

Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger

(Considerations on art and space in the work by
Chillida and Heidegger)

Rementería Amaiz, Iskandar
Grupo Inmaculada, 4 – 2. C. 48015 Bilbao

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 367-375]

Recep.: 20.01.06
Acep.: 27.01.06

*La colaboración entre Heidegger y Chillida en la confección del libro **El Arte y el espacio** representa un pretexto para ahondar en los puntos de intersección y divergencia en la obra de ambos. De esta forma, se recorrerán las principales preocupaciones que desde el arte y la filosofía colocaban al hombre al límite del pensamiento.*

Palabras Clave: Chillida. Heidegger. Espacio. Lugar. Obra de arte. Habitar. Tarte. Escultura vasca.

***El Arte y el espacio** liburua egiterakoan Heidegger-ek eta Chillidak buruturiko elkarlana aitzaki harturik, bion obran agertzen diren elkargune eta dibergentzia puntuetan sakontzen da lan honetan. Modu horretara, arte eta filosofiatik gizakia pentsamenduaren mugan jartzen zuten kezka nagusiak arakatuko dira.*

Giltza-Hitzak: Chillida. Heidegger. Espazioa. Lekua. Arte obra. Bizi izan. Tarte. Euskal eskultura.

*La collaboration entre Heidegger et Chillida pour la confection du livre **El Arte y el espacio** représente un prétexte pour approfondir les points d'intersection et de divergence dans l'œuvre de chacun d'eux. De cette façon, on fera le tour des principales préoccupations qui, depuis l'art et la philosophie, plaçaient l'homme à la limite de la pensée.*

Mots Clés: Chillida. Heidegger. Espace. Lieu. Œuvre d'art. Habiter. Tarte. Sculpture basque.

1. UN ENCUENTRO

El propio Chillida narra en sus conversaciones con Martín Ugalde lo casual del encuentro con Heidegger: Ya en el año 1967 conocía el creciente interés del filósofo por el espacio y cómo ello había dirigido su pensamiento hacia el arte y, más concretamente, hacia la escultura y la arquitectura. Chillida sabía que sus propias obras estaban entre las más apreciadas por Heidegger, junto a las de Henri Moore o Giacometti. Pero sólo un año más tarde, en una visita a una exposición de la Galería Erker, en St. Gallen, se dio la oportunidad de que ambos conversaran personalmente, fruto de un encuentro fortuito.

Tales conversaciones suscitaron el interés de Heidegger por conocer más profundamente las opiniones de Chillida en lo relativo al espacio y al tiempo, por lo que le pidió al escultor que le enviara sus anotaciones. No fue mucho más tarde cuando el propio Heidegger le ofreció la oportunidad de ilustrar un libro que en ese momento estaba realizando y cuyo título era *Die Kunst und der Raum* (El arte y el espacio). Un obra bibliófila libremente confeccionada por Chillida en la que Heidegger escribió a mano sobre piedra litográfica y que el escultor acompañó con siete litocollages a modo de ilustración¹.

2. CONSIDERACIONES SOBRE EL ESPACIO-LUGAR

El propio Chillida charla con Ugalde: “Para mí fue una sorpresa encontrar en la preocupación del filósofo alemán algunos puntos que para mí eran vitales y que estaban encarnados en mi obra”². Nociónes como lugar, espacio-lugar, *topos*, límite, que formaban parte del nuevo discurso de Heidegger, pertenecían al universo de interrogantes, preocupaciones e incluso títulos de las obras del escultor. No obstante, ¿poseen la misma significación los términos empleados por ambos? ¿Hablan realmente de un “lugar” o “espacio” semejantes? ¿O, por el contrario, términos idénticos refieren a perspectivas diferentes?

Chillida concibe el espacio de una forma muy cercana a la concepción aristotélica del espacio envolvente. El concepto de espacio en Aristóteles tiene, según O. Friedrich Bollnow, una doble vertiente: en cuanto que el *topos* es entendido como “lugar” (todo tiene en el espacio su lugar natural); y como “espacio”, en el sentido de poseer la capacidad de contener algo, de tener espacio para recibir algo.

La concepción aristotélica del *topos* implica una amplitud, un “volumen espacial”. Así, la noción de *topos* resulta “la envoltura del medio envolvente”, como Bollnow señala:

1. Chillida supervisó todo el proceso de confección en la Editorial Erker Presse de Franz Larese y Jurg Janett en St. Gallen (Suiza) y, a mediados de octubre de 1968, momento en el que Heidegger cumplía 80 años, el libro fue presentado en una exposición en la Galería de Arte Contemporáneo de St. Gallen.

