



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES VISUALES  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**ANÁLISIS ICONOLÓGICO DEL PEINE DE VIENTO XV  
DE EDUARDO CHILLIDA:  
UNA METÁFORA DE LIBERTAD DEL MUNDO  
Y EL PUEBLO VASCO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

**ANA TERESA LARA LÓPEZ**

DIRECTOR DE TESIS

MTRA. ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ  
ENAP

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**Análisis iconológico del Peine XV  
de Eduardo Chillida:**

**una metáfora de  
libertad del mundo y el pueblo  
vasco.**

*El arte es una rebelión contra el destino*

André Malraux<sup>1</sup>

<sup>1</sup>André Malraux, personaje Intelectual de la cultura francesa, en el año de 1936 se pone al servicio de la Segunda República. (1901-1976).

Dedico este trabajo a:

Mi padre a quien recuerdo siempre; este trabajo es un homenaje a su vida  
y su muerte.

Por su herencia de amor, honestidad y arte.  
Ser que me motivó a buscar nuestras cenizas en algún lugar de San  
Sebastián. Amado hombre que mira de espaldas al mar.

Mi madre, por la fuerza que lleva dentro; por ser capaz de regresar a la  
vida.

Guido, por la confianza, solidaridad y guía.  
Gracias por todas sus enseñanzas y sobre todo por ser un gran hermano.  
A su querida familia: Dany, Renata y Aranza.

Mi adorada tía Norma y mi tío Víctor; a quienes me hubiera  
gustado dar en vida este regalo, pero ahora están al otro lado del mar.

Dedico este trabajo a:

Óscar Parra quien se fue por una ventana.

Carlos porque nuestro destino era compartir alguna tesis; en algún lugar del mundo.

Nagore, Xabi y Elder, amigos vascos, por su amistosa hospitalidad en aquel inolvidable fin de año del 2009.

Manuel Román, maestro, amigo incondicional, por esos interminables cafés para tratar de arreglar el mundo...Gracias por editar este texto.

Dianela Villicaña, por sus apreciables consejos y su profunda amistad.

Maestra Elia del C. Morales, directora de esta tesis, por confiar en mí.

Al cuerpo de sinodales que revisaron y aportaron importantes comentarios a esta tesis: Javier Ruiloba, Blanca Gutiérrez, Arturo Miranda y Francisco Tous

A Gorka Larrañaga, maestro de euskera, así como a todos mis compañeros del Diplomado de Lengua y Cultura Vasca, en la UIA por acompañarme en este increíble proceso de aprender y amar el universo vasco.

A Iñigo Manterola por sus hermosas imágenes del mar vasco.

Eduardo Chillida Belzunce, por la oportunidad de conversar sobre las cualidades del gran ser humano que fue su padre Eduardo Chillida.

Gerardo Cárdenas por la complicidad poética.

Todos los que hicieron posible e imposible esta tesis; Los que de alguna manera buscan un mundo mejor.

**A la libertad...**





# Índice

Introducción	XIV
Capítulo I	
Contexto social, político y artístico de Eduardo Chillida	2
1.1. Generalidades	2
1.2. España y País Vasco	15
1.3. Eduardo Chillida	28
Capítulo II	
Peine de Viento XV de Eduardo Chillida	49
2.1. Antecedentes	49
2.2. Espacio Escultórico	56
2.3. Materiales e instalación de la obra	75
Capítulo III	
La libertad en el Peine de Viento XV	86
3.1. Interpretaciones	86
3.2. La libertad en el Peine de Viento XV	96
Conclusiones	116
Bibliografía	123
Índice de imágenes	128





## Introducción

*El arte es una rebelión contra el destino*

André Malraux

El arte se manifiesta en los individuos de distintas maneras y es comprendido por ellos de tantas formas como espectadores contemplan. El por qué del estudio de una obra en especial se vuelve en algunas circunstancias un acto de catarsis, de amor y de entendimiento. El significado de cada pieza es un diálogo individual entre artista y receptor, artista y estudioso o crítico; lo que se comparte son los contenidos del mensaje.

A la pregunta obligada ¿Por qué Eduardo Chillida y su Peine de Viento? respondo: por una razón de índole personal y quizá emocional o espiritual como pudiese ser la emoción vivida al escuchar un poema, o la sublime sensación de la experiencia estética. La decisión de estudiar a Chillida, y no a cualquier otro artista, tema de arte o comunicación visual, tiene su origen en una anécdota; sí, una anécdota que en ese momento se convirtió en una revelación; sucedió por el mes de agosto de 2002; por primera vez en la historia del Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, se expondría una muestra retrospectiva del artista vasco. Se trajeron innumerables piezas tanto de diseño como de escultura; en el interior de una de las salas del recinto se estaba transmitiendo un video sobre la vida y la obra del artista. En ese documento resaltaron las imágenes relativas al espacio escultórico del *Peine de Viento XV*; recuerdo que, sin motivo aparente, empecé a llorar de emoción. No era un llanto

de tristeza, eran lágrimas con muchas emociones, colores y formas. Mi recuerdo más claro es que –casi por un impulso– tuve el deseo de establecer un diálogo íntimo con Chillida, su obra y, por supuesto, con esa enorme escultura mirando al mar vasco y situada en la bahía de la Concha. Imaginé que sería una estupenda idea contactar con Eduardo Chillida, entrevistarlo, mostrarle una serie de poemas que había escrito mientras observaba sus piezas en el museo, cuando casi era el momento de establecer una relación epistolar, Chillida muere en su tierra natal, San Sebastián en el Euskadi, País Vasco, dos meses después.

Desde entonces el diálogo con Chillida quedó como una asignatura pendiente, un deseo de comunicarle el mensaje que recibí al ver, mirar y analizar su obra, es decir el resultado de mi propia interpretación de este fenómeno artístico.

Adicional a la inquietud de carácter personal. Llegó el trabajo académico. Éste se centró en investigar la obra de Chillida. Asimismo han sido de gran relevancia los trabajos, libros y ensayos sobre Chillida, los cuales pertenecen a estudiosos de diversos países; abarcando a conciencia las diferentes etapas y características de este artista, tanto lo relativo a la muestra gráfica como a cada etapa de su evolución escultórica, sin embargo dentro del material revisado nos enfrentamos a la gran oportunidad de profundizar en la interpretación sobre su espacio escultórico denominado el *Peine de Viento XV*, el cual está conformado por un conjunto de tres esculturas de acero montadas en unos acantilados que dan al mar cantábrico; estas piezas reposan sobre una espacio diseñado por Luis Peña Ganchegui, arquitecto vasco.

El planteamiento del problema de estudio está basado en el análisis del contenido o el significado del *Peine de Viento XV*, así como en una interpretación personal en relación a la forma en que están estructurados los mensajes, sus diferentes ramificaciones y símbolos, basados en la perspectiva de Erwin Panofski, en lo relativo a su método iconológico.

De lo observado e interpretado, se propuso que existe una íntima relación del concepto de “libertad”, con lo planteado por el escultor; y que este tema se encuentra de manera intrínseca en cada una de sus piezas. ¿Qué entienden los vascos por “libertad”. ¿Qué entiende Chillida por libertad?

Por ello, el objetivo de este trabajo se conformó en una interpretación de la obra estudiada y su relación con el concepto de libertad: en paralelo, se buscó la importancia que tiene el estudio del contexto histórico, político, social y artístico de una obra de arte. Sólo con ese estudio se podrá entender a cabalidad cuál es la propuesta del artista y, así también, adentrarnos al análisis formal y la relatoría del proceso de instalación, para por último relacionar lo contextual y lo formal con el contenido interpretativo de la obra

Partimos de que los tres grandes postulados de la obra de Eduardo Chillida se fincan en la triada fundamental: libertad, universalismo y nacionalismo; es decir, a pesar de su profunda relación con la cosmovisión de la cultura vasca, el intérprete posee una identidad de carácter universal dentro de su propuesta artística (y un sentido de búsqueda que de esa identidad dimana).

En cuanto a la revisión de la información relativa al tema, cabe destacar que la mayoría de la bibliografía especializada se encuentra en bibliotecas del País Vasco, o en otros países como son Alemania y Japón; en nuestro país hay relativamente pocos datos reveladores al respecto. No obstante, se han realizado numerosos estudios sobre el escultor tanto en su país de origen como en el ámbito internacional. De esos estudios destaca el de Edorta Kortadi, profesor de historia de arte de la Universidad de San Sebastián: *Una mirada sobre Eduardo Chillida y Bases para la Morfología de los Peines de Viento* de Eduardo Chillida; valiosa también fue la lectura a profundidad de Luxio Ugarte de su libro: *La reconstrucción de la identidad vasca: Oteiza-Chillida*, así como Kosme de Brañano con el trabajo titulado: *La obra artística de Eduardo Chillida*, entre otros.

La obra de Eduardo Chillida ha sido investigada desde diversas perspectivas y en diferentes países, sin embargo en México, con excepción de algunos ensayos de Octavio Paz, existe un gran espacio para explorar. Gracias a esta exposición en el 2002 en el Palacio de Bellas Artes, se ha comenzado a subsanar esta deficiencia.

El trabajo de tesis está estructurado de lo general a lo particular; se desprende de una revisión histórica de fuentes relacionadas al estudio de la escultura y el arte del siglo XX, tanto europeo, como español y vasco; prosigue el estudio de la obra de Chillida, y –para profundizar– se implementaron categorías del lenguaje escultórico para dar inicio al análisis formal del *Peine de Viento XV*. Para el apartado en el que se presenta la interpretación, se tomó como referente a Erwin Panofski, y su libro sobre “*Estudios sobre Iconología*”, texto en el cual se explica el por

qué de las imágenes en un contexto determinado. Según este autor, en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido porque tiene un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos, además de prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y las estructuras de composición.

El capitulado está dividido en un primer apartado dedicado a enunciar el contexto social, político y artístico de Eduardo Chillida, acto seguido se revisaron los antecedentes de la obra de Chillida hasta la consideración del análisis formal del espacio escultórico, por último se trabajó en las diferentes interpretaciones de la obra, así como los paralelismos con el concepto de libertad como contenido intrínseco.





# CAPITULO I

## Contexto social, político y artístico de Eduardo Chillida

### 1.1. Generalidades

El estudio de la obra de arte, sus particulares características, así como el estilo propio de su creador van de la mano con el análisis del contexto histórico en el cual tiene lugar esta producción creativa. El tiempo y el espacio que vive el artista van a ser incorporados en los objetos de su creación. Su obras son los espejos de su época; los reflejos de su historia, la manera de ser y actuar; es decir la forma en que concibe al mundo y cómo lo interpreta.

Asimismo es importante hacer hincapié en que cada autor es un testigo de su tiempo. La obra puede poseer determinadas formas, estilos o colores, sin embargo no vamos a poder entender con amplitud el sentido final del artista, si no conocemos la época, la voluntad o el sentido, la iconología e incluso toda la historia que rodea a cada pieza. La ejecución de su obra va en relación a su momento creador, sus marcos de referencia, las influencias de sus antecesores y contemporáneos, así como su conocimiento histórico.

Esto se puede observar también en la vasta obra del escultor vasco Eduardo Chillida, artífice de una de las propuestas plásticas más importantes del arte universal de la segunda mitad del siglo XX. La escultura de ese periodo presentó estilos y propuestas que para sus espectadores contemporáneos

resultó en algunos casos difícil de comprender o asimilar por el hecho de manifestar propuestas novedosas y alejadas de esquemas tradicionales. Con esto se elabora un nuevo código que conforme pasa el tiempo es planteado como una tradición.

El arte se relaciona y tiene que ver con la época en que se produce, digamos que es una especie de materialización del espíritu de un tiempo determinado. De esta forma el arte actúa como un vehículo de comunicación entre el artista, su contexto y el mensaje que desea transmitir. Nuestro conocimiento y apreciación de cualquier fenómeno artístico será guiado por los hechos, las propuestas, los sucesos y avances tanto en la sociedad, en la política, la economía y la ciencia. Todo lo anterior explica el por qué de la esencia de cada objeto creativo.

El periodo histórico al que nos referimos al hablar de Eduardo Chillida tiene que ver con lo que conocemos como Guerra Civil española (1936-1939), y la consiguiente victoria del General Francisco Franco, cuyo personal estilo de gobernar influye en la actividad artística e intelectual de la España y el país vasco de la posguerra.

La circunstancia política, social y artística de Chillida se circunscribe al periodo que comprende a la Europa de principios de siglo y casi entrada a la primera conflagración mundial (1914-1918); en 1909, en Italia, surgió el primer movimiento de vanguardia, el denominado futurista. Marinetti, su fundador desarrolló el Manifiesto Futurista, en donde el arte fue asimilado o percibido con un componente ideológico y su centro consistió en volcarse a las costumbres y la cultura, dejando a un lado al

pasado y potenciando el futuro. Un caso representativo de esta tendencia fue el escultor Umberto Boccioni, (1882-1916) el cual se dedica, sobre todo en los años de 1911 y 1912 a su obra escultórica, publicando su Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista, su oferta plástica consistió en: "Me propongo hacer que el objeto viva en el medio ambiente que lo rodea..."Sustituyamos el yugo ignominioso de la tradición por una continuidad dinámica de las formas, por una extensión de la escultura hasta adentrarse en el espacio..."<sup>2</sup>

Tanto el futurismo como el constructivismo en Rusia y el movimiento dadaísta (con Tristán Tzara, en Hungría) intentaban dar un nuevo fundamento al nuevo mundo por venir, una idea de futuro. Para los artistas constructivistas la sociedad futura debía tener un lenguaje artístico basado en la realidad, sin ilusionismos ni símbolos; los materiales debían de existir en un espacio real para desarrollar sus esculturas. Cada material funcionaría con sus propias normas de construcción conformándose como una estructura equilibrada que era una especie de metáfora que definiría la nueva realidad social.

Según Herschel, en su libro *Teorías de arte contemporáneo*, y haciendo referencia a las corrientes artísticas relativas al constructivismo:

El sentimiento de destino social inherente a la nueva concepción del arte llegó a convertirse en un celo mesiánico para algunos de los artistas; de modo inevitable, se organizaron en grupos. Redactaron manifiestos conjuntos publicaron entrevistas, escribieron libros y pronunciaron conferencias.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Rudolf Wittkower, *La escultura procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma 1984, p 307

<sup>3</sup> Herschel Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, ediciones Akal 1995, p 334

Como se mencionó estos movimientos surgieron por toda Europa en vísperas de la Primera Guerra, sin embargo, Herschel describe que la afirmación más radical del ideal de lo absoluto en el arte vino de Moscú; en el mundo artístico, como en lo social y en lo político, las condiciones estaban maduras para la Revolución Rusa. Por otra parte, existía un gran contraste entre el atraso cultural del país y los pequeños grupos de intelectuales y de artistas de vanguardia como fueron Picasso y Matisse que eran mejor conocidos en los círculos avanzados de Moscú que en París. De los artistas rusos de este periodo tomaremos de ejemplo a Vladimir Tatlin (1885-1956), y a Naum Gabo (1890-1977), porque su obra escultórica es un claro ejemplo de la propuesta artística de este periodo en la Rusia.

Vladimir Tatlin hizo la primera construcción en relieve puramente abstracta, en metal, cristal y madera, llevando, si bien como consecuencia lógica, la idea de collage y de la construcción abstracta. El constructivismo estaba motivado por sucesos del mundo contemporáneo del maquinismo y de la producción masiva de los objetos. El constructivismo contó con la aprobación de León Trotski y de ciertos grupos del partido Bolchevique que llegaron al poder en Rusia. El gran monumento de Tatlin a la *Tercera Internacional*, concebido en 1919, pero nunca construido, quedó como una propuesta visual. Este producto artístico logró que el estilo constructivista fuese considerado por algún tiempo un emblema de la revolución proletaria. El nombramiento de Malevich como profesor, primero en la Academia de Moscú y después en la de Leningrado, supuso el reconocimiento oficial del movimiento.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Ibidem* p 336

Otro escultor ruso, fundador del movimiento constructivista, fue Naum Gabo, el cual se caracterizó por la realización de piezas a partir de materiales industriales, junto con su hermano Antoni Pevsner, entra en contacto con los expresionistas del *Blaue Reiter* en Munich. Pasa los años de la guerra en Oslo, juntos realizan sus primeras construcciones y a partir de entonces sus carreras se desarrollan en paralelo. Regresa a Rusia al estallar la Revolución y se instala en Moscú, compartiendo taller con Pevsner; mantiene contactos con Kandinsky, Malevich y Tatlin, en un período de grandes discusiones teóricas.

En 1920 realiza sus primeras construcciones cinéticas y redacta, con Pevsner, el *Manifiesto Realista*. En 1922 se le permite abandonar Rusia y se instala en Berlín, donde participa en la Primera Exposición de Arte Ruso, organizada por el gobierno soviético en la galería Van Diemen.

Según Rosalind Krauss, en su libro: *Pasajes de la escultura moderna*, “la pretensión de los constructivistas era la de dominar el material por medio de una aprehensión conceptual proyectiva de la forma. La escultura entra dentro de un mundo analítico que modela tanto al receptor como al productor.”<sup>5</sup>

En contraposición al denominado constructivismo entra a la escena plástica el movimiento Dadaísta, encabezado por Tristán Tzara, (en 1918, en Zurich). Se caracterizó por no creer ni en el progreso ni en la moral que surge de una civilización que *emerge* de las ruinas de la guerra. Su base filosófico-teórica se encontraba en la literatura y en la poesía, y esto fue transportado al terreno de la plástica. Su método de trabajo consistía

<sup>5</sup> Véase, Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la Escultura Moderna*, Madrid, España, Ediciones Akal, 2002, p 336

en la deformación de los modelos lingüísticos en vigor, la inversión, la repetición, etc, que eran aplicados a la plástica. Marcel Duchamp y Man Ray juegan con estos elementos lingüísticos sin preocuparse demasiado en la plástica...buscan la inversión de los significados sin preocuparse de cómo aprehender el espacio o de construir nuevos códigos formales.<sup>6</sup>

El término *arte encontrado* –más comúnmente objeto encontrado (en francés *objet trouvé*; en inglés, *found art* o *ready-made*) o confeccionado– describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue su creador a principios del siglo XX.

Los *ready mades* se convirtieron de ese modo en parte del proyecto de Duchamp de realizar cierto tipo de movimientos estratégicos que llevarán al cuestionamiento de la naturaleza exacta de la obra en la expresión “obra de arte”. Para crear el arte no es preciso solamente transformar su estructura exterior, es indispensable jugar con el lenguaje metafórico, transformándolos y proyectando un nuevo espacio y emoción estética.

Durante la época que va de los años veinte a los treinta, el escultor rumano Brancusi, trabajaba en proponer en sus piezas un estilo orgánico, pero de tendencia clásica e insistiendo en el análisis conceptual, a diferencia de Duchamp. La búsqueda de Brancusi refleja su origen europeo oriental, por tanto tiende a valorar formas artísticas relacionadas con los más sencillos y elementales sistemas orgánicos, como el huevo y el pez.

<sup>6</sup> Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca*. Oteiza/Cillida, Madrid, España, Siglo XXI editores, p 70

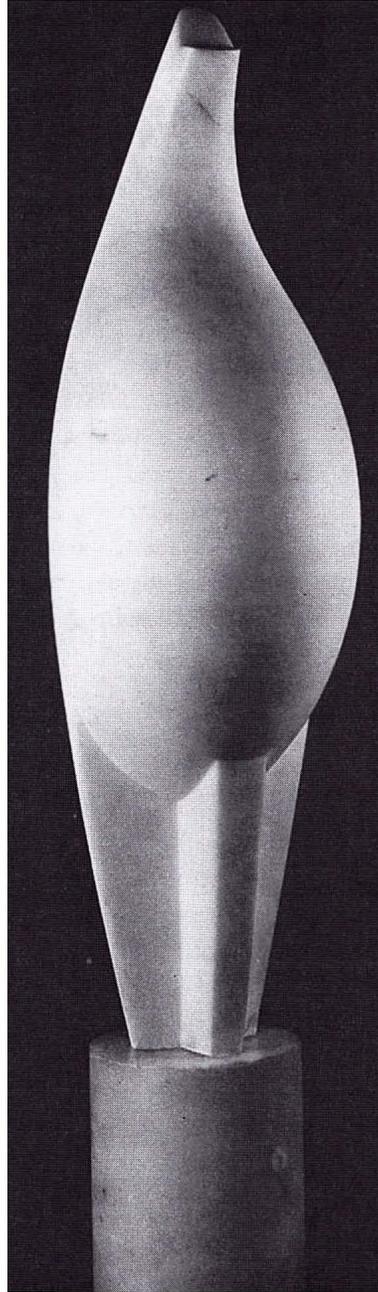
Rudolf Wittkower en su libro: *Escultura, procesos y principios*, nos dice que:

...los escultores de principios de Siglo XX tomaron conciencia de la dicotomía entre tallado y modelado. Escribe que en algún momento Rodin intentó atraer a Brancusi a su estudio, pero el joven escultor se negó a ello. No se puede crecer a la sombra de los grandes árboles, y es que Brancusi era un artista totalmente entregado a la escultura, exclamaba. El peso moral de su convicción y la decisión con la que siguió el camino de lo que debía hacerse lo convierten en uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna. Henry Moore señalaba en unos de sus escritos que “a partir del gótico, la escultura se ha venido cubriendo de musgos y hierbajos, de toda clase de excrecencias que llegaban a ocultar totalmente la forma...la misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo ese exceso y en hacernos de nuevo consciente de la forma.<sup>7</sup>

Un ejemplo de ello, es su famosa obra *El beso* (1908), que es probablemente una respuesta deliberada a la obra homónima de Rodin. Su otra obra *El Pájaro* (1912), es en gran medida el resultado de una serie de procesos abrasivos.

