

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Beatriz Matos

Universidad Europea de Madrid / beatriz@matoscastillo.com

La idea de escala en Chillida / The scale idea on Chillida

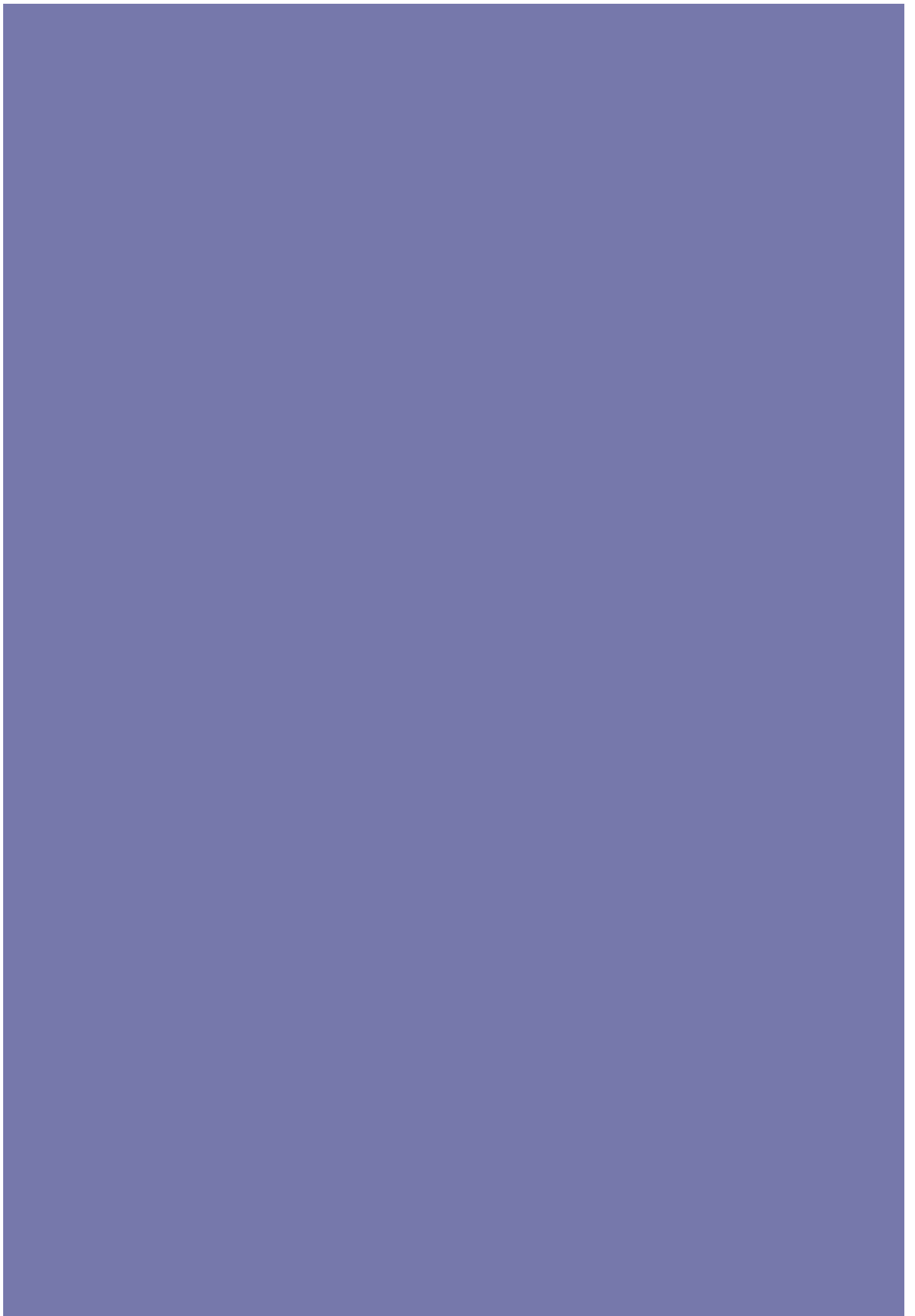
La escultura de Chillida siempre ha estado sometida a un proceso escalar, en la concepción y elaboración de sus piezas, que se aproxima al proceso arquitectónico de producción. Siempre se interesa por la suerte que van a correr “sus aromas” en el cambio escalar. Desde el comentario que le hace Giacometti a su pregunta, y el paso sucesivo por distintos materiales en su obra, como la madera del *Abesti Gogorra* en granito, o el *Monumento a la Tolerancia* de acero, a yeso y hormigón, o *Elogio del Horizonte* que sigue la misma suerte de materiales. Finalizamos con *Mendi Hutz I* antesala de su obra póstuma, y más representativa del cambio escalar, *Tindaya*

Chillida sculpture has always been subjected to a scalar process in the design and production of its pieces, which approximates the architectural production process. He was always interested in the fate that will run “aromas” in changing scale. From the commentary that makes you Giacometti your question, and the passage referred by different materials in his work, such as wood *Abesti Gogorra* granite, or the *Monument to Tolerance* steel, gypsum and concrete, or *Praise of the Horizon* that follows the fate of materials. I conclude with *Mendi Hutz* prelude to his posthumous work, and most representative of change scale, *Tindaya*.