2. UGALDE, Martín, *Hablando con Chillida. Vida y obra*, Donostia- San Sebastián, Txertoa, 2002, p. 100.

“el espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior; del volumen ocupado por un objeto. El espacio es el espacio hueco limitado por una envoltura que le rodea y en el cual dicho objeto cabe perfectamente[...] Como tal espacio hueco, es necesariamente finito [...] Más allá la palabra pierde su sentido”³.

Por tanto, los espacios se encerrarían unos dentro de otros en una especie de expansión concéntrica que deriva hacia la pregunta sobre el gran espacio que lo envuelve todo, que todo lo contiene (en el caso de la astronomía aristotélica este espacio sería la bóveda celeste) y a partir del cual no existe pregunta coherente: no existe el espacio vacío.

La forma en que Chillida percibe el espacio encuentra, como decíamos, ciertas semejanzas: denomina *espacio positivo* a la obra, al “volumen real de esa obra”, en contraposición al *espacio negativo*, que es el espacio que queda dentro de la obra. Pero alude a un tercer espacio, un espacio sin nombre, que engloba a los demás y que se advierte como un freno o límite para la conciencia. Leamos ahora a Heidegger en *Die Kunst und der Raum*⁴: “El espacio, dentro del cual puede encontrarse de antemano la figura plástica, como un objeto presente; el espacio, involucrado por los volúmenes de la figura; el espacio, que, como vacío, subsiste entre otros volúmenes”⁵.

Ciertamente, los paralelismos entre este pasaje y las ideas de Chillida en torno a los tres espacios parecen evidentes. Esto es debido a que las ideas de Heidegger sobre el espacio se apoyan en aseveraciones aristotélicas acerca del mismo. En este sentido, podemos afirmar que las similitudes entre Chillida y Heidegger, bajo este aspecto, son tales pues descansan sobre una misma fuente: la teoría del lugar de Aristóteles.

Para Heidegger, queda patente que el *topos* no es el espacio mensurable por la ciencia, sino que es el lugar que ocupan los cuerpos. En este sentido, un cuerpo o cosa tiene lugar si está envuelto por otro cuerpo o cosa, de forma que vemos cosas en el lugar; pero nunca el lugar en sí mismo, si no es por la cosa que contiene. El espacio-lugar constituye así el mundo, en cuanto que lo produce, lo ordena y significa mediante signos de referencia.

En esta producción significativa del espacio, Chillida ordena los signos de referencia mediante el establecimiento de límites que cierran campos de senti-

3. BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 36.

4. La traducción al castellano que manejamos de *Die Kunst und der Raum* es la llevada a cabo por el filósofo Félix Duque en *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Edita: Pedro Manterola, Cátedra Jorge Oteiza y Universidad Pública de Navarra, 2003 (orig. 1969).

Existen otras traducciones pero la elección se debe a los numerosas y estudiadas notas introducidas por el traductor que, aún poseedor de un vasto conocimiento sobre la obra de Heidegger, reconoce la imposible tarea de una traducción fiel a partir de un texto tan profundamente arraigado a la lengua alemana.

5. BOLLNOW, O. Friedrich, op. cit., p. 125.

do. La obra, para el escultor, “comunica” con ese espacio exterior anteriormente mencionado, espacio sin representación, por medio del hueco y la materia, a la que otorga el estatuto de “espacio con otro tiempo”. Yes en relación al espacio alrededor de una forma, al espacio negativo, positivo y el que abarca todos los espacios, donde sitúa Chillida la pregunta por el “lugar”.

Así, las diferentes aproximaciones al espacio, desde el arte o la filosofía, no dejarían de ser sino intentos de abordar una realidad que aún se nos manifiesta de forma enigmática. Un enigma que Heidegger manifiesta de forma expresa al comienzo de *El Arte y el Espacio* y que muestra la frontera de los lugares como el límite del pensamiento. Yes que, en el caso de la obra de Chillida, es precisamente el límite el que se erige como principal protagonista. Tanto en las esculturas como en los dibujos el espacio liminal de confrontación entre la materia y el espacio viene tipificado por la categoría espacial *tarte*. Concepto que, por un lado, denota un “entre” espacial, una marca de discontinuidad que actúa como unión y separación de elementos, espacios y acontecimientos, pero que también refiere a todo un uso lingüístico engarzado en la cultura tradicional vasca⁶.