Sin embargo años más tarde, en 1928, escribía: “Sin los hallazgos de Rodin, mi obra no hubiera sido posible.” Por inverosímil que pueda parecer, *El Pájaro* de Brancusi está en deuda directa

<sup>7</sup> Véase Wittkower op cit *Escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza forma 1984, p 289



Brancusi  
*El Pájaro (1912)*

con Rodin. *El Pájaro* es un fragmento: no tienes patas y, lo que es más significativo tampoco tiene cabeza. Quien descubrió que la parte puede valer por el todo fue Rodin y Brancusi y cientos de escultores aceptaron esta premisa. A diferencia de Miguel Ángel, cuyas obras inacabadas eran eso: obras inacabadas, Rodin realizaba obras que, siendo ya productos terminados, eran figuras parciales. Ello requería una forma nueva- moderna podríamos decir- de autoanálisis e introspección, pues el artista tenía que hacerse con un sofisticado control del acto creativo.<sup>8</sup>

Otro movimiento de vanguardia fue el Surrealismo dirigido por André Bretón, (en Francia, de -1924). Con este surge el Manifiesto del mismo nombre (Manifiesto Surrealista). La tendencia era adentrarse al mundo inconsciente y la aplicación de las teorías freudianas de la interpretación de los sueños.

Luxio Ugarte, en su libro *La reconstrucción de la identidad cultural vasca...* escribe al respecto: “El mundo de lo inconsciente es percibido como algo objetivo, el mundo de los deseos de la “irrealidad” elaborado por Freud surge como una solución y una explicación de lo consciente a lo “real”.<sup>9</sup>

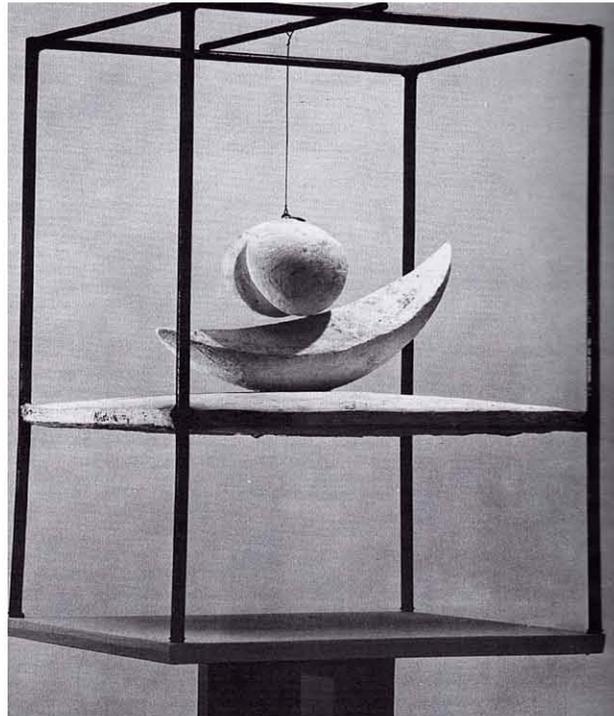
Giacometti también estaba inmerso en los diferentes movimientos de los años 20 cuando Tristán Tzara, André Bretón y Duchamp figuraban de manera preeminente en la escena artística internacional.

<sup>8</sup> *Idem*

<sup>9</sup> Véase, Ugarte *op cit* p 71

El abandono del surrealismo y la vuelta al arte figurativo constituyen el prelude de la llegada de Giacometti. Aparecen sus figuras humanas alargadas, muy delgadas y de superficie áspera, a menudo de tamaño natural, que pueden estar representadas solas o en grupo.

Giacometti comienza a trabajar con esta nueva perspectiva: sus obras son una especie de plasmación de deseos eróticos, de la libido inconsciente (*Pelota suspendida*, 1930-1931). En esta obra Giacometti sugiere el tiempo real por medio del movimiento colgante atrapando al tiempo un espacio cúbico.<sup>10</sup>



Giacometti  
*Pelota Suspendida (1930-1931)*

<sup>10</sup> *Ídem*

También mencionamos al escultor Jean Arp, el cual es considerado el primero que utiliza el principio de la máscara como signo multifacético de la expresión.<sup>11</sup>

Otro grupo relevante de escultores de los años treinta son Alexander Calder y Henry Moore; cada uno con propuestas totalmente diferente, las que, no obstante, generaron aportaciones artísticas, así como puntuales influencias en Eduardo Chillida.

En 1934, Moore comenzó a excavar cavidades en los materiales; y en una búsqueda de complementariedad entre forma y espacio. Moore trabaja el volumen por medio de planos geométricos que se van generando al interior por medio de huecos. Para este artista cada material tiene unas cualidades particulares que es preciso descubrir en el momento mismo de la realización de la idea y la conceptualización de la obra.



Henry Moore  
*Rey y Reyna (1953)*

<sup>11</sup> *Ibidem* p 72

En cuanto a la obra de Henry Moore y Bárbara Hepworth, escribe Urgarte que estos escultores: “acuden a la metáfora orgánica para estructurar una superficie fluida que se depositará de los componentes internos... Moore trabaja el volumen por medio de planos geométricos que se van desarrollando hacia el interior por medio de huecos.<sup>12</sup>

Alexander Calder, es mejor conocido como el inventor del móvil o chupin (juguete móvil colgante), un precursor de escultura cinética. También elaboró obras esculturales inmóviles, conocidas como “stabiles”. Aunque los primeros chupines y stabiles de Calder fueron relativamente pequeños, poco a poco fue dirigiéndose hacia la monumentalidad en sus trabajos posteriores.

En 1931 creó una obra a la que Marcel Duchamp bautizó como móvil. Con ellos se propuso crear obras abstractas dotadas de movimiento que reflejaran, gracias a su dinamismo, los efectos cambiantes de la luz.

Realizó móviles de muy distintos tamaños, algunos gigantescos, para los que se sirvió de piezas coloreadas de latón de formas abstractas, unidas por alambres o por cuerdas móviles; suspendidos por lo general del techo, que a consecuencia de su poco peso, eran fácilmente movidos por el aire.

Hacia la época de los 50 surge -sobretudo en Norteamérica- un movimiento que recurre a los aspectos totémicos, ejemplo de esto es lo creado por David Smith y su obra Tanktotem I, 1952. Muchos artistas prosiguen directa o indirectamente esta tendencia, cabe mencionar entre ellos: Nevelson, Hare y Lipton.

<sup>12</sup> *Ibídem* p 73

En los años sesenta se originan nuevas tendencias que intentan promover aspectos nuevos y desean deslindarse de aspectos artísticos que consideraban caducos o pasados de moda. Estos estilos se enmarcan bajo el “minimal art, el arte povera, con Joseph Beuys, entre otros que abren nuevas vías.

Otro grupo de artistas es el integrado por los posminimalistas americanos como Serra y Nauman. Éstos utilizan materiales como: el caucho, o el plomo, que, por sí mismos, dan un sentido y un proceso a la creación de cada obra, tal es el caso de la utilización del hierro por Richard Serra.

La incursión en el paisaje comienza sobre todo en Estados Unidos, con el surgimiento del Land Art a consecuencia del arte “minimal”. Estas obras utilizan elementos de la naturaleza y poseen sentido ecológico y son de carácter efímero.<sup>13</sup>

Para reconocer la obra de Chillida y situarla en su contexto determinado, me pareció esencial adentrarnos en los diferentes periodos, corrientes y creadores europeos, los cuales marcan con su creación escultórica precedentes para el artista. A continuación describiremos cómo estas expresiones no se pasaron por alto en la obra de Chillida. Sin embargo, a mi juicio, aunque Chillida fue influenciado por muchas expresiones en su propuesta artística, él se separó y buscó un proyecto muy personal, lleno de interrogantes fundamentales a su quehacer creativo.

<sup>13</sup> *Ibíd*em p 77

## 1.2. España y País Vasco

Con la finalidad de dar un marco general del momento político, ideológico, artístico y cultural en que se encontraban España y el País Vasco en los inicios del siglo XX es pertinente resaltar lo que apunta Ugarte en relación a la situación del Estado Español, así como la forma éste se transforma a partir de los diferentes cambios políticos, sociales y económicos; por ejemplo, al respecto de los apoyos artísticos refiere al que: "...los mecenas dejan de apadrinar a los artistas y estos se tienen que lanzar a la búsqueda de mercados. A consecuencia de ello, algunos lenguajes artísticos entran en retroceso, como las artes decorativas, así como cierto tipo de esculturas, pero no la escultura monumental..."<sup>14</sup>

El componente nacionalista va a ser un sello distintivo en los artistas nacidos en lo que conocemos como Euskal Herria, es por ello que, en lo referente a los sucesos artísticos, va a existir un predominio por la afirmación incesante de lo nacional en contraposición a lo españolista.

La guerra civil abre para el arte vasco el periodo del éxodo, asimismo la derrota para los vascos produce en el campo de la cultura un reforzamiento de sus valores, tanto de sus tradiciones como de su lenguaje.

En primer término -y para hablar más adelante del arte en el País Vasco-, demos una revisión de la escultura en España de carácter abstracto o considerada no imitativa, por encuadrarla dentro de una corriente o estilo determinado. Para tal efecto, hemos tomado en cuenta los importantes estudios de Carlos Arian, en su libro: *Escultura Actual en España*

<sup>14</sup> *Ibidem* p 82

*Tendencias no imitativas*, y en lo relativo al análisis de estas obras, el autor sustenta que se identifican por: “la armonía de líneas, los contrapesos entre los diversos volúmenes, la calidad de las superficies, la manera de armonizar el hueco y las formas macizas.”<sup>15</sup>

Carlos Arean, al referirse a la escultura española del siglo XX, dice que es un objeto (que ordena de una determinada manera), tanto el espacio que lo circunda y el que crea en su propio interior, como la interpretación de ambos. Indiferente es, por tanto que ese objeto sea imitativo o no imitativo, ya que se rige tan solo por sus propias leyes y no por su semejanza o desemejanza con otros objetos existentes en la naturaleza. Según este autor la escultura ha alcanzado una independencia de la pintura y del legado en Grecia.<sup>16</sup>

Para los artistas españoles de ese periodo fueron muy significativos los esfuerzos de Brancusi, Gabo, González, Moore, Picasso y Pevsner, así como unos cuantos escasos anticipadores más, que posibilitaron, todos los logros. A ellos cabe la gloria de haber iniciado por separado tendencias renovadas que se sintetizaron en Europa y América.

Indiscutible fue la aportación de Pablo Picasso, que además, fue uno de los primeros escultores que comprendió la necesidad de conformar espacios interiores y de haber concebido a la escultura como un objeto, casi en los mismos años en que llegó en pintura a una concepción similar.

En la Barcelona en la que Picasso inició su vida de artista y el arquitecto catalán, Antoni Gaudí (1852-1926), quien apelaba a la necesidad de invención o de experimentación de nuevas formas. Ambos artistas coincidieron en el reconocimiento de que una escultura es algo que un

<sup>15</sup> Carlos Arean, *Escultura Actual en España Tendencias no imitativas*, Colección Espacio, Madrid 1967. p 7

<sup>16</sup> *Íbidem* p 16

hombre construye y no algo que imita. Tal vez ello explica que la herencia de Gaudí sea hoy más frecuentemente reivindicada por escultores o pintores que por los propios arquitectos.

Cuando en 1914 construye Picasso su *Mandolina*, esta escultura es objeto, tal vez con mayor rigor que muchos logros recientes de Chillida u Oteiza... Picasso trata de conciliar los contrarios como elemento compositivo.

Otro caso ejemplar es el de Julio González (1826-1942), uno de los artistas modernos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Nacido en Barcelona, una gran parte de su vida transcurrió en París, como contemporáneo y amigo de Pablo Picasso. Sus esculturas innovadoras con inclinaciones cubistas en su mayor parte son referencias a la figura humana, aunque frecuentemente son abstractas. Es uno de los grandes escultores europeos del siglo XX. Dedicó su trabajo, sobre todo, a la escultura en hierro, a menudo de grandes proporciones.

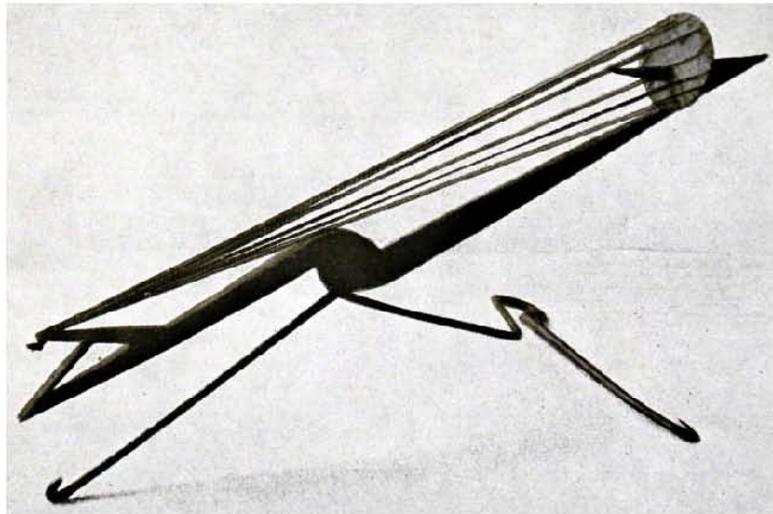
Carlos Arean, escribe sobre la obra de Julio González: “que este artista es como Picasso, su único amigo y su único igual, otra de esas personalidades reciamente ibéricas, destinadas a crear para la eternidad y a inventar nuevas formas.<sup>17</sup>

Una de las características esenciales de la obra de González es su interpretación de un arte que buscaba la españolidad. Asimismo, González trabaja con estructuras férreas, objetos en los que la impronta de la mano del artista inmediatamente intuye y descubre las posibilidades espaciales del bulto entero; convertir el espacio en materia y en forma.

<sup>17</sup> Íbidem p 34



Juan Miró  
*construcción, 1932*<sup>18</sup>



Ferrant  
*Fuego de tensiones, 1952*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Ibíd*em p.35

<sup>19</sup> *Ibíd*em p.10

Pablo Gargallo (Barcelona 1881-1935) contemporáneo de Picasso, fue influido al igual que Julio González para trabajar con el hierro; por tanto, se dice que la gran novedad en la obra de este artista es la búsqueda de un volumen abstracto gracias a la iluminación.

Otro artista importante del arte español de esta época es Joan Miró (1893-1983); él se asomó intermitentemente al mundo de la creación de objetos escultóricos que se inspiran en formas naturales o en la herencia de Gaudí.

Angel Ferrant (1891-1961) tiene un periodo constructivista, en el que el contrapesado diálogo de volúmenes en el espacio llevó a máxima fluidez las posibilidades de la tendencia.

Todos los autores hasta ahora mencionados son anteriores a la renovación madrileña de 1945, prolongada luego en la barcelonesa de 1948. Ferreira es así el último nexo de unión entre los movimientos anteriores y posteriores, dado que ofrece las primicias de su momento no imitativo que sirve para analizar la popularización de la nueva mentalidad plástica.

Asimismo pusieron en contacto con el público el arte no imitativo, sin embargo además de sus importantes creaciones en el terreno artístico, brindaron un amplio camino a otros escultores que se fueron planteando distintos problemas creativos y teóricos dentro del ámbito escultórico.

## El arte en el País Vasco

Después de entender cómo se desarrolló el arte de mediados de siglo XX en España es pertinente brindar una visión global de lo que sucedía con la circunstancia histórico, política y social del País Vasco y la consecuente influencia de esta situación en este terreno para sus artistas.

Antes de la Guerra Civil en España, Cataluña y el País Vasco eran las dos regiones más claramente diferenciadas del resto. Las más industrializadas y prósperas desde la segunda mitad del siglo XIX. La nueva Constitución republicana mencionaba la posibilidad de conceder la autonomía a aquellas regiones que lo solicitasen. Atendiendo a las crecientes demandas del catalanismo político, la República accedió a que se celebrase un plebiscito en Cataluña para otorgar a dicha región su anhelado estatuto de autonomía. En el verano de 1932, el estatuto catalán se convirtió en ley y se constituyó un nuevo gobierno catalán, la Generalitat. El catalán y el castellano serían las lenguas oficiales. El País Vasco también realizaba esfuerzos parecidos en busca de un mayor autogobierno pero aquí los problemas eran más difíciles de superar. La profunda confesionalidad del principal partido autonomista, el PNV, chocaba con un gobierno republicano de corte anticlerical. Ello sólo sirvió para posponer la promulgación del estatuto hasta octubre de 1936, cuando en plena guerra civil, la cuestión se transformó en una necesidad política.<sup>20</sup>

Desde su constitución geográfica, el País Vasco resulta de una formación poco homogénea, a pesar del pequeño espacio que ocupa envolviendo

<sup>20</sup> Apuntes tomados en clase: Diplomado de Lengua y Cultura Vasca, Universidad Iberoamericana, Octubre de 2010

el ángulo que se abre al océano Atlántico a través del llamado Golfo de Vizcaya. Pese a la diversidad de elementos orográficos podemos hacer una división en dos áreas, la primera: el País Vasco Septentrional que engloba la zona pirenaica y la mayor parte de las provincias marítimas de Guipúzcoa, Vizcaya y el norte navarro, la segunda: el meridional también llamado zona del Ebro, correspondiente a de Álava y Navarra. Siete provincias o Herriades en lengua Vasca, forman el País Vasco histórico. De ellas tres pertenecen al estado Francés y cuatro al Español. La proximidad al mar permite aprovechar su influencia a las provincias costeras.<sup>21</sup>

A principios del siglo pasado el sector minero y de metalurgia hicieron crecer la economía del País Vasco que hasta entonces sólo se basaba en la ganadera y agricultura. Esto hizo a su vez que mucha gente procedente de otras comunidades de España viniera al País Vasco a probar fortuna. Este aumento de mano de obra trajo consigo el desarrollo aun mayor del acero que estaba en su época dorada, puesto que Bilbao con sus altos hornos y Guipúzcoa con sus fundiciones se situaban en la punta de la tecnología y el crecimiento económico del País Vasco y de todo el territorio nacional.<sup>22</sup>

Cabe destacar que con motivo de la guerra civil en España el sentimiento de búsqueda de identidad del pueblo vasco se afianzó con una gran fuerza, Ana Maria Guasch, en su libro: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, en cuanto al fenómeno de la búsqueda de identidad, nacionalismo y sentido de pertenencia, nos dice:

<sup>21</sup> *ídem*  
<sup>22</sup> *ídem*

De manera que lo que a principios de siglo fue un instrumento para mantener vivo el recuerdo, la nostalgia del mundo incontaminado del que provenimos y el bálsamo para el dolor que ocasiona un miembro fantasma, se ha convertido después, a medida que los acontecimientos históricos se precipitaban sobre el pueblo vasco, en un hecho capaz de simbolizar, la tragedia de un pueblo, primogénito y perdido, en apasionada búsqueda de si mismo.<sup>23</sup>

En esta época se marca en España y en especial en el País Vasco, un hito indiscutible. Ciertamente, el régimen instaurado tras la guerra civil no fue demasiado propicio para la recuperación y el funcionamiento de los órganos e instituciones, etc., que podían encauzarlo en la recuperación cultural del pueblo vasco interrumpida en los primeros meses de la contienda. En el País Vasco, o en las entonces provincias vascongadas, el conflictivo estado de posguerra se agudizó de forma especial como consecuencia de las definidas y radicales posturas nacionalistas y abertzales que pretendían de manera progresiva, hacer de la vida del pueblo vasco un reducto cerrado e independiente de todo poder centralista.<sup>24</sup>

La autora, en cuanto a la problemática del idioma, nos dice sobre el Euskera o Euskara: “La lengua vasca desprovista de cualquier relación con la lengua latina, adquiere una función defensiva: la lengua debe servir para diferenciar lo vasco, para preservarle del contacto extranjero...”<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Véase A. Guasch, Op cit Arte te e ideología en el País Vasco: 1940-1980, ediciones Akal, Madrid España p 11

<sup>24</sup> *Ibidem* p 16

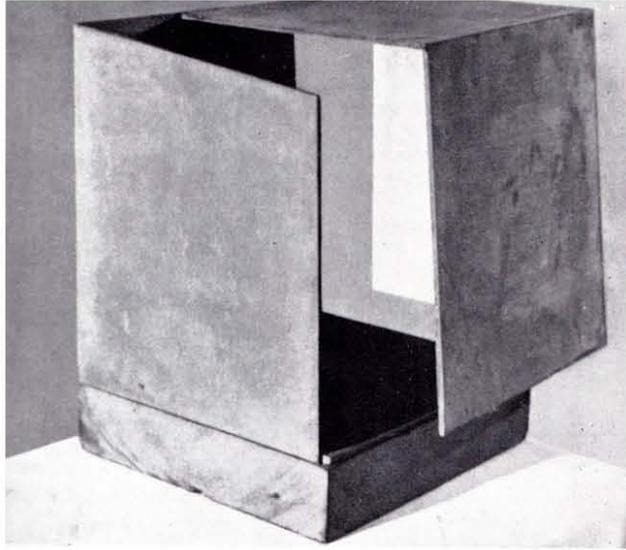
<sup>25</sup> *Ibidem* p 25

El arte español en los años cuarentas representó una oposición entre lo tradicional y un arte de vanguardia, en los cincuentas esto se transfirió a la búsqueda de un arte representativo y un arte abstracto. Se caracterizó por una supremacía por el informalismo y el constructivismo en cuanto a las corrientes abstractas. La muerte de Francisco Franco marca un giro a un periodo de la historia e incluso de la cultura española.

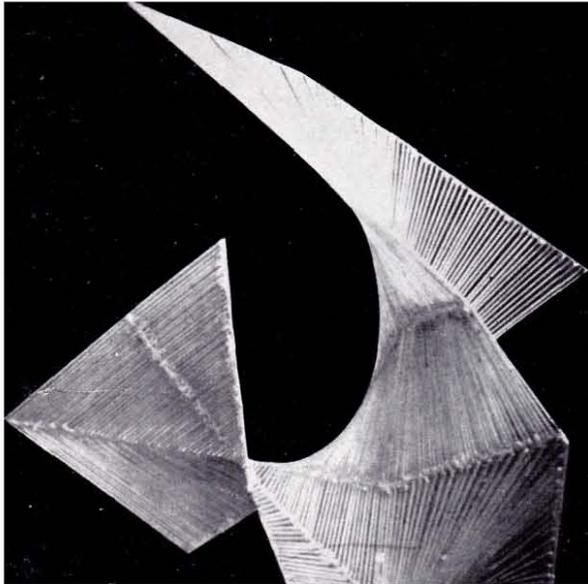
En el arte español que se realizaba en aquella época existió una constante de carácter constructivista. También advierte que las propuestas más novedosas y la invención de las formas eran planteadas tanto por Jorge de Oteiza, en su nativo País Vasco, como por Eudaldo Serra en Barcelona, tomado como punto de partida la herencia de Julio González, Ferrant, Picaso, Henry Moore, Brancusi, Gabo y Pevsner que directa o indirectamente van a resultar fuertes influencias y referencias para Chillida y su obra.

