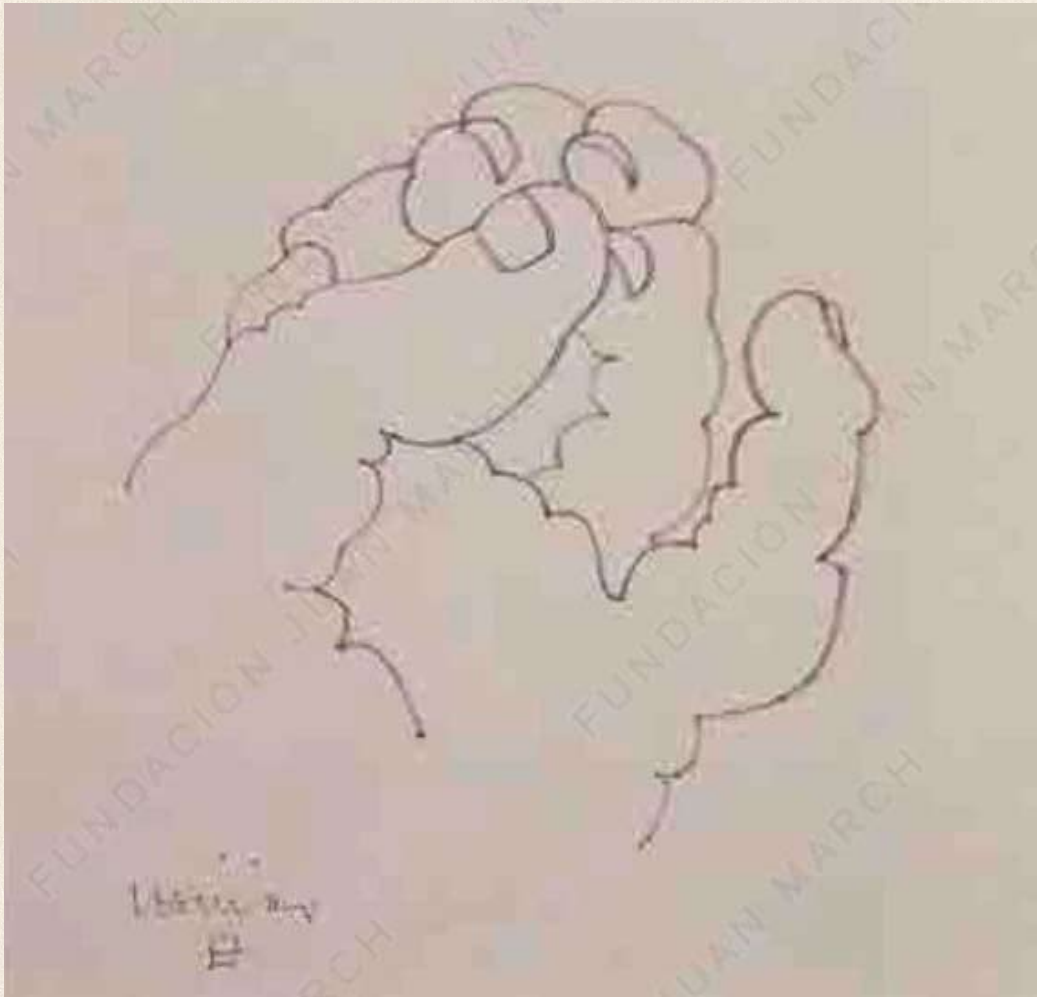
82. *Sin título*, 1998



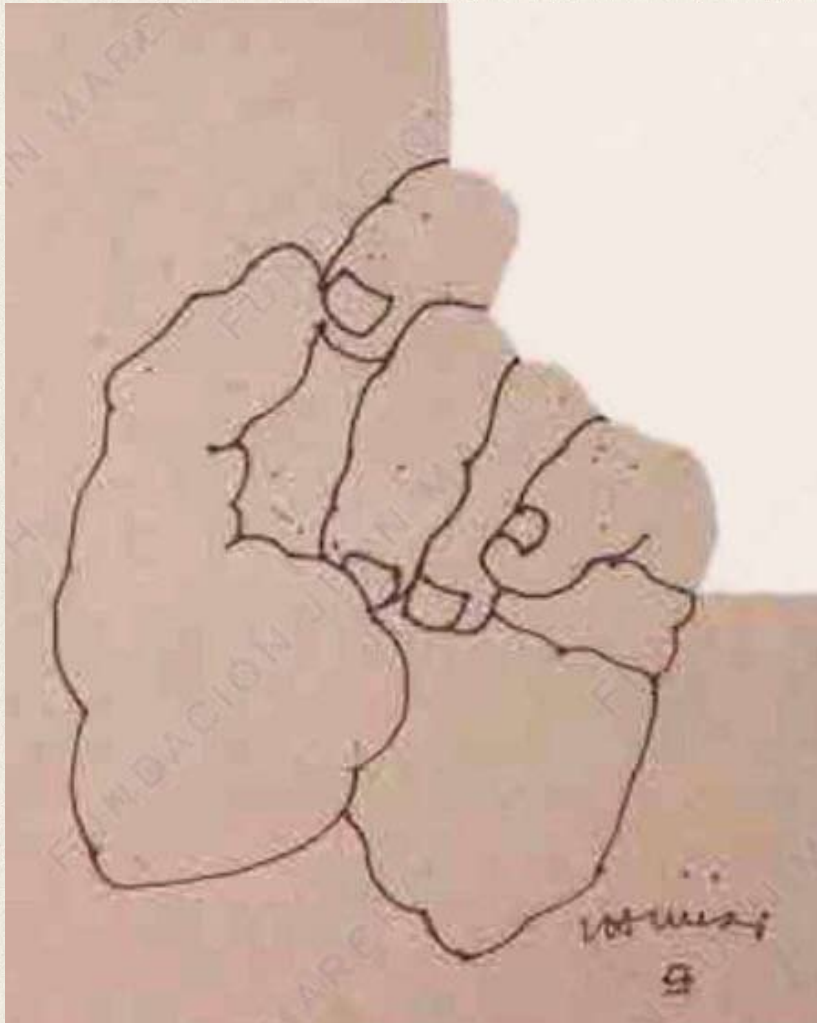
83. Sin título, 1998



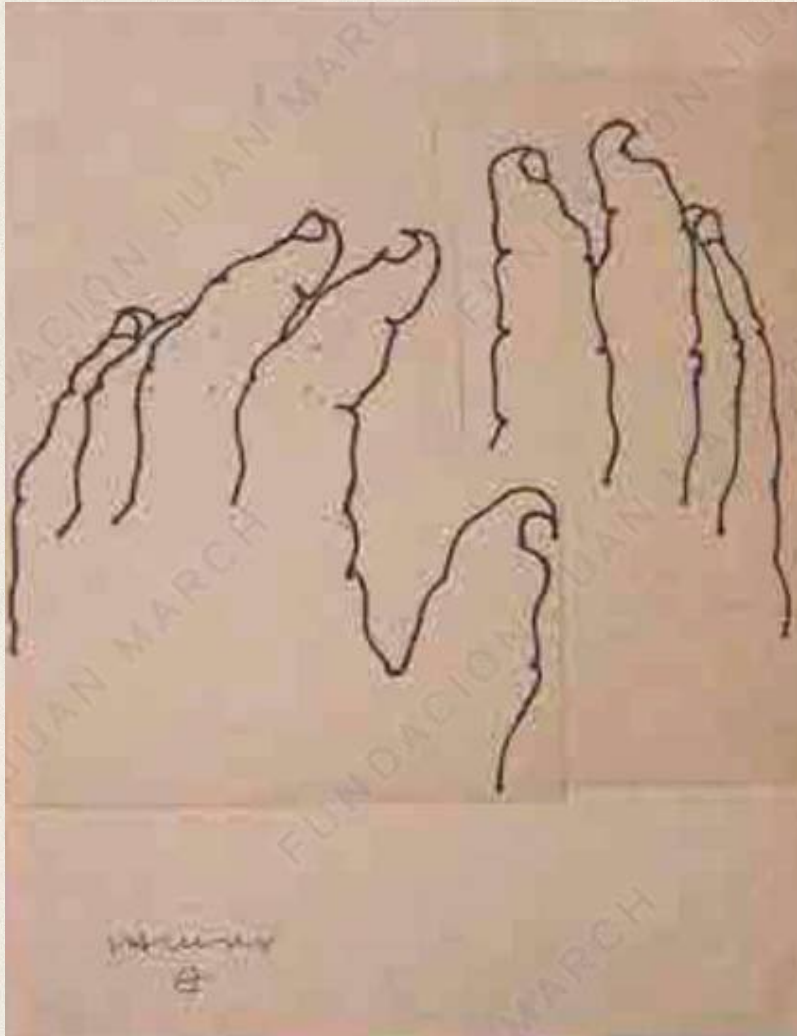
84. Sin título, 1998



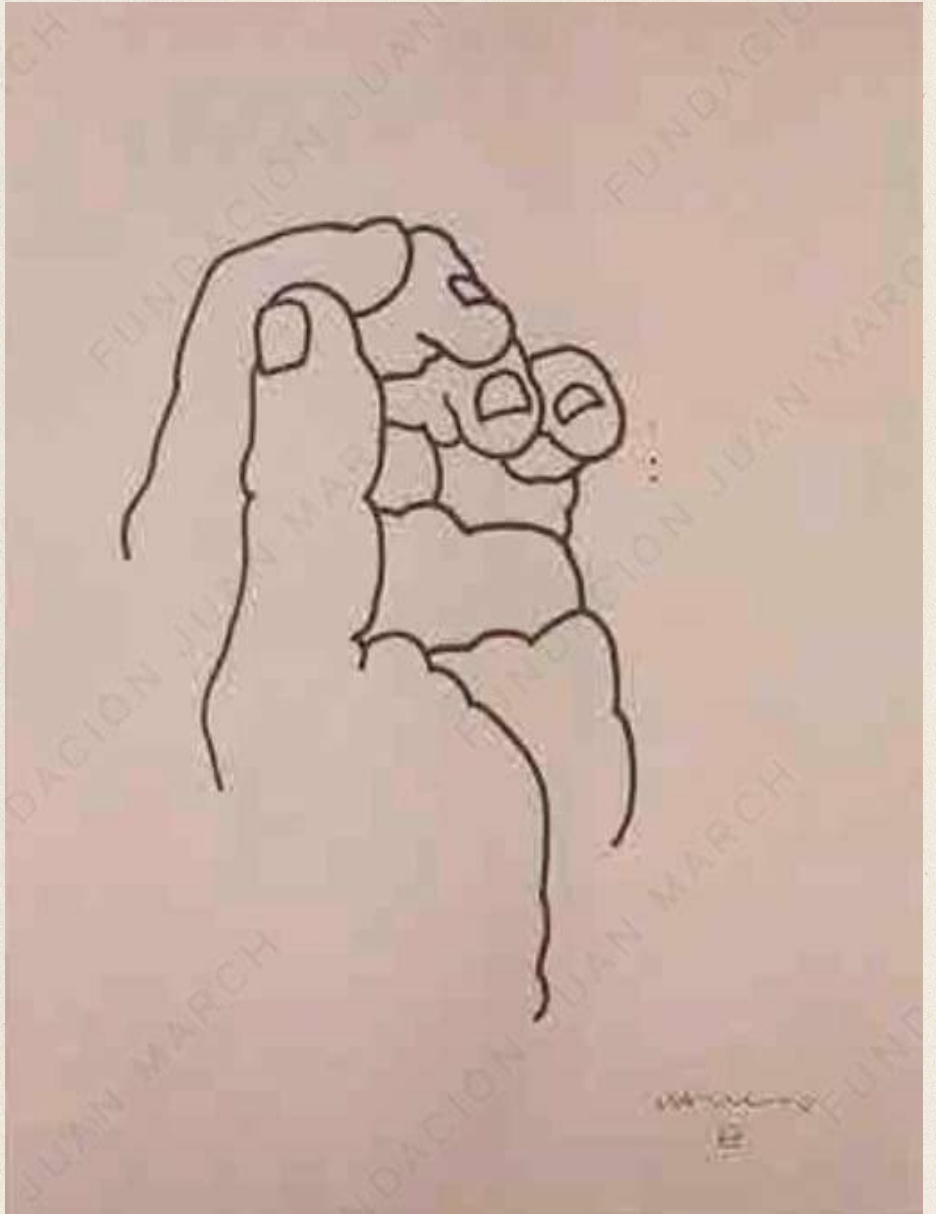
85. *Sin título*, 1998



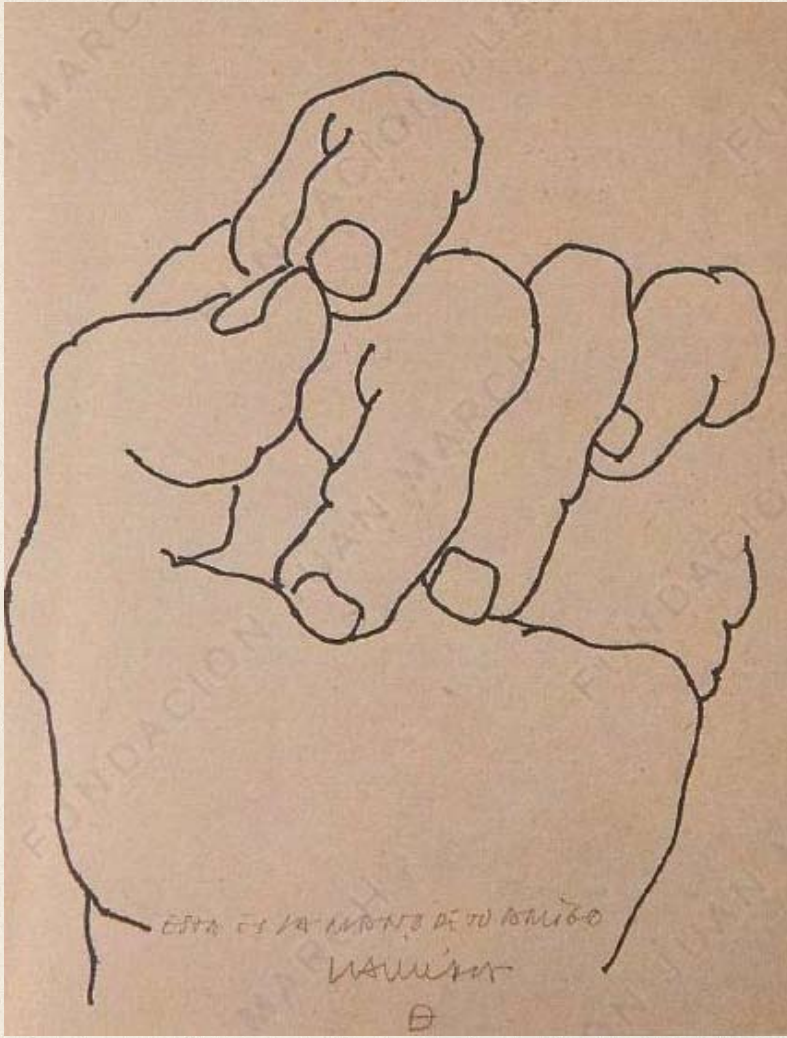