Las cualidades estéticas de la noción *tarte* remiten, así mismo, a espacios liminales con gran carga simbólica en la cultura vasca tales como los vanos de la casa, que marcan los espacios interior y exterior del ámbito doméstico, y todo un conjunto de aspectos rituales asociados a este último. El análisis etimológico de la noción *tarte* nos dirige incluso, tal y como indica Imanol Agirre, a una acepción relativa al cuidado o al que cuida, en este caso la casa, el guardián. No obstante, y en lo que centramos especialmente nuestra atención, es en que la trayectoria de experimentación que lleva a cabo Chillida en estos aspectos le llevarán a concebir el espacio *tarte* como *topos*, como lugar

Para la composición de lugares, dos son los procesos que Chillida acomete: el primero, mediante la apertura del material producido por la *fisión* de la masa, en donde el *tarte* sería el hueco medianamente protegido; y el segundo, en donde el *tarte* es resultado de la convergencia o *fusión* de elementos aislados. Obras como “Lugar de Encuentro”, “*Topos*” o “Elogio de la Arquitectura” son las más características en este último modo de proceder por *fusión*. Todas ellas remiten a un *topos*, entendido como constitución de un espacio en un territorio delimitado y como espacio resultado del encuentro entre elementos en donde, tal como señala Agirre⁷, se advierte una “poética del límite” tipificada por la manera en que dialogan hueco y materia.

En Heidegger, sin embargo, la pregunta por el lugar precede a la del espacio. Sólo a partir del descubrimiento del lugar se puede más tarde conceptualizar el

6. En este sentido, cabe destacar ciertas similitudes con las operaciones etimológicas que Heidegger emplea, centradas en el análisis del lenguaje ordinario y todo aquello que éste es capaz de mostrarnos para la producción del pensamiento.

7. AGIRRE ARRIAGA, Imanol, “La caja y la casa. De Oteiza y Chillida como escultores del espacio” en *Bitarte*, revista cuatrimestral de humanidades, Andoain, nº 3, 1994.

espacio⁸, técnicamente, artísticamente, etc. Para reflexionar sobre el lugar es preciso centrarse en el *lugar* en el que se da el pensamiento, en la analítica existencial que Heidegger realiza del *Dasein*, el ser-ahí, el ser humano y su peculiar forma de ser-en-el-espacio⁹. Hay una espacialidad propia del *Dasein*: lo que le caracteriza es precisamente su “estado de yecto”, de arrojado a un medio que se le antoja como extraño e inquietante. Una forma de ser respecto al espacio que le obliga a buscar una habitación, un modo de encontrarse con el espacio opuesto al ser-arrojado; esto es el habitar como modo de ser en el mundo. El hombre, por tanto, no vive en el espacio, sino que habita lugares, donde previamente ha levantado o construido habitaciones. Es propiedad del *Dasein* el dar lugar, crear lugar, para constituir espacialmente el mundo, actividad que permite a los hombres hacerlo habitable.

La cuestión por el sentido del lugar y su construcción engarza de nuevo con la pregunta por el sentido en sí mismo. Así, el habitar es el estar-en-el-mundo, pero de una forma particular, en la forma del *Dasein*, como ser descentrado, consciente de su propia finitud, que descubre que su lugar originario no es la seguridad de la casa, sino la “ex -sistencia” (el fuera de), la desazón precisamente del “Da”, como intervalo, como el “entre” que permite ver el mundo entre su totalidad y su nada. “Ser hombre significa: estar como mortal en la tierra, esto es: habitar.”¹⁰ Por tanto, el espacio (*räumen*: espaciar) es resultado de liberar sitios y lugares, de otorgar medios posibles para la vida. “El espaciar aporta al ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un habitar del hombre”¹¹. Y el hombre es el ser que levanta lugares, construcción de espacios, habitables, los cuales se dan a su vez por medio de las obras de arte.

Hasta este momento, y aunque se encuentran ciertas figuras de similitud, parece que la pregunta por el lugar en Chillida y en Heidegger proviene de realidades diferentes: de la obra de arte en el primero, y de la analítica del *Dasein* en el segundo. No obstante, Heidegger afirma que no sólo los hombres levantan lugares, sino también las cosas mismas pueden ser y son lugares. Precisamente, ese tipo de cosas peculiares son las obras de arte, pues “poéticamente es como el hombre hace de esta tierra su morada”¹².