El trabajo de estos dos artistas (Oteiza y Chillida) no difiere tanto en sus primeros momentos. Las esculturas de Oteiza de los años 30 y 40 y las realizadas por Chillida entre 1948 y 50 denotan similar influencia de los arcaísmos primitivos que tan fuerte huellamarcaron en la plástica de la Modernidad. En ambos casos existe preocupación por los valores de la masa y la potencia volumétrica, no ajena a cierto espíritu totémico, que en el ámbito internacional se encuentran en creaciones de Brancusi, Giacometti, Picasso y Moore, entre otros.

Jorge de Oteiza también fue una gran personalidad del arte español y del País Vasco; justo en el año de 1958, en que Oteiza abandonó la escultura,



Jorge de Oteiza  
*Desocupación del cubo, 1958* <sup>26</sup>



Equipo 57  
*Estructura Plástica, 1958* <sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Ibíd*em p.55  
<sup>27</sup> *Ibíd*em p.57

comenzó a ser conocida en España la obra comunal realizada por el Equipo 57, fundado en París unos meses antes y domiciliado después en Córdoba.

Los integrantes del equipo no fueron siempre los mismos, pero podemos considerarlos como los más permanentes a: Cuenca, Duarte, Ibarrola y Serrano. No firmaban estos artistas su obra con sus propios nombres, sino con el colectivo del equipo, y las realizaban siempre conjuntamente por lo que es imposible al término de la obra saber exactamente cuál ha sido en cada caso concreto su participación. Se decía que el Equipo 57 era el único que había realizado este tipo de creaciones en las que el espíritu constructivo no surge de los afanes de un solo artista, sino de los de un conjunto perfectamente compenetrado. El año en que media docena de españoles lo funda en París, señaló un giro importante a la problemática del arte en esos momentos: Que la belleza tenga también una finalidad social a la altura de los valores estéticos.

En las décadas de los cincuentas y sesentas del siglo XX se produce un resurgimiento en el ámbito artístico vasco gracias a la inquietud de varios artistas, que veían cómo su temática y su manera de representarla se habían estancado.

El cambio más significativo fueron las obras que testimoniaban exclusivamente figuras y paisajes, es decir, obras meramente figurativas, se pasó a explicar el mundo desde el interior, desde el pensamiento del propio artista, convirtiéndose así en algo más abstracto y alejándose de la apariencia superficial de la vida exterior. Surgió otra manera de

testimoniar la realidad, menos artificial. En definitiva, el artista es más libre a la hora de crear su obra.

Es en este momento cuando adquieren renombre internacional Oteiza, Chillida, Basterretxea e Ibarrola y es en 1966 cuando surgen cuatro grupos en cada una de las comunidades autónomas, impulsados por Oteiza, éstos fueron: Gaur (Guipúzcoa), Emen (Vizcaya), Orain (Álava) y Danok (Navarra). Juntos forman la frase: Hoy aquí ahora todos

El primer grupo que se organizó fue el Gaur y es el que describiremos porque era el conformado por: Oteiza, Chillida y Mendiburo como escultores y en la pintura: Baxterrechea, Balerdi, Sistiaga, Zumeta, y Amable Arias: fue ya en cierta medida excluyente y reunió a los artistas guipuzcoanos que por aquellos años mantenían una misma comunión de ideas y una misma postura estética

Una nueva propuesta se denominó como Informalismo Vasco. Esta opción hereda los intentos renovadores de la década de los 50 y en especial de las conquistas plásticas de los escultores de los que hemos estado haciendo referencia, y esta lucha ha tenido lugar en un marco geográfico específico: Guipúzcoa, que por primera ocasión asumió el liderazgo artístico y cultural del País Vasco, protagonismo que hasta entonces había sido representado por Vizcaya. Asimismo en Guipúzcoa nació la iniciativa de constituir el movimiento de la Escuela Vasca a través de la constitución del grupo Gaur.

El significado del informalismo para el arte vasco corresponde al inicio de un reencuentro con las implicaciones estrictamente plásticas, ajenas en un principio a todo planteamiento de tipo simbólico, social y, especialmente anecdótico en cuanto a lo temático lo que supone dos cuestiones básicas: en primer lugar, a la ruptura con toda una larga tradición en la que se valoraba no a la obra por sí misma, sino por lo que representaba; es decir en los aspectos temáticos y narrativos y en segundo lugar al menos una posición que casi no se volverá a repetir hasta la segunda mitad de la última década, una preocupación -al menos en primer grado- con el contexto político y social vasco. Esto sin embargo, no implica que la relación de lo informal y, en el último extremo de lo abstracto, no fuesen lenguajes extraños a una posible estética o a un arte vasco...<sup>28</sup>

Cita Ugarte: “que en los años de 1960-1980 se vive en Euskal Herria un proceso de convulsiones políticas que se orienta hacia la reorganización tanto del movimiento abertzale como el bando españolista...”,<sup>29</sup> Asimismo surge ETA (Euskadi ta Askatasuna), en 1958 que retoma en cierta medida los postulados de Sabino Arana en cuanto una Euskadi independiente pero sin tener en cuenta la cuestión social. Con la muerte de Franco, ETA propone la difusión del Euskera y algunos artistas vascos salen en su apoyo. Lo que intentaban era crear una cultura y arte propios a esta idea de la generación de una escuela de arte vasco.

Finalmente no todos estos artistas estaban en el mismo canal ideológico, tal es el caso de Chillida que más bien se consideraba abertzale, es decir nacionalista y no tan radical. Del mismo modo las funciones y acciones de ETA conforme fue pasando el tiempo se tornaron más radicales y

<sup>28</sup> *ibidem* p 239

<sup>29</sup> Véase Ugarte *op cit* p 84

violentas: sus principios se fueron alejando de los pilares propuestos en al momento de su fundación, y conforme pasó el tiempo esta agrupación fue perdiendo fuerza y legitimidad. Así se percibe en los años recientes.

### 1.3. Eduardo Chillida

#### Antecedentes

En algunos casos ocurrió que los artistas emigraran a otros países para encontrar ahí un lugar neutral o “más a modo” en donde explotar sus aficiones creativas. De hecho algunos fueron sujetos del exilio. Esta situación provocó que artistas como Tàpies, Saura o Palazuelo, desearan huir y encontrar un camino internacional al arte español que va a tener una mejor proyección y una mayor libertad de recreación en la época de los setentas.

La aventura escultórica de Chillida comienza en el año de 1948 en París, tras haber cancelado su propósito anterior de ser arquitecto. Su primera influencia fue el clasicismo griego; sin embargo, su pauta creativa estaría más cercana a su país de origen en donde encontraría las respuestas a todos sus interrogantes. Su camino creativo estaba en el País Vasco.

Eduardo Chillida, nacido en San Sebastián el 10 de enero de 1924, es considerado como uno de los principales artistas plásticos de la segunda mitad del siglo XX. Un dato importante es el relativo al giro vertiginoso que da su obra partir de su regreso de Francia. En esos primeros

momentos, ya plantea una preocupación por la potencia de la materia que se convertirá en una constante de la obra gestada tras 1951, cuando abandona la figuración primitivista y define un estilo personal: vasco por materia y técnica. Chillida busca la solución a sus preguntas mediante el amor y el compromiso por trabajar en lo que no conoce, en lo que no se ve a simple vista; su obra será una experimentación de lo nuevo y lo desconocido. Esto aunado al rescate de las tradiciones de su tierra, del pasado y los orígenes del pueblo vasco.

Para complementar la idea anterior cito a Kosme de Barañano, en su libro: *La obra artística de Eduardo Chillida*, en el cual apunta: “ Se puede decir que el artista coge el relevo de los talleres tradicionales que precisamente en esas fechas comenzarán a desaparecer, y que quedarán como un residuo del mundo rural digerido por la industrialización y la Segunda Guerra Mundial...”<sup>30</sup>

Barañano establece la diferencia entre el trabajo mecánico anónimo que se realizaba en la fábrica industrial comparado con el pequeño taller de forja casi en medio de la naturaleza y recuerda que este trabajo había sido introducido en el mundo de la plástica en 1911 por los españoles Pablo Gargallo y Julio González.

Para Eduardo Chillida la elección de los materiales para sus creaciones artísticas va a ser de gran relevancia. La materia desempeñó un papel fundamental: la función no residía únicamente en dar cuerpo a una idea y dejarla plasmada, va más allá porque pretendía un diálogo entre materia y concepto una simbiosis de lo etéreo con lo terrenal. Como diría Octavio

<sup>30</sup> Barañano, Kosme, *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1988, p. 12

Paz sobre: “ más que formas de hierro o en granito, sus esculturas son el hierro mismo, el granito en persona. No son representaciones de ideas, sentimientos o sensaciones: son manifestaciones palpables de lo férreo y de lo granítico; en este comentario podemos interpretar que la obra de Chillida no puede ser entendida desde la formación a través de la materia. Así pues nuestro análisis sobrepasa a un criterio cronológico clásico, este debe tender hacia a los materiales utilizados porque estos son los que han generado sus planteamientos estéticos en función de sus cualidades.<sup>31</sup>

En cuanto a sus primeras experiencias con diversos materiales -como el yeso- hasta las obras en yeso y papel, la utilización del preponderante hierro, la madera, el alabastro y el hormigón, Chillida trabajó tanto el pequeño formato como la escultura monumental y siempre considerando al material como un vehículo de comunicación.

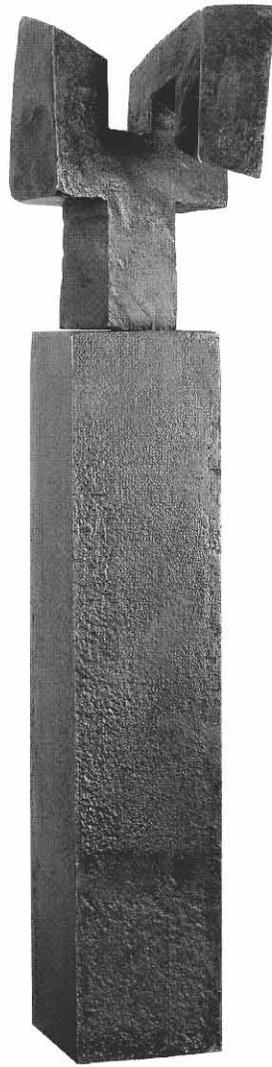
En el libro *Genios del Arte: Chillida*, encontramos información con respecto a la utilización del yeso por el artista. Así, se refiere a la época en que Chillida inició su oficio de escultor entre los años de 1948-1951, etapa en la que el artista estuvo viviendo en París. Durante su estancia en la capital francesa, Chillida sintió gran fascinación por la escultura griega arcaica del siglo VI a.C.-Kouros y Koré-, que pudo contemplar en el Museo de Louvre, al mismo tiempo que descubría la obra del escultor rumano Constantin Brancusi. En ambos casos, Chillida percibió la belleza de la forma a partir de la simplificación de las líneas que definen una figura, esto a través de la esquematización y la geometrización compositiva. En este contexto aparecieron sus primeras esculturas, realizadas mayoritariamente en yeso y de las que, lamentablemente, en la actualidad solamente se conservan seis, destruidas algunas por el propio artista y otras

<sup>31</sup> *Genios del Arte: Chillida* p 17, Ediciones Susaeta, Madrid, (Sin fecha)

rotas accidentalmente al ser trasladadas en la mudanza cuando este regresó al País Vasco en 1951. En estas primeras piezas Chillida aborda la figuración a través del cuerpo humano, temática que trabaja con indiscutible influencia del arte prehelénico.

Asimismo, retomo de nuevo el libro de los *Genios del Arte* para citar dos de sus obras iniciales y que son esculturas muy importantes: *Torso* y *Forma* (ambas de 1948). Se trata de dos esculturas que representan un torso masculino de pie y una figura femenina sentada; en ambos casos así como sucedía en las obras del siglo IV a. C. los diferentes elementos corporales quedan definidos por simples incisiones en la materia, algo que la maleabilidad y la ductibilidad del yeso permiten sin grandes dificultades. En este suave modelado rebota la luz, generando la dimensión volumétrica en relación con el espacio circundante. Es importante comprobar el siguiente hecho: en ambas piezas la figura se encuentra mutilada en las extremidades y en la cabeza, detalle que indica que para el artista vasco el cuerpo no es el objeto que desea esculpir, sino el pretexto para analizar un espacio concreto; su interés no va dirigido a la forma en sí misma, sino la posibilidad que le brinda el cuerpo humano para un estudio plástico-espacial.

Para Eduardo Chillida el concepto de espacio y la relación que con éste podía establecer la materia -junto con el concepto de tiempo -serán los grandes temas de toda su propuesta artística, lo que puntualizará se verá más detalladamente en los próximos capítulos-. De cierta manera, al igual que su trabajo en el yeso puede considerarse como una preparación para los brazos del escultor, la sucesiva esquematización de la figura se convertirá en la antesala de la abstracción.



*Estela Funeraria, Ilarik (1951)*

Aunque Chillida en sus inicios se declaraba amante de los griegos, muy pronto se apartará radicalmente de Grecia, sobre todo al regreso a su país. Al que llega y se aloja en un barrio llamado La Florida de Hernani y ahí pronto se encontrará ante la fragua de Manuel Illarramendi y descubrirá la fuerza y el misterio del negro hierro pudelado que es una técnica para refinar este metal.

En esa etapa trataba de buscar la síntesis de opuestos válida para su obra: combinar pasado y modernidad. Estas combinaciones visualizaba al mismo tiempo tradición y modernidad; estas preguntas se las hacía al mismo tiempo de observar los instrumentos de labranza utilizados por los caseros y labradores vascos, ante las estelas funerarias de profunda tradición del País Vasco. Etapa significativa que señala a Chillida trabajando en una serie de esculturas que marcarán en gran medida su devenir artístico y espiritual.

Al regresar Chillida a su tierra natal, no solamente cambió de residencia, sino que rompió con la escultura figurativa y al mismo tiempo inició su llamada Edad de Hierro. Su primera escultura Ilarik (Estela,1951), en una figura elemental geométrica de ángulos rectos y formas severas que destaca poderosamente sobre un pedestal del mismo material. Con ella, Chillida regresa a los orígenes antiguos de su pueblo y a los dos elementos que son el emblema del carácter vasco: el fuego y el hierro, asociados a sus célebres forjas. Además, por primera vez y significativamente titulaba con un nombre vasco una escultura. Se había producido un cambio sustancial en su obra, en efecto, hasta 1959, el hierro fue el único material de toda su producción; el preferido hasta 1967-aunque no en exclusiva-

pero siempre estuvo presente en toda su trayectoria. De hecho, ha sido identificado como el escultor del hierro, no sólo por la comprensión de las leyes internas que rigen ese material, sino por enfrentarse directamente al material en bruto siguiendo los métodos tradicionales del herrero.

Para profundizar en el tema del hierro en el pueblo Vasco, citamos a Edorta -Kortadi, en su libro: *Una Mirada Sobre Eduardo Chillida*, en el cual describe el interés de Chillida por hurgar y arañar en las entrañas y atrapar de ella al fiero metal con el que construir sus criaturas en la fragua del rojo Vulcano. Dice también que este es el momento cuando Chillida comienza a desligarse de la tradición González y Gargallo, de Picasso y Brancusi, y al crear una escultura autónoma y abstracta, expresiva y certera en si misma.

Chillida reivindica la belleza de hierro y lo convierte en el elemento sustancial y primero de toda su escultura. De hecho, el pueblo ya ha bautizado y denominado toda su escultura como: "los hierros de Chillida". El hierro de Chillida, retorcido, estirado, echado al fuego y golpeado como una criatura infernal surge purificado y transfigurado en sus propias entrañas. Chillida convierte así al hierro en metáfora de la Bizkaia minera e industrial del siglo XX, en elemento básico y significativo de toda su riqueza y todo su poderío, en símbolo mágico de todos sus sueños y aspiraciones al final del siglo XX. Chillida al igual que Oteiza, casa y aúna perfectamente tradición y vanguardia hasta elevar a su escultura a las mayores cotas de altura y reconocimiento en el panorama internacional y público.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Véase E. Kortadi, Op cit p 25

En este mismo texto Chillida habla sobre su acercamiento al material del hierro: ...”Yo cuando cogí el hierro, no es, como alguien ha sugerido, que lo hiciera pensando en que era un material nuestro, sino que fue intuitivo; fue una intuición”.<sup>33</sup> El hierro era el material que le proporcionaba más fuerza y misterio y con este iba a seguir experimentando por mucho tiempo. Asimismo una de sus principales directrices creativas será el de seguir su intuición en todo momento, decía que el artista trabaja buscando, indagando, desconociendo a dónde va a llegar. Si el resultado se conoce de antemano, la obra nace muerta.

En 1956 el filósofo Gastón Bachelard escribió para la primera exposición individual de Eduardo Chillida en la galería Maeght, un ensayo denominado *El Cosmos de Hierro*, en el cual plantea cuál es la relación entre Chillida y este material: Sueña con una escultura que provoque a la materia en su intimidad. Para Chillida, la escultura de la piedra encierra un espacio más pesado, que el creador humano ha dejado sin trabajar. Para ayudarnos a disfrutar del espacio material reanimando las fuerzas esenciales, la piedra ya no es útil. La piedra es masa, nunca es músculo. El hierro es fuerza recta, fuerza segura, fuerza esencial. Se puede construir un mundo vivo cuyos miembros son todos de hierro. Chillida tira el cincel y el mazo. Toma la pinza y la maza del herrero.

Así es como un escultor se convirtió en herrero. Pero la revolución estética a la que nos arrastra Eduardo Chillida exige una decisión aún mayor. Tenemos que descargar el hierro de todos sus cometidos tradicionales de todas sus obligaciones utilitarias. Con el hierro el artista no está condenado a hacer “objetos”. Tiene que hacer “obras”, sus obras. El

<sup>33</sup> ídem p 25

hierro como el color, tiene derecho a ser original. El hierro de Chillida no es el hierro de nadie.<sup>34</sup>

#### Rompimiento con la figuración

En el aspecto conceptual, la ruptura total con la figuración determinó mucho más su labor investigadora sobre la comunicación entre volúmenes y espacios. La forma, en su intrínseca limitación, se manifestó en el espacio de un modo libre, espontáneo, carente de un plan establecido, que traducía en términos visuales unas preocupaciones metafísicas. Cada una de sus esculturas se establecen de hecho en un fragmento de movimiento aprehendido en el espacio. En esta búsqueda de soluciones a la problemática espacialista, el trabajo desarrollado con el hierro estuvo sujeto a diversas vías de investigación.

Después de *Ilarik*, surgieron las llamadas esculturas instrumentales, en las que se impusieron formas agudas y punzantes que atravesaban el espacio, principal componente escultórico. ...”Es el triunfo del hueco sobre la masa reducida ahora a volúmenes de gran liviandad, que en cierta manera, pone en práctica el principio del budismo zen según el cual el vacío no es la nada, sino la posibilidad de que haya algo...”<sup>35</sup> A su vez apreciamos el triunfo de los planos rectos sobre los curvos, y de los volúmenes de sección cuadrada sobre los cilindros.

Buen ejemplo de ello sería *Oyarak* (Ecos, 1954), esta última una magnífica escultura a base de barras punzantes y círculos que mantienen una relación con el repertorio formal de las herramientas de los campesinos.

<sup>34</sup> Gastón Bachelard, *El Cosmos de Hierro*, la Jornada Semanal México, 2001

<sup>35</sup> Véase, *Genios del Arte*, op cit. p 19



*Oyarak (Ecos, 1954)*

...”Lo agudo lo punzante, lo penetrante, lo que hiende y atraviesa. Esto es lo que transmite Oyarak, que pertenece a la serie instrumental de la primera fase del hierro. El espacio es el campo de batalla en el que Chillida combate con la materia. Así, en obras como ésta podemos entender perfectamente la afirmación del escultor: “Yo trabajaba con el vacío, que me condiciona a enfrentarme con la materia.”<sup>36</sup>

En el año de 1955 se advierte un cambio en la producción del escultor en las que se pueden apreciar formas más pesadas y más sólidas que las anteriores, a modo de pilares. Sin embargo, estas nuevas construcciones férreas no sostienen nada, son esqueletos vacíos, y entre sus paredes metálicas, por sus corredores ásperos o lisos, no pasa nada sino el viento. Su propuesta se encaminó a modificar y ocupar el espacio a partir de un desarrollo rítmico de carácter laberíntico en el que los volúmenes se quiebran, rompen y curvan y desdobl原因 como no lo habían hecho con anterioridad. Lo que se sugiere, más aún, lo que se devela es una monumentalidad independiente de proporciones reales.

Las últimas series escultóricas de hierro (“Estelas”, “Alrededor del vacío”, “Lugar de encuentros II”, “Elogio a la arquitectura II y III”..., iniciadas en 1964), de mayor densidad volumétrica y carácter arquitectónico acentuado, aunque producto de técnicas de fundición más relacionadas con procedimientos industriales, no renuncian a los presupuestos enunciados.

Siguen denotando similar interés por dar valor plástico a propiedades matéricas tales como: densidad, elasticidad y

<sup>36</sup> Véase *Genios de arte op cit*

expresividad de las superficies a través de texturas y tonalidades, rehuyen el rigorismo en la morfología y construcción de los volúmenes, preservan el espíritu de libertad creativa, pero, como signo de cambio respecto al enfrentamiento a la materia, Chillida intenta doblegar uno de los aspectos del hierro que había condicionado una buena parte de su primera producción hasta obligarle a recurrir a otras materias cuando plantea una escultura de grandes proporciones: el peso.<sup>37</sup>

De aquí en adelante aparecen dos nuevos conceptos: la gravedad y el aire. La primera ya había estado presente en anterior etapa porque había sostenido sus piezas sobre tres únicos puntos de apoyo, posteriormente al utilizar mayor masa provoca una tensión grande entre sus puntos de apoyo. Por otro lado encontramos aún el aire. Su presencia no sólo se limita a envolver los espacios de las esculturas, el artista va a convertirlo en un material más: el aire será lo no visto, lo que está y no está; un elemento más de la composición de la pieza y su espacio circundante. Cabe la pregunta ¿cuál es el material expresivo? ¿La forma que le ha dado a la materia o el espacio que la delimita? Supongo que de aquí partimos para entender su concepto de “Límite”, tópico que se analizará más adelante en otros capítulos. Tomando en cuenta lo anterior, en 1952 inicia su trabajo entorno a los Peines de Viento. Proyecto escultórico que se estudiará con precisión y detalle en el siguiente capítulo de este trabajo.