87. Sin título, 2000



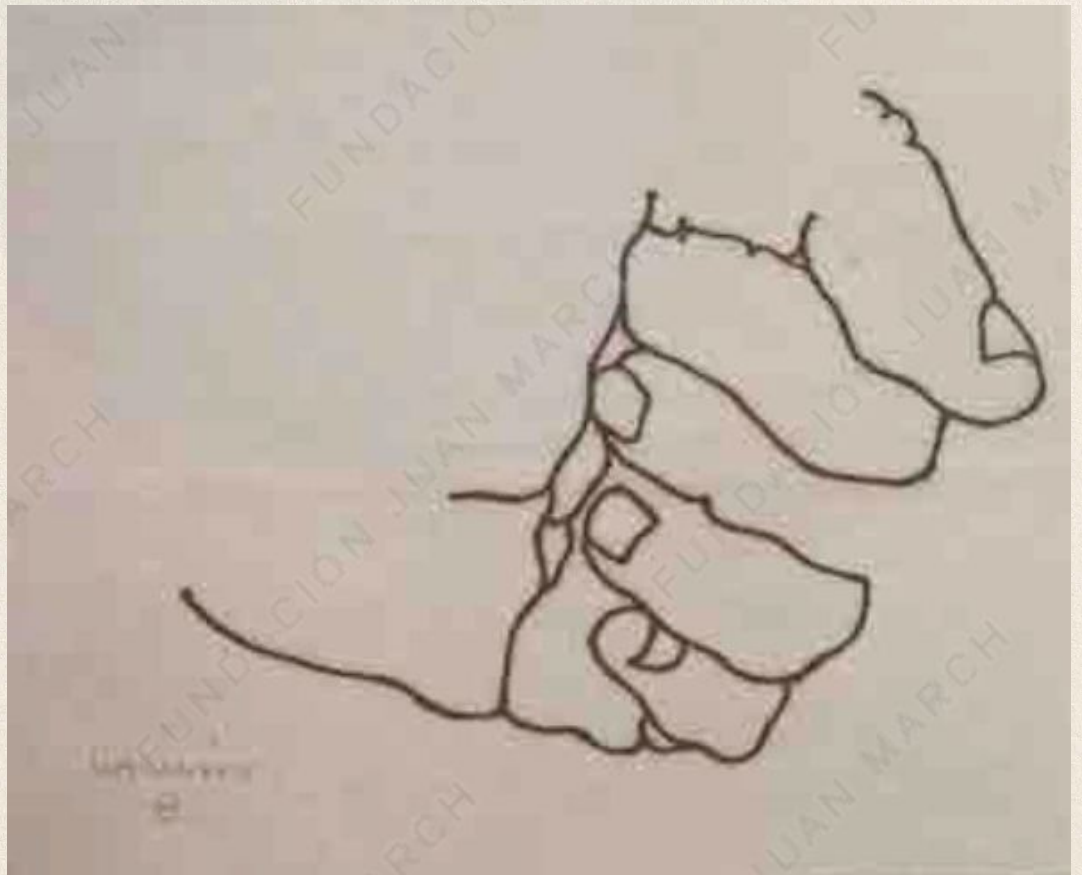
88. *Sin título*, 1979-2000



89. *Sin título*, 2000



90. Sin título, 2000



91. Sin título, 2000



92. *Mano G-1*, 1984



93. *Mano G-2*, 1984



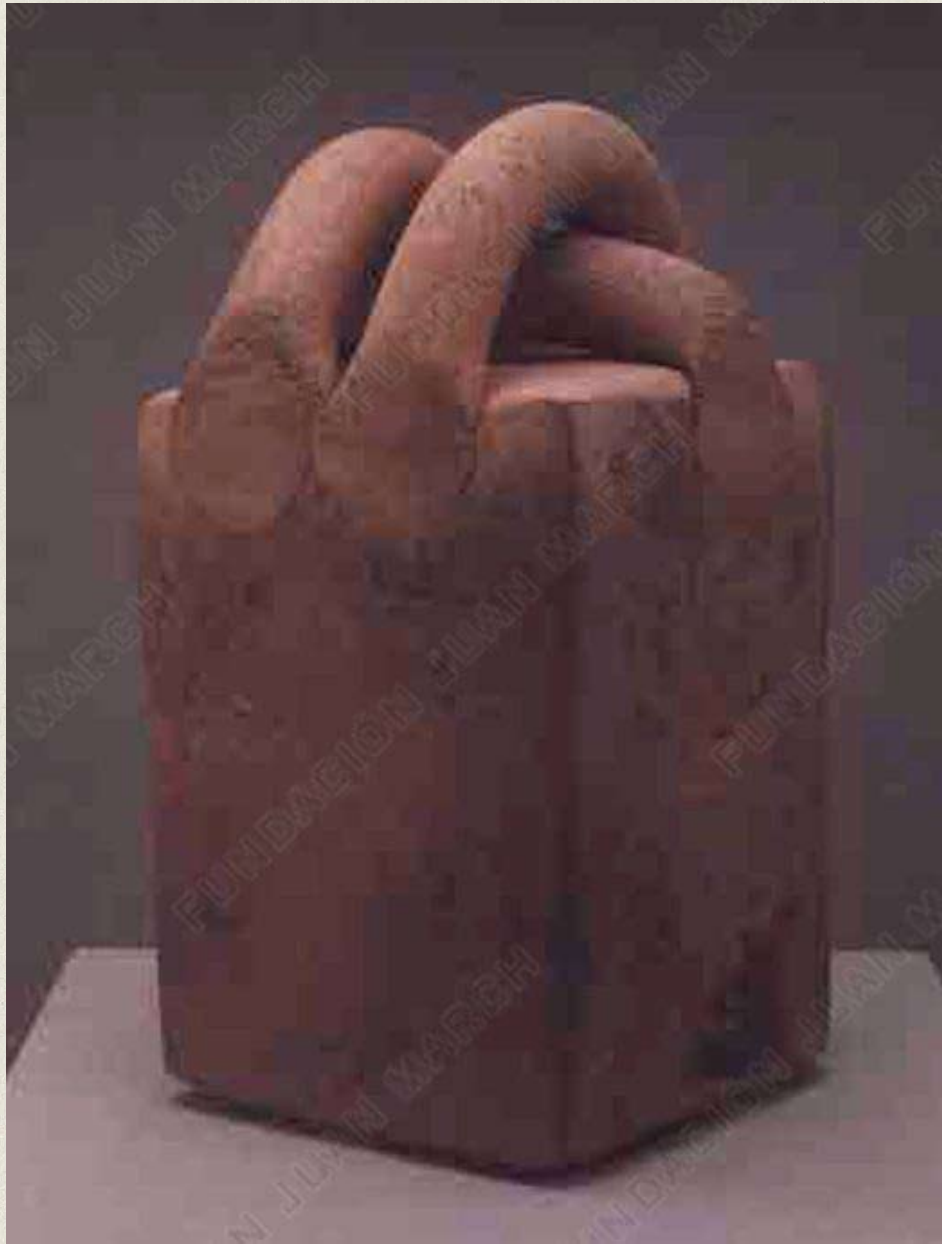
102. *Mano*, 1991



94. *Mano G-5*, 1984