Como indica Aguirre, Chillida fundamenta su propuesta fenomenológica en la acotación de espacios, construyendo así, refugios. Morada, refugio, habitación ¿son nociones parejas? ¿Qué entiende Heidegger por obra de arte? ¿Mantiene alguna semejanza con la obra desarrollada por Chillida?

8. Tal y como señala el filósofo Félix de Azúa en los II Cursos de Verano celebrados en 1983 en la Universidad País Vasco/EHU, Donostia-San Sebastián.

9. La analítica del *Dasein*, así como otros temas de capital importancia en Heidegger aparecen en su obra más afamada *Ser y tiempo*, escrita en 1926.

Ver: HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.

10. HEIDEGGER, Martin, “Construir, habitar, pensar”, en BARAÑANO, Kosme, *Chillida, Husserl, Heidegger*, Donostia-San Sebastián, Universidad País Vasco/EHU, IX Cursos de Verano, 1990.

11. HEIDEGGER, Martin, “El arte y el espacio”, en *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Edita: Pedro Manterola, Cátedra Jorge Oteiza y Universidad Pública de Navarra, 2003 (orig. 1969), p. 125.

12. HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 37.

3. CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE ARTE

En 1935, Heidegger muestra en *El Origen de la Obra de Arte* un planteamiento general de lo que la obra de arte ha sido, es y será. Para empezar, la obra de arte, en contraposición a un planteamiento platónico, no es una idea, sino una cosa. No obstante, la obra de arte es una cosa diferente de los útiles, que conocemos por su función, y de otras cosas, como las piedras o el cielo. De los útiles en efecto sólo sabemos para lo que sirven, no lo que son. Como indica Azúa, la materia inadecuada puede matar al útil (un martillo de porcelana), pero puede tener su propia belleza cuando se le exime de su función.

La realidad, que en cierto modo se nos presenta como *ocultación*, se *desvela* en su verdad por medio de la obra de arte. A este proceso Heidegger lo denomina mediante el concepto griego de *aletheia*. La obra, por tanto, muestra la evidencia de los entes en su mismo aparecer. En este sentido, podemos afirmar que la obra de arte es la *verdad*, no en el sentido de la lógica, sino como *aletheia*, *desocultamiento* (*Unverborgenheit*), del ente a partir de lo que, como fondo, permanece oculto. Así, el arte sería lo más próximo a lo real del ser.

Heidegger emplea una bella metáfora del arte al referirse a aquellos caminos del bosque que no llevan a ningún sitio; que no llevan a otro lugar más que a sí mismos. Una metáfora que alude al *Lichtung*, el claro (en el bosque), un despejamiento de árboles en el bosque para constituir un lugar “Espaciar es libre donación de lugares. En el espaciar, habla y se oculta un acontecer”¹³. Una metáfora que mantiene cierta equivalencia semántica con el *basarte* (derivado del *tarte*), que alude al “agujero realizado en el bosque mediante fuego u otros medios con el fin de ser habitado, discontinuidad en la masa y no espacio entre bosques”¹⁴, así como su concordancia con ciertos procesos de reducción (en contra de la agregación de elementos), de resto, en la obra de Chillida. No obstante, lo que la *Lichtung* de Heidegger determina es que el hombre pasa ahora a habitar un ámbito o apertura, un claro que constituye la *verdad del ser* (*aletheia*). “La plástica: acción de corporeizar la verdad del ser en la obra, que *instaura lugares*”¹⁵.

Indagando aún más en los aspectos etimológicos del *tarte* en Chillida, para Aguirre el proceso de constitución de lugares evoca dos acepciones propias de la configuración vasca del espacio en relación al lenguaje: “el *danon artean* (entre todos) donde la acción se objetiviza como un espacio que se sitúa en la confluencia de la acciones de todos los actuantes”¹⁶ y “el *artalan*, es decir, la acción que surge de la puesta en común, el trabajo vecinal –*auzolan*– que ha resultado ser toda una institución en el desarrollo y gestión de nuestros pueblos”¹⁷. En este sentido, el lugar parece manifestar su construcción desde la vertiente más

13. HEIDEGGER, Martin, “El arte y el espacio”. Op. cit., p. 127.

14. AGIRRE ARRIAGA, Imanol, op. cit., p. 60.

15. HEIDEGGER, Martin, “El arte y el espacio” op. cit., p. 137.

16. AGIRRE ARRIAGA, Imanol, op. cit., p. 60.

17. Ibid., p. 60.

pública y comunitaria. Una vertiente que nos remite al lugar por autonomía en Heidegger, a saber: la *patria*, entendida como lugar de lugares en el que habitan los hombres, construyendo *mundo*, al igual que la obra de arte construyendo la *tierra en mundo*.