<sup>37</sup> Véase Genios del Arte, op cit. p 22

### Obras monumentales y espacios escultóricos

Las esculturas de gran formato o de carácter monumental forman parte fundamental en el repertorio de Chillida, tal y como lo subraya un número aproximado de 40 piezas distribuidas en diferentes ciudades del País Vasco, otras en España y en otros países como Alemania, Estados Unidos, entre otros.

Mencionaremos algunas de ellas por considerarlas emblemáticas y no por ello restarle valor artístico a las que no se enuncian, contamos pues con obras erigidas en un entorno urbano o en un espacio público y otras dentro del ámbito natural, paisajística y en armonía con la naturaleza.

El primer encargo público de este estilo es el que forma parte de la Basílica de Aránzazu: “En 1954 realiza a la vez que gana el diploma de honor de la Escultura en la Trienal de Milán, su primera obra pública, la primera obra para el disfrute de la comunidad: las puertas de la Basílica de Aránzazu para los franciscanos.<sup>38</sup> Cabe destacar que junto a Chillida intervinieron otros importantes artistas vascos como Jorge de Oteiza con la creación de una Piedad y el friso de los Apóstoles; Néstor Baxterrechea pintó unos frescos que luego fueron borrados.<sup>39</sup>

Sin embargo, en el libro *Genios del Arte: Chillida*, se dice que fue hasta inicios de la década de 1970 cuando Chillida se vuelca a la creación de piezas monumentales en las grandes ciudades. La más significativa de todas es Lugar de Encuentros III (1972), instalada bajo un puente de Paseo de la Castellana en Madrid. Es una obra de grandes dimensiones

<sup>38</sup> *Íbidem* p13

<sup>39</sup> *Conjunto de las cuatro puertas de la basílica de Aránzazu*, 1954, hierro forjado y cortado 237x221 cm Guipúzcoa: Santuario de Oñate.

cuyo material es el hormigón armado y, dicen que es un desafío a la ley de gravedad pues la sostienen robustos cables de acero sujetos a los pilares del puente con un peso extraordinario de nueve toneladas.



*Lugar de encuentros III, hormigón armado (1972)* <sup>40</sup>

Otra es el Monumento a los Fueros 1980 (ubicada en la Plaza del mismo nombre en Vitoria). “Debido a su magnitud hace imprescindible su observación aérea para poder ver la obra en su totalidad. “En principio, Chillida había recibido el encargo de erigir un simple monumento conmemorativo para recordar los fueros que consagraban las libertades

<sup>40</sup> *Lugar de encuentros III*, 1972, hormigón armado 200x 507x175 cm Madrid: Paseo de la Castellana

del pueblo vasco. Sin embargo el artista transforma esa idea inicial y consigue la autorización para realizar un vasto proyecto que comprendía escultura, arquitectura y urbanismo”.<sup>41</sup>



*Monumento a los fueros, 1980, granito y estela de acero 8, 000 m<sup>2</sup>.  
Vitoria: Plaza de los Fueros*<sup>42</sup>

<sup>41</sup> *Idem* p 42

<sup>42</sup> *Monumento a los fueros*, 1980, granito y estela de acero 8, 000 m<sup>2</sup>. Vitoria: Plaza de los Fueros.

Una muestra de la relación con la naturaleza va a ser la denominada Elogio del agua (1987), Situada en el parque de la Creueta del Coll, en Barcelona.



*Elogio del agua, 1987, hormigón* <sup>43</sup>

En ese mismo año Gure Aitaren Etxea X (La casa del padre X), "...una escultura emblemática realizada por el gobierno vasco con motivo del 50 aniversario del bombardeo masivo del pueblo de Guernica que durante la Guerra Civil llevó a cabo la aviación alemana aliada con el ejército de Franco . Su forma de planta angular permite ver el árbol del Guernica. <sup>44</sup>

<sup>43</sup> Elogio del agua, 1987 hormigón, 460x660,400 cm Barcelona, Parque de la Creueta del Coll. Pesa 54 toneladas y lo interesante es que la pesada escultura levita en el aire.  
<sup>44</sup> Ibídem p 54



*Gure Aitaren Etxea X (La casa del padre X)*, 1988, hormigón 7.8x18.2x16.4 cm  
Con ella el escultor pretende rendir un sentido homenaje a la paz y al diálogo, entendidos como antitesis de la guerra y la confrontación.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> *Ibidem* p 57

Su impresionante obra denominada *Elogio del Horizonte* se aprecia como un fiel representante del diálogo con la naturaleza; esta es una escultura emplazada al borde de los acantilados del cerro de Santa Catalina en la ciudad de Gijón. Mole de hormigón de 500 toneladas de peso es la más grande las obras de Chillida. <sup>46</sup>

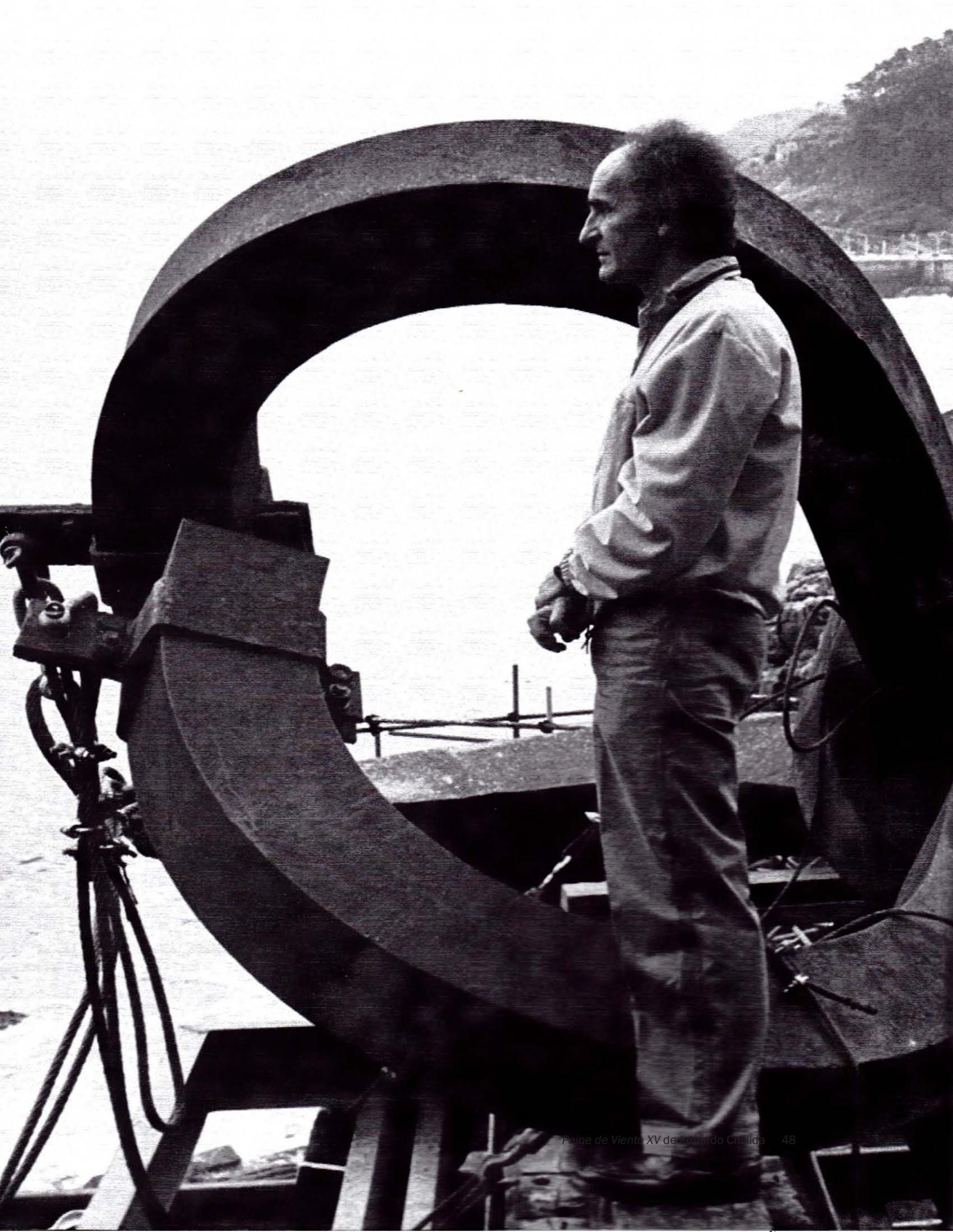


*Elogio del Horizonte*, hormigón 500 toneladas.  
La obra más grande y situada en Gijón

<sup>46</sup> *Ibidem* p 54

Después de mostrar de una manera muy general cuál fue el contexto que vivió Eduardo Chillida, es momento de entrar de lleno a Peine de Viento XV, también considerada su obra preferida y quizá la más importante, su trabajo se inició en 1952 y será estudiada con precisión en el siguiente capítulo.





## Capítulo II

*Peine de Viento XV* de Eduardo Chillida

### 2.1. Antecedentes

Es clave incursionar en la revisión de los aspectos formales de nuestro caso de estudio, asimismo esencial será describir el proceso utilizado para este proyecto escultórico a lo largo de sus diferentes transformaciones para dar pie a lo que hoy conocemos como Peine de viento XV,

Asimismo en este capítulo revisamos los conceptos fundamentales del lenguaje escultórico adaptados a las características de los Peines de Viento. En este sentido intentamos revelar el comportamiento de estos para una comprensión más profunda de nuestro objeto de estudio, así como un análisis de la forma del mismo.

En un inicio se trabajaron diversos bosquejos y piezas aisladas, posteriormente se logró planear todo un conjunto escultórico con elementos de música, arquitectura e incluso componentes de ingeniería y se construyó en un espacio libre en los límites del tejido urbano de San Sebastián.

En cuanto a las referencias formales es apropiado retomar lo que el investigador Luxio Ugarte, describe en su libro: *La reconstrucción de la Identidad Cultural vasca Oteiza-Chillida* y, en el cual, nos menciona que este complejo había sido encargado por el Ayuntamiento, de la ciudad de

San Sebastián, pero que el artista se responsabilizó de sufragar todos los gastos, una manera de apropiarse y de formar parte simbólicamente de este espacio.<sup>47</sup>

Aquí podemos apreciar como el objetivo ornamental de la escultura es sobrepasado por la búsqueda de una mayor trascendencia y significado de la misma escultura, al mismo tiempo de darle un sentido más democrático por el tránsito de los ciudadanos y visitantes.

Chillida empezó una serie de esculturas del *Peine de Viento* en 1952, y desde entonces hasta su muerte realizó 19. Las que analizamos corresponden al número XV. El creador siempre lo llamó el *Peine de Viento*, pero cuando decidió que iban a ser tres mantuvo el mismo nombre; sin embargo la gente le da diferentes denominaciones; “peines del viento”, “peines de los vientos”, etc, al autor no le importó en realidad cómo las llamaran, le interesaba que la gente pudiera apreciarlas y reconocerlas como una parte de la cultura y el arte de su comunidad.<sup>48</sup> En el año de 1968, José María Elósegui, que era el alcalde de San Sebastián, se comprometió a realizar una obra urbanística de adecentamiento de la plazoleta final del mencionado paseo del tenis, vecina a la roca en donde sería instalada la primera escultura. Se creó una comisión especial para el montaje de la escultura, pero por razones desconocidas se paró el proyecto, se especuló que podía ser por presiones políticas (seguía la dictadura de Franco), sin embargo no se tienen datos que comprueban este supuesto. Finalmente fueron tres esculturas en lugar de una y su elaboración culminó en 1975 instalándose en 1977. Colaboraron en este proyecto el Arquitecto Peña-Ganchequi y el músico Luis de Pablo,

<sup>47</sup> Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la Identidad Cultural vasca Oteiza-Chillida, Siglo Veintiuno de España Editores. Primera edición, España 1996.p 161.*

<sup>48</sup> *idem*

mediante una concepción arquitectónica que integró elementos sociales y ecológicos. Desde este punto geográfico se puede apreciar toda la bahía de San Sebastian por un lado: por el otro, el mar y el cielo.

Este grupo de esculturas consta de tres piezas realizadas en acero "corten"<sup>49</sup> (para resistir su colación, no sufrir desgastes por el tiempo y el contacto con el agua de mar), están situadas en las rocas que sumergen en el mar y una plaza o paseo que alberga siete elementos adosados al suelo. Todas las esculturas están flanqueadas en su costado izquierdo por acantilados que parecen como parte de las mismas piezas. Las características de estos estratos casi verticales observan una dominancia de roca arenisca. Este tipo de roca conforma la costa desde Zumárraga hasta Hondorrabia. El acero de las piezas se complementa con el granito para la elaboración de la configuración arquitectónica: escaleras y espacios planos al estilo de una plaza y para los elementos del suelo.

Como se mencionó con antelación, Chillida comenzó a trabajar este tema en 1952. Desde aquel momento sufrió diferentes transformaciones este proyecto. Mencionaremos las más representativas: una de ellas es la primera, Peine de Viento I, realizada en 1952 y 1953, con material de hierro.

El Peine de Viento II (1959) realizada también en hierro pero de menor dimensión; El Peine de Viento III (1974), realizado en hierro, instaura los elementos formales curvilíneos con los que trabajará en su última pieza.

<sup>49</sup> Ibídem p 27

Corten; Aleación de cobre con molibdeno capaz de aguantar salitres de siglos pues el óxido que se forma en su superficie crea una capa defensiva que garantiza su impenetrabilidad.

De acuerdo con Ugarte: “Chillida comienza a jugar con lo negativo y lo positivo para integrar dentro de la escultura el espacio ambiental. A pesar del cambio estilístico producido con esta pieza, Chillida, sigue con su cometido de transmitir la imagen musical del viento.<sup>50</sup> Posteriormente comienza a elaborar el Peine de Viento XV y se dice que su referente más cercano Peine de Viento III (1974) y la Estela de Picasso (1974-1975), las cuales están construidas con códigos formales idénticos al *Peine de Viento* en San Sebastián.

### Diferentes ensayos escultóricos para la realización de la versión final del Peine de Viento XV. <sup>51</sup>



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO I REF: 1.952.006  
MEDIDAS EN CM: 81 X 47 X 62 MATERIAL: HIERRO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO II REF: 1.959.012  
MEDIDAS EN CM: 30 X 48 X 17 MATERIAL: HIERRO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO III REF: 1.965.004 MEDIDAS EN CM: 12 X 16,5 X 8 MATERIAL: HIERRO Y MADERA



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO IV REF: 1.966.002  
MEDIDAS EN CM: 15 X 12 X 8,5 MATERIAL: PLATA

<sup>50</sup> Idem p162

<sup>51</sup> María Elósegui Itxaso, *Los Peines de Viento de Chillida en San Sebastián*, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos del País Vasco, Bilbao 2008. p123



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO V REF: 1.966.003  
MEDIDAS EN CM: 26 X 28 X 15 MATERIAL: ACERO Y PIEDRA



PROYECTO PEINE DEL VIENTO I REF: 1.966.007  
MEDIDAS EN CM: 139 X 33,5 X 27,2 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO VI REF: 1.968.002  
MEDIDAS EN CM: 173 X 234 X 151 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO VII REF: 1.968.003  
MEDIDAS EN CM: 47 X 43 X 30 MATERIAL: ACERO



PROYECTO PEINE DEL VIENTO VIII REF: 1.968.013  
MEDIDAS EN CM: 26 X 28 X 15 MATERIAL: ACERO INOXIDABLE



PROYECTO PEINE DEL VIENTO II REF: 1.968.026  
MEDIDAS EN CM: 67 X 37 X 32 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO IX REF: 1.974.001  
MEDIDAS EN CM: 19 X 14 X 8,5 MATERIAL: ACERO



PROYECTO PEINE DEL VIENTO X REF: 1.974.002  
MEDIDAS EN CM: 12,5 X 6,5 X 7 MATERIAL: ACERO



PROYECTO PEINE DEL VIENTO XI IIREF: 1.974.003  
MEDIDAS EN CM: 18 X 14 X 8 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XII REF: 1.976.004  
MEDIDAS EN CM: 25 X 10 X 9,5 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XIII REF: 1.976.005  
MEDIDAS EN CM: 14 X 15,5 X 10,5 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XIV II REF: 1.976.012  
MEDIDAS EN CM: 32 X 22 X 22 MATERIAL: ACERO



PEINE DEL VIENTO XV (TRES) REF: 1.976.013  
MEDIDAS EN CM: 215 X 177 X 185 MATERIAL: ACERO



HOMENAJE A JON (ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XIX)  
REF: 1.983.008 MEDIDAS EN CM: 10,2 X 13 X 9  
MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XVI REF: 1.984.010  
MEDIDAS EN CM: 13,5 X 10,3 X 6,5 MATERIAL: ACERO



PEINE DEL VIENTO XVII REF: 1.990.027  
MEDIDAS EN CM: 230 X 189 X 120 MATERIAL: ACERO



ESTUDIO PEINE DEL VIENTO XVIII REF: 1.999.003  
MEDIDAS EN CM: 21 X 11,5 X 10 MATERIAL: ACERO



PEINE DEL VIENTO XIX REF: 1.999.004  
MEDIDAS EN CM: 190 X 230 X 185 MATERIAL: ACERO



PEINE DEL VIENTO XX REF: 1.999.005  
MEDIDAS EN CM: 174 X 190 X 162 MATERIAL: ACERO

Este es el listado de los diferentes Peines de Viento, Eduardo Chillida bautizó a cada una de estas piezas con ese término desde 1952, sin embargo algunas de ellas son muy diferentes entre sí. De estas producciones se fueron tomando los prototipos para el diseño del *Peine de Viento XV*.

## **Peine de Viento XV**

El objeto de estudio de esta investigación es un espacio escultórico, por lo tanto la definiremos como parte de un género de las artes plásticas que tiene por objeto producir obras que son cuerpos constituidos por volúmenes. Las categorías de análisis que se aplican son las denominados: elementos constitutivos de la escultura planteadas por Juan Acha, en su libro: *“Expresión y apreciación artística*, en este texto argumenta: que siendo la escultura un género de las artes plásticas, tiene por finalidad producir obras que son cuerpos constituidos, obviamente, por volúmenes es decir, son tridimensionales.”<sup>52</sup>

### 2.2. Espacio escultórico

A esta obra la estudiaremos no por sus partes, o piezas individuales, sino como un todo, “Espacio escultórico” y con base en lo que se contempla como uno de los elementos secundarios de la escultura, se relaciona con el concepto de escultura transitable (Acha) que surge de manera muy representativa a mediados del siglo pasado, por lo tanto pudiéramos agregar que el *Peine de Viento XV* forma parte de este tema.

<sup>52</sup> Acha, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas. Educación*, México, Editorial Trillas, 1988, pp. 138, 139, 140 y 141

SIn embargo, es pertinente destacar qué es los que consideramos como un "espacio escultórico":

Estos espacios son públicos y las dimensiones variables. Generalmente son plazas y se utilizan para las prácticas rituales o bien para propio deleite o meditación del público u observador. En muchos libros de historia del arte se les define como parte de la arquitectura y se le llama *arquitectura paisajista*. En otras obras se les considera parte del arte urbano o bien, les dan un tratamiento por separado. Hoy existen estos espacios como en la Ciudad Universitaria en la ciudad de México, llamado Espacio Escultórico. Estos espacios tienen que ver con nuestros problemas ecológicos y han de ser diferenciados de los espacios habitables y los institucionales de la arquitectura, y los espacios transitables de las calles y plazas urbanas.<sup>53</sup>

Otra definición sería la que tiene que ver con la transformación del concepto de espacio escultórico a través del tiempo, un ejemplo de ello se apunta en lo siguiente:

El concepto de espacio escultórico se ha ido transformando a lo largo de la historia, acomodándose a las diferentes etapas de asimilación del hecho espacial. Desde este primer inicio de forma cerrada y simbólica el ser humano ha ido abriendo este espacio escultórico poco a poco a la llegada del S XX, que supuso la ruptura total del bloque cerrado y la apertura del mismo al exterior.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Ibídem p149

<sup>54</sup> Véase Martin, Matia et al *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico* p 13

Es justo mencionar que Chillida mostró una fascinación por la obra pública, en cuanto a esto Martín de Ugalde le preguntó en una entrevista a Chillida acerca de la monumentalidad de su obra, éste respondió:

Hablando en general, te diré que esta monumentalidad a la que te refieres es la manera personal y artística de solucionar el problema que se me plantea de hacer que mi trabajo artístico sea asequible a todos, porque lo que estoy haciendo es multiplicar los propietarios de una obra que sea única, es decir haciendo una obra de manera que por tamaño tenga que ser necesariamente pública.<sup>55</sup>

Tomamos como punto de partida el análisis de los elementos primarios de la escultura, los cuales son más bien descriptivos y formales, que los secundarios que son más interpretativos y analíticos.

En el libro citado de Juan Acha, *Expresión y Apreciación Artísticas*, enuncia que dentro de este tipo de expresiones existen elementos *primarios* (punto, línea, plano, volumen y color), en cambio los *secundarios* (formas, figuras, composición, espacio, escultura transitable, movimiento y luz.)

Aunado a lo que plantea Acha encontramos en el Libro de: Paris Matia, *Elementos de lenguaje escultórico* otras variables que son esenciales para estudiar el fenómeno escultórico. Estas son: materia y materiales, tiempo y movimiento, forma, (esta coincide con lo que plantea Acha), así como el apartado de lenguaje y comunicación que se va a vincular a lo que también estudia Acha cuando se refiere a las funciones de la

<sup>55</sup> *Op cit* Genios del arte Chillida, p 39

escultura y sus niveles comunicativos.