101. *Mano*, 1991



96. *Lurra G-30*, 1984



97. *Lurra G-38*, 1984



98. *Estudio elogio del agua II*, 1986



95. *Estudio peine del viento XVI*, 1984



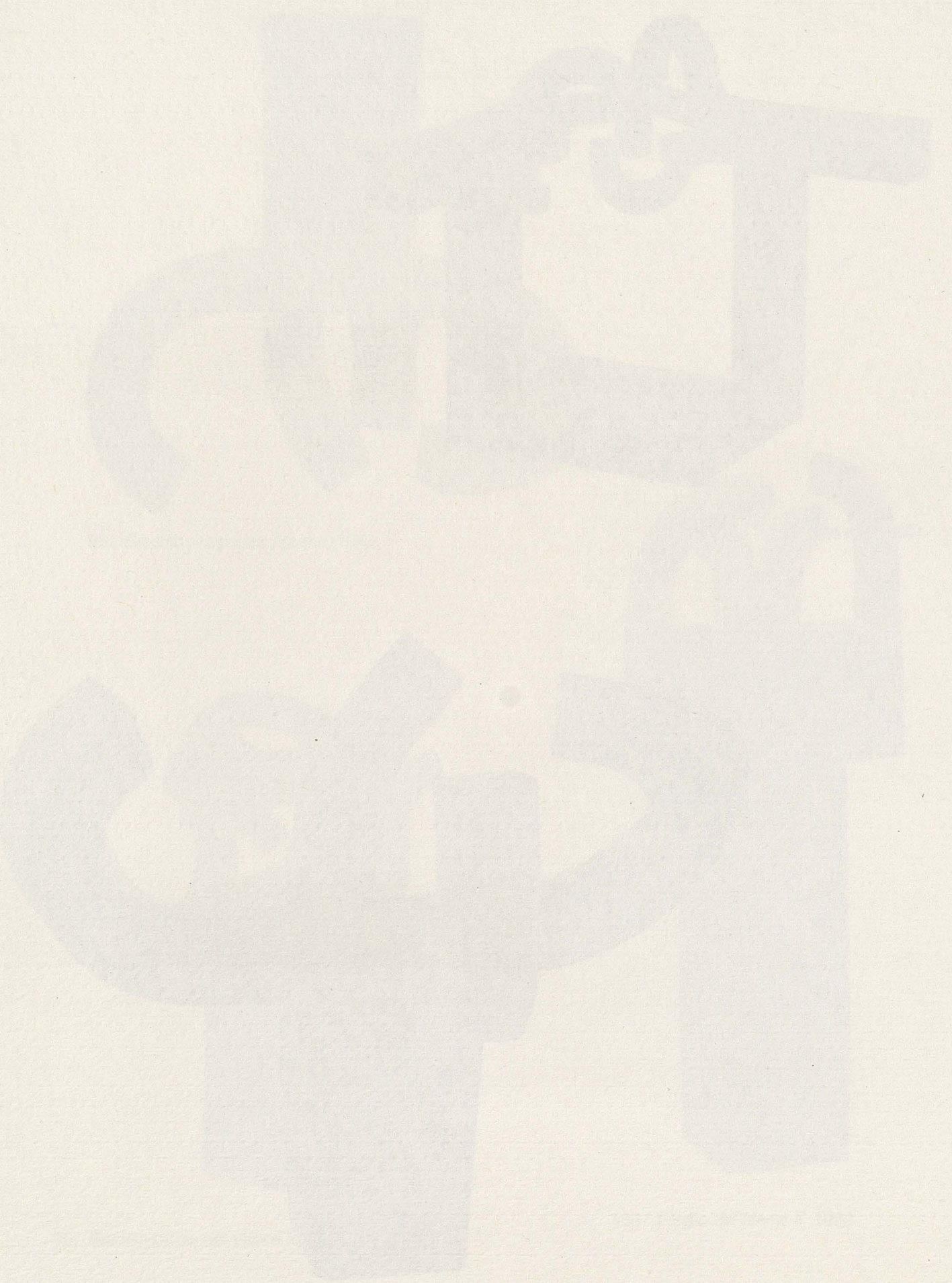
100. *Elogio del hierro II*, 1990

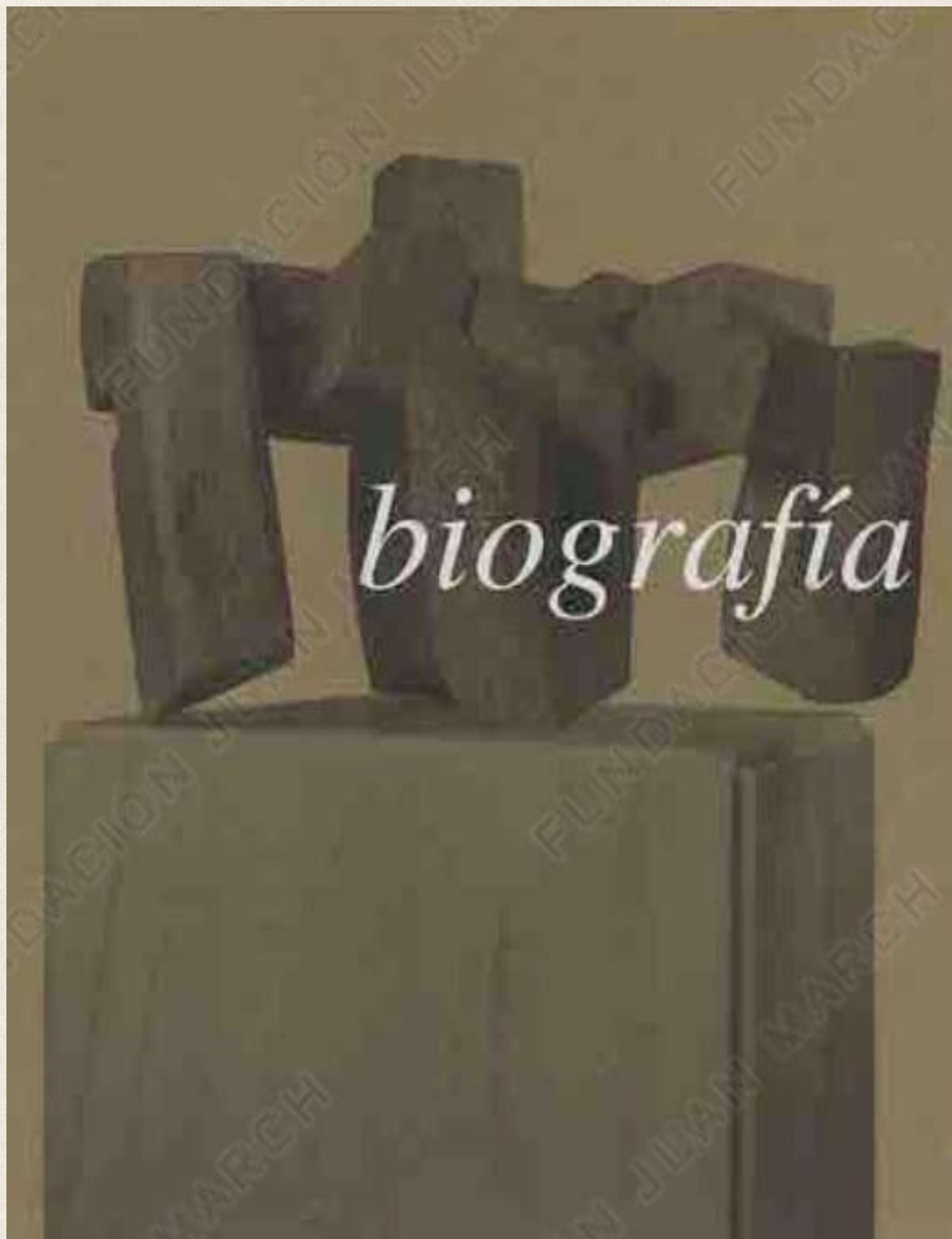


103. *Proyecto Berlín II*, 1999



99. *Estudio elogio del agua III*, 1986





Eduardo Chillida nace en San Sebastián el 10 de enero de **1924**. Estudia primero en los Marianistas y después en la casa de Malaxechevarría de su ciudad natal, examinándose por libre en Valladolid. En **1936** pasa tres meses en Francia como invitado de unos amigos de la familia. En **1943** comienza la carrera de Arquitectura en Madrid, estudios que abandona decepcionado en **1947**. Adquiere una buena reputación como portero de fútbol siendo titular de la Real Sociedad. Comienza a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y realiza sus primeras esculturas.