La tarea de construcción de *patria* no depende de una sola persona, sino de una comunidad. Pedro Manterola sitúa la escultura vasca de la posguerra como la búsqueda de nuevos valores en torno a la construcción de una “*mirada capaz de una Patria*”¹⁸, que propugnaba un lugar en el que se diera “el sueño de una Naturaleza para el hombre”; la evocación de una nueva idea de hombre vasco. Un proyecto colectivista al que perteneció Chillida, que pretendía llevar a cabo una renovación del arte vasco en relación a la sensibilidad moderna y que, más allá, buscaba una identidad de artistas vascos. Proyecto que, encarnado en el *Manifiesto del grupo Gaur*, tenía como finalidad la revitalización de tradiciones artísticas populares en relación a las corrientes modernas internacionales¹⁹. Los escultores de este grupo “*conducen su obra a límites –un lugar donde todas las semejanzas y diferencias devienen fundamentales– entre lo real y lo imaginario, lo natural y lo artificial, lo físico y lo metafísico...*”²⁰. Límites que en la obra de Chillida eran metafóricos (como muchos de los títulos de sus obras). Una “*actitud metafórica*”, señala Manterola, que el artista mantiene con sus materiales.

Dice Heidegger que las materias para el arte son elegidas, no como en los útiles, en donde la materia ya está predeterminada por su función. En su obra, por ejemplo, Chillida dota de gran importancia a la elección de los materiales, de forma que el diálogo de la materia con el hueco de como resultado un acontecer verdadero, tanto del material como de su relación con el espacio.

Sin embargo, Pedro Manterola nos advierte del error de considerar a Chillida como un escultor matérico, en cuanto artista que muestra los atributos propios del material. Más allá “*el escultor no se limita a conservar el material en sus límites sino que, como Pígalión, lo adiestra, le enseña a expandirse más allá de lo que son , hacia lo que pueden ser*”²¹. Y sigue, “*Porque las cosas sólo pueden ser lo que permanece oculto en su naturaleza, [...] es decir, lo que deben ser: [...] ¿O es que la belleza que resplandece en las mejores obras de Chillida no es el resultado del desvelamiento de ese deber ser del mundo físico?*”²².

Ocultación, desvelamiento, términos heideggerianos que aluden a la manifestación del material, desde su “*voz oculta*”. Así, en la obra de arte, el material manifiesta su verdadero ser; su *verdad* como desocultamiento, que lo define en

18. MANIEROLA, Pedro, *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral Gipuzkoa, Arteleku, 1993, p. 35.

19. Una agrupación cuyo momento de desintegración puede fecharse, en opinión de Javier San Martín, en los encuentros de Pamplona de 1972.

20. MANIEROLA, Pedro, op. cit., p. 63.

21. Idem., p. 72.

22. Idem., p. 73.

lo que es. A esto Chillida lo llamó *densidad*, y son estos aspectos de su obra los que, en opinión de Manterola, hacen de Chillida el escultor de la “*materia liberada de sus servidumbres, el escultor de la naturaleza, de la tierra*”²³.

De nuevo la *tierra*. Como en Heidegger, obra de arte y tierra encuentran en Chillida un nexo de unión, pero ¿en el mismo sentido? ¿Qué dice Heidegger sobre la tierra en relación a la obra de arte?

Como Félix Duque apunta, la colocación de las cosas en su sitio apuntan a una “*copertenencia de hombre y tierra para la producción de mundo*”²⁴. Pues bien, para Heidegger hombre y tierra jamás han permanecido separados, sino que se dan “*como maneras*”, en una relación en la que se vinculan el estar-arrojado al mundo del hombre y la opacidad del ser-tierra. Esta relación, tal y como señala Duque, es la *Técnica*, como colocación de cosas en lugares, como un “*saber-hacer*” con las cosas. Así, el *technítes* es el que hace que la cosa-lugar acontezca, que haya lugar, de lo que se deduce que el espacio es un producto técnico.