Acha considera dentro de este grupo; al punto, el cual o los cuales se pueden ver en la superficie de los volúmenes de algunas esculturas; tenemos también la línea y pone de ejemplo la filiforme que sería la línea vista de manera tridimensional. Así también habla del Plano que se encuentra representado en dos versiones: como superficies planas o como elementos independientes utilizados en la escultura planimétrica. El volumen que ya se ha mencionado con anterioridad y se considera el más importante de la escultura y se debe estudiar de acuerdo a sus formas, figuras y composición.<sup>56</sup>

#### Los elementos en el Peine de Viento XV

En las tres esculturas podemos apreciar los Puntos: éstos conforman los vértices, los planos: formas geométricas. En lo relativo a los Espacios encontramos que son Internos y externos (tanto al interior de cada curva como en su exterior).

Si hablamos de color: se aprecia un tono natural ocre, cobrizo (en tonos óxido a consecuencia de la erosión con el mar y por ende con textura rugosa.)

Los volúmenes de una línea hasta formar curvas. Se considera también el volumen y la masa de las rocas en donde se encuentran montadas cada una de las esculturas.

<sup>56</sup> Véase Acha, Op cit, p138

En la escultura se encuentran los elementos secundarios (que se aprecian también en las figuras bidimensionales como sería el caso de la pintura): la forma, figura, y la composición o totalidad. También encontramos los espacios, movimientos y luces reales o concretas.

Cómo formas podemos considerar a las superficies de los volúmenes escultóricos (planos, cóncavos o convexos), así también las formas de sus volúmenes. Entonces tendremos escultura: filiforme, planimétrica, y la biomórfica que se denomina así por sus formas semejantes a las de la naturaleza y las geométricas volumétricas.

Si hablamos de estas formas desde la perspectiva de la imagen comprenderemos que presenta un grado de iconicidad específico; así también va a manifestar en el espectador dos importantes procesos que son la percepción y la representación, los cuales nos apoyan para entender se está modelando la realidad y como es percibida o entendida.

Al hablar de este tema es fundamental referirnos a Justo de Villafañe, en su libro: *Introducción a la teoría de la imagen*,<sup>57</sup> sobre todo, cuando establece los grados de iconicidad que representan las diferentes imágenes. Si apreciamos al conjunto escultórico de los Peines de Viento desde su carácter de imagen, podremos esquematizar que: es una representación figurativa no precisamente con toques muy realistas, a lo que dentro de los parámetros de Villafañe, es un grado cinco de iconicidad; medición utilizada dentro de los niveles intermedios y que son los más apropiados para la experiencia artística.

<sup>57</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Ed., Pirámide. España, 2002, p 41-42

### Las Formas

Cada una de las tres esculturas son elementos curvos de forma geométrica, que asemejan manos, dedos, ramas o árboles que están ligados a las rocas como si fueran partes de ellas porque es muy similar el color y la textura de los acantilados con el de los “Peines”. Las morfologías son de base simple y articuladas compuestas de elementos planos y lineales que se unen y se propagan en el espacio partiendo de un eje o línea de fuerza vertical o diagonal y creando estructuras más anchas que altas; todos de color de ocre. Tipologías unas veces exenta de base. Pesan de 10 a 13 toneladas, su dimensión es de 3x3x2 m cada una, mientras que todo el espacio de la plaza mide aproximadamente 100 m cuadrados. Los elementos morfológicos; en cuanto a estructura más ancha que alta. La forma o la sintaxis de sus formas dan la idea de ser abstractas, cada una y en conjunto formarían una pieza abstracta conceptual. Con tendencia a la racionalización de formas y espacios, esto de forma individual y en conjunto elementos planos y líneas.

### Forma y Materia

La forma y la materia son elementos que van de la mano. Es decir, no podemos entender a la escultura, si no apreciamos el material que la compone y la forma como límite o contorno que cercan un espacio. La forma es el “ afuera”, lo que vuelve el contenido “interno”, la esencia es la materia. En Chillida los materiales y la forma que adoptan son sus vehículos de comunicación, son mensajeros de su cultura y herederos de la tradición. Para él, como se mencionó en el capítulo anterior, el

hierro será su elemento por excelencia, incluso la utilización del acero “corten” es como la gran vacuna contra el tiempo, el certificado para la trascendencia. La materia nos otorga su propio lenguaje y significa la manera en que se desea expresar y la experiencia creativa. Para Chillida es la respuesta a sus dudas artísticas, eso claramente se percibe cuando encuentra su propia voz al redescubrir el hierro y todo el significado para la cosmogonía vasca.

Es importante reforzar como se ve influenciado Chillida por los escultores no imitativos españoles de principios de siglo XX, por ejemplo, por Julio González utilizó el hierro y las esculturas de grandes proporciones, el que casualmente tuvo una evolución paralela a Chillida al contactar con el universo francés para posteriormente iniciar su propuesta en el país de origen. Sin embargo González a diferencia de Chillida va a buscar la españolidad, cuestión contraria a la universalidad o a la identificación con el concepto artístico de lo vasco.

#### La composición

La composición es el elemento que nos muestra la totalidad de una escultura y cómo está constituida por sus volúmenes, los que pueden ser vistos desde todos los lados o puntos cardinales. Esta es la diferencia sustancial entre la pintura y la escultura. La primera es plana y frontal, mientras que la segunda es volumétrica y vale por todo su contorno, esto es su frente y su reverso, sus dos lados y su arriba y abajo.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> *Ibidem* p 140

El *Peine de Viento XV* de Eduardo Chillida es un conjunto escultórico de gran escala conformado por tres piezas de acero con formas que se entrecruzan creando espacios vacíos y colocadas en un espacio en tres direcciones. Son esculturas monumentales que reflejan un cierto primitivismo de formas geométricas que van uniendo otras formas y encierran el espacio vacío colocado en medio de un paisaje y en combinación con el arte y la naturaleza. Aunado a este conjunto escultórico se encuentran otros elementos compositivos agrupados por diseño arquitectónico mediante el trazo de una plaza de granito y siete agujeros por donde sale agua del mar.



*Peine de viento XV*

Identificamos de manera general las características de cada uno de los cuerpos escultóricos y los denominaremos con letras A B y C, por ejemplo el A compuesto por elementos curvos. El elemento curvo lateral superior derecho surge de la base del tronco para torcer la mitad del recorrido, formando un arco que gira hacia el eje horizontal interior. El B se encuentra localizado a 15 metros del A y está a su lado derecho, es decir, de espaldas al mar. Tanto el A como el B se encuentran uno frente al otro; de hecho el B es el que se encuentra en el primer plano de visión, los brazos salen del núcleo generando la impresión de ser un “cangrejo” o unas manos con sus dedos tratando de tocar el aire.



Dentro de la figura A se aprecia a lo lejos la figura C, asimismo la B y cada una de ellas tiene una roca como un pedestal que genera una masa volumétrica. Las líneas son curvas hay espacios internos y externos, así como un juego de espacios positivos y negativos.

Según Ugarte cuando se refiere al elemento lateral inferior derecho y gira al espacio exterior izquierdo nada más sin salir del núcleo. Ese atributo rompe con las invariantes para convertirse en un elemento autónomo diferente.<sup>59</sup>

El C es el que se encuentra en el plano más lejano, digamos está en el límite del espacio y da la impresión de estar más distante y se presenta como una especie de frontera entre el mar y la tierra. Es más similar al subconjunto A y nos da la idea de formar una letra P en “espejo”.

Es interesante apreciar como el volumen o masa de estas esculturas se modifica dependiendo el lugar o posición en que el espectador (Acha, elementos secundarios de la escultura)<sup>60</sup> se situó para apreciar las piezas. Por momentos se pueden ver más pequeñas de lo que en realidad son.

La posición en que el espectador puede mirar es limitada dada la cercanía con el mar y la instalación en los acantilados. Las piezas no se pueden apreciar en toda su tres dimensiones debido a esto mismo, a no ser que se pudieran observar desde un barco. Se percibe la profundidad óptica enmarcada dentro de un cono invertido, si viniéramos desde un barco. Es importante apuntar lo que menciona Ugarte, a propósito de la verticalidad

<sup>59</sup> *Ibidem*, p 165

<sup>60</sup> Véase Acha, op cit. p 141

de las dos primeras esculturas, generalmente aparecen en las fotos o en las publicaciones solamente estas dos y la tercera no aparece.

La percepción de estas obras tienen que ver con la dimensión y la relación del espectador con la pieza o piezas que observa; también puede influir la altura o el espacio en donde se esté ubicado.

Espacio (Concepto fundamental de escultura )

Una de las diferencias primordiales de la escultura en relación con las figuras bidimensionales es su esencia espacial o más bien dicho el “espacio” como su principal instrumento, y esto no será la excepción en cuando lo analicemos en el *Peine de Viento XV*.

Vamos a tomar como referencia el ensayo: “*Aproximación al espacio*” por: Elena Blanch González, en el libro de varios autores *Conceptos fundamentales de la Escultura* En este caso la definición se centra en lo que conocemos como espacio, asimismo la percepción humana del espacio:

Los humanos aprehendemos del entorno y tomamos conciencia del lugar que ocupamos o lo que nos rodea: es decir, podemos concebir el entorno debido a la perspectiva visual a la que estemos habituados. Por ejemplo una persona que viva en una zona desierta o de mar con una línea de horizonte muy lejana tendrá una muy distinta concepción del espacio de aquella que habite en un paisaje urbano, en el que las líneas del horizonte están cortadas por multitudes de formas, objetos, gente, etc..<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Matía, Martín, et al, *Conceptos de lenguaje escultórico*, Madrid, Ediciones Akal, 2007 p 10

Tomando en cuenta la cita anterior podemos afirmar que en el caso preciso de Chillida, el contorno urbano y natural de donde provenía, nació y creció fue preponderante para la generación de su propuesta espacial, así también como estas características del entorno fueron determinantes para que él decidiera instalar sus Peines de Viento.<sup>62</sup>

Una de las preocupaciones de Chillida era el entender y conocer los conceptos de espacio y tiempo:

En la escultura los tres ejes de coordenadas que nos sirven para fijar nuestro lugar de cuerpos y objetos (arriba-abajo, derecha izquierda, adelante) en el espacio nos habla de un espacio estático, pero dado que los objetos situados en un punto fijo nuestra percepción del espacio es tridimensional pero si nos movemos dejamos espacio para la cuarta dimensión.

En el caso de esta escultura a sus elementos de relación: posición, dirección, espacio y gravedad podemos definir que: las dos esculturas más próximas están colocadas sobre un eje horizontal, encontradas cara a cara y la tercera situada en un plano lejano (80 metros en relación a la costa) que se enmarca dentro de un eje vertical. La agrupación escultórica está complementada con planos horizontales construidos con forma de plazas que se estructuran escalonadamente formando estratos jerarquizados divididos en cinco planos.

<sup>62</sup> *Idem*

Cuando hablamos de espacio, por ejemplo pensamos en el uso de los filamentos y los planos metálicos en la escultura y cómo esto trajo consigo la inserción de espacios. Luego otros artistas fueron introduciendo oquedades (huecos) en las masas de sus esculturas, como Henry Moore.

Esta incorporación aligeró la escultura y la hizo más dinámica. El artista comenzó a preocuparse por el espacio real quizá como consecuencia de nuestros problemas ecológicos, o tal vez para equilibrar la percepción del ser humano después de seis siglos de predominio de la ilusión de espacios que promovió el Renacimiento con la perspectiva central. En el caso del aspecto del Movimiento, el siglo XX fue testigo del surgimiento de la escultura cinética que busca dar un movimiento real a sus partes. Esto último nos lleva a asomarnos porqué algunos escultores prefieren incluir luces reales en las esculturas.

Por último nos referimos a la escultura transitable, la cual después de algunos años en ciertas propuestas se integraron elementos de la arquitectura, de esa forma las piezas estaban rodeadas de espacios transitables, tal es el caso de *Peine de Viento XV* que se encuentra en este tipo de espacios. La creación de la pieza reordena la estética del lugar y se transforma en parte del entorno.

A propósito de lo anterior, el concepto de espacio escultórico, se ha ido transformando a lo largo de la historia, acomodándose a las diferentes etapas de asimilación del hecho espacial.

Tal es el caso de Rodin que: “con él se inicia una serie de cambios que harían que en el siglo XX comenzara una auténtica revolución el modo de concebir el espacio en la escultura.”<sup>64</sup>



*Peine de viento de San Sebastián, Chillida* <sup>65</sup>

Esculturas públicas como lugares de encuentro, espacios para el diálogo entre el artista, su obra y su receptor. En este caso el tema de la ubicación desempeña un papel imprescindible; combinación entre el ámbito urbano y natural esa es su propuesta de encuentro entre estos dos mundos, además de ser un lugar simbólico para el autor.

Espacio preciso donde surge el concepto de plaza; interrelación de todos los elementos circundantes. Algunos críticos atribuyen a Chillida la primacía de nuevos modelos de esculturas arquitectónicas en los contextos urbanos del siglo XX.

<sup>64</sup> *ibidem* p 13

<sup>65</sup> *Peine de viento de San Sebastián, Chillida, Catálogo de la Exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes, México, Landucci Editores, 2002 pp14-15*

### Espacios internos, huecos o "Huts" <sup>66</sup>

La utilización de los huecos en relación a la materia. Estos huecos son expresión del espacio. Encontramos también planos rectos y curvos, formas más pesadas y sólidas que las anteriores versiones de los *Peines* que eran delgadas, livianas y punzantes. En cuanto la gravedad las piezas flotan en sí mismas y son sustentadas por las rocas.

Con respecto de los espacios negativos o positivos, los que pudiéramos entender como espacios internos y externos, es importante destacar esta cita:

Una de las inquietudes de los artistas de principios de siglo fue liberar la escultura a la forma cerrada que comenzó abrirse en el Barroco. Se abre ahora rotundamente dejándonos ver su interior mostrando espacios inaccesibles hasta el momento y modos de interpretarlo que rompen los límites tradicionales. El interior se convierte en un nuevo exterior, en el que la concavidad y convexidad tienden a equilibrarse...

Juegan con las transparencias utilizan líneas y planos, sustituyendo las formas sólidas. Asimismo dejan las reglas de la perspectiva y buscan la estructura o esqueleto de los objetos y muestran multiplicidad de puntos de vista. <sup>67</sup>

La escultura de los Peines de Viento se ha convertido en un símbolo cultural, ideológico, histórico y turístico de la ciudad de San Sebastián.

<sup>66</sup> *Huts*, significa: huecos en Euskera  
<sup>67</sup> *Ibidem* p 17

Por tanto, en un primer nivel actúa esta imagen como una representación y por otra en su carácter simbólico.

### Espacio arquitectónico

Además de las esculturas es esencial hablar del soporte o espacio arquitectónico en donde tienen sitio estas piezas. Relativo a este tópico Ugarte, describe que la composición de la plaza. Se puede visualizar de la siguiente manera:

Esta plaza está construida con piedras graníticas de color rosáceo de forma cúbica, adosadas entre ellas. El espacio, o plaza situada en la base, acoge a las esculturas realizadas con el mismo material pétreo y formando un conjunto de siete elementos dispuestos en el suelo. Este conjunto está realizado con partes rectilíneas, al estilo de los altorrelieves sobresaliendo 20 cm, con este conjunto, Chillida modifica el ángulo de la percepción ya que imprime una perspectiva casi aérea.<sup>68</sup>

Los orificios, hoyos realizados en cada uno de estos elementos corresponden a cada una de las siete provincias vascas, dichos hoyos sacan el agua del mar proveniente de las olas y dependiendo la fuerza de la marea el agua es expulsada como un gran chorro que sale al exterior con una gran fuerza sobre todo cuando está el mar muy picado.

En cuanto a las diferentes tonalidades que presenta esta composición artística y natural, podemos destacar que existen colores como es el

<sup>68</sup> *Ibidem* p 164

azul del mar y en contraste con el del cielo; el blanco de la espuma; los distintos colores marrones y gris de las rocas, el tono rosa pálido del granito. El amarillo del sol, se sufren cambios de coloración en el entorno dependiendo de la presencia del día o la noche, así como en las diferentes estaciones del año. Sin olvidarnos de las tonalidades cobrizas de los Peines.

Otra de las características de las esculturas del siglo XX propiamente dentro de lo que abarca la obra de arte en relación con la naturaleza, en este ámbito tanto el arte como la naturaleza delinear un rico y creativo intercambio, en palabras de: Elena Blanch González: “La actitud del artista logra crear un entorno casi mágico en el que tanto las características geográficas como históricas o medioambientales enriquecen estos espacios que adquieren tintes sagrados”<sup>69</sup>

#### Tiempo

En el capítulo tres de esta investigación nos centramos más a detalle con respecto a esta categoría de análisis, sin embargo es importante mencionar algunos argumentos importantes sobre como el tiempo influye en el fenómeno escultórico, Paris, Matía Martin plantea en su ensayo lo siguiente:

Por su parte, la escultura la más concreta de las artes, la más objetual, se ha convertido en un sensible receptor a través del cual el hombre se explica su propia existencia temporal. También la escultura es acontecimiento (en muchos casos, si se quiere,

<sup>69</sup> Véase *op cit* Matia Martin *et al* p 26

acontecimiento ralentizado, a la medida de espacio- tiempo cultural en que se inserta) y, por lo tanto tiempo....la historia de la escultura también lo es de la concepción del tiempo. <sup>70</sup>

Por ejemplo, en el caso de la temporalidad en los *Peines de Viento* el observador transita y completa la visión de la obra mediante su participación mientras deambula por estos espacios, para mostrar más claramente esta idea retomamos lo que dice Paris Matia:

La dimensión espacial determina un itinerario y por tanto un tiempo deambulatorio. Por lo dicho el recorrido del espectador en torno a la obra, o dentro de ella, puede estar guiado por las directrices del autor, o seguir un camino aleatorio escogido entre muchos posibles . Si la secuencia de acceso es importante para la comprensión de la obra, el autor se encargará de mantener una pauta; de no ser así el espectador tendrá libertad de escoger a partir de la información recibida, los causes accesibles de la obra o tendiendo un impulso particular, consciente o inconsciente. <sup>71</sup>

En este mismo orden de ideas escribe sobre el papel simbólico que ha desempeñado la escultura a lo largo de la historia, mediante el vínculo con lo trascendente, con los valores inalterables y como se centra en el tiempo real de observación y lo observado y concluye: “El tiempo se inserta en el discurso escultórico con toda la fuerza que le otorgan su realidad material y su presencia física, las mismas que en otros momentos hicieron de las esculturas “percheros” del tiempo.”... <sup>72</sup>

<sup>70</sup> *Ibidem* p 71

## Lenguaje

En cuanto a la categoría de lenguaje José de las Casas puntualiza que:

Arte también como herramienta de reflexión social, lengua que habla no sólo de un yo individual, el del artista, sino de un sentir plural de la sociedad del momento. Esta premisa parte de los cambios evidentes que se van generando en la forma de expresión del arte, búsqueda continua de nuevas motivaciones, de nuevos intereses que ocupan el quehacer plástico y que se convierten en actos detonantes del ser o estado social y, en sentido inverso, son consecuencia del pensamiento actual.<sup>73</sup>

La escultura se afirma con su propio lenguaje que es el espacio, en la forma en que los volúmenes y las formas se relacionan entre sí para generar un sitio especial, único y maravilloso: ...“ El ámbito del arte no es sólo crear una forma aislada, sino articular un espacio.”<sup>74</sup>

### 2.3. Materiales e instalación de la obra

Para la describir el proceso de instalación de esta obra nos basamos en lo que describe María Elosegui Itxaso, en su libro el *Peine del Viento* de Chillida en San Sebastián. El montaje final del paseo de la explanada y el montaje de las piezas en las rocas fueron delicados y complicados. Se tuvo que realizar un puente de estructura metálica de cerca de 80 metros para llevar la pieza C y poderla colocar en donde Chillida lo tenía planeado.

<sup>71</sup> *Ibíd*em p 93

<sup>72</sup> *Ibíd*em p 102

<sup>73</sup> *Ibíd*em p 138

Del año 1967 a 1977 el proyecto de Instalación de los Peines de Viento se fue modificando, como se ha mencionado con anterioridad. En un principio constaba de un solo Peine, hasta quedar en tres esculturas. Para la unión de las piezas se usaron espigas adecuadas a las tradiciones vascas. Recordemos que el autor recurre a elementos típicos de la herrería. Así el uso de recursos ancestrales es combinado con el nuevo progreso industrial; la transición de ser un pueblo agricultor a la industrialización de las minas y las fundiciones.

Es interesante ver la relación que existe entre el arte y la ingeniería al detallar el proceso de instalación de los Peines, esta vinculación se asemeja a la fusión que utilizaron los constructivistas cuando proyectaron la maqueta del monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, proyecto que agrupaba a estas disciplinas.



*Prototipos del Peine de Viento XV* <sup>75</sup>

<sup>74</sup> *Ibidem* p 150

<sup>75</sup> Prototipos, tanto en arquitectura como en ingeniería se realizan en miniatura que sirven como guías para después realizarse a gran escala. Citado en Elosegui Itxaso, *El Peine de Viento en San Sebastián*. p. 62.

En un principio se hizo un análisis general geológico para comprobar si no había habido desprendimientos recientes para cerciorarse de la estabilidad o inestabilidad de las rocas. Se realizó un plano topográfico de medición señalando las características más importantes del terreno y de las rocas para estudiar las distancias y los niveles de transporte. Dada la asimetría de forma de cada una de las esculturas para su colocación fue conveniente el uso de los prototipos que pueden verse en la siguiente fotografía. Los prototipos se colgaban utilizando tres simples cuerdas calculando los puntos de enganche, simulando la posición que iba a tomar las esculturas en su colocación, materializada en las plantillas que se habían utilizado para la ejecución de los agujeros de los brazos.

## **Desarrollo de trabajos previos**

1.- Recibimiento de las rocas. Consistió en reforzarlas para que no se rompieran ante el peso de las toneladas que debían sujetar. Se procedió a coserlas sobre todo una roca que tenía una fisura.

2.- Rellenado de huecos sobrantes y preparación de rocas.

3.- Construcción de una pasarela para poder trasladar la escultura C desde la costa hasta su enclave en la roca exenta en medio del mar.