En **1948** se traslada a París, donde descubre a los clásicos de la modernidad y coincide en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria con José Guerrero, Eusebio Sempere y Pablo Palazuelo; allí realiza sus primeras esculturas en yeso, impresionado por la escultura griega arcaica del Museo del Louvre.



Eduardo Chillida
en su taller,
San Sebastian, 1990

En **1950** se casa con Pilar Belzunce en San Sebastián. Juntos se trasladan a Villaines-sous-Bois en la región de Seine-et-Oise. En **1951** nace Guiomar, la primera de sus ocho hijos. En octubre regresa definitivamente a San Sebastián y comienza a trabajar en la fragua de Manuel Illarrendi en Hernani, donde realiza *Ilarik*, su primera escultura en hierro. En **1952** trabaja en sus primeros collages en papel y comienza a cortar algunos dibujos. En **1954** realiza las cuatro puertas para la Basílica de Aránzazu. Tiene lugar su primera exposición individual en la galería Clan de Madrid. Se expone *Desde Dentro* en el *Premier Salon de la Sculpture Abstraite* en la galería Denise René de París.

En **1955** expone en la Kunsthalle de Berna y en **1956** por primera vez en la galería Maeght de París. En **1958** expone doce esculturas en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia, donde recibe el Gran Premio Internacional. Participa en la

exposición *Sculptures and Drawings from Seven Sculptors* en el Museo Guggenheim de Nueva York. En **1959** realiza su primera escultura en madera, *Abesti Gogora I*, participa en la II Documenta de Kassel, realiza su primera obra en acero, *Rumor de Límites IV*, y sus primeros aguafuertes. En **1960** recibe el Premio Kandinsky y su obra se incluye en la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En **1961** vuelve a exponer en la galería Maeght de París y Georges Braque le cambia un óleo por *Yunque de Sueños II*.

En **1962** expone en la Kunsthalle de Basilea y en el Museo de Bellas Artes de Houston se organiza la exposición *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*. Realiza su primer relieve en mármol. En **1963** viaja a Grecia, donde se inspirarán sus obras en alabastro creadas a partir de 1965, a Italia y a la Provenza francesa. Comienza a interesarse por el concepto de límite espacial. En **1964** recibe el Premio Carnegie de Escultura en Pittsburgh y realiza *Abesti Gogora IV*, actualmente expuesto en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En **1965** comienza a trabajar el alabastro, material que le proporciona el encuentro con la luz y la arquitectura.

En **1966** recibe el Premio Wilhelm Lehmbruck de Duisburg y el Gran Premio de Bellas Artes del Norte-Westfalia. Realiza en granito *Abesti Gogora V* para el Museo de Houston, donde se organiza la primera retrospectiva del artista vasco. En **1968** tiene lugar su primer encuentro con el filósofo Martin Heidegger. La exposición en la galería Maeght le consagra definitivamente como el gran escultor abstracto. En **1969** expone obra gráfica y dibujos en Basilea, Zürich, Amsterdam y Munich. Se instala la escultura en acero *Peine del Viento IV* frente al edificio de la UNESCO en París.

En **1971** participa como *Visiting Professor* en el Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard en Massachusetts. La Sociedad Thyssen le encarga por su centenario una gran escultura en acero para su sede central en Düsseldorf, su obra más monumental hasta el momento. Empieza a estudiar el método del hormigón con ayuda del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez. En **1972** expone su obra gráfica completa en Ulm y recibe el Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana, en Yugoslavia. En **1973** realiza 16 xilografías para el libro *Más Allá* de Jorge Guillén y Joan Artigas hijo le adentra en el conocimiento de los materiales cerámicos en la Fundación Maeght en Saint-Paul-de-Vence. En **1974** gana el Premio Diano Marina por las ilustraciones del libro de Guillén.

En **1975** recibe el Premio Rembrandt de la Fundación Goethe y el compositor Cristóbal Halfter

estrena una obra en el festival de Royan dedicada al escultor. En **1977** se instalan los *Peines del Viento*, tres piezas en acero reco, en la bahía de San Sebastián. Empieza a trabajar la terracota en Saint-Paul-de-Vence, en especial la tierra chamota, en la realización de sus obras llamadas *lurras*. En **1978** *Lugar de Encuentros III*, que había sido realizada en 1973, es colocada definitivamente en el Museo de Escultura al Aire Libre del madrileño Paseo de la Castellana.

En **1979** tiene lugar una exposición antológica en el Instituto Carnegie de Pittsburgh y una retrospectiva de grabado en la National Gallery de Washington. En **1980** expone esculturas y obra sobre papel en el Museo Guggenheim de Nueva York, lo que le consagra definitivamente en Estados Unidos. Se coloca *Lugar de Encuentros V*, tras su encargo en 1974, en la Fundación Juan March de Madrid. En **1981** recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes en Madrid. En **1982** realiza la Plaza de los Fueros de Vitoria en colaboración con el arquitecto Peña Ganchegui y compra el caserío Zabalaga en Hernani. En **1984** se empiezan a producir dos filmes sobre el artista por parte de J. J. Baquedano y de Laurence Boulting y recibe el Gran Premio de las Artes de Francia.