No obstante, arte y técnica guardan estrecha relación. La técnica “*constituye la colaboración entre el consciente ‘saber-hacer’ y un inconsciente ‘dejarse-hacer’ por parte de la tierra, de lo telúrico (ino simplemente de las cosas naturales!)*”²⁵. La tierra no es un elemento, sino lo oculto, aquello que escapa a nuestros intentos de aprehensión conceptual, y que sólo resplandece en la obra técnica o artística. Los hombres, por medio del pensamiento técnico, que mide y domina, ha pretendido convertir la tierra en naturaleza, pero la tierra es pura multiplicidad.

Pero la técnica produce una doble ocultación: primero, la referida a la imposición del pensamiento técnico, que toma la realidad como algo ajeno, que puede medirse y dominarse; y segunda, la ocultación que el propio hombre hace de su capacidad formadora, pues aceptarla significaría asumir la dependencia del hombre con las cosas, asumir, en definitiva, su propia finitud. La tierra es, por tanto, “*lo artificialmente ocultado tras la brillante y variopinta máscara –humana, demasiado humana- de la naturaleza virgen*”²⁶. Un intento que se remonta a la antigua Grecia por ganar la inmortalidad por medio del pensamiento técnico sobre la realidad. Así, la técnica y el arte, a través los mismos medios, tendrían intenciones opuestas, pues lo propio de éste es *desocultar* tierra. Decimos entonces que una obra de arte es aquella que desoculta tierra, mientras que esa obra se convertirá en un producto técnico si la copertenencia hombre-tierra se da como una relación externa o ajena.

¿Responde este esquema al respeto que Chillida tiene hacia a la materia? Como hemos visto, encararse tiránicamente hacia la materia es lo propio del

23. *Idem*, p. 74.

24. DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, p. 15.

25. *Idem.*, 53.

26. *Idem.*, 56.

pensamiento técnico, frente al artístico. El artista trabaja buscando sin saber hasta qué parte del camino va a llegar; el técnico es aquel que sabe lo que tiene que hacer desde el principio. Félix de Azúa advierte en Chillida el reconocimiento de la oposición entre un pensamiento técnico y uno artístico, y expone la diferencia en términos heideggerianos: el fin del conocimiento artístico es un descubrimiento, un desvelamiento (en la que el material sólo se expresa al final), frente a la finalidad de control, mensurabilidad y dominación del material del pensamiento técnico.

No obstante, ¿desvela la obra de Chillida la segunda ocultación, referida a la finitud del hombre? El arte, que se resuelve de forma técnica, desvela las ocultaciones que ésta impone dejando manifestar, de soslayo, lo teneo. Así “*La calidad de una obra de arte depende de que ésta haga brillar, al instante, la caducidad de las cosas y la mortalidad de los hombres, junto con el esfuerzo del hombre por arrancarse técnicamente a ese vértigo*”²⁷.

Frente al *refugio* de Chillida, habitar no es sólo tener una morada. Para Heidegger, el arte como figura constructiva es un puente, tal como señala Arturo Leyte²⁸; es ese “entre”, el límite o el umbral, que dota a la obra de Chillida de su sentido, pero que para Heidegger no nos protege, sino que nos expone y, a la vez, nos indica el lugar en donde se habita.

4. OBSERVACIONES FINALES

Respecto a la verdadera relación del *Die Kunst und der Raum* de Heidegger y la obra de Chillida existen varias opiniones, en ocasiones opuestas. Así, mientras que para Félix de Azúa esta relación muestra su evidencia, Juan Daniel Fullaondo, que otorga a esta obra de Heidegger el estatuto de “galimatías”²⁹, considera que los intereses del filósofo y el artista siguen caminos diferentes.

En cualquier caso, este texto no ha pretendido establecer dictaminados en torno a tales relaciones, pues tal operación requiere un conocimiento muy vasto de la obra de ambos autores. Si bien, ha querido mostrar, en la medida en que ha sido posible hacerlo, cómo las figuras coincidentes y las que no lo son, permiten empero vehicular un pensamiento que se afana, hasta los límites del pensamiento, por comprender la realidad del arte y del hombre, iluminando ambos caminos, a veces divergentes, otras convergentes, del filósofo y del artista.

27. *Idem*, p. 64.

28. LEYTE, Arturo, “Figuras constructivas del paisaje” en, AA.VV, *Heidegger*, Madrid, Revista Sileno, 2001.

29. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M^a T, *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Kain, 1991.