4.- Colocación de esculturas A y B de manera lateral

5.- Preparación de la gran fisura de la roca que sostenía a la figura B. El tratamiento consistió, en primer lugar, en inyectar y coser con unos anclajes de hierro, la fisura de la roca que no afectaba a la totalidad de la misma. Se inyectó primero con agua y a continuación con resina. Los anclajes de hierro con los que se cosió se denominaron técnicamente bulones o barras. Una vez endurecida la resina de los bulones y huecos se retiró la placa de anclaje en el brazo superior de la escultura. La pieza quedó sujeta como un "clip" (a modo de pinza).

6.- Preparación de plantilla. Estas se utilizaron para establecer el lugar preciso en donde se hicieron los agujeros para colocar las esculturas.

A continuación se describe cómo fue el proceso de instalación de cada una de las piezas.

## Escultura A

Su instalación fue la más sencilla porque estaba pegada a la costa. Bastó ponerlas en posición porque estaban colgadas adecuadamente,



76

<sup>76</sup> Foto 48 de la serie de fotos de Jesús Uriarte Cámara, realizadas el día de la colocación, citado en Elosegui Itxaso, *El Peine de Viento en San Sebastián*. p 88

## Escultura B

La colocación no fue tan compleja como la preparación de la roca por la fisura que presentó. Ya en el momento de su instalación se habían hecho los cosidos previos a la roca.



77

77 ibídem foto 57, en la foto: Manolo Fernández, Eduardo Chillida. Eduardo hijo menor de Chillida, José María Olaizola y José Barrenetxea. p.93

## Escultura C

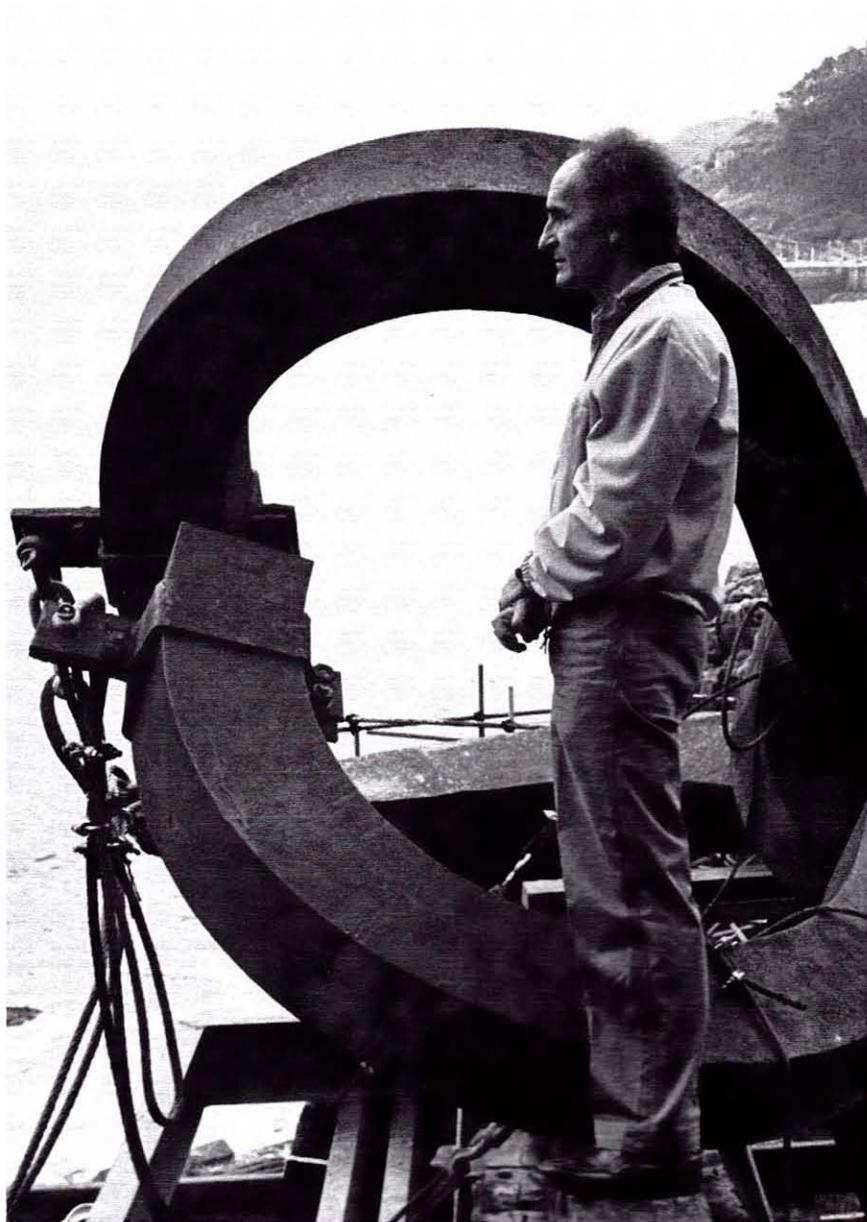
- 1.- Descarga de la escultura del camión con una grúa colocando tablonces de madera para no dañar la escultura.
- 2.- Colocación de anclajes o enganches a la propia escultura para que la grúa los asiera y así evitar que rozara la escultura.
- 3.- Colocación de la escultura en el carretón. El carretón era movido por un simple tráctil con el cable y su correspondiente polea.



78

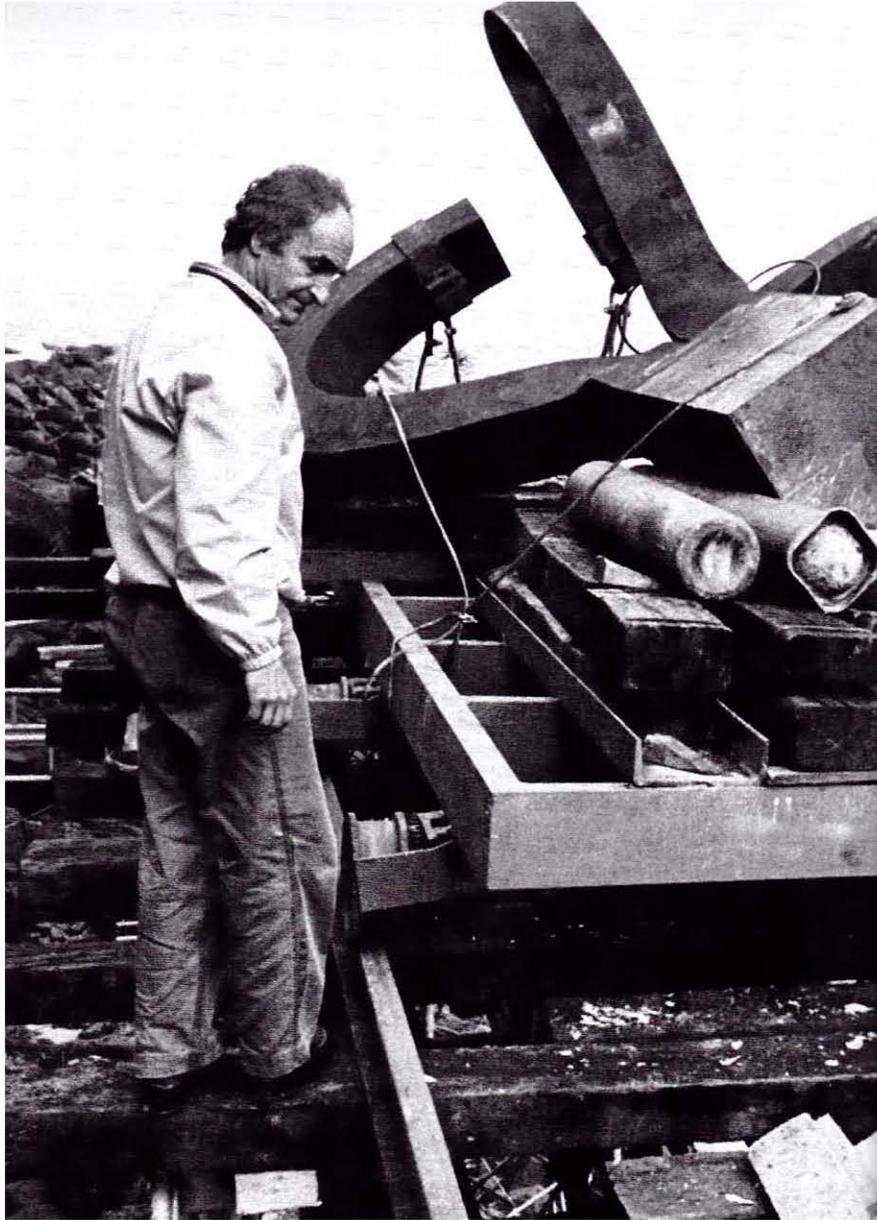
78 Foto de Jesús Uriarte. En la imagen Eduardo Chillida citado en Elosegui Itxaso, *El Peine de Viento en San Sebastián*. p verificar p

FOTOS DE LA INSTALACIÓN



Fotografía No. 74 Jesús Uriarte en la colocación de la escultura B <sup>79</sup>.

<sup>79</sup> *Ibíd*em p 118 citado en Elosegui....



Fotografía No, 64, de Jesús Uriarte en la colocación de la escultura B. <sup>80</sup>

<sup>80</sup> *ibidem* p 109

Se ha realizado un análisis formal de la obra *Peine de Viento XV*, en el cual se enunciaron las características descriptivas que presenta esta imagen tridimensional. En capítulo siguiente profundizaremos en los aspectos Iconográficos e iconológicos, así como en lo que entendemos por “metáfora de la libertad del mundo y el pueblo vasco.





## Capítulo III

### La libertad en el *Peine de Viento XV*

#### 3.1. Interpretaciones

Al estudiar una obra de arte, en un primer nivel encontramos lo descriptivo, posteriormente incursionamos en la interpretación; la revisión, análisis y síntesis de los diferentes elementos y mensajes que conforman un estudio en particular. Sin embargo, el sujeto de esta acción siempre va a contar con su personal estilo de descifrar, mirará esta obra desde su propia lupa, con su perspectiva y derivado del contexto de su interpretación.

Valga lo expuesto para puntualizar que la obra en cuestión puede presentar una multiplicidad de sentidos y significados; sin embargo, por diferentes supuestos que se irán exponiendo a lo largo de este capítulo podemos formular la siguiente hipótesis: El espacio escultórico denominado Peine de Viento XV, es una metáfora de la libertad.

Iniciamos con la definición de que la escultura es una realidad plástica que posee a la vez un contenido de la manera de pensar del artista, una gran parte de las esculturas de nuestra época son la expresión del poder puramente imaginativo del artista, su concepción del mundo y el reflejo de su época. Conocer los temas de las obras contribuye necesariamente a esclarecer la esencia de la escultura. Lo cual quiere decir que si valiéndose de principios generales como su contexto histórico, artístico y social, así como los diferentes elementos del lenguaje escultórico, el público está en

condiciones de hacer una apreciación global de la escultura, no siempre lo está, en cambio, para alcanzar los valores últimos que encarna. Un tema es un condicionante que se ofrece al escultor, y del que se desprende un «contenido» (simbólico, psicológico, o ideológico). Las formas que emplee tienen que responder a estas exigencias. Tema, contenido y forma establecen una secuencia en la concepción y realización de la escultura. El estudio de este tema y su significado interpretativo, nos lleva a preguntarnos cuál es la diferencia sustancial de la Iconografía con la iconología. La iconografía tiene por misión estudiar el repertorio de figuraciones típicas y sus significados. La historia de los “asuntos” es fundamental, ya que no se puede llegar al “significado” si primero no se los identifica. Podemos entender que la cuestión iconográfica se queda dentro del ámbito descriptivo a diferencia de la iconológica que analiza. Es un plano más profundo, en el que intervienen muchos elementos, literarios, políticos, religiosos y hasta imaginativos. Es el dominio de lo asociativo, ya que es preciso seguir una complicada trama argumental para obtener resultados convincentes; y para ello, poder formular una interpretación de la obra en cuestión.

En una revisión general hagamos un recorrido histórico sobre el estudio de este término y su significado para sus diferentes exponentes, los cuales realizaron sus investigaciones a principios del siglo pasado.

En el primer cuarto del siglo XX se desarrollaron algunos conceptos de la estética, creo que puede ser la historia del arte la cuna de las nuevas tradiciones de las ciencias humanas fue Alemania. Aby Warburg (1866-1929) y Ernst Cassirer (1874-1945), Warburg es el predecesor de la obra

de Panofsky, la cual fue bautizada como iconología para diferenciarla de la iconografía. “Etimológicamente la iconografía es “descripción de las imágenes”, y el término ha sido originalmente empleado en arqueología para indicar la recolección de los retratos de un personaje determinado, en monedas, estatuas, medallas, pinturas, ilustraciones, etc.”

Posteriormente asumió un sentido más amplio y orientado a la descripción del sujeto, de los temas y de muchos elementos. Como se enunció en el principio de este capítulo reservamos para la iconografía un papel descriptivo y a la iconología un rol de mayor profundidad y con un alto sentido del valor interpretativo.

Hace aproximadamente medio siglo, Erwin Panofsky<sup>81</sup> desarrolló el método de estudio ideado por Aby Warburg<sup>82</sup> para descubrir el significado de las obras de arte visual, conocido como iconología. Con la aplicación de este método Panofsky logró un nivel de comprensión de las obras de arte que iba más allá de lo estrictamente formal, acercándose más al contenido. Como característica a destacar este método de estudio busca ir más allá de la realidad fáctica para adentrarse en los caminos de la percepción y de la interpretación que si bien pueden ser complejos, o en algunos casos oscuros e intuitivos, con esto no nos referimos a la subjetividad, este método se avala mediante el conocimiento humanístico de un fenómeno artístico y de comunicación.

Partimos de que la escultura es una imagen tridimensional y un arte figurativa que tiene una capacidad creativo-expresiva encaminada al logro de un efecto estético. Calabrese en su libro: *El lenguaje del arte*, dice

<sup>81</sup> Erwin Panofsky. (1892-1968).

<sup>82</sup> Aby Warburg, (1866-1929). Estudió Historia del Arte en la Universidad de Bonn, donde siguió sus lecciones de filólogo e historiador. Aportó la interpretación de los significados de las obras de arte a partir de una recomposición del contexto cultural y de la mentalidad de la época. Es considerado el padre de la iconología. Aby Warburg: <http://www.artes.uchile.c//uchile>. 25 de abril de 2011.

que en los dos textos panofskianos: *Estudio sobre iconología*, (1939) y *El significado de las artes visuales*, es donde se explica con claridad el estudio del significado de una obra plástica. Para Panofsky, el término tiene una extensión muy amplia, pues va desde la identificación del tema hasta una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura y de las actitudes mentales de la época en la cual ha sido elaborada.

En oposición al formalismo que entonces imperaba en la crítica, Warburg dirigió todo su interés al significado de la obra, al contenido de las imágenes, atribuyendo a los testimonios figurativos el papel de fuentes históricas para la reconstrucción general de la cultura de un período. Ampliando el campo de la investigación iconográfica tradicional, Warburg propone una interpretación cultural de la forma artística y le da el nombre de “iconología”. El término había sido usado en 1593 por Cesare Ripa como título para su colección de símbolos y emblemas ilustrada con personificaciones de conceptos abstractos en forma de figura humana. Con Warburg, la iconología se convierte en una rama de las ciencias históricas para el estudio de las civilizaciones; sobre este punto el nuevo método no estuvo exento de muchas críticas, que le imputaban la valorización del puro contenido en menoscabo de la calidad artística.

Le correspondió a Panofsky formular sus objetivos en términos teóricos, convencido de que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el “significado intrínseco o contenido” del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un período o de una clase.

Panofsky sufre la influencia de los destacados estudios de Ernst Cassirer sobre la teoría de las “formas simbólicas” según las aplicaciones de esa teoría, la historia del arte se convierte en historia de los hechos estilísticos concebidos a su vez como símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana, expresión que se da en los cambios de las condiciones de la cultura durante diferentes épocas. La historia y la historia del arte terminan por coincidir cada vez más, ya que en ésta se encuentran tendencias e intereses de aquella. El término iconología fue utilizado por primera vez por Cesare Ripa (1555-1622) en su iconología, de 1593, con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes.

Con respecto a otras iconologías posteriores: Baudoin, en 1644, Palomino en 1740, Gravelot-Cochin en 1791, todas provenientes de la tradición aristotélica y de la emblemática, la iconología de Ripa, ya se presenta como una ciencia moderna y presemiótica. En vez de ser una pura nomenclatura al servicio del arte y de su historia es definida como “un razonamiento de imágenes”, es decir una forma lógica, y se califica como discurso de sentido, aplicado a la pintura.<sup>83</sup>

Erwin Panofsky, fundador de la iconología moderna da su definición del término: La iconología debiera ser un método de interpretación histórica que superara los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis de los motivos de la iconografía.

<sup>83</sup> *Ibidem* p27

Dado lo antes mencionado, cuando nos referimos en torno a la interpretación histórica, llegamos al punto nodal y profundo del objeto de estudio, es decir, vamos más allá de los aspectos formales, y buscamos la multiplicidad de sentidos que nos brinda una obra de arte. Esta búsqueda de la interpretación por encima de la simple descripción lo podremos evidenciar más adelante cuando entremos más de cerca al análisis interpretativos del *Peine de Viento XV*

#### Modelo iconológico de Panofsky

Presentamos una breve delineación del modelo iconológico de Panofsky, planteado en su libro: *Estudios sobre iconología*: para centrarnos en lo que se refiere a su teoría de la interpretación.

No sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético sino como un hecho histórico. Para conseguir fructíferos resultados en estas investigaciones el iconólogo debe ser un humanista con la máxima amplitud de conocimientos y el máximo rigor en sus indagaciones. Según Panofsky el estudio de una obra seguiría tres pasos:

1- **Análisis preiconográfico:** Se analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.

2- **Análisis iconográfico:** Analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.

3- **Análisis iconológico:** Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Está claro que la Iconología debe apoyarse en la Iconografía para poder identificar y clasificar la imagen que se estudia, ver su origen y evolución en el tiempo.

Tres niveles de significado

1.- Significación fáctica y expresiva y ambas constituyen las significaciones naturales.

El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte. Para este primer nivel de análisis se requiere de un conocimiento práctico de las cosas.

2.- Significación que puede ser secundaria o convencional

Al análisis de motivos y de combinación de motivos historias y alegorías, lo llamaremos iconografía. Cuando se refiere al segundo nivel o iconografía, la forma pasa a ser una imagen que el intérprete explica y clasifica dentro de una cultura determinada. En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado. Accedemos, así, al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como

válido. Esto implica tener un conocimiento amplio de la cultura en la cual se origina el fenómeno o situación que queremos entender; y además, señala el autor, es necesario tener una experiencia práctica, que nos permita haber internalizado ciertos códigos o significados que orientan nuestro comportamiento en la sociedad. En relación con el momento que le antecede, la iconografía: las imágenes que aparecen son narraciones o alegorías.

### 3.- Significación intrínseca o de contenido.

Está se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, por ejemplo el uso de la escultura en hierro en lugar de mármol, es por lo vasco y por el periodo más abstracto y menos figurativo. El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente este quería expresar. Esto constituye el objeto de estudio que nos presenta el contexto, filosófico, social, psicológico del artista y su obra. Y conforma el universo de la iconología, a diferencia de iconografía.

### **Teoría de la interpretación**

Si queremos llegar a lo que Panofsky llama significado Intrínseco, o contenido el que comporta valores simbólicos, entramos en el campo de la interpretación iconológica ayudados de una intuición sintética, basada en el conocimiento de las tendencias esenciales de la mente humana,

según las circunstancias de personalidad psicológica y de espíritu de la época (Weltanschauung) cosmovisión o filosofía personal.<sup>84</sup>

Para el control de esta operación intuitiva hemos de basarnos en el conocimiento de la historia de los símbolos; es decir de la penetración de los modos en los cuales, bajo condiciones históricas en variación, las tendencias esenciales de la mente humana se expresan por determinados temas y conceptos.

El autor nos plantea que la iconología es un método de interpretación que procede más bien de una tesis que de un análisis. La interpretación iconológica, exige, por último, algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como lo transmiten las fuentes literarias, tenemos que tener la facultad de la intuición sintética, o como lo entiende Cassirer: El historiador del arte deberá confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra, es decir contar con documentos culturales, históricamente vinculados a la obra o grupo de obras, dominar lo más posible documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio. En la búsqueda de las significaciones intrínsecas o de contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras. Más adelante se verán sus valores religiosos influidos por el pensamiento y la cosmovisión de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, así como Martín Heidegger en lo filosófico.

---

<sup>84</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972, p. 32

Cuando Panofsky habla de iconología se refiere a la designación de tres esferas de significación que se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea la obra como una totalidad.

Los métodos de enfoque que aquí aparecen como tres modalidades de investigación sin relación entre sí se funden conjuntamente en un proceso único.

Propone conexiones entre imagen y significado, lo que suele llamarse la forma y el contenido; en una obra de arte la forma no puede apartarse del contenido, por ejemplo, si analizamos escultura hablamos de volúmenes y planos, estos por delicados que sean y como espectáculo visual deben de entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual.

Cabe destacar el especial énfasis que establece el autor cuando trata el concepto de humanismo. En su método busca que sea humanista, en cuanto al artista y su obra van a ser muy importantes los testimonios de su existencia material, signos de su significado, este debe dejar en sus testimonios una idea de significación y construcción. El humanista establece un proceso mental de carácter sintético y subjetivo, lo que Ortega llamaba la reviviscencia del pasado, al hablar del arte, la pintura o la escultura; esas obras ocupan un sentido y significación. Para que el análisis de la obra de arte no sea meramente algo subjetivo. Tanto en la investigación racional y reviviscencia intuitiva son complementarias en el trabajo del arte.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> *Ibidem* p. 21

Cuando se refiere a los conceptos de espacio y tiempo, dice que son la base de cualquier concepto histórico y al referirse al valor estético, (no tiene que ser bueno o malo) sin embargo, la obra tendrá que tener una significación estética.

En la obra de arte entran tres ingredientes diversos:

1.- Forma encarnada en materia;

2.- Idea, esto es, asunto, en las artes visuales

3.- Contenido, La integridad constituida por estos tres elementos es actualizada en la experiencia estética verdadera.

Atendiendo lo expuesto en la teoría de la interpretación de Panofsky procedo a exponer un análisis interpretativo de la obra de *Peine de Viento XV como metáfora de la libertad*.

### 3.2. La libertad en el *Peine de Viento XV*

La libertad es un concepto que hace referencia a muchos aspectos de la vida humana. Comúnmente se le define como aquella facultad natural que posee el ser humano de poder obrar según su propia voluntad. Igualmente es posible comprender la libertad como aquel estado en el que el hombre no está siendo esclavizado ni preso por otro. Se trata de un concepto que hace alusión a aquellos aspectos relacionados con la independencia, con la licencia para realizar aquello que se estime adecuado o conveniente.

Etimológicamente la palabra viene del latín “liber”, lo que se interpreta como “persona cuyo espíritu de procreación se encuentra activo”, esto derivado del significado que tiene la incorporación del hombre a la sociedad al alcanzar su madurez sexual, para que comience a asumir responsabilidades. Si bien este dato aporta luces sobre el origen de la palabra, no satisface como explicación de este importante valor humano.

A continuación procedemos a la discusión de la interpretación y significado intrínseco de contenidos que constituye el mundo de los valores simbólicos en la obra de *Peine de Viento XV* de Eduardo Chillida.

*Peine de Viento XV* una metáfora de la libertad

*Antes que lo desconocido lo maravilloso ha sido mi amo de pie ante su inmensidad. He tratado de mirar...No sé, si he visto...*

Eduardo Chillida.<sup>86</sup>

*Peine de Viento* o *Haizearen Orrazia*, en Euskera, la lengua de los vascos, la cual Chillida añoró y nunca pudo aprender, se considera como su obra maestra, antes de la Montaña de Tindaya- proyecto póstumo que nunca se concretó.- El planteamiento de Chillida al elaborar esta producción artística reúne en ella todo su mundo interno y externo, lo personal, artístico, histórico, ideológico y filosófico. Chillida se pregunta desde el límite del horizonte, desde la luz de lo desconocido ¿qué es el ser?, ¿qué es la libertad?, ¿existe algún límite para el espíritu? La mar le responde que la libertad es una búsqueda constante, un juego de contrarios que

<sup>86</sup> Chillida, audiovisual producido por William Lesson y dirigido por Laurence Bouting. Conaculta y Canal 22, 1985.

advierte que para buscar la libertad debe de haber una cárcel, un encierro o una carencia. ¿Acaso los tres Peines son el testimonio de que para volar necesitas la tierra que te impulse al cielo?

Chillida con su obra nos brinda la posibilidad de interpretar y decodificar su escultura, él no intenta imponer su mensaje, el mensaje que plantea es libre para cada una de los sujetos que observamos y recibimos sus múltiples significados.

Este conjunto escultórico es un proyecto abierto tanto para la interpretación de los receptores, (tal es el caso del espacio en que fue instalado, es decir abierto al mundo interpretativo), como también abierto a la relación del hombre con su ser natural. Parece que en cada Peine, existe un misterio, una música silenciosa, un mensaje oculto que es único y particular para cada uno de los que intentar ver o mirar...Entonces el mar y el viento traducen estos silencios con sus sonidos naturales.

Chillida, decía que cada proyecto era una interrogante, una pregunta, también no le gustaba hacer lo que ya conocía, prefería la búsqueda de lo desconocido.

El autor también plantea el transcurrir y la narración de la historia del País Vasco, entendiendo su pasado, en diálogo permanente con el devenir histórico, con la esperanza de un país y un mundo mejor.

Así en el caso del País Vasco, como en el de otros países provenientes de conflictos por situaciones geopolíticas, se da como resultado una

búsqueda permanente en defensa de su ideología, patria, lengua y costumbres, así como el deseo y las ansias de ser una nación libre e independiente. Esta bandera fue potenciada con Sabino Arana, el padre del nacionalismo vasco; en que la lengua y el folklore son considerados elementos diferenciadores de estas tierras con el resto de España y Europa.

En el periodo comprendido entre los años de 1950 y 1960 se produce un cambio en la estructura política de Euskal Herria, el movimiento independentista que hasta entonces había sido representado por el Partido Nacionalista Vasco (PNV) que más bien desembocaría en la creación de ETA que traducido del Euskara al español significa: País Vasco y Libertad. Con esto no se pretende entrar en una discusión política sobre el conflicto vasco y su propuesta de ser un territorio libre asociado de España. Sin embargo es preciso aclarar que en la Plaza donde se encuentran los Peines de Viento, justo en la ubicación de los siete agujeros, significan las 7 provincias vascas en libertad.

La idea, al realizar estos agujeros, era la de recrear con ellos, en combinación con la presión del agua en su choque con el aire, una melodía sonora que compusiese la palabra *askatasuna* (libertad). Esta experiencia sonora no pudo llevarse a cabo por causas de índole técnico.<sup>87</sup>

No es casual a mi entender que esta pieza fuese realizada en un momento histórico (muerte de Franco y fin de su dictadura), en el que se abrían nuevas puertas y expectativas para la tierra de los vascos. Chillida no es

<sup>87</sup> Véase *Op cit*, Ugarte p.164

ajeno a ese fenómeno colectivo de ansias de libertad y participa de esa ilusión imprimiendo en su obra este sentido de defensa y pertenencia, de esperanza en el futuro y sobre todo de recuperar el tiempo perdido en pos de un tiempo mejor. Es así como los Peines se transforman en un símbolo que favorece a la identidad histórica y cultural de los vascos, en esa lucha constante por su libertad.

En una nota publicada en el periódico *El País* por José Luis Barbería.: escribe a propósito de este tema: “No es casual que los informadores vascos que viven bajo la amenaza terrorista se reagrupen periódicamente en el Peine del Viento para reafirmarse en su libertad e interrogarse sobre el futuro del país.”<sup>88</sup>

Al mostrar lo anterior corroboro que sigue presente la lucha histórica de los vascos por su libertad, independientemente de la lucha y las acciones propuestas por ETA. Para Chillida el arte, su propuesta y producción fueron y serán sus mejores armas para manifestar sus deseos y anhelos libertarios.

En cuanto a la definición de lo vasco, Ugarte cita a Barandiarán y este dice que: “lo vasco es una manera de ser, esta singular manera de ver el mundo y al hombre que se revela por medio del Euskara, la lengua.” Situación de encierro y cárcel que fue designada por Franco en el momento en que prohibió que los vascos hablaran en su idioma. El callar un pueblo me parece un acto de asesinato simbólico porque el lenguaje es lo que nos hace ser humanos, nombrarnos, diferenciarnos y estar en el mundo.

<sup>88</sup> José Luis Barbería, *El Peine de Viento de Eduardo Chillida* periódico *El País*, 2001

Chillida es con su obra “un ser en el mundo” y nombra al mundo en cada pieza, en cada cincelada lo forma y recrea como un hacedor de sueños permanentes.

La mayoría de las piezas de Chillida tienen nombre en Euskara, curiosamente Peine de Viento, aparece en castellano en toda las fuentes consultadas; quizá sea porque es su obra más “universal”, pero a la vez un legado para su pueblo, su ciudad...” Aunque yo no hablo Euskera como debiera hablar, mi obra sí habla Euskera, y esto para mi es un orgullo, y acaso también una defensa.<sup>89</sup>

“Los hombres somos como árboles con los brazos abiertos. Como soy de aquí, mi obra tendrá algunos tintes particulares, una luz negra que es la nuestra”.

Eso brazos de los que habla Chillida pueden significar, los brazos y manos que trabajan la tierra, el abrazo solidario de un pueblo, sus raíces, las manos que desean atrapar y peinar el viento, o si bien proteger a los vascos de los visitantes que pudieran llegar a la bahía de la Concha.

Utiliza la metáfora de los árboles, de los brazos de las raíces para hablar de su sentido de pertenencia, sin embargo el Peine de Viento, se asemeja a estos árboles, manos, dedos, raíces, asidos a su tierra...

Aquí se vinculan dos aspectos muy interesantes: la forma y el contenido, es decir como estos aspectos formales nos brindan la posibilidad de crear imágenes mentales, metáforas visuales y quizá estados emocionales al

---

<sup>89</sup> Entrevista concedida a Martín Ugalde, 1975, citado en el Citado en: El Peine de Viento: Haize Orrazia, Ediciones, Q. Presentado en Euskera, español, e inglés. p s/n

entender todo el entorno que rodea a la pieza que está en medio de la naturaleza.

Más adelante se verá este aspecto con su obra *Gure Aitaren Etxea* (La casa de nuestro padre), escultura dedicada al árbol de Guernica, símbolo vasco por excelencia y de cómo se busca el nacionalismo y el universalismo en su propuesta escultórica. Es interesante como estos dedos, estas manos intentan atrapar el aire, defenderse del agua y al mismo tiempo aferrarse a ella. Estas manos metáforas de los Peines son extensiones de las manos de Chillida que de la roca y los acantilados moldea finas manos con dedos que desean darle cuerpo y forma a lo invisible del viento al mar que fluye y no se puede tocar, solamente acariciar...

En lo relativo al aspecto religioso: católico y el número tres, es pertinente citar a Edorta Kortadí, en su libro: *Una mirada sobre Eduardo Chillida* quien infiere que en la obra de Chillida hay sin duda alguna un pensamiento místico cercano a San Juan de la Cruz y al de Teresa de Ávila y de Iñigo Loyola..."En Chillida hay unas raíces católicas que le llevan a hacer muchas preguntas sobre el proceso creador. El propio escultor describe toda su obra como un proceso, una idea en búsqueda permanente y de trascendencia. Ciertamente cuando habla de la mar, se refiere al símbolo que encierra en su interior una representación del todo, un todo al que podríamos llamar un Dios o espíritu y del que Chillida sienten una continua necesidad de saber y preguntarse. Al decir esto, la "mar "pudiera ser" Dios y "los Peines" Dios hecho hombre en la cruz.

La relación íntima de Chillida con el número tres como un símbolo “mágico” nos orienta a descubrir interesantes datos sobre su esencia última, es decir en términos formales es la forma de incidir en el espacio. También es el símbolo de la Trinidad: Padre, hijo y espíritu Santo, o Jesucristo en la cruz (cada Peine una cruz) y a su lados Dimas y Gestas. Para Chillida los Peines están en el fin del mundo y ese fin significa el mismo; la representación del Yo en ese lugar mágico y místico; su propio templo. También las torceduras de los brazos generan una forma de cruz. Asimismo la unión de cada uno de los elementos dan la impresión de formar una letra “E” de Eduardo. Y me atrevo a decir que las tres piezas están instaladas como las tres cruces en el monte o una especie de ángulos que forman una “portería invisible”. Cabe recordar su antigua profesión de portero profesional.

En palabras de Chillida...” Yo siempre estuve muy ligado al número tres. De una forma intuitiva, es el medio más económico de entrar en el espacio, la máxima posibilidad de acción elemental sobre el espacio.

Coincido con Edorta Kortadi, cuando interpreta: “Son tres brazos casi iguales que tratan de abrazarse casi sin lograrlo, o se elevan poderosos y se reafirman frente al horizonte en un gesto de interrogación y de pregunta cósmica continua. A caso se cuestionan por la pregunta ¿Qué es la libertad? Qué es lo que quiere saber Chillida frente al límite del horizonte.”<sup>90</sup>

Siguiendo con la simbología del número tres se ha descubierto que tiene que ver con el pasado, presente y futuro. Esto se verá más detalladamente cuando hablemos de los conceptos de tiempo y espacio.

<sup>90</sup> Véase *op cit* Kortadi p 49

No podemos dejar a un lado la interpretación simbólica de los materiales con los que trabaja Chillida, estos son las esencias de sus ser vasco y de un escultor convertido en un herrero interminable que se identifica con todos los trabajadores de su pueblo. Chillida es un obrero más que se identifica con la rudeza y la fortaleza del trabajo en las fundiciones típicas del país.

..."Chillida trabaja con la materia como apuntó Bergson, preguntando a la materia sobre el tiempo y el espacio. La materia es memoria, algo que nos abandona y existe por cuenta propia..."<sup>91</sup> El material se convierte en el vehículo de comunicación del creador, es su forma de darle materialidad a sus ideas, y sensaciones. El hierro para Chillida es la conexión con el pasado, con las fuerzas de la naturaleza, con el fuego. También es el arduo trabajo ejercido por los ancestrales herreros vascos.

A este vehículo lo entiende muy bien Ugarte:... "Chillida trabaja con ciertos materiales como proyección de un trabajo conceptual, de sus intuiciones, olores, aromas y sus preocupaciones metafísicas, místico religiosas y biológicas..."<sup>92</sup>

En lo concerniente a la interpretación simbólica en donde se edificó la obra tiene que ver también con su concepto del espacio escultórico. Como es el siguiente comentario:

"Este lugar es el origen de todo. Él es el verdadero autor de la obra", ha declarado Chillida. "Lo único que hice fue descubrirlo. El viento, el mar, la roca, todos ellos intervienen de manera

<sup>91</sup> Véase op cit Kortadi p 49

<sup>92</sup> *ídem*

determinante. Es imposible hacer una obra como ésta sin tener en cuenta el entorno. Sí, es una obra que he hecho yo y que no he hecho yo”.<sup>93</sup>

El lugar elegido para el montaje de estas obras tiene que ver con asuntos de carácter meramente personal, este siempre fue el sitio favorito del artista, de acuerdo con la conversación sostenida con Eduardo Chillida Belzunce, hijo menor del artista, el lugar de colocación fue donde su padre paseaba con su madre cuando eran jóvenes. Es el sitio en donde el viento “puede entrar”; el lugar de contemplación de la mar -pasión que realizaba desde su juventud-, así también el regreso del artista para rendir homenaje a la mar y para ponernos a todos nosotros en contacto con la naturaleza.<sup>94</sup> En cuanto a las olas del mar, Chillida siempre decía: las olas son siempre las mismas y siempre distintas como la música de Bach... También me dijo que desde la casa de su padre se podrían admirar las tres esculturas, es más cuando Chillida estuvo muy gravemente enfermo se dice que se sentaba admirarlas desde su ventana.

Desde su casa y mirando desde su ventana la obra maestra postrada en frente del mar, nos dice sin decirlo que al edificar este proyecto ha dirigido un mensaje a su pueblo y la intención de este que el pueblo no olvide su historia, que los brazos de los peines son los brazos y el trabajo de cada uno de los vascos. Que a pesar de la guerra y el tiempo la sociedad vasca es sólida como una roca. Los Peines también simbolizan las raíces de su pueblo y sus orígenes.

<sup>93</sup> Véase *op cit* José Luis Barbería p 17

<sup>94</sup> Nota tomada mientras sostuve una conversación con Eduardo Chillida Belzunce, hijo menor del escultor. Fundación Sebastián, México, 14 de septiembre de 2010.

Cuando hablamos del ser y el tiempo hago referencia a Heidegger, filósofo Alemán-el cual fue muy cercano a Chillida<sup>95</sup> esto tiene que ver con el sentido del estar y de construcción del mundo, también lo asocio a los argumentos emitidos por el propio autor a propósito de la edificación de las esculturas en un sitio específico; “La razón de haber elegido los lugares donde están colocados las tres esculturas, al final. La pieza de la izquierda, a la que el público tiene acceso está ahí porque termina el tejido urbano de San Sebastián. Luego descubrí que los dos lugares que yo había intuido como importantes para esta elección de lugar iban a conformar la escala-yo no he elegido la escala-, Comprendí que esos dos puntos forman parte del mismo estrato. Esos estratos son testigos de toda la historia de nuestro pueblo, estaban ahí antes de todos nuestros antepasados. Eso me obligó a colocar las dos piezas horizontales buscándose una a la otra, queriendo unir lo que estuvo unido, esto es, unirnos con el pasado, no olvidarnos del pasado, Son un simbolismo del pasado...”<sup>97</sup> Con esto apuntamos también el concepto de espacio y tiempo que es la esencia de su obra.

La obra de Chillida supone el atisbo de ciertas libertades políticas que la caída de la dictadura franquista deja entrever. Es la posibilidad de la reconstrucción de un pueblo, basado en sus costumbres y tradiciones culturales que miran hacia al futuro con esperanza...esperanza- futuro y libertad; triada que se manifiesta en sus deseos más íntimos por regresar al origen del ser humano y una profunda búsqueda de lo humano y la naturaleza.

<sup>95</sup> Citado en: Genios del Arte Español: La relación de la escultura de Eduardo Chillida y la filosofía se basa en un nombre y en un concepto: Martín Heidegger (1989-1976) y el espacio. Este filósofo alemán intentó en su pensamiento definir los conceptos del ser en el mundo y espacio, y resulta sorprendentemente la sintonía que existe entre sus planteamientos y el trabajo del artista vasco. Para Heidegger la idea de espacio establecida como esencia de su discurso, se deriva de la capacidad de ser y estar en el lugar y a su vez de poderlo transformar en un concepto, en un pensamiento o un sentimiento. Cuanta más el pensamiento que el propio peso de las obras.. p 79

<sup>96</sup> Fragmentos de la conversación mantenida con Eduardo Chillida en Intz Enea, San Sebastián en marzo de 1985. Citado en: El Peine de Viento: Haize Orrazia, Ediciones, Q. Presentado en Euskera, español, e inglés. p s/n

Otra afirmación del propio autor nos esclarece; “Lo que quise hacer fue reunir un símbolo del pasado y una afirmación de futuro. El futuro para (algunos) es el horizonte- lo desconocido. Son el símbolo del futuro...”<sup>97</sup> “De alguna manera son lo *Finis térrrea*, no exactamente como Santiago de Compostela que representa el límite de Europa, pero para nosotros, para nuestros abuelos, este lugar es el límite de nuestro conocimiento...”<sup>97</sup>

Es probable que siguiendo lo propuesto por Kortadi, estas piezas tratan de peinar el viento del Sur que entra por la ciudad, sobre todo en otoño. “El Peine de Viento vuelve y torna en paradigma y símbolo de muchas otras realidades que suceden en la sociedad vasca y que el artista quisiera ver cambiadas y mejoradas”<sup>98</sup> Asimismo estas esculturas son estáticas su imagen cambia en relación al tiempo y la naturaleza.

Aquí mostramos cómo el espacio y el tiempo se funden para ser un solo concepto que es simbiótico, pero a la vez es independiente; tal es el caso del Ser y el tiempo de Heidegger, estar en el mundo, hoy aquí y ahora en lo cotidiano o en lo infinito.

Espacio y tiempo quedan inseparablemente unidos: Los elementos rigurosamente estructurados hallan en el espacio su razón de ser y toda su perfecta semejanza. Es la idea de libertad o espacio, quien une estos elementos de acero con una fuerza mayor y definitiva que la hubiera podido conseguir la soldadura...<sup>99</sup>

En cuanto a las formas de su escultura en relación con lo ontológico y el espacio interior del ser humano, Kortadi, dice: “Las formas de Chillida,

<sup>97</sup> *Catálogo del Museo del Palacio de Bellas Artes*, Exposición de Chillida, México, Landucci Editores, 2002 p 246

<sup>98</sup> Véase, *op cit* Kortadi p 49

<sup>99</sup> ídem

por lo tanto surgen del interior del ser humano, de lo más profundo de su ser y de su espacio vital situado y ubicado en la ladera del Monte Igueldo sobre el gran espectáculo natural de la bahía de la Concha de San Sebastian.”<sup>100</sup>

Como dejó escrito Martín Heidegger, su filósofo preferido, “la dimensión existencial de la realidad y la creación de lugares están íntimamente relacionadas, también dice Kant que en la naturaleza del espacio existen el espíritu y la voluntad de existir de una manera determinada Arquitecto del vacío, modelador de lo impalpable, abstracto y racional, existencialista,<sup>101</sup> En relación a las esculturas de su tiempo se trata de una pieza abierta al cielo que sugiere una ofrenda o una demanda imperiosa porque invita a establecer una analogía con los picos y los cuellos estirados de los pájaros de Brancussi. Esa pieza clave es el eje vertical, la dimensión sagrada del espacio, que afirma e interroga sobre el futuro del pueblo vasco. “Mi escultura es la solución a una ecuación que, en lugar de números, tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas de la naturaleza, dialogan con ellas, son preguntas y afirmaciones. Quizás están ahí para simbolizar a los vascos y a su país”, reza un manuscrito del escultor donostiarra.<sup>102</sup>

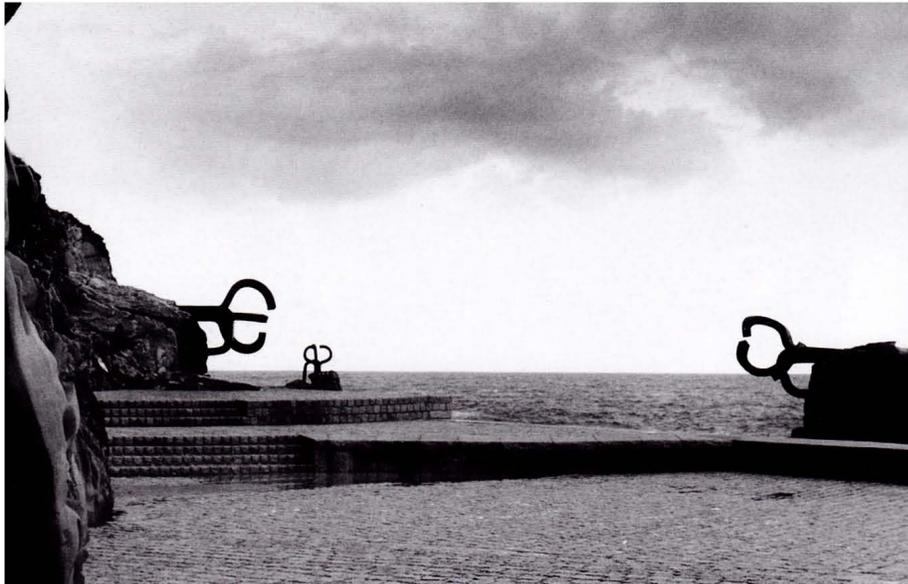
El pasado, presente y futuro en cuanto al concepto del tiempo, el símbolo del tres y la concepción nacionalista e universal en los Peines de Viento, Ugarte realiza este interesante análisis: “

<sup>100</sup> *Ibidem* p114

<sup>101</sup> Véase *op cit* José Luis Barbería

<sup>102</sup> *ídem*

El eje vectorial que une a los subconjuntos A y B nos muestra una idea de continuidad, continuidad de lo vasco. El carácter interrogativo formal e icónico de las piezas nos sitúa por una parte, ante la concepción multicultural de lo vasco, y por otra, el desconocimiento de la propia historia, de dónde venimos. El futuro ese desconocido, está representado por el subconjunto C, instalado a la distancia, perceptible difusamente, pero estructurado en un eje vertical como símbolo de perduración. La proximidad hace referencia al mundo presente, a un mundo



Pasado, al fondo el futuro incierto y el presente firme como una roca.<sup>103</sup>

que se puede palpar por medio del subconjunto A. El pasado representado por el subconjunto B señala, por medio de su código curvo invertido en dirección al espacio externo una mirada retrospectiva de la historia...<sup>104</sup>

<sup>103</sup> -Chillida, *Open Air Sculptures*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003. p.10

<sup>104</sup> *Op cit* Ugarte p. 170

Otra relación simbólica representada es “La casa, el padre y el peine”, esto se ve claramente en otra escultura emblemática *Gure Aitaren Etxea* (La casa de nuestro padre) y tomado este nombre del poema Gabriel Aresti basado en el Guernica.

La casa y el peine sinónimos de un pueblo, cumplen una misma función, actuando como salvaguardas de los valores adquiridos y heredados, aunque el primero tenga una vocación universalista y el segundo haga hincapié en los hechos históricos del pueblo vasco. Con características culturales definidas los dos son una modelización del mundo, un símbolo o un para símbolo que favorecen la identidad histórica a través del tiempo. La idea es la de hacer recordar lo que los vascos fueron y lo que deben seguir siendo un pueblo con características culturales, diferenciadas y definidas....<sup>105</sup>

Peine de viento en San Sebastián, *Gure aitaren etxea* , como símbolo de la tolerancia y de la paz para algunos y apoyados desde las instituciones y ubicados junto al árbol del Guernica.<sup>106</sup>

Citamos un verso del poema de Gabriel Aresti, 1963...

“Defenderé la casa de mi padre, contra los lobos, contra la sequía, contra la usura, contra la justicia, defenderé la casa...”<sup>107</sup>

Esta casa es como el cuerpo que arropa el espíritu libre...esos peines que necesitan un volumen y una masa para perseguir lo liviano, el vuelo y la música del mar...lo poético que hay adentro de esos fierros frío e inertes que cobran vida y canto con el mar y el aire... con la gente que los

<sup>105</sup> *Ibidem* p.169

<sup>106</sup> *Ibidem* p.119

<sup>107</sup> Fragmento del Poema de Gabriel Aresti, *La Casa de mi padre*, 1963, traducción del original en vasco *Nire Aitaren Etxea*,

comparte y visita, de la complicidad del espacio y el paisaje. Son estas obras parte intrínseca de la escena y de la ciudad .

El peine de viento también es un retrato, una imagen de la realidad que proyectada dentro del mundo simbólico de los valores eternos, místicos y religiosos, como la paz, la justicia, la tolerancia, la libertad, así como los símbolos tradicionales de su pueblo; como las estelas, la muerte, la casa, el árbol, el más allá, las claves culturales.<sup>108</sup>

El hombre en diálogo perpetuo y en relación con la naturaleza y la mar, el amante fiel y consejera...en psicoanálisis la madre significa la vida... El símbolo del mar es una constante en todo su planteamiento creativo, este se va unir también al sentido de infinito, y de certeza: “la mar es siempre la misma, pero de distinta forma como la música de Bach...<sup>109</sup> Esta mar de la que se menciona, va a convertirse en la música de sus escultura Peine de Viento, el rumor del mar y su sonido son piezas integrales de este espacio; una metáfora plástica, la mar infinita, el límite. Aunque la mar esté en calma y el viento detenido, es por la noche cuando el Peine del Viento muestra esa especificidad que hizo que, en el pasado, lugares semejantes fueran sagrados. Bajo la luz de la luna que resbala sobre la plaza, las piezas de Chillida cobran un sentido enigmático, mágico, oponiendo su solidez y su silencio a la violencia y al fragor natural del mar...”Pero la mar es un símbolo que encierra en su interior una representación del todo, un todo al que podríamos llamar Dios o espíritu y del que Chillida siente una continua necesidad de saberse y preguntarse...”<sup>110</sup>

<sup>108</sup> *Ibidem* p 118

<sup>109</sup> Apuntes tomados de la Exposición de Chillida, 2002, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.

<sup>110</sup> Véase Ugarte *op cit* p115

La obra de Chillida surge del cuestionamiento continuo; su pasión por lo desconocido y por el gusto de hacer lo que no sabía, una capacidad para auto preguntarse por qué para él, la creación artística y el conocimiento no tiene límites ni mucho menos fin.

Con la mar busca el regreso al origen a la materia, al contacto primigenio con su ser natural; “porque para Chillida el arte es una representación de interiorizada de la naturaleza.”<sup>111</sup>

En el audiovisual denominado “Chillida”<sup>112</sup> podemos sustentar varias de nuestras inferencias y propuestas en palabras del artista. Por ejemplo, Chillida dice: El límite es el verdadero protagonista del espacio, así como el presente, otro límite es el verdadero protagonista del tiempo....Porque el pasado y el futuro son contemporáneos y esto se da por la comunicación entre ambos se da en presente; el pasado es el límite entre el presente y el futuro.

Esto es otro límite como el espacio da a la forma circundante. En cuanto al mar dice:

Tengo una relación muy especial con el mar, él lo sabe todo- ¿Chillida le preguntaría al mar por el futuro, mediante las interrogantes de los peines? El mar es muy importante porque viene como una obstinación muy fuerte y lucha contra lo mismo y siempre diferente...Mirando al mar se cuestiona por cada nuevo proyecto, por lo que no sabe y por la importancia que contempla la búsqueda sin límites de lo desconocido.

<sup>111</sup> *Íbidem* p 30

<sup>112</sup> Chillida, audiovisual producido por William Lesson y dirigido por Laurence Bouting, Conaculta y Canal 22, 1985.

Con respecto a lugar dice: “nunca escogí el lugar, el lugar me escogió...La historia de este peine de viento es muy especial en mi vida porque es una obra hecha en mi ciudad, San Sebastián, como saben, soy vasco y amo mi país. En realidad no sabía la relación de este lugar y ya me había cautivado. Mi labor con esta obra fue conectar muchas cosas que estaban ahí, pero sin la misma que tienen ahora. La idea funcional de la explanada en donde se encuentran los Peines, era comunicar los siete espacios vacíos con el exterior....sin ninguna idea política al principio porque me gusta mucho el número siete. Después hicimos que por los hoyos se escuchara el sonido del mar que reprodujera la palabra: “Askatasuna”, Libertad porque el mar es un organista muy especial. Hay mucha gente que habla de la libertad en el mundo, de justicia y de muchas cosas..., pero siempre de libertad, es una palabra hermosa en cualquier idioma. Pero toda la gente habla de la libertad personal. Esta probado que defender la libertad no es la manera, porque todos luchan por su libertad, pero si yo lucho por su libertad y usted lucha por la mía, tal vez sea mejor. No sé si sea algo vasco. Es humano.<sup>112</sup>

Chillida mismo explica esta personal concepción de la libertad en su obra, con esto puedo pensar que cada proceso creativo en el ser humano está impregnado de cierta dosis de autonomía, en el sentido de volverse un creador del mundo, de ideas y conceptos. El artista es entonces un ser en continua libertad...

<sup>112</sup> *idem*

Su visión artística trascendía el planteamiento del arte vasco: creo que para un artista el sentido de la vida no debe limitarse al país de uno, sino que debe extenderse a otras partes.

Eduardo Chillida aprende y retoma lo que vivió fuera del País Vasco y su cultura, pero aún estas cosas del exterior parece que han sido asimiladas con una mente vasca.

En la cultura vasca la fuerza o la fortaleza es muy importante, tal es el caso del universo deportivo de este país en donde la fuerza adquiere un gran valor nacional. Chillida reflexiona y hace una comparación entre Perureña un poeta que es uno de los hombres más fuertes del mundo; contrarios que se complementan, la fuerza del espíritu, la fuerza de los peines y lo sensible del viento. Esta fortaleza de los vascos no solamente se asocia con lo físico, sino con la sensibilidad y el espíritu.

En relación al manejo del vacío, huecos o espacios se refiere tal vez al vacío existencial. La función es el vacío interno del objeto, así pues no le gusta que el vacío se use para otra cosa que no sea existir.

Su posición como artista y en terreno creativo también nos presenta su anhelo: Quiero ser libre en mi trabajo completamente... Cita al poeta francés René Char: "Tenemos que tomar la delantera en contra de la noche..."

"Esta idea me conmovió porque es mi propia idea acerca del arte. Siempre trato de hacer lo que no sé, sí hiciera lo que sé ...¿Por qué iba hacer lo que

sé?...Y esta es precisamente la idea de René Char.”<sup>113</sup>

Un poema escrito por Chillida me parece muy similar a la imagen visual del Peine de Viento XV, pero traducido del lenguaje literario, a lo poético:

“No he visto el viento, he visto las nubes moverse...No he visto el tiempo, he visto caer las hojas. Ojos para mirar... Ojos para reír ...Ojos para llorar... Podrían usarse también para ver...”<sup>114</sup>

Con todo esto solo resta preguntarme: ¿Es posible mirar la libertad? O tal vez se pueda solamente ver estando al otro lado del mar.

<sup>113</sup> *idem*

<sup>114</sup> *idem*

## Conclusiones

Esencial el conocimiento del contexto del artista y su la obra para poder incursionar en un análisis profundo de los contenidos intrínsecos de la propuesta creativa. Cada lenguaje artístico está íntimamente ligado a la cosmovisión del creador y su época. El contexto nos da la referencia y nos marca el camino que vivió, observó y asimiló el artista. También este mismo contexto se va a reproducir en la obra, mediante ideas, conceptos y propuestas. Asimismo la obra y sus contenidos son en gran medida testigos de los acontecimientos y reproductores de los mensajes de dicho periodo.

Los cambios sociales, económicos, políticos y artísticos fueron determinantes en la propuesta de Chillida, que nace dentro del contexto de la Guerra Civil Española y el gobierno de Franco, el afán de separación y las idea de libertad en los vascos serán grandes detonadores para la generación de nuevas formas de expresión. Al ser prohibido el Euskera, el lenguaje escultórico de este artista se convierte en una eficaz herramienta de comunicación y de pieza discursiva para denunciar o cuestionar asuntos en torno al acontecer político y social de esa época.

Las piezas de Chillida presentan componentes de la simbología ancestral del mundo vasco, sin embargo van a ser elaboradas desde un arte élite y con profundas influencias del extranjero. Cabe destacar que los conceptos plasmados en la obrad de Chillida revolucionan el mundo cultural vasco con este su nuevo lenguaje de vanguardia.

Chillida se percibe influenciado por el arte constructivista en cuanto a la utilización de materiales industriales para su obra, la instalación de piezas escultóricas de carácter ideológico, social y destinadas a ser miradas por un millar de personas, es decir el arte escultórico salió a las calles y fue compartido con la sociedad y como una manifestación de la situación que se estaba viviendo. Las piezas de arte adquieren un carácter conceptual y establecen un estrecho diálogo entre estas y el receptor sujeto de la contemplación. Se deja a un lado el concepto de museo y los objetos artísticos se apropian de los espacios al aire libre, no solamente es la pieza escultórica, sino su contexto espacial o arquitectónico.

Los materiales representan el decir del pueblo vasco y sus tradiciones ancestrales, ese arraigo cultural del los vascos que en algunos casos es milenarista, su lengua, su folclore, e inclusive el origen de la raza, sin embargo en los peines se aprecia la fusión del pasado (materiales usados por trabajadores del campo) con el futuro industrial del País Vasco, en este punto hago una vinculación con las propuestas de los futuristas; el arte visto en función del futuro, del crecimiento y desarrollo industrial, así también se reconoce una inclinación a la tradición angloamericana de la industria pesada, vez de que es un arte de élite representa profundas raíces del arte popular. La obra de Chillida constata la ambivalencia del entender un pasado y una proyección del mañana y el localismo en contraposición de la búsqueda universal.

A su vez retoma cierta influencia del Land Art, no en cuanto al carácter efímero de las obras, sino en lo referente a la relación de los objetos en perfecta armonía con el entorno. Sin embargo es claro el deseo de

permanencia y trascendencia de lo creado en relación a los cambios repentinos de la naturaleza.

Así como lo creado por Picasso en el ámbito tridimensional, se advierte que la escultura de mitades de siglo XX se va a caracterizar por los espacios interiores, en Moore huecos de afuera hacía dentro, en Chillida por el contrario el espacio y sobre todos en las piezas de los Peines de Viento XV, van del centro hacía afuera son piezas “abiertas”.

Es pertinente puntualizar que este estudio sienta las bases para nuevos temas de investigación como son las diferencias y similitudes la en la obra bidimensional y tridimensional en Chillida; la relación política ideológica del Peine de Viento con el conflicto de identidad en el Pueblo Vasco; la relación visual y gráfica que presentan cada pieza de los Peines de Viento con los grafismos vascos o ciertas palabras en “Euskera”, entre otros.

En la obra de Chillida el aspecto espacial se inserta como un elemento esencial de su escultura, así como el carácter simbólico del mismo. La imagen de los Peines de Viento son parte ya de la geografía de la ciudad de San Sebastian de hecho el elemento más representativo de este sitio. Se percibe una gran búsqueda en el vacío interno y externo, tanto en la parte física como en la espiritual. Parece que las piezas son ideadas desde el vacío para ocupar un lugar en el espacio.

La Guerra Civil española y las políticas marginales para los artistas vascos son importantes para el rumbo que siguen los diferentes autores, Chillida no será la excepción, aunque no fue catalogado tan radicalmente como

Oteiza y alguno otro de sus contemporáneos, si presenta contenidos de carácter nacionalista y en defensa del Euskera, para Chillida sus herramientas de traducción van a ser sus propias producciones. Sin embargo, la obra de Chillida se aparta del extremo nacionalista para una búsqueda más universal, cabe recordar sus inicios influenciado por los clásicos franceses, y de pronto cuando regresa a su país vasco el deseo de originalidad, de búsqueda de reinventar su propuesta se desarrolló desde el lugar que lo vio nacer.

El espacio geográfico diseñado para la instalación de las piezas cobra gran relevancia y es hasta catalogado como un sitio de gran carácter simbólico, el cual está plagado de códigos culturales y ambientales. Con esto el autor se comunica con el receptor mediante convenciones y logra captar su atención, el receptor puede sentirse identificado con lo que observa, es decir los objetos que se observan cobran otro significado al integrarlos dentro de un entorno determinado. Estas piezas se vuelven objetos significativos y representativos de los espacios que los agrupan. Este espacio escultórico se presenta como una tierra fértil para iniciar nuevas investigaciones alrededor de este objeto de estudio, como es el caso de la relación intrínseca o las similitudes existentes creado de manera bidimensional con lo tridimensional, es decir la relación del diseño o los diseños con los diferentes objetos escultóricos.

La libertad será entendida como la búsqueda de la identidad personal y nacional, se encontró que algunos autores hacen alusión al Peine de Viento como una metáfora de la libertad, estos argumentos fueron expuesto en el capítulo III, así mismo encontré eco en lo expuesto por

los investigadores, a pesar de partir de perspectivas culturales distintas, esos autores desde la ideología vasca y en el otro sentido desde el punto de vista latinoamericano, sin embargo no hay que olvidar que llevamos una amplia herencia y de influencia vasca en nuestras venas, ya que cuando se realizó la migración a América vinieron muchos vascos por la denominado tradición del mayorazgo, es decir el hijo mayor se queda con toda la herencia y los demás hijos eran desheredados y es por eso que el nuevo continente fue un sitio que los albergó.

En cuanto a las líneas de investigación que puede seguir este trabajo, valdría la pena revisar el análisis interpretativo del Peine XV, desde un marco semiótico, de sus símbolos de sus mensajes, o desde el punto de vista de la comunicación museográfica, inclusive podría ser interesante afirmarlo como una metáfora de la búsqueda del sentido de identidad del pueblo vasco.

La libertad es el límite, el espacio creado en el interior y exterior de sus piezas, el entorno con vistas al mar, esas piezas que en los momentos de temporal quieren atrapar lo inasible, el alma del artista que deambula algunas noches buscando lo desconocido porque mirar no es lo mismo que ver.





## Bibliografía

ACHA, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas*, México, Trillas, 1988.

----- *Critica y Teoría del Arte*, México, Trillas, 1988.

----- *Introducción a la Teoría de los diseños*, Trillas, México, 1988

ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX: Conciencia del Espacio y Configuración Artística*, Barcelona, Blume, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción Visual. Psicología del Ojo Creador*, Madrid Alianza Editorial, 1988.

BARAÑANO, Kosme de, *Chillida-Heidegger, Husserl*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Leioa, 1990.

-----, *Chillida Doctor Honoris Causa*, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y Telecomunicaciones, Bilbao, 1997.

-----, *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao, Caja de ahorros Vizcaína, 1987.

BAZAL, Jesús, *Arquitecturas-Peine de Viento. Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui*, Q, Pamplona, 1986.

- CALABRESE, Omar, *El Lenguaje del Arte*; España, Paidós, 1987.
- CELAYA, Gabriel, *Los Espacios de Chillida*, Barcelona, Poligrafía, 1974.
- COMBALIA, Dexeus, Victoria. *Antoni Tàpies*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1984.
- CHILLIDA, *Open Air Sculptures*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003.
- CHILLIDA, Catálogo de la Exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes, México, Landucci Editores, 2002.
- DE GUASCH, Anna María, *Arte e ideología en El País Vasco, 1940-1980: Un Modelo de Análisis Sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, España, Akal, 1985.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la Imagen*; España, Gustavo Gili, 1990.
- ECO, Umberto. *Art and the Beauty in the Middle Ages*; Yale U. Press. EUA. 1987.
- ECO, Umberto, *El signo de los Tres (Dupin, Holmes, Pierce)*, España, Lumen 1989.
- ELÓSEGUI ITXASO, María. *Los Peines de Viento de Chillida en San Sebastián*, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos del País Vasco, Bilbao 2008.
- El Peine de Viento de: Haize Orrazia*, Ediciones Q. Presentado en Euskera, Español e Inglés.
- ESTEBAN, Claude, *Chillida, a*, Maeght, París, Alfaguara, 1971.

FULLAONDO, Juan Daniel, *Chillida*, Madrid, Alfaguara, 1968.

FULLAONDO, Juan Daniel, *Chillida: El Laconte vasco*, Madrid, Caín, 1996.

Genios del arte: Chillida, et al, Ediciones Susaeta, Madrid. (Sin fecha).

HEIDEGGER, Martín. *El ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

HUICHI, Chillida, *Elogio del horizonte*, Caja de Ahorros de Asturias, Xixón, 1990.

KANDINSKI, Vassily. *De lo espiritual en el Arte*, México, Premia la nave de los locos, 1989.

KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la Escultura Moderna*; (*Passages in Modern Sculpture*; 1977) Trad. Pro. Alfredo Brotons Muñoz; AKAL, Madrid, 2002.

—————*La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*; [The originality of the Avantgarden and otre Modenist Myths, 1985] Trad. Por Adolfo Gómez Cedillo; Alianza Editorial, Madrid, 2002.

KORTADI, Edorta, *Una Mirada Sobre Eduardo Chillida*, Madrid, Síntesis, 2003.

MADERUELO, Javier: *La pérdida del Pedestal*; Cuadernos del círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994

MATIA MARTIN, *Paris y otros: Procedimientos y materiales en la obra escultórica*; Ed. AKAL, Bellas Artes, Madrid, 2009,

-----*Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*; Edc. AKAL, Madrid, 2007,

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

-----, *El significado de las Artes Visuales*, Alianza Editorial, Madrid 1955.

PAZ, Octavio, *Chillida, Maeght*, París, 1979.

-----, *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

READ, Herbert: *El arte de la escultura. Conferencias A. N. Mellon sobre las Bellas Artes, Galería Nacional de Arte Washington*; [The Art of Sculpture] Ed. Eme. Argentina, 1994

SAURAS, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*; Ediciones del Serbal; Barcelona, 2003.

UGALDE, Martín de, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975.

UGARTE, Luxio, *Chillida-Dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995.

UGARTE, Luxio, *La reconstrucción de la identidad vasca: Oteiza-Chillida*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

V.V.A.A. *Chillida: de Música*, José M. Tasende. San Dieg-Washington, 1990.

VILLAFANE, Justo, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, España, Editorial Pirámide, 2002.

VOLPI, Franco. Enciclopedia de Obras de filosofía, Tomo II, Barcelona, 2005.

WIITTKOWERI, Rudolf: *La escultura: Procesos y principios; (Sculpture, Penguin Book Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England 1977]* Trad. Fernando Villaverde) 2ª edc. Alianza Edit., Madrid, 1981.

WUCIUS, Wong, *Fundamentos del diseño bi-y tri-dimensional*, ed. Gustavo Gilli, España, 1989.

### **Audiovisuales**

Chillida, audiovisual producido por William Lesson y dirigido por Laurence Bouting, CONACULTA y Canal 22, 1985.

### **Apuntes**

Apuntes tomados de la Exposición de Chillida, 2002, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.

# Índice de imágenes

1.- Detalle de los Peines de Viento, San Sebastian 1977, citado en: Chillida, Catálogo de la Exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes, México, Landucci Editores, 2002. p 14.		III
2.- Detalle de los peines de Viento, citado en: Elósegui Itxaso, María. Los Peines de Viento de Chillida en San Sebastián, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos del País Vasco, Bilbao 2008. p4		X
3.- Detalle de los Peines de Viento. Ibídem		XIII
4.- Detalle de los Peines de Viento citado en: Chillida, Open Air Sculptures, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003. p56		1
5.- Fotografía No. 74 Jesús Uriarte en la colocación de la escultura B 79., op cit, Véase Elosegui p 118		48
7.- Detalle de Peine de viento, op cit Elósegui p 9		85
8.- op cit 38 Véase Catálogo de la Exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes		122