En **1985** representa, junto con Antoni Tàpies y Antonio López, a España dentro de Europlia 85 en el Museo de Arte Moderno de Bruselas. En **1986** se inaugura el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; su obra es expuesta junto con la de Baselitz, Saura, Serra, Tàpies y Twombly, y crea además el logotipo de este museo. Se coloca *La Casa de Goethe* en Frankfurt, su obra en hormigón más importante hasta este momento. En **1987** recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en Oviedo y el Lorenzo-il-Magnifico en Florencia. En **1988** se exponen por primera vez las *gravitaciones*, recortes de papel que no se unen mediante cola sino que quedan independientes entre sí y suspendidos por hilos, en la galería Theo de Madrid. En **1989** es nombrado Arquitecto Honorario por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y tiene lugar la exposición retrospectiva *Dibujos y Esculturas 1948-1989* en el Kunstmuseum de Münster.

En **1990** la Bienal de Venecia le dedica un homenaje con una exposición individual en el palacio Ca'Pesaro. En **1991** escribe un texto con motivo de la exposición retrospectiva del escultor Alberto Giacometti en el Museo Nacional Centro Reina Sofía. Se celebra una retrospectiva del artista ocupando todo el edificio del Martin-Gropius-Bau de Berlín y expone en la Kunsthalle de Basilea. Recibe, junto con el director de cine Ingmar Berg-

mann, el pintor Balthus y el arquitecto Gaë Aulenti, el Premio Imperial de la Asociación de Críticos de Japón y realiza la exposición *Chillida Íntimo* en la Calcografía Nacional de Madrid. En **1992** tiene lugar la primera exposición del artista vasco en su ciudad natal.

En **1993** es nombrado Miembro Honorario de la Academia Americana de Artes y Letras de Nueva York y en **1994** Miembro Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El Gobierno de Canarias le encarga una



Eduardo Chillida
en Zabalaga,
Hernani, 1990

obra en la Montaña de Tindaya en Fuerteventura. En **1995** recibe el Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte en ARCO y el Premio Libertad por su contribución al humanismo de la República de Bosnia-Herzegovina en Sarajevo. En **1996** tiene lugar la exposición *Proyecto Tindaya* en Fuerteventura donde explica su proyecto para la montaña canaria. En **1997** se lleva a cabo la exposición *Chillida Leku* en el edificio La Pedrera de Gaudí en la Caixa de Cataluña en Barcelona y en **1998** presenta e instala su mural *Barcelona* en el exterior del MACBA de la Ciudad Condal. Se celebra la exposición *Chillida: Elogio del Hierro* en el IVAM de Valencia. La Calcografía Nacional le otorga el Premio Nacional del Grabado por su obra *Guggenheim III*. Se realiza una retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en **1999** en el Museo Guggenheim de Bilbao. Presenta su libro *Parmenide. Le poème* en la Colección Peggy Guggenheim. En el **2000** se instala su obra *Berlín*, encargada por el Gobierno alemán y se inaugura el Museo Chillida-Leku en Hernani.

Eduardo Chillida fallece en San Sebastián el 19 de agosto de **2002**.



1. *Sin título*, 1945
Lápiz sobre papel
19 x 19 cm
2. *Sin título*, 1945
Lápiz sobre papel
19 x 19,1 cm
3. *Sin título*, 1946
Lápiz sobre papel
21 x 29,7 cm
4. *Sin título*, 1946
Tinta sobre papel
21,4 x 27,5 cm
5. *Sin título*, 1946
Tinta sobre papel
21,4 x 27,5 cm
6. *Sin título*, 1946
Tinta sobre papel
14 x 20,8 cm
7. *Sin título*, 1946
Tinta sobre papel
26,9 x 21 cm
8. *Sin título*, 1946
Lápiz sobre papel
13,5 x 19,3 cm
9. *Sin título*, 1947
Tinta sobre papel
20,9 x 27 cm
10. *Sin título*, 1947
Tinta sobre papel
20,9 x 26,5 cm
11. *Sin título*, 1948
Lápiz sobre papel
21 x 27 cm
12. *Sin título*, 1948
Lápiz sobre papel
21 x 27 cm
13. *Sin título*, 1949
Lápiz sobre papel
13,5 x 19,5 cm
14. *Sin título*, 1950
Tinta sobre papel
21,5 x 27,5 cm
15. *Sin título*, 1950
Bolígrafo sobre papel
21,6 x 15,9 cm
16. *Sin título*, 1956
Tinta sobre papel
18,7 x 21 cm
17. *Sin título*, 1956
Lápiz sobre papel
13,4 x 21 cm
18. *Sin título*, 1958
Tinta sobre papel
21 x 27 cm
19. *Sin título*, 1958
Lápiz sobre papel
20,8 x 27,1 cm
20. *Sin título*, 1958
Lápiz sobre papel
27 x 21 cm
21. *Sin título*, 1960
Tinta sobre papel
13,5 x 20 cm
22. *Sin título*, 1960
Tinta sobre papel
13,4 x 20,1 cm
23. *Sin título*, 1960
Tinta sobre papel
19,4 x 13,4 cm
24. *Sin título*, 1960
Tinta sobre papel
13,4 x 20 cm
25. *Sin título*, 1967-68
Tinta sobre papel
23,1 x 30,1 cm
26. *Sin título*, 1967-68
Tinta sobre papel
24 x 30,8 cm
27. *Sin título*, 1970
Tinta sobre papel
24 x 14,8 cm
28. *Sin título*, 1970
Tinta sobre papel
24,7 x 21 cm
29. *Sin título*, 1970
Tinta sobre papel
29,5 x 20,4 cm
30. *Sin título*, 1971
Tinta sobre papel
20,5 x 13,1 cm
31. *Sin título*, 1971
Tinta sobre papel
19,4 x 13,2 cm
32. *Sin título*, 1971
Tinta sobre papel
13,5 x 19 cm
33. *Sin título*, 1971
Tinta sobre papel
21 x 14,8 cm
34. *Sin título*, 1971
Tinta sobre papel
20,5 x 13,2 cm
35. *Sin título*, 1974
Tinta sobre papel
35,5 x 18,8 cm
36. *Sin título*, 1978
Tinta sobre papel
20,5 x 28 cm
37. *Sin título*, 1979
Tinta sobre papel
16,7 x 27,3 cm
38. *Sin título*, 1979
Tinta sobre papel
14 x 22,4 cm
39. *Sin título*, 1979
Tinta sobre papel
22,8 x 27,5 cm
40. *Sin título*, 1979
Tinta sobre papel
13,2 x 11,6 cm
41. *Sin título*, 1982
Collage
7,9 x 12,2 cm
42. *Sin título*, 1982
Tinta sobre papel
17,2 x 13,5 cm
43. *Sin título*, 1982
Tinta sobre papel
17,3 x 15,5 cm
44. *Sin título*, 1982
Tinta sobre papel
13,5 x 17,2 cm
45. *Sin título*, 1984
Tinta sobre papel
20,4 x 13,5 cm
46. *Sin título*, 1984
Tinta sobre papel
20,6 x 13,4 cm
47. *Sin título*, 1984
Tinta sobre papel
21 x 14,6 cm
48. *Sin título*, 1984
Tinta sobre papel
20,6 x 13,4 cm

49. *Sin título*, 1985
Collage
33,9 x 27,4 cm
50. *Sin título*, 1986
Tinta sobre papel
20,1 x 14,5 cm
51. *Sin título*, 1986
Tinta sobre papel
24 x 15,5 cm
52. *Homenaje a E. Jabes*, 1986
Tinta sobre papel
26,5 x 20 cm
53. *Sin título*, 1986
Collage
10,4 x 11,8 cm
54. *Sin título*, 1986
Collage
19,8 x 14,9 cm
55. *Sin título*, 1986
Collage
23,8 x 18 cm
56. *Sin título*, 1987
Collage
13,3 x 14,2 cm
57. *Sin título*, 1987
Collage
11,6 x 18,3 cm
58. *Sin título*, 1987
Tinta sobre papel
23,5 x 13,3 cm
59. *Elogio al agua*, 1987
Tinta sobre papel
29 x 21 cm
60. *Sin título*, 1988
Tinta sobre papel
13,4 x 20,1 cm
61. *Sin título*, 1988
Lápiz sobre papel
10,8 x 10,3 cm
62. *Sin título*, 1988
Collage
17 x 10,2 cm
63. *Sin título*, 1993
Tinta sobre papel
20,5 x 23,8 cm
64. *Sin título*, 1994
Tinta sobre papel
21,3 x 17,7 cm
65. *Sin título*, 1994
Tinta sobre papel
20,2 x 17,7 cm
66. *Sin título*, 1994
Tinta sobre papel
19,1 x 17,7 cm
67. *Sin título*, 1994
Lápiz sobre papel
15,9 x 24 cm
68. *Sin título*, 1994
Tinta sobre papel
27,4 x 23,4 cm
69. *Esku*, 1994
Tinta sobre papel
22,9 x 14,6 cm
70. *Sin título*, 1995
Lápiz sobre papel
18,3 x 24 cm
71. *Sin título*, 1995
Bolígrafo sobre papel
21 x 29,7 cm
72. *Sin título*, 1995
Tinta sobre papel
28,5 x 23 cm
73. *Sin título*, 1995
Tinta sobre papel
32 x 23,4 cm
74. *Sin título*, 1995
Tinta sobre papel
32 x 23 cm
75. *Sin título*, 1995
Tinta sobre papel
33,2 x 34,5 cm
76. *Sin título*, 1996
Tinta sobre papel
19,1 x 13,4 cm
77. *Sin título*, 1996
Tinta sobre papel
19,3 x 13,4 cm
78. *Sin título*, 1996
Tinta sobre papel
23,6 x 30,3 cm
79. *Sin título*, 1996
Tinta sobre papel
17,4 x 13,8 cm
80. *Esku*, 1996
Tinta sobre papel
21,1 x 28 cm
81. *Sin título*, 1998
Tinta sobre papel
13,7 x 11,7 cm
82. *Sin título*, 1998
Tinta sobre papel
24,4 x 15,5 cm
83. *Sin título*, 1998
Tinta sobre papel
12,3 x 14,2 cm
84. *Sin título*, 1998
Tinta sobre papel
10,9 x 11,3 cm
85. *Sin título*, 1998
Tinta sobre papel
14,5 x 14,8 cm
86. *Esku*, 1998
Lápiz sobre papel
27,6 x 20,6 cm
87. *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
17,2 x 13,5 cm
88. *Sin título*, 1979-2000
Tinta sobre papel
21 x 15,6 cm
89. *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
31,6 x 24,8 cm
90. *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
18 x 13,5 cm
91. *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
13,9 x 16,9 cm
92. *Mano G-1*, 1984
Tierra cocida
11 x 12 x 8 cm
93. *Mano G-2*, 1984
Tierra cocida
9,5 x 11 x 6,5 cm
94. *Mano G-5*, 1984
Tierra cocida
12 x 7,5 x 5,5 cm
95. *Estudio peine del viento XVI*, 1984
Acero
13,5 x 10,3 x 6,5 cm
96. *Lurra G-30*, 1984
Tierra cocida
40 x 22 x 22 cm

97. *Lurra G-38*, 1984
Tierra cocida
41 x 32 x 28 cm
98. *Estudio elogio del agua II*, 1986
Acero
17,5 x 17,5 x 10 cm
99. *Estudio elogio del agua III*, 1986
Acero
20 x 23,5 x 13,5 cm
100. *Elogio del hierro II*, 1990
Acero
36 x 13 x 7 cm
101. *Mano*, 1991
Tierra cocida
5,5 x 19,5 x 8 cm
102. *Mano*, 1991
Tierra cocida
10,2 x 10 x 7,5 cm
103. *Proyecto Berlín II*, 1999
Acero
28 x 40 x 22 cm

Todas las obras forman parte de la colección del artista excepto *Sin título*, 1987 (Cat. 58) que pertenece a una colección particular.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2003
© Vegap. Madrid, 2003

Textos: Javier Maderuelo

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© Francesc Català-Roca
© Jesús Uriarte
© José María Zabala

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.
ISBN: 84-7075-503-X Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-30-0 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M. 3.718-2003



CHILD, PETER JIM M.D. 2003

CHILD