Escala, Chillida, Espacio, tiempo, comparar, proporción, tamaño, monumental, antropométrico, materia, alometría, referencia humana

/// Scale, Chillida, Space, Time, compare, proportion, size, monumental, anthropometric, material, alometría, human reference

Fecha de envío: 11/03/2015 | Fecha de aceptación: 29/04/2015



En un encuentro con Giacometti, ante unas esculturas figurativas de este, Chillida pregunta al escultor: “¿Por qué las haces tan pequeñas?”, a lo que el maestro suizo responde: “para que el espacio se agrande”.¹

Al pensar en los dibujos de manos, en los espacios encontrados en la palma de la mano y sus extrapolaciones a obras de otros materiales y dimensiones surge inevitablemente el problema de la escala. La cuestión de la escala es uno de los temas esenciales en Chillida por cuanto su obra bascula entre lo muy pequeño (medallas), lo grande (aceros, hormigones...) y lo muy grande (peine del viento como operación de paisaje o Tindaya como proyecto).

En numerosas ocasiones, dado el carácter arquitectónico de su obra, encontramos dibujos y pequeñas esculturas como estudios de lo que será la obra definitiva de gran tamaño. “Maquetas” que son obras en sí. Documentos que vemos como el proyecto arquitectónico del escultor.

La poética y precisa respuesta de Giacometti, que Chillida reconoce haber tenido siempre presente, maneja la incertidumbre creativa. El término escala es ambiguo. Todo el mundo parece tener claro el concepto de escala, sin embargo la idea de escala es poco precisa y se aplica con significados diversos en distintas materias. En general tiene que ver con una relación entre la medida de las cosas, sin embargo, su complejidad se hace evidente cuando es capaz de hermanar el espacio y el tiempo.

Hay escalas espaciales y escalas temporales. Y estas pueden llegar a confundirse, dándose el caso de que al decir cerca queramos decir que llegamos pronto o que tarde signifique que estamos lejos. Se da una medida del tiempo en las escalas musicales y una medida del espacio, del territorio en los mapas. Hablamos de gran y pequeña escala, de escalas próximas y lejanas, escalas musicales y escalas métricas...

El diccionario dice: “3. Línea recta dividida en partes iguales que representan metros, kilómetros, leguas, etc., y sirve de medida para dibujar proporcionalmente en un mapa o plano las distancias y dimensiones de un terreno, edificio, máquina u objeto, y para averiguar sobre el plano las medidas reales de lo dibujado. 4. Tamaño de un mapa, plano diseño, etc., según la

1. Ver “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 55.

escala a que se ajusta. 5. Tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea. 6. Graduación empleada en diversos instrumentos para medir una longitud.” Y por supuesto, está la escala natural de las cosas, aquella que los seres adquieren como consecuencia del azar y la necesidad. La que hace que nuestros huesos sean capaces de sostenernos en nuestro tamaño pero no pudieran hacerlo (como consecuencia de la falta de resistencia del material en relación a la sección) si midiéramos cinco veces más.

Las dos aproximaciones más frecuentes a la idea de escala según Frank Orr son la comparación o relación de tamaño en relación a otra cosa y la comparación específica o relación al tamaño humano.² El límite entre la idea de escala y el tamaño es difuso. En realidad mientras aquella es incierta y relativa, el concepto de tamaño es preciso. “*Mayor o menor volumen o dimensión de algo*” es la definición del diccionario.

El tamaño es definido por unas dimensiones objetivas que se pueden cuantificar: un escarabajo mide tres y el Modulor de Le Corbusier ciento ochenta y tres centímetros. Sin embargo tendemos a ver el tamaño de un objeto por comparación con los de su misma especie o por comparación con nosotros mismos o con el entorno.³

Se da una cierta confusión entre tamaño y escala. Ambos tienden a ser considerados como una cuestión relativa. Autores, artistas y arquitectos tienden a ver ambos como algo relacional. La escala en arquitectura ha tendido a ser entendida como una cuestión de proporciones –entre el todo y las partes– tomando como referencia al ser humano. Por supuesto, no ha existido un patrón fijo sobre el que establecer la comparación.

Le Corbusier inventa un sistema de medidas –Modulor– a partir del cuerpo de un hombre que mide 1,83 metros mientras Wright dimensiona la sección de sus casas tomándose a sí mismo, su altura de 1,74 metros, como medida. La diferencia de pocos centímetros trae consigo una alteración notable de la espacialidad interior. La dificultad de precisar cuál es una buena escala en arquitectura llevan a Federico Soriano a abogar por la desaparición del término escala.⁴ Parece más fácil optar por medidas y tamaños.

Si la idea de escala más arraigada en la arquitectura y el arte es la relación de los objetos con el ser humano, la noción de escala no puede referirse únicamente a una cuestión dimensional. Dado que es interpretada por nuestra mente ha de ser considerada en el ámbito de la significación. La obra nos afecta por las relaciones que somos capaces de establecer con y a partir de ella. Por la experiencia sensorial y no únicamente visual.

Ad Reinhardt lