

El Arte y el Espacio en la obra escultórica de Eduardo Chillida

"....lo que tienen en común todas las artes es que están obligadas a presentar dos componentes que, al mismo tiempo no pueden faltar: la poesía -es necesario que exista poesía- y construcción. Si no, no hay arte" ¹ (Eduardo Chillida)

María Clara Beitía

MARÍA CLARA BEITÍA: Obtuvo su licenciatura en Artes del Teatro en la Universidad del Salvador, donde se desempeña como docente desde 1978. Desde entonces colabora en la creación de nuevos proyectos dentro de la Escuela de Artes del Teatro (hoy, Escuela de Arte y Arquitectura) donde es Directora de la carrera de Artes del Teatro.

Paralelamente, ha desplegado su carrera profesional concretando proyectos de escenografía y vestuario para teatro y ópera y participando en producciones de cine y televisión.

Asimismo, se ha dedicado al diseño de exposiciones y ambientaciones para el medio de la moda, y desde 1998 se perfecciona en el arte y diseño digital.

Actualmente, realiza sus estudios de doctorado en la Universidad de Granada.

1. Introducción

Las artes del espacio indagan su esencia desde diversas miradas. Todas tienen en común la tarea de dar entorno al vacío, fundiendo en una unidad su significación y función.

La escultura es un arte que ha instalado señales claras de los ritmos espirituales de la cultura como referentes de cada época y de sus actores. En ocasiones, se expresa mediante la abstracción, y entonces estas obras traen hasta nuestra sensibilidad el mensaje simbólico que encierran, y nos conmueven, aunque a primera vista no comprendamos de qué se trata. La escultura tiene reservado para sí el silencio interior de quien la observa y se detiene a reflexionar sobre su sentido. La materia, cualquiera sea la que el artista elige, se convierte en sus manos en un medio para narrar sus certezas interiores, invisibles para los demás. En la búsqueda de Chilli-

da, el espacio es parte de la materia que juega en la escultura. En el proceso de construcción, el borde del vacío se perfila lentamente respetando las señales que él impone al intentar acotarlo. La línea trazada define la forma de la obra de arte.

El escultor Eduardo Chillida se ha destacado por crear esculturas en espacios públicos, que se caracterizan por convocar la participación del espectador, definiendo nuevos sentidos ligados a la historia y al presente, expresados en un lenguaje universal.

El filósofo Martin Heidegger, en su escrito "Die kunst und der Raum", propone interesantes reflexiones sobre el espacio, que se materializan en la obra de Chillida. En este trabajo, intentaremos encontrar coincidencias entre ambos recorriendo tres obras del escultor ubicadas en espacios públicos.

2. El escultor Eduardo Chillida y su entorno

Eduardo Chillida (1924-2002) ha pasado su vida interrogando a la naturaleza sobre lo trascendente. Su producción artística traduce la experiencia del paisaje de Guipúzcoa y el arraigo a sus tradiciones a un lenguaje universal expresado en concordancia con las inquietudes contemporáneas.

Sorprende ver que un hombre que ha vivido la mayor parte de sus 78 años en un pequeño universo en el Norte de España haya podido calar tan hondo en el alma de sus congéneres, en lugares tan distantes. Sorprende y estimula al mismo tiempo, pues es una comprobación de la dimensión espiritual de su Arte. Su intuición lo llevó a buscar en lo que tenía más cerca la inspiración para sus primeras obras. En una entrevista que le realizó Daniel Giralt-Miracle para el número extraordinario dedicado al País Vasco de la revista *Guadalimar*, de octubre de 1977, Chillida comentaba su situación al realizar su primera escultura en 1951: "*Sin nada en que basarme, a no ser un Zuloaga o un Zubiaurre, me agarré a las herramientas, a las estelas, a los caseríos, a la gente, y sentí de un modo muy fuerte mi vinculación en cierto modo emotiva a la tierra que me vio nacer, como un árbol que busca sus raíces*"¹.

Ese fue el inicio. Hoy, su obrar se ha interrumpido, aparentemente, pues su obra aún no termina de 'hacerse'. Él mismo construyó la cruz que custodia su descanso en un sitio reservado en el parque del Chillida Leku, a los pies de un antiguo magnolio. La cruz de acero macizo contiene tres huecos rectangulares, dispuestos en rítmica armonía. El vacío, que es espacio, ha sido la materia preferida del artista. Para que el vacío pueda expresarse, la presencia de la materia visible debe ser contundente, y aquí lo es. Tres vacíos que se hacen luz en el encuentro con la tierra cuando el sol de la tarde la ilumina.

Comenzar a hablar de su obra describiendo su última morada es coherente si consideramos que ella se encuentra dentro del predio de su realización más querida: el Museo Chillida Leku. Este museo consta de un parque poblado de esculturas y un caserío, cuyo nombre es Zabalaga. El predio en su totalidad es un ejemplo de lo que deleita a los vascos: orden, trabajo, naturaleza, prolijidad, sencillez, austeridad. Eduardo Chillida, padre de ocho hijos y abuelo de más de veinticinco nietos, ha sido, también, un magnífico escultor. Hoy, su familia continúa acompañando los proyectos que quedaron pendientes.

2.1 El caserío. El sentido del hogar y la vivienda en la cultura vasca

Chillida Leku, Zabalaga, es un predio destinado a la exposición permanente de las obras del artista. Su concreción demandó 20 años de esfuerzos a la familia y sus colaboradores. El predio fue adquirido poco a poco. En el amplio prado se eleva un viejo caserío del siglo XVI.

¿Qué es y qué representa el caserío? Es la vivienda típica del pueblo vasco. En el libro "Baserria, el Caserío Vasco", Alberto Santana nos explica su origen de la siguiente manera: *"La palabra [Caserío] identifica tanto a la institución económica como al edificio de vivienda que la alberga (...) Es una célula básica de producción familiar en una sociedad agropecuaria de montaña que es una institución de origen medieval configurada en los siglos XII y XIII"*. Allí mismo, se nos narra la leyenda que dio origen al surgimiento del caserío:

"Cuentan que un día de mediados de verano, un valeroso héroe, llamado San Martín Mantintixki, consiguió robar a los señores de la montaña, los gigantes basajuanuk, un puñado de trigo, y poco después se las ingenió para espiarles mientras conversaban y logró averiguar en qué época del año convenía sembrarlas"... "Robando sus secretos a los antiguos dioses fue como los hambrientos pastores y recolectores guipuzkoanos iniciaron su transformación en labradores e inauguraron un largo ciclo cultural que se extendería hasta la Revolución Industrial."... "El ciclo de la civilización agrícola fue un dilatado proceso en el que el paisaje ecológico del territorio se fue modelando con esfuerzo al ritmo lento de las tareas y en el que se fueron configurando las comunidades de labradores que poco a poco harían de sus casas una sofisticada herramienta de trabajo..."².

La familia vasca se organizaba, y continúa haciéndolo en algunos sitios de la región, en torno al trabajo en el campo. Cada uno de sus integrantes tiene una tarea que es necesaria para la supervivencia de todos. El cuidado del ganado y la producción de los alimentos que provienen de él han constituido la base de la economía familiar hasta nuestros días. Los caseríos suelen tener un pequeño tejado sali-

do, bajo el cual guardan la leña y la paja que sirve de cama para las ovejas o las vacas, a las que cuidan con esmero, protegiéndolas de los fríos invernales. La recolección de frutos silvestres también provee materia prima para los alimentos que componen la dieta familiar. Procurar el sustento ha sido para ellos trabajo, juego y ocasión de largas meditaciones.

El maravilloso paisaje de toda esta zona incorpora sonidos, como el balido de las ovejas, el tintinear de los cencerros y el silbido armonioso del viento mezclado con los rumores sonoros del bosque, sus fuentes y sus aves. Los cerros rodean los espaciosos prados verdes salpicados con manchas rojizas y anaranjadas provistas por las hojas de robles y castaños. Los bosques ubicados en las laderas de las serranías proveen la madera, y los cerros, la piedra para la construcción. Todo lo necesario se encuentra en la cercanía.

Las risas de los niños distraen del susurro misterioso de un territorio que comenta, a través de ruinas de antiguas construcciones, que allí han ocurrido muchas cosas perdidas en el tiempo. Hundido en el bosque, a veces, un dolmen señala que no somos los primeros en caminar por esos lugares aparentemente deshabitados.

El caserío, enclavado en los prados, en los campos, cerca del mar, es un símbolo de lo que la familia significa para el pueblo vasco. Es una casa de dos plantas construida en roca y ladrillos sobre estructura de madera, con tejado, que puede albergar a una o dos familias. Su superficie suele ser de aproximadamente 300 metros cuadrados de los cuales solo la quinta parte está destinada a la familia. Este pequeño espacio se divide en dos tipos de habitación: la cocina, 'sukaldea' y las alcobas, 'logelak'. Próxima a la entrada, la cocina era el corazón del caserío y, sobre todo, el lugar de la palabra, donde la familia se reunía para hilar y hacer otros trabajos necesarios mientras comentaban todo lo que acontecía. El núcleo de la familia está cerca del fuego, atento al alimento, pensando en '*lo que hay que hacer*'.

Es mucho más que un sitio pintoresco; su razón de ser es el trabajo y la unión familiar. Este ambiente, que nos transporta al pasado, es simultáneo al dinamismo contemporáneo, que puede encontrarse a solo minutos de camino de la ciudad.

2.2 San Sebastián (Donostia) - Detalles singulares de la ciudad de residencia del artista y su familia.

La ciudad de San Sebastián (Donostia), lugar de residencia del artista y su familia, se asoma a una pequeña bahía que remata de un lado y de otro en dos cerros: el Urgul, también llamado la Mota, y el Igeldo. Ambos, de laderas empinadas. Ambos desmoronándose continuamente hacia el mar.

El mundo que rodeaba al artista en su casa de San Sebastián se compone de elementos contrastantes: tradición y actualidad, naturaleza y entorno urbano enri-

quecido con constantes actividades culturales, muchas de ellas relacionadas con la música, la ciencia y los intereses intelectuales del momento. Es una ciudad que busca la actualidad para incorporarla ordenadamente a la tradición. Todo coexiste en un pequeño territorio. La mitad del mundo visible es mar y la otra mitad, sierras salpicadas de elegantes viviendas y edificios públicos, que emergen entre frondosas arboledas.

En Donostia se puede predecir el tiempo mirándolo, pues no hay obstáculos que lo impidan. El mar es un indicador del clima. Puede entrar en la ciudad, en sus calles, y arrasar con lo que encuentre a su paso, haciéndose respetar y obligando al trabajo constante. Desarrollar más y mejores medios de dialogar con este gigante movedizo es una de las tareas de los habitantes de Donostia.

Su movimiento tiene un lenguaje que los que le conocen entienden perfectamente: Si la marea está alta, no se puede ir al *Paseo Nuevo*; si está baja, se puede llegar en 15 minutos al *Peine del viento*, atravesando la playa por la arena. La misma naturaleza y su devenir son indicadores seguros, como por ejemplo, según el comentario de un donostiarra: «cada ocho olas una es grande...y salta la barandilla...» Sus habitantes miden la distancia en tiempo, con naturalidad.

En la ladera del Igeldo, enclavadas en la misma roca, un puñado de casas señoriales asoman como balcones mirando el Mar Cantábrico, la isla de Santa Clara, el Monte Urgul y la elegante playa de la Concha, un enclave de la monarquía de los primeros años del siglo XX. Una de ellas es la casa de Eduardo Chillida, cuyo nombre es *Intz-enea*; *Intz* quiere decir en euskera «rocío de la mañana» y *enea*, «propiedad». Desde la casa de Chillida, se puede ver el mar sin obstáculos. El cielo es el gran protagonista. A un lado de su casa, los árboles del bosque pelean la vertical sujetos a la ladera rocosa del monte. Una maraña de plantas retorcidas los vincula y entrelaza en el vertiginoso descenso oblicuo del terreno. El acceso es en pendiente, las calles angostas y curvas.

Abajo, a unos metros, el orden y la prolijidad se destacan en toda la ciudad, que ostenta su encanto y señorío. Las barandillas, las farolas, las veredas, las fuentes, los paseos, las edificaciones cercanas a la playa, la rambla, todo habla de riqueza y aristocracia, y del sentido estético de los habitantes de la ciudad. Cada uno de ellos es dueño y custodio de la belleza de sus calles y paseos. Es un mundo pequeño y abundante de todo: naturaleza, historia, tradición, pensamiento, adorno. Esto último, muy destacado.

En ese contexto ha vivido Eduardo Chillida. Sin embargo, para él, el mejor lugar fue su taller y, dentro de su taller, su propio espacio interior. Allí, el artista despliega su arsenal de preguntas y se dispone día a día a dejar fluir lo que tiene dentro, sin descanso. Su obra entera es un canto al trabajo, es el despliegue material de

un pensamiento colosal. Un obrar minucioso en el que el pensamiento modela la materia y la materia modifica el pensamiento a través del diálogo entre el artista y su trabajo.

Luego de su muerte, ha dejado en quienes le conocieron la imagen de un hombre que, viviendo en el siglo XX, ha buscado realizar en sí mismo los valores que su pueblo aprecia desde tiempo inmemorial.

3. El artista y su trabajo

3.1 Elementos que distinguen el enfoque de Chillida

Los elementos constantes en la búsqueda artística de Chillida son: el espacio, el tiempo, el límite, el lenguaje de la materia, las fuerzas de la naturaleza y el diálogo entre los elementos y el hombre. Este último, el hombre, es el interlocutor a quien está dirigido todo su mensaje.

Los materiales con los que ha tratado el artista vasco son la tierra, el hierro, el yeso, el hormigón, el alabastro, el granito de diversas procedencias (de la India, gallego, etc.), el acero, el oro, el bronce, el mármol, el acero inoxidable y la madera. Ha realizado dibujos, grabados, y lo que él ha dado en llamar "gravitaciones", trabajos tridimensionales en papel.

El material es un interlocutor que aporta lo suyo, lo propio de sí mismo, sus cualidades. Por ejemplo, el alabastro, que Chillida ha preferido al mármol, porque, según él, tiene un color que se parece más a la luz de Donostia, bronceada por el resplandor grisáceo del cantábrico, diferente del azul turquesa del Mediterráneo, inspiración diáfana de la cultura griega... Así, cada material ha sido elegido desde sus cualidades sensibles y físicas, a las que permitirá expresarse revelando su esencia.

Chillida ha explorado todas las escalas, desde la miniatura hasta lo monumental; ha desarrollado sus ideas en modelos pequeños, que no son maquetas para reproducirse a gran tamaño, sino trabajos de investigación que le permitieron descubrir detalles constructivos y significados.

3.2 la ruta interior de la gestación de una obra

En palabras sencillas, nos ha revelado su propio situarse ante el obrar artístico: "*Lo hice mejor porque no lo conocía e iba cargado de dudas y de asombro*"³. Dudas y asombro, juntos, son materiales inefables y perecederos. Sustancia imprescindible para el artista.

Detrás de la obra, hay un hombre que ha permanecido atento, intentando des-

cubrir, comprender, integrar, congregar y convocar lo que está más allá de lo que perciben nuestros sentidos, guiado por sus propios interrogantes, aceptando mansamente que... *"Nunca se conoce bastante, ya que, en lo conocido, se encuentra también lo desconocido y su llamada"*⁴, según reflexiona el propio Eduardo Chillida.

3.3 Partir de la incertidumbre

Su método de trabajo se ha basado en experimentar con ciertas formas que emanan de las características de cada material. Lo ha hecho generando familias de obras que tienen el mismo semblante y son parte de la misma búsqueda. Su obra es el reflejo del esfuerzo tenaz por hallar respuestas a las preguntas que se hacía a sí mismo. Estas han sido el motor que le ha llevado a trabajar. Al respecto, ha dicho: *"Mi obra es un problema siempre, una pregunta. (...) Es un problema de conocimiento. Cuando sé algo definitivo, no estoy interesado en ello. (...) Yo prefiero descubrir por primera vez una cosa, ese es el origen de mi trabajo. (...) Lo que sé hacer, es seguro que ya lo he hecho. De aquí que tengo que hacer siempre lo que no sé hacer"*⁵.

Ha indagado la realidad mediante sus obras guiado por lo que llama «aromas», una suerte de reflejos de certeza o intuiciones. Dicho en palabras de Chillida: *"Este preconocimiento o aroma es mi guía en lo desconocido, en lo deseado, en lo necesario. Nunca discuto con él a priori y nunca dejo de hacerlo a posteriori"*⁶. Ante sus creaciones, uno podría quedarse satisfecho por haber visto obras de calidad, desafiantes y potentes, y seguir su camino. Sin embargo, las obras de Chillida tienen un imán que atrae más allá de lo formal, algo que nos deja expectantes, pendientes, como si algo más debiera suceder o estuviera sucediendo. Sus formas contienen el desafío inicial al que se enfrentara el artista. Nos colocan en la instancia de la duda y en la desnudez del interrogante. Contemplarlas nos permite el acceso al universo de nuestras propias soledades, como si una puerta invisible se abriera para situarnos en la dimensión de nuestra incertidumbre personal.

Dice el escultor, refiriéndose a su manera de ubicarse frente al arte: *"El arte está ligado a lo que no está hecho, a lo que todavía no se crea. Es algo que está fuera de ti, que está más adelante y tienes que buscarlo. Soy un hombre que trata de hacer lo que no sabe hacer"*⁷. Curiosamente, el arte de Chillida señala la novedad en lo que siempre estuvo allí. Su búsqueda y su trabajo han logrado despejar y quitar la maleza... espaciar ...tanto en lo material como en lo espiritual, elevándose hacia las alturas del Arte verdadero. La frase citada del artista recuerda otra de San Juan de la Cruz, que dice: *"Para venir a lo que no sabes has de ir por donde no sabes"*⁸. Parece que el punto de partida de la creación está en el vacío...

3.4 La percepción del vacío como materia real

El vacío es una manera de llamar al espacio. Una manera de decir «espacio» es decir que algo está vacío o lleno de aire. El espacio es una materia artísticamente moldeable para Chillida. La palabra espacio tiene muchos significados; nos referimos al espacio interior para hablar del alma o de la mente, pero es el espacio físico el que interesa al escultor. Tanto el espacio material como el espacio espiritual. Uno condiciona al otro y lo transforma.

Espacio se vincula con sitio, lugar, distancia, paisaje, territorio, geografía, naturaleza. La naturaleza es modeladora del espacio, las fuerzas de aquella conforman a este. Mientras una materia avanza, otra cede y, en medio, las formas habitan el espacio. Es inevitable la pregunta sobre el espacio mismo: ¿Qué es el espacio? ¿Cómo se manifiesta? ¿Cuáles son sus cualidades? El espacio se define por sus contornos, por sus límites; su materia es invisible... pero significativa. Es la porción de 'lo real' que nos contiene.

Tanto las obras como los dichos de Chillida configuran una visión de 'la realidad' propia del artista, en la que está descubriendo y poniendo en evidencia elementos que constituyen la estructura formal de sus obras en relación con el espacio. Se ve a sí mismo como un escultor realista:

*"En los libros relacionados con mi obra me colocan como un escultor abstracto; yo soy un escultor realista. La diferencia entre mi obra y otra obra realista es que yo he rechazado las apariencias"*⁹.

Ciertos interrogantes se tornan ineludibles: ¿Qué es 'lo real' para Chillida? ¿Qué son las apariencias? Observando cuidadosamente la naturaleza, ha ido descubriendo los rasgos del comportamiento de la materia y ha visto su belleza.

Cuando se refiere a "apariencias" nos recuerda el efecto que producen las esculturas figurativas que nos remiten a personajes o elementos reconocibles. Las apariencias serían, entonces, los detalles de adorno que ligan a una obra con una época determinada. Lo que parece se diferencia, entonces, de lo que "es". Hablamos del ser de la escultura en sí. Una acción del hombre sobre la materia, una expresión de diálogo entre ambos en el cual el artista "toma la palabra"; y, en este caso, es para decir lo que la propia materia tiene para decir, intentando verla en su esencia y mostrarla de la manera más austera para evitar equívocos, para que el mensaje, el significado, llegue al espectador con claridad.

3.5 Relación entre la materia y el tiempo en dichos de Chillida

Uno de los aspectos interesantes de su trabajo reside en observar ciertas relaciones entre la materia y el tiempo, expresadas en sus propias palabras de la siguiente manera: *"El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el es-*

pacio, la maravilla de ese diálogo es el límite. Creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio es una materia muy rápida, o la materia es un espacio muy lento. ¿no será el límite una frontera, no solo entre densidades, sino también entre velocidades? " ¹⁰. El artista explica este mismo tema diciendo que *"Las relaciones entre el espacio y la materia, dos cosas necesarias en la escultura, son completamente diferentes en la piedra, la tierra o el hierro. Estas son unas materias lentas y el espacio es una materia rápida, rapidísima, tan rápida que tiene la impresión que no existe"* ¹¹.

En estas frases, se revela que, para Chillida, el tiempo es un elemento primordial para comprender la materia, a la que juzga de acuerdo a su procedencia, su movimiento y su reacción a las fuerzas de la naturaleza. El tiempo es una medida abstracta que hemos inventado los hombres para explicar los cambios, los movimientos de la tierra, tanto orgánica como inorgánica. En realidad, son los movimientos y los cambios los indicadores con los que se «mide» el tiempo. El transcurrir de los acontecimientos va transformando la realidad material; lo esencial permanece, mientras que lo visible se modifica continuamente ante nuestra vista. Lo real que a él le interesa está más allá de lo visible en nuestro segmento temporal, trabaja con lo que está más allá de nuestras medidas. Vulgarmente, consideramos lo real como tangible y mensurable. Nuestro escultor desconfía de ese modo de ver las cosas, porque, a partir de su intuición, ha trabajado y demostrado que nuestros modos de medir no son tan exactos ni prueban que la realidad es tal, puesto que dejan fuera lo incommensurable.

Su intuición de artista le ha llevado hacer esta reflexión: *"Sé que en el interior de las cosas que estoy mirando hay gran cantidad de cosas que soy incapaz de ver, pero que existen"* ¹². Los sentidos captan los efectos de las leyes de la naturaleza, pero es la inteligencia la que es capaz de entender cómo se producen esos efectos, que constituyen 'apariencias', y cuál es el orden que los gobierna. La búsqueda del arte insiste en la comprensión de las leyes que rigen la tierra. Y su obra es la expresión artística de lo que ha comprendido.

3.6 Aproximación a la realidad desde lo poético

La obra de Chillida es un canto poético a lo invisible. La realidad a la que alude incluye 'lo que no se ve'. No verse no significa que no exista, que no incida en el espíritu y la mente del hombre. Todo depende de donde se ha puesto la mirada. Algunas frases suyas expresan claramente cuál es la franja de realidad y materia en la que Chillida ha elegido instalarse.

En pocas palabras da a entender como las fuerzas que mueven lo visible operan sin ser vistas. Las conocemos por sus efectos. Se rigen por unos ritmos y se desa-

rrollan en el tiempo dando razón a lo que acontece. Todo ocurre en un instante. Esto es percibido, comprendido y aceptado como algo dado que encierra un misterio:

"No vi el viento, vi moverse las nubes. No vi el tiempo, vi caerse las hojas"...¹³

Ubicándose en la humildad del que no sabe ni comprende, acepta participar de lo que ha recibido. Reconoce no entender y, al hacerlo, abre la expectativa sobre lo que está oculto. Es frecuente en las reflexiones de Chillida observar que su atención se detiene en sí mismo ante la naturaleza y su propia posición ante el fenómeno. Se expresa como testigo de su propio anonadarse ante lo dado, y dice:

*"Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente,
pero el espacio es hermoso, silencioso, perfecto.
Yo no entiendo casi nada,
pero comparto el azul, el amarillo y el viento"¹⁴.*

El espacio es hermoso, silencioso, perfecto. ¿De qué espacio está hablando? Tal vez hable del espacio que nos contiene, tanto en lo físico como en lo espiritual, y de las situaciones que hacen al hombre conciente de ambos. No es necesario "entender" para ser parte de lo que está sucediendo. El impacto sensible que produce la naturaleza conduce a la satisfacción inmediata. El deseo de recibir lo que su lenguaje encierra se transforma en estas palabras en una abstracción. Pareciera que se refiere al paisaje que lo rodea nombrando al mar y al cielo como "el azul" y al sol y la arena como "el amarillo". El viento es el que actúa sin ser visto. El poema se centra en un recorte del conjunto de lo visible, una selección que sintetiza un todo. Sus esculturas también son una expresión aparentemente simple que encierra la complejidad de evocar diversas relaciones entre una idea y su forma.

Esta búsqueda personal, que tiene como origen una búsqueda intelectual, responde a su anhelo espiritual y se concreta en sus obras de un modo sumamente potente y al mismo tiempo sutil.

4. El Arte y el Espacio: encuentro entre Eduardo Chillida y Martin Heidegger

Los fundamentos teóricos de las creaciones de Eduardo Chillida se han visto enriquecidos con el diálogo que supo establecer con poetas, pensadores e intelectuales. Para resolver sus esculturas, ha indagado sobre el espacio, la materia y la relación entre ellos. Sus conclusiones exponen una notable concordancia con el

pensamiento de Martin Heidegger respecto de los mismos temas expresados en su escrito "Die kunst und der Raum".

Con el fin de indagar estas cuestiones, y observar la manera de ver el espacio de diferentes escultores contemporáneos, Heidegger encargó a sus colaboradores material sobre la obra de varios artistas, entre los que se encontraba Eduardo Chillida, quien por esos días exponía sus obras en Zurich. El artista le envió escritos suyos, unos publicados y otros no. A raíz de la lectura de este material y la contemplación de las obras, Heidegger quiso conocerlo personalmente. Se encontraron en el Schloss Hangenwill, en 1968, y sostuvieron varias conversaciones. De ellas, surgió la idea de trabajar juntos en la edición de lujo de "Die Kunst und der Raum", en 1969, realizada en lito-collage para la *Erker Press* de Saint Gallen, que incluye el texto manuscrito de Heidegger y siete diseños de Chillida.

Durante las conversaciones que mantuvieron, Chillida se sorprendió por las coincidencias que tenían en el modo de pensar. En una entrevista que le hizo Sandra Wagner, Chillida comenta: *"Heidegger wrote a book, The Art and the Space, that discussed my work: the idea of space as a living space that is in relation to man, and the idea that sculpture reveals the exact character of a space. Heidegger asked for my thoughts because he was astonished to find so many relations between his ideas and my ideas, translated into sculpture"* ¹⁵.

La receptividad de Chillida hacia las reflexiones de Heidegger ha enriquecido su quehacer artístico. El texto del filósofo explica en palabras las razones profundas de la obra.

Chillida percibe al espacio como una realidad material que tiene cualidades propias, visibles. Este es un tema muy difícil de entender y de expresar, pese a que en el espacio vivimos, nos movemos y existimos... Hay quienes le atribuyen a la obra de Chillida un perfil metafísico, más allá de lo físico, un interés por lo que trasciende lo material. Solo desde esa perspectiva, se entiende cómo, para él, lo real es el espacio. El artista se ha propuesto poner a la materia a desocultar lo invisible y hacerlo presente ante la vista de los demás. Técnicamente, lo expresa de esta manera: *"Hay un problema común en la mayor parte de mi obra, el del 'espacio interior', consecuencia y orígenes de los volúmenes positivos exteriores. Para definir esos espacios interiores, es necesario envolverlos, haciéndolos casi inaccesibles para el espectador situado al exterior (...) Yo aspiro a definir lo tridimensional hueco por medio de lo tridimensional lleno, estableciendo, al mismo tiempo, una especie de diálogo entre ellos (...) Existe en mis obras, hablo del conjunto de mi obra, una serie de leyes fundamentales que están en el origen de mi libertad cuando trabajo: El diálogo entre las formas, sea el que fuere, es mucho más importante que las formas mismas"* ¹⁶.

Ese diálogo implica relaciones entre el espacio y la forma, entre la materia y las fuerzas de la naturaleza y, también, entre el pasado, el presente y el futuro.

4.1 La obra como señal de atención sobre el entorno

Chillida nos induce a reconocer el espacio analizando con precisión la ubicación de cada escultura, imponiendo una distancia entre el espectador y la obra y proponiendo recorridos de acceso premeditados. Sitúa a las obras de manera tal que, antes de llegar a ellas, nuestra mirada se ve obligada a reconocer todo su entorno, es decir, el espacio. Este espacio se manifiesta, según cómo esté acotado, según cómo se nos presente o cómo logremos nosotros interactuar con él.

El sitio donde se emplaza la escultura es tan importante como la obra en sí. El espacio se nos ofrece en la obra de Chillida como lugar habitado, como entorno, como realidad objetiva. A este respecto, afirma Heidegger : *“Una vez admitido que el arte es poner-en-obra la verdad, y que la verdad designa el des-ocultamiento del ser, ¿no debe entonces ser determinante, también en la obra de arte plástico, el verdadero espacio lo que des-vela lo suyo propio? ¿Cómo podemos, pues, encontrar lo propio del espacio?”*¹⁷.

Encontrar y mostrar lo propio del espacio ha sido en la obra de Chillida una búsqueda constante, y ha logrado su objetivo de un modo claro en sus obras ambientales, es decir, aquellas que se encuentran inmersas en el paisaje.

La palabra paisaje también tiene para todos connotaciones diferentes y profundamente arraigadas en el interior de cada uno. Tal vez, no sea la palabra indicada para orientarse en esta búsqueda. Tal vez, sea necesario quitar primero todo lo que está instaurado. Despojarse de ideas y despojar al espacio material de elementos que no sean lo propio de sí mismo. Heidegger propone un camino a seguir : *“Hay una vía de salida, estrecha, sin duda, y movediza. Intentemos prestar atención a la lengua. ¿De qué habla la palabra ‘espacio’? Habla de espaciar. Esto es, desbrozar, limpiar el bosque. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un establecerse y un morar del hombre”*¹⁸. El espacio que ambos, filósofo y escultor, están buscando es, aparentemente, más que físico. Es un espacio en donde el morar del hombre se incluya en su totalidad, no solo en lo material, sino también en sus ansias intelectuales y espirituales.

Las obras de Chillida son la materialización de esta idea de Heidegger. Lo libre se experimenta junto al asombro por lo nuevo. Esto ocurre porque no estamos preparados para movernos en un espacio que crea nuevas reglas. No nos han explicado qué se hace y cómo en un sitio donde lo inanimado nos invita a interactuar con ello. La sensación de libertad es vivida junto con la alegría. Ambas están ligadas. Habitar los espacios de este escultor, que comenzó estudiando arquitectura, es una

experiencia muy particular, que estimula al participante a realizar acciones que lo trasladan a pensamientos distintos, inesperados, diferentes de los que pudiera llevar antes de llegar allí.

Cuando Heidegger destaca que "*El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares*"¹⁹. Se acerca a la postura de Chillida, quien ha generado espacios que son manifestación pura de su propia existencia. Con su lenguaje contemporáneo se incorporan al conjunto del acervo cultural de la humanidad como referentes perdurables de la visión que tuvo del mundo el hombre del siglo XX.

Así como dentro del hombre no se separan las cosas, sino que van todas juntas, pasa algo similar en los espacios que genera Chillida. Son un todo formado de muchas partes, todas ellas diferentes y que tienen la virtud de incorporar al espacio circundante y a las personas que lo visitan como parte de esa unidad viviente; como un espectáculo que, al contemplarlo, uno descubriera que, además de espectador, es también actor y autor, todo en uno y para el propio redescubrimiento.

Eduardo Chillida ha intentado determinar al espacio, comprenderlo y acotarlo. Entonces, al pensar en espacio, vemos, primero, materia; luego, vacío; a estos dos elementos hay que sumarles otros que también intervienen y operan. Estos son las fuerzas de la naturaleza y el tiempo.

El tiempo que ha transcurrido antes, mucho antes de instalarse cada obra en su sitio. El tiempo vinculado a la materia y la forma. El espacio como realidad. La relación del espíritu del hombre con el espacio. El lenguaje del espacio. El límite como elemento inseparable del espacio. Las fuerzas de la naturaleza modeladoras del espacio. Estos son algunos de los perfiles que se vislumbran en las obras de Chillida y que serán desarrollados en la siguientes páginas.

5. Las obras

Nada se compara a la visión directa y la participación activa en el juego que propone una obra escultórica inmersa en el espacio público. Para Chillida, el tacto es un modo de conocimiento directo muy importante, vinculado a los demás sentidos como el oído y la vista. Él deseaba que sus obras fueran palpadas.

Es imposible acceder a toda su obra; habría que dedicarle la vida al recorrido, pues se encuentra en los lugares más distantes del planeta. Y no es el caso en el que conocer una obra nos permita conocerlas todas, de ninguna manera. Cada una de ellas tiene vida propia en su lugar de residencia. Intentaremos aproximarnos desde la palabra a algunas de las que reúnen forma, sentido y participación activa del espectador.

El tiempo destinado a conocerlas puede coincidir o no con el orden en el que fueron realizadas. El espacio puede ser recorrido con la mente antes de ser físicamente mensurable y expresarse en idea con la intensidad de la materia. Una ficción puede ser más verídica en la conciencia humana que la realidad tangible. Las obras de este artista proponen una instancia en la que nos movemos en el límite en el que las almas se pueden tocar, más allá del tiempo y del espacio o, precisamente, dentro de ellos mismos en su dimensión real.

5.1 Obra: Peine del Viento (1977)

San Sebastián-Punta del Tennis en la curva de Ondarreta.

La obra *El Peine del Viento* se encuentra al final de la playa de Ondarreta, en un sitio donde el mar se encuentra con la ladera del monte Igeldo. Chillida nos habla de este sitio:

"Siempre he estado conectado con este lugar. Es como un lugar muy especial para mí. Esto me ocurre frecuentemente en relación con los lugares. Creo elegir el lugar; y, sin embargo, es el lugar el que me elige a mí. La historia del Peine del Viento es muy especial en mi vida, porque es una obra hecha en mi ciudad, San Sebastián, y como sabes, soy vasco y amo a mi país. Me siento feliz de que los míos acepten una obra que he querido ofrecerles. Conocía este rincón de San Sebastián desde que tenía dos años, supongo. Y no conocía la relación de este lugar con mi futuro, pero, sin embargo, ya estaba tocado por él. Mi acción en esta obra era conectar muchas cosas que ya estaban allí mucho antes, pero no conectadas en la misma manera que lo están ahora" ²⁰.

El Peine del Viento es un sitio metido en el corazón de la banalidad de la vida cotidiana de San Sebastián, al que se arriba sencillamente siguiendo la vereda de la rambla. Allí, termina la ciudad, y lo hace bruscamente. Ubicado en el borde, en el confín en miniatura de la curva de Ondarreta, allí donde la playa desaparece y la pendiente del monte Igeldo baja casi verticalmente hasta el mar. Su ladera de piedra arenisca frágil y cambiante acaba contra un desorden de peñascos torturados... Un caos peligroso y rutilante donde es inevitable participar de lo que acontece: un suceder de hechos inesperados, procurados por la dinámica y el movimiento del mar, el aire y la tierra.

El Peine del Viento es un lugar, un sitio creado para los hombres, para que puedan estar y participar. Al andar por la terraza, las voces urbanas se debilitan y en su lugar asoma chispeante el bullicio festivo de las olas. Como si hubiera una fiesta, una celebración vivaz y danzante a la que estamos invitados sin que se nos pregun-

te quiénes somos. De a poco, la naturaleza nos va envolviendo en su ritmo. Pareciera que todo está previsto de antemano para que crucemos el umbral hacia un cierto tipo de misterio, sencillez y amable. De un modo natural, el artista ha logrado que se manifieste lo que Heidegger señala cuando dice: *"Espaciar es dejar libres los lugares, en los que un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en los que la aparición de la divinidad se demora un largo tiempo"* ²¹.

Podría pensarse que la afirmación *"un dios se deja ver"* está hablando de modo poético para describir aquellos signos que nos hacen comprender que hay un orden, que está más allá de nuestra intervención, que rige la naturaleza. Es posible que *"los dioses"* hayan estado allí antes y muy probable que estén hoy todo el tiempo, entusiasmados, viendo cómo las olas expresan su eterna vitalidad. Uno tras otro, se suceden los embates de los vientos y el agua contra la baranda de la explanada.

Desentrañar y catalogar cada una de las partes de esta totalidad no la explicaría. Si bien se puede llegar a una descripción que ordene las cosas de un modo cuantitativo, esta no alcanzaría para expresar su significación, la cual llega de un modo directo a través del Arte.

Heidegger se pregunta: *"¿Cómo sucede el espaciar? ¿No es un emplazar, y esto en su doble sentido de permitir y colocar? En primer lugar, el emplazar concede algo: Permite disponer de algo libre, lo cual, entre otras cosas, permite el aparecer de objetos presentes, a los que se ve remitido el habitar humano. En segundo lugar, este emplazar proporciona a las cosas la posibilidad de relacionarse con su propio sitio y con las demás cosas"* ²². En esta obra, se permite el aparecer de objetos que estaban allí presentes: el cielo, el mar, el viento y las rocas. La escultura los vincula de un modo en donde se aprecia la relación que existe entre ellos. Se necesitan y se requieren. Son una unidad.

La obra está compuesta por tres elementos de acero a manera de garras que «peinan el viento», amarrados a tres promontorios de rocas de plegamientos muy antiguos que emergen entre las aguas dando testimonio de su permanencia. La suma de lo que ocurre nos sumerge en la contemplación. Los peines son extraños. Su forma inesperada atrae nuestra atención. Se extienden como manos que se reclaman mutuamente abrazando lo que tienen en medio, interrogando al espacio sobre sus razones. Nos inducen a observar lo que ocurre en ese espacio. El golpe de las olas contra los riscos, la espuma y el rugido del viento son los protagonistas del espectáculo. La situación se repite una y otra vez, parecida, pero distinta. El mayor atractivo está en observar 'el suceder', la secuencia de 'lo que ocurre'.

Estamos viendo los peines. La lejanía entre los tridentes nos da referencia de

las distancias que entre ellos opera. El espacio queda en evidencia, acotado, limitado por los tres. Solo uno está al alcance de la mano, fuertemente insertado en la ladera rocosa del monte Igueldo. Podemos subir unos escalones y estar a su lado, tocarlo, olerlo y quitarle un poco el óxido que desprende, siempre mojado, con su tono naranja amarronado siempre enrojecido y brillante. A través de él se pueden mirar los otros peines, enclavados muy lejos y aparentemente cerca, y quedarse en ese sitio, junto al peine, mirando los otros dos. Es la sala de estar de las gaviotas, que prescinden de nuestra presencia, nos ignoran, y sin ningún temor se dedican a entablar sus diálogos triviales. El viento, como un actor invisible, opera con todo su poderío en este sitio particular de la costa del Cantábrico, empujando a las olas contra la costa. Se requiere una contemplación participativa, no se puede estar quieto.

La sonoridad, el roce del aire, la humedad y el viento nos distraen y atraen. Luego uno se da cuenta de que está al borde del acantilado. Abajo, a unos metros muchas rocas desordenadas por el agua reflejan los rayos del sol. Nos damos cuenta de que todo está mojado y que un paso equívoco puede ser fatal ¡podemos caer!

Esta es una constante en las obras ambientales de Chillida. Sin serlo completamente, son muy peligrosas. La obra invita a moverse, a desplazarse en torno a ella, ir y venir, pero en algún punto está el verdadero peligro, el peligro de muerte. Hay un momento en el que el espectador tiene que decidir no avanzar. Estamos dentro de la obra, en el espacio interior, en medio del diálogo de los tres peines. Se hace realidad lo que Heidegger ha pensado sobre el espaciar. *"El lugar permite en cada momento un en-torno, en cuanto que él reúne en este las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia"* ²³.

Las tres formas dan un marco, un límite virtual al espectáculo que ofrece el diálogo de las fuerzas de la naturaleza con los elementos. Tierra, Aire, Agua están a la vista. El Fuego ha dejado su huella en el acero *Corten* de los peines.

Las transformaciones de los materiales se hacen evidentes. Las formas de metal expuestas al rigor de la naturaleza acusan su efecto. El óxido humedecido desciende por la superficie rocosa arrastrado por las olas. Estos hierros retorcidos están resistiendo. Resisten desde su materia real, desde su 'ser acero' el empuje y la erosión. Están amarrados a la roca, quietos en medio del movimiento constante y agresivo de las olas y los vientos.

La ladera de piedra arenisca del Igeldo padece la erosión. Una y otra vez, el desgaste que produce la acción constante de viento y la sal va modelando los muros naturales, que asoman abriéndose paso entre la frondosa vegetación en forma de palcas diagonales, unas pegadas a las otras. El salitre va carcomiendo la materia donde esta es menos resistente y genera relieves coloridos, siempre cambiantes.

Son el entorno de la escultura del lado de la tierra, resultado de la debilidad del material que va cediendo y cayendo permanentemente.

Sobre la vereda, en el suelo, siete agujeros destacados con un pequeño relieve nos traen noticias de que debajo de nosotros también están ocurriendo cosas. Cada tanto, un extraño silbido grave hace que nos demos vuelta para ver qué pasa, y no pasa nada. Así, una y otra vez. Hasta que un chorro de alrededor de ocho metros de altura sale de un agujero, y tan pronto como queremos retenerlo en la mirada, ya se ha escondido. Hay que estar un rato allí para poder ver a estos intrusos. Y la sorpresa puede emerger de cualquiera de los siete orificios, o varios de ellos, o todos al mismo tiempo. Es imprevisible. Cuando no es el agua, es un fuerte soplo o una columna de aire que emerge con potencia. La actividad es incesante, no hay calma, todo está en movimiento, el tiempo transcurre ante la presencia de quien contempla inmerso en él.

Se cierra el círculo, la obra se incorpora al ritmo de la naturaleza, sufriendo el desgaste, queriendo hacerse parte de las fuerzas y los elementos. Con su quietud férrea, exalta el movimiento del entorno. Es la presencia de la mano del hombre, del pensamiento del hombre, desocultando la belleza de la Creación. En el *Peine del Viento* parece, una vez más, realizarse este pensamiento de Heidegger: "*La escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa, y a los hombres un habitar en medio de las cosas*"²⁴. Chillida ha creado un espacio para 'habitar', donde se abre y se permite un entorno que congrega lo libre de la naturaleza integrando cada una de sus partes en un todo.

El Peine del viento ha cumplido 25 años. El tiempo es parte de la 'materia' con la que ha trabajado este escultor. Es claro, al observar su obra, que pretende ser un testimonio que trascienda el tiempo, como un mensaje para los que vendrán. Con *el Peine del Viento*, ha dejado un testimonio de la permanencia de un pueblo fuerte y perseverante, el pueblo vasco. Es llamativo que en el siglo XX, un tiempo en el que el arte ha creado corrientes que se solazan en lo efímero, lo orgánico y lo perecedero, un hombre se dedique tanto a corroborar la fortaleza y permanencia de sus realizaciones. Es otra de las constantes de la obra de Chillida. Esta búsqueda de lo que permanece a nivel material se manifiesta también en ciertos procedimientos habituales en su trabajo, como el control minucioso del proceso de oxidación de los elementos de acero o la selección exigente de la tierra para sus obras de barro cocido, las 'lurras'. En *el Peine del Viento*, el desafío es mayor, pues estas obras no solo están expuestas al aire libre, sino a la agresión de los elementos de la naturaleza. Pocos días antes del fallecimiento de Chillida, en 2002, se cumplieron 25 años de la inauguración de la obra. Durante este lapso la erosión, el salitre, los vientos y la arena solo han logrado disminuir el tamaño de las piezas en un milímetro. Esto

quiere decir que harán falta doscientos cincuenta años para que se reduzcan un centímetro. Podría pensarse que quizá pudiera haberse elegido un material aun más resistente que el acero, que padece la oxidación.

En este caso, el acero no pretende otra cosa que no sea expresar al acero en sí. El hierro extraído de la montaña, fundido, mezclado y puesto en bloques, tal como se le ofrece. El metal en toda su resistencia y con su debilidad. Con su peso tremendo y su rigidez. Así lo ha utilizado el escultor. Nos ha mostrado el acero en su ser acero. Para hacerlo, ha tenido que comprender cuál es su esencia, cuáles son sus leyes, y dialogar con él, atento a sus demandas.

Con respecto a esta actitud ante los materiales, el artista ha dicho: *“La conexión de mi idea con un material nuevo produce un nuevo resultado, debido a estas leyes internas, invisibles. Yo acepto su reacción, la de la materia, y adapto mi idea en relación con lo que estoy trabajando. Mi manera de acercarme al hierro es abrazando el espacio. Siempre es una lucha entre el hierro y el espacio, pero siempre el hierro está abierto en relación con el espacio. El espacio comprometido con la obra es el espacio que la rodea”*²⁵. El juego de Chillida con las fuerzas de la Naturaleza alcanza lo poético, cuando descubrimos que lo que ha creado es un conjunto de oportunidades para que lo aparentemente inanimado actúe en su ausencia. El salitre, el agua y el viento irán esculpiendo los peines a través de los siglos. Ese desgaste conlleva la transformación, la aparición de nuevas formas. Pareciera que nos permite entrar en la intimidad de su diálogo profundo con lo real al comprobar que cuenta con esas fuerzas para que continúen modelando su obra cuando el ya no esté, ni estemos nosotros sobre esta tierra.

5. 2 Obra: Plaza de los Fueros (1982) - Vitoria- Capital del País Vasco

Vitoria está ubicada en Álava, en el País Vasco. En ella reside el gobierno del País Vasco. Hoy, es el centro político de la región. Algunas de sus calles son semi-peatonales, es decir, no hay diferencia entre calzada y vereda, y las personas y los vehículos circulan por el mismo sitio. Entre calles como estas se encuentra la Plaza de los Fueros.

Chillida nos relata cómo llegó hasta él esta oportunidad y su enfoque del tema:

*“Me pidieron en Vitoria hacer un homenaje a los Fueros, las viejas leyes del pueblo vasco. La idea de la gente era que hiciera algo en una plaza, una escultura en un lugar. Yo propuse desarrollar una obra en el espacio total de la plaza. Se quedaron sorprendidos, pero aceptaron. Mi idea fue construir una especie de fortaleza para defensa de nuestras leyes. Era una fortaleza de cinco metros de altura, en piedra, granito, que circundare el espacio vacío. Cuando todo estaba ya orientado en esta dirección, cambié completamente el planteamiento y decidí que era mejor ir hacia abajo”*²⁶.

La Plaza de los Fueros ha sido realizada, en conjunto, con el arquitecto Luis Peña Ganchuegui en 1982. Es una Plaza triangular. Incluye espacios abiertos para que la gente de Vitoria desarrolle sus competencias tradicionales. El juego ocupa en la tradición del pueblo vasco un lugar preponderante. En él no solo se reafirma la tradición, sino que también se renueva entre los concurrentes la vigencia de los valores que dicho pueblo aprecia en sus miembros. Algunos de ellos son la lealtad, la fuerza, la constancia y el esfuerzo en común.

El juego consiste en desarrollar determinadas acciones relacionadas con la actividad física de cada individuo y en equipo. Esto implica gran concentración para llegar al límite de la capacidad física y desarrollar aptitudes o valores, como la fuerza de voluntad para superarse a sí mismo. Las competencias están ligadas a las actividades relacionadas con el trabajo, como arrastrar o partir un enorme tronco. Los juegos se realizan de acuerdo a sus reglas. Esas reglas son leyes, como los Fueros vascos. Los habitantes de Vitoria se reúnen en esa Plaza para jugar, es decir, para experimentar el cumplimiento de ciertas leyes.

Los Fueros son leyes, acuerdos entre las personas que rigen el comportamiento de un pueblo. Son ideas que expresan el acuerdo de los miembros de una comunidad. Los Fueros Vascos conservan los acuerdos de las gentes de un pueblo, cuyo origen se pierde en el tiempo.

La idea de pensar el entorno del homenaje escultórico como un lugar para el desarrollo de sus juegos ha logrado preparar un espacio para ejercer de una manera cotidiana el respeto a la ley. Cada vez que se realizan los torneos, la comunidad habita el espacio de la Plaza para cumplir y observar cómo se cumplen las leyes. Dentro del conjunto, en un extremo de la Plaza, el escultor ha cavado en profundidad un hueco casi laberíntico en base a ángulos casi rectos a los que se accede por una empinada escalera. Un lugar profundo, donde reside una pequeña escultura que simboliza los Fueros, ubicada en los basamentos reales de la construcción.

Las leyes son un límite. Transgredirlas es muy peligroso. El espacio mismo, tal como está tratado, nos ofrece una experiencia estética que, por sí misma, transmite lo que son los Fueros para el pueblo vasco. El límite es el elemento fuerte en esta obra. Dice Chillida: *"El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo"* ²⁷. El límite es el verdadero protagonista del espacio... El artista crea el entorno, pero antes debe 'ver' el espacio en su mente para poder definir cómo creará los límites para que el ámbito creado tenga una significación.

Este espacio se manifiesta en sí como un sitio acotado, contenido y subterráneo. La forma que ha creado es quebrada e intrincada, pero no tiene límites en la altura, está abierta al cielo. Instalada bajo tierra dialoga con el cielo. Se puede con-

templar desde arriba y, al mismo tiempo, sentir el riesgo de caer. El nivel inicial de observación es el nivel de la calle, el transeúnte circula cotidianamente por su ciudad, por su plaza y, en su recorrido, se topa con algo diferente e inesperado. Incómodo. El suelo se interrumpe drásticamente y debajo se abre el complejo espacio que contiene la escultura de homenaje. Una elevación en el contorno del laberinto separa al transeúnte de la fosa.

Es muy vertiginoso el ángulo recto y, tal como el artista pretendía, da sensación de peligro. Esa abertura profunda en el nivel del suelo genera atención y temor y más, pues se halla en medio del recorrido cotidiano, donde habitualmente no hay sobresaltos y el ritmo con el que se circula pasa ya a ser automático.

El deseo de observar la escultura que se encuentra en el interior de la fosa provoca un desplazamiento del espectador, ya que el espacio abierto hacia abajo tiene un contorno quebrado que impide contemplar la obra desde cualquier punto. Hay que colocarse frente a ella para poder verla. Cuando el espectador se ubica en el sitio correcto, debe inclinarse sobre una barandilla para poder ver mejor y, así, sin que él se de cuenta, está inclinándose ante los Fueros.

En el centro de esa cavidad, se encuentra una pequeña obra con ritmo de árbol; abre sus ramas, que se entrecruzan y aspiran a lo alto, custodiada por la fortaleza subterránea. De ella, ha hablado Chillida en un reportaje que le hizo Florencio Martínez Aguinagalde en 1980: *"La idea general ha sido la de la potencia. La potencia que tiene desde el punto de vista del trabajo y de la propia imagen que tiene la plaza (...) Esta figura central está trabajando con toda su potencia y con toda su dificultad. He pretendido que la gente la pueda ver a la altura idónea, a su altura. Que sea una figura al alcance de la gente, que se la pueda manosear, palpar. Creo que esta es la manera más natural de servicio que puede dar una obra escultórica, pero sobre todo he pretendido que tenga capacidad de potencia; por eso, pesa cuatro mil kilos de hierro macizo"* ²⁸.

Cuando Heidegger se refiere a la acción de espaciar como creación de "lugares libres", la libertad se percibe como si fuera un estado en el que el hombre puede tomar la decisión de situarse ante la comunidad a que pertenece. Lo señala al decir: "lo sagrado de su patria". La Patria es la tierra de los padres, es el sitio donde uno nace y al cual pertenece. Luego, cada uno, si es libre, si encuentra ese espacio de libertad, puede reafirmar su pertenencia o negarla, pero primero debe estar creado el espacio. Dicho en palabras del filósofo: *"Espaciar, pensando en su sentido propio, es la creación de lugares libres, en los que los destinos del hombre habitante se vuelven hacia lo sagrado de su patria o hacia lo no sagrado de su apatridad o hacia la indiferencia de ambos"* ²⁹.

En esta plaza, la relación con la patria es mucho más clara que en otras obras del

artista pues está dedicada especialmente a dar relevancia al sentimiento patriótico del País Vasco. Es un espacio libre, abierto a todos los que circulan por la calle mientras realizan sus tareas cotidianas, es un lugar en el que “los destinos del hombre se vuelven hacia lo sagrado de su patria” de un modo natural, convocados por la distribución ordenada de lugares para transitar, para reposar, para jugar y para contemplar.

La diferencia de materiales y el diseño separan este espacio del exterior creando una sensación de estar dentro. El espacio tiene previstas gradas para que las personas puedan sentarse y ver el transcurrir de la actividad en su comunidad. Toda la plaza descende, y las gradas disimulan el declive. La forma triangular del trazado de la plaza nos hace perder referencias para comparar los tamaños de las escalinatas o la distancia a la que se encuentra el murallón para jugar al juego de pelota vasca. Se pierde conciencia de la escala exterior de la calle.

A través de su estudio, Chillida y Peña Ganchegui han logrado en esta obra comprender y transmitir algunas cualidades del espacio. Su intuición los ha llevado a tener en cuenta el efecto que provocan ciertas situaciones en la psique: el espacio subterráneo evoca imágenes, tales como la de la profundidad, las raíces, los cimientos, lo interior, el recogimiento, lo ancestral. Descender incómodamente obliga a asumir el riesgo, cuidarse uno mismo, desprenderse de toda conducción exterior. El espacio quebrado provoca temor, desconcierto, inseguridad. La falta de visión del espacio completo provoca angustia.

Los muros de piedra dan sensación de solidez y protección. La construcción de estos muros habla del trabajo y del esfuerzo. La suma de las piedras rigurosamente ordenadas habla de lo múltiple, la integración, el orden. El contraste de la cerrazón de los muros con la visión del cielo da sensación de libertad. El Orden y la Libertad se encuentran en este lugar expresados a través de la piedra y el hierro.

Esta obra constituye un claro ejemplo de un elemento que se repite en el conjunto de obras de este escultor; en ellas, se repite un ritmo en el cual la forma genera una acción, y esa acción explica el significado de la forma. La obra invita al espectador a realizar un desplazamiento, un recorrido, es decir un ‘habitar el espacio’.

5.3 Obra: Elogio del Horizonte (1990)

Gijón - Cerro Santa Catalina.

En este caso, primero fue la idea. La reflexión sobre el horizonte y su significado fue el comienzo de la obra. Chillida realizó un modelo en hierro, en escala pequeña, para expresar su pensamiento. Lo explica de la siguiente manera:

“He andado dentro del elogio del horizonte antes de hacerlo en la escala definitiva para darme cuenta de lo que va a ser con relación a la escala del hombre cuando estuviera colocada allí. Me he dado cuenta de mi medida con relación, a

la montaña, el cerro de Santa Catalina. Lo que no he sabido nunca descifrar es la relación digamos...matemática entre la dimensión del hombre y la dimensión del horizonte; eso no hay quien lo calcule, no hay cálculo, ... allí ya no hay medida. Sabemos que una cosa es inmensa y la otra es pequeña. Y lo que pretende la obra es ayudar, ser un peldaño, una ayuda para pasar de esa mínima dimensión que tenemos a la enorme dimensión del cosmos y de su definición frente a la curvatura de la tierra, que es el horizonte”³⁰.

Luego de desarrollar la idea, el artista debía encontrar el sitio para emplazar la obra y llevarla a su tamaño real. En algún lugar debía mostrarse el horizonte tal como él lo intuía. Necesitaba encontrar un espacio donde el horizonte se viera en toda su magnificencia : *“La armada de todos los países que han luchado en Europa elegían los mismos sitios que yo quería elegir para hacer un elogio del horizonte. Los elegían para cascarle al enemigo cuando aparecía por el horizonte. Allí tenían sus cañones, allí tenían sus fuertes, allí tenían todas sus cosas. Y, entonces, recuerdo que cuando me vinieron a ver de Gijón, un arquitecto, para pedirme que lo hiciera en Gijón, lo primero que le pregunté y le dije: en ese sitio que me propones ¿hay alguna fortificación? Y me dijo ‘sí’. Y lo hicimos en Gijón”³¹.*

Fue necesario un largo proceso para emplazar la obra en el cerro Santa Catalina. Durante este trabajo, Chillida investigó sobre nuevas maneras de trabajar con el hormigón. Una característica de su manera de trabajar es llegar al máximo de lo que pueden expresar los materiales y vencer los obstáculos técnicos.

La obra monumental está ubicada en una zona alta, después de la cual, el terreno baja hacia el mar abruptamente. El visitante que llega a la ciudad por tierra no la ve. La mantiene oculta la trama urbana, cuyas edificaciones datan del siglo XV en adelante, que asciende desde la base del pequeño cerro, Santa Catalina, ubicado en una península que avanza sobre el mar. Es necesario subir por calles empinadas en zigzag hasta llegar a un prado, también empinado, donde se puede comenzar a ver la parte superior de la escultura.

Para llegar a ella, es necesario recorrer un camino bordeado por antiguas murallas serpenteantes. Aun viéndola, todavía queda mucho por subir. Los senderos conducen hasta un prado en donde está instalada la escultura. Antes de llegar a ella, la vista del horizonte es espectacular. Las curvas de las murallas anuncian el arco del monumento. Su forma se integra cómodamente al conjunto de curvas. La curva es la forma dominante. El suelo, las murallas, el mismo cerro y el horizonte son curvos. Para observar el panorama, la mirada debe hacer un recorrido esférico si pretende abarcarlo todo, cosa que es imposible. Para ver lo que se ofrece, hay que moverse. Las murallas nos conducen a la escultura.

La altura de los muros y sus entrantes y salientes impiden ver la obra, aun estando muy cerca, debido a lo empinado del terreno; los elementos se superponen unos con otros. No hay posibilidad de ver ni el horizonte ni el monumento completos hasta que se termina de subir la última rampa. La forma saliente del arco superior de la escultura asoma integrándose al conjunto de las salientes de las murallas.

Una vez terminado el recorrido, se acaba la senda y comienza el césped. La escultura está puesta sobre la tierra, sobre el pasto. El monumento es al mismo tiempo una invitación a contemplar el paisaje y un obstáculo para hacerlo, porque se encuentra en el medio, en el mejor sitio y el más alto de la colina. Interrumpe la línea donde se encuentran el cielo y la tierra. Enmarca este sitio y, a la vez, al acotarlo, realza su continuidad. Por mostrar, oculta; y al ocultar, pone en evidencia. La inmensidad del entorno, el espacio que la rodea, cobra mayor fuerza al percibir su enorme tamaño. El paisaje la contiene y al mismo tiempo la rechaza. Este juego de ocultar y desocultar ha comenzado ya antes, pues desde los edificios de la colina hasta los muros de la fortificación se repite este ritmo de elementos ocultos que luego aparecen visibles al desplazarse. Andando, se desocultan uno a uno todos los elementos que componen el conjunto.

A la escultura se la percibe como un estorbo: interrumpe la serenidad del paisaje, en su tranquilidad. Parece un intruso que se ha detenido a señalar que aquí hay algo para ver, para prestarle atención. Convoca a acercarse y permanecer un tiempo en este lugar. Provoca al espectador y lo incita a recorrer el espacio. El interior constituye un vacío enmarcado por muros cóncavos y una forma circular pesada y abierta en la parte superior. La escultura atrae al hombre a un sitio solitario y lo pone frente a la inmensidad del cielo y la tierra y, al mismo tiempo, ante un límite: el horizonte. Este es un límite permanente, constante, siempre presente. Desde donde se lo mire, allí está, señalando dos esferas, el cielo y la tierra en su contacto lineal, inalcanzable y a la vez visible.

La cima del cerro es curva, una loma que remata en la escultura. Es imposible saber cuánto mide hasta encontrarse a su lado, en donde se percibe su tamaño. Uno tiende a alejarse para verla entera, y es entonces cuando parece pequeña. No hay ningún elemento que pueda tomarse como referencia de la escala para tener la certeza de su tamaño. Para poder contemplar el horizonte libre de obstáculos, es necesario atravesar el arco, recorrer ese espacio vacío y dejarlo atrás. Al atravesar el arco, en medio de él, el sonido del mar reverbera en la estructura acercando rumores lejanos ininteligibles y extraños. Dicen que dentro de ella se puede escuchar una conversación que se esté llevando a cabo a 15 kilómetros en un barco en el mar. Un nuevo 'invisible', el sonido, se presenta para nuestro desconcierto.

La obra invita a experimentar este recorrido y, luego de hacerlo, el espectador

se encuentra en soledad frente al paisaje que lo rodea. Se ha creado el clima para contemplar el orden que la naturaleza encierra y dejar que el pensamiento navegue en sus propias reflexiones. La obra ha quedado atrás. Ha logrado su objetivo. *"En cualquier lugar del mundo que estés tienes el horizonte que está envolviendo la forma de la que tu eres el centro. Tu, el que mira, eres el centro. Y todos esos centros se juntan y se cortan unos a otros, Quiere decir que es el mundo. El horizonte se convierte en el mundo para la visión de los hombres... podría ser la patria de todos los hombres"* ³².

La masa de hormigón abraza al visitante con su sombra, invita a mirar al cielo a través de su arco superior y ver cómo se desplazan las nubes, los pájaros y todo lo que ocurre allá arriba. Al avanzar, la obra queda atrás. Un semicírculo de cemento en el suelo nos señala el final del recorrido. La sensación es, una vez más, el peligro. No es sólo una sensación, el peligro es real. Delante se presenta un precipicio. Un paso más y el espectador cae al acantilado. El semicírculo se integra a la pendiente mediante un borde redondeado que da mayor sensación de inestabilidad. En él cabe cómodamente una sola persona, a lo sumo dos; al menos esa es la sensación que se tiene. El viento se encarga de completar la impresión de inseguridad. Es tan oblicua la pendiente que prácticamente no se ve. El límite humano, su fragilidad opuesta a lo ilimitado del horizonte, se pone en evidencia. La debilidad se percibe en lo material y en lo intelectual, pues hemos quedado despojados de todos los elementos de los que nos valemos habitualmente para ubicarnos en el espacio. Como en sus otras obras, un impulso nos lleva a salir rápidamente de allí. El impulso es provocado por sensaciones: la primera, el miedo y la segunda, el deseo de seguir allí, en el prado, contemplando lo que acontece.

La mejor referencia que se ofrece es el tamaño de las gaviotas, únicos habitantes estables del paraje. Una referencia viva y en movimiento. Curiosamente, el horizonte, que en la 'idea' es una línea recta se ve claramente esférico. La misma península tiene una forma tendiente al círculo. A mitad del recorrido de ascenso o descenso, un sendero prolijo nos lleva a andar bordeando los restos de una antigua fortificación, que también tiene un ritmo de muros curvos rematados en una cornisa saliente. La curva es el elemento que se repite en toda la obra y su recorrido de contexto: la curva, junto con la pendiente, las entrantes y salientes y la superposición.

Chillida ha aceptado este lugar, que en el pasado fue elegido por otros con fines de defensa dentro de planes bélicos, y lo ha recuperado para la paz. Cerca de la obra se conservan todavía ruinas de las murallas que algún día fueron parte de una fortaleza. Son testigos de tiempos pasados que nos sitúan en nuestra dimensión temporal. La evidencia del pasado y el presente sugieren el futuro. Esta vez, queda al descubierto la dimensión temporal del horizonte, que ha visto todo esto y segui-

rá estando allí cuando nosotros hayamos desaparecido; se refuerza una vez más la idea de un Orden que está más allá de nuestra imaginación. Se manifiesta una nueva coincidencia con el pensar de Heidegger cuando dice: *"Espaciar aporta la localización que prepara cada vez un morar. Espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados que datan de antes. Espaciar es la creación de lugares libres"* ³³.

Lo previo es localizar, elegir, encontrar esos sitios que poseen las cualidades necesarias para llegar a lo profundo del corazón y el entendimiento. El filósofo, en esta frase, vincula lugares libres con espacios sagrados. Sugiere que los espacios inicialmente han sido sagrados. Utiliza la palabra "morar" que significa habitar. Chillida trabaja para que su creación sea un 'peldaño' que permita al hombre ascender en su comprensión de la realidad que lo rodea y lo contiene. Nos invita a habitar este espacio y a vivir en este lapso la experiencia de libertad. La mole de Hormigón armado no deja lugar a dudas sobre la urgencia del artista por celebrar este espacio, por preparar un morar para los hombres. Un lugar para habitar en armonía con la Naturaleza y despertar a los misterios que ella encierra. Allí, se perciben de un modo particular la velocidad de los cambios en el cielo, las nubes, el color del agua, la luz del sol en su recorrido y el desplazarse de los pájaros. Todo cambio se hace evidente en contraste con la estabilidad de la escultura. La materialidad de esta obra es indiscutible. El contraste de masa y vacío, de peso y ligereza, son parte del lenguaje estético del *Elogio del Horizonte*. Este es otro de los elementos que siempre han preocupado a nuestro artista: *"He utilizado mucho el peso en mi trabajo para rebelarme contra el peso. El vacío que yo meta, siendo mucho menos importante en volumen que la materia, equilibra todo, es decir: en una puede lo que va para abajo, que es la de Newton, y en la otra puede lo que va para arriba que es el vacío... sería el espíritu, en cierto modo"* ³⁴.

Hay un Orden que se pone de manifiesto serenamente. La obra es el semblante del hombre ante lo inabarcable. El espacio acoge la mismidad del espectador, que vive su propio instante de integración con el horizonte. El alma tiene sed de comprender y participar del encuentro y busca saciarla. El Orden misterioso que compone todos estos elementos con maestría se hace presente en la contemplación. Lo desconocido, lo Otro, el Orden, el misterio y la alegría que producen nos ponen en evidencia de que estamos ante lo sagrado. El camino hacia la perfección, según San Juan de la Cruz, exige ir despojándose de todo, poco a poco, hasta que nada impida que el alma dialogue con Dios³⁵. La experiencia del *Elogio del Horizonte* es, sin duda alguna, una metáfora de esta afirmación.

6. Reflexiones finales

El tiempo se hace visible a través de los cambios de la naturaleza. El día y la noche con referencia al sol y la luna; la caída de las hojas anuncia el otoño. Los cambios en el propio cuerpo nos dan señales para reconocer la edad, etc. Todos son indicadores de tiempo. Esta habilidad humana no se ha perdido del todo aún, pero nos alejamos de ella en la medida en que nos acercamos a la tecnología y olvidamos contemplar la naturaleza.

Las nuevas experiencias del arte han olvidado, casual o voluntariamente, las premisas que en otras épocas guiaban a los artistas. Entre ellas, la de la permanencia o trascendencia de la obra para ser apreciada por las futuras generaciones, portadora del mensaje de una época.

En las esculturas ambientales que hemos visto, el artista ha intentado crear un lugar para que sea habitado por el hombre. No es suficiente ver estas obras, hay que recorrerlas, y esto implica dedicarles un tiempo. Durante esa permanencia en el lugar, la obra ofrece al espectador participar de lo que acontece. Tanto en el *Elogio del Horizonte* como en el *Peine del viento*, lo que acontece es la manifestación de las fuerzas de la naturaleza y la evidencia de su presencia. Las obras de Chillida, como los templos griegos, no tienen sentido sin su entorno. La *Plaza de los Fueros*, pese a que la obra se desarrolla en un espacio interior, no se la podría concebir en otro lado que no fuera esa plaza céntrica con su bullicio y su perfil urbano. También aquí, la obra convoca al entorno. El espacio es el anfitrión. Las obras de Chillida se asemejan a un agasajo, a una fiesta en que se reúnen los hombres, la tierra y el cielo para compartir lo inefable de cada uno. Chillida, además de ser un hombre laborioso, es un artesano del encuentro. Sus obras provocan el desconcierto en quien las habita y lo liberan de 'lo que traía puesto', predisponiéndolo a contemplar y participar de lo que ya estaba allí, como si fuera una novedad. Como sucede con el Arte Verdadero, al contemplar la obra de Chillida, se despiertan pensamientos y emociones que van nutriendo al alma más allá de la percepción inicial.

Chillida ha dejado un testimonio contemporáneo para los artistas que quieran trabajar con el tiempo, el espacio y Lo Invisible, y se convirtió, así, en un embajador del siglo XX para los siglos venideros, ya que su mensaje está escrito en la materia de la naturaleza y no necesita traducción. Ese mensaje se dice a sí mismo inspirando las plegarias del silencio.

Cuando se manifiesta, el Arte es multiplicador de inspiración. Esto se percibe cuando leemos lo que poetas, filósofos y simples observadores han escrito sobre él y su obra. Compartimos el pensamiento de Antonio Berinstain, S.J., quien se ha referido a la obra de Chillida de la siguiente manera:

"(...)cada nueva escultura suya es un regalo de Dios, aunque a través de las manos del hombre; pero no debe considerarse factura humana.

Cada gigantesca escultura de Chillida es una diminuta concha donostiarra en la que resuena el océano de la infinitud. Brota del corazón (como él mismo ha dicho alguna vez), corazón rendido y adorante ante el misterio que avasalla al artista. Algunas esculturas de Chillida aclaran lo pequeño, iluminando un retazo tan solo de la realidad; pero otras nos confieren el ignaciano "saber y gustar internamente", que da un tono gozoso al sacrificio, un tono unánime a lo múltiple, un tono divino a lo humano.

En las esculturas de Chillida, contemplamos parábolas apoyadas en un punto trinitario y disparadas al infinito, preñadas de clara oscuridad que se enfrenta con el misterio de la noche más clara que la luz del mediodía, de la unidad en la pluralidad, de la esencia en la apariencia, del todo en la parte y la parte en el todo. Estas esculturas poseen un sentido artístico y uno espiritual, sin el cual el primero deja de ser lo propiamente artístico" ³⁶.

Sus obras nos llevan hasta el umbral del interrogante y nos dejan allí, para que podamos nosotros sacar nuestras propias conclusiones.

7. Bibliografía

- BARAÑANO, Kosme María de, *Chillida, Heidegger, Husserl*. Universidad del País Vasco- Michelena, 1990.
- BARAÑANO, Kosme de, *Eduardo Chillida. Memoria gráfica*. Chillida Leku, Hernani, 1998.
- _____ *Chillida 1948-1998*. Catálogo de la Exposición Realizada en el Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.
- CARANDENTE, Giovanni. *Chillida*. Polígrafa, Madrid, 1999.
- CARO, Antony, CHILLIDA, Eduardo. *Diálogo de escultores*. Colección "Art of This Century", Italia, 2000.
- CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas. Discurso del Académico Honorario Electo Excmo. Sr. D. Eduardo Chillida*. 1994, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2002.
- CHILLIDA, Eduardo. *Aromas-Pensamientos*. Diseño y selección de obras Kosme de Barañano. A.G. Elkar, S. Coop., San Sebastián, 1998.
- JUAN DE LA CRUZ, San. *Obras Completas*. Monte Carmelo. Burgos, 1972.
- MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio. *Palabra de Chillida*. Gobierno Vasco, Bilbao, 1998.

SANTANA, Alberto –“Baserria. El Caserío en Guipúzcoa”, publicación de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipuzcoa, 1993.

8. Otras fuentes

Internet: <http://www.eduardo-chillida.com> : Página del Museo Chillida Leku (En esta página, el Museo Chillida -Leku, ofrece información biográfica sobre el artista. A su vez, el Museo es una obra en sí, pues el mismo Chillida lo ha diseñado para que albergue sus obras-2002).

<http://www.telefonica.es/fat/echintro.html>

(Página de la Colección de Arte de Telefónica S.A. En ella, se encuentran fotografías de las obras de la colección de Telefónica, artículos relacionados y publicaciones de la misma institución- 2003).

http://www.babab.com/no09/eduardo_chillida.htm

(Revista Babab, revista virtual española de cultura y arte. Nº 9. julio 2001).

<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.htm>.

(Página del International Sculpture Center- ISC- Esta Institución, fundada hace 35 años, se ocupa de la difusión de la obra de escultores alrededor del mundo. Su sede se encuentra en New York-).

<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1997/Articles0597/EChillida.html>

(ArtsScene es una guía de galerías de Arte y museos del Sur de California).

http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/origen_obra_arte.htm (En esta página se encuentran textos de Martín Heidegger traducidos al español).

<http://www.euskalnet.net/fcmerino/fcm.html>

(Página de los fotógrafos Federico y Carlos Merino. Muestra sus colecciones y, entre ellas, una dedicada a la escultura vasca).

Vídeo: *Chillida*. Dirección: Boulting, Laurence - Producción: Leeson, William, Co-producción de RM ARTS y ETB, realizada por Waveband Film productions en asociación con WDR Visual Ediciones, Colonia, Alemania, 1985. (Duración : 60 min.).

De Chillida a Hokusai. Dirección: Susana Chillida. Guión S. Chillida y José María de Orbe. Producción: La bahía del Centro Audiovisual. San Sebastián. 1997. (Duración: 31 min.).

El Arte y los sueños. Guión y dirección: Susana Chillida. Producción: La Bahía Centro Audiovisual. San Sebastián. 2000. (Duración: 54 min.).

Notas

- 1 Citado en: Martínez Aguinagalde, F. *Palabra de Chillida*, pág. 33.
- 2 Santana, Alberto –“Baserria. El Caserío en Guipúzcoa” publicación de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipúzcoa 1993, Pag.73).
- 3 Chillida, E., op. cit, pág. 30.
- 4 Extraído del video *Chillida*, Boulting L. (dir.).
- 5 Idem.
- 6 Chillida, E., Op. cit., pág. 23.
- 7 Extraído del video *Chillida*. Boulting L. (dir.).
- 8 Juan de la Cruz, San. *Obras Completas–Parte II- Monte de Perfección*, pág. 119.
- 9 Extraído del video *Chillida*. Boulting L. (dir.).
- 10 Chillida, E., *Preguntas*, pág. 39.
- 11 Extraído del video *Chillida*. Boulting L. (dir.).
- 12 Idem.
- 13 Chillida, E. *Preguntas*, pág. 43.
- 14 idem.
- 15 <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.htm>
- 16 Cf. Carandente, G. *Chillida*, pág. 9.
- 17 Idem, pág. 53.
- 18 Idem.
- 19 Heidegger, M., *El Arte y el Espacio en. Barañano, K, Husserl- Heidegger Chillida*, pág. 59.
- 20 Extraído del video *Chillida*. Boulting L. (dir.).
- 21 Heidegger, M., en Barañano, K. Op. cit. pág. 55.
- 22 Idem.
- 23 Idem.
- 24 Idem, pág. 57
- 25 Extraído del video *Chillida*. Boulting L. (dir.).
- 26 Idem.

27 Idem.

28 Martínez Aguinagalde, F. Op cit. pág. 66.

29 Heidegger, M. en Barañano, K Op. cit. pág. 55.

30 Extraído del video *El Arte y los sueños*, Chillida Susana (dir.)

31 Idem

32 Idem

33 Heidegger, M., en Barañano, K. Op. cit. pág. 55.

34 Extraído del video *El Arte y los sueños*, Chillida Susana (dir.).

35 cf. Juan de la Cruz, San, *Monte de Perfección*.

36 Beristaráin, A., S.J. *Introducción* al libro de, *Chillida, Heidegger, Husserl*.
Pag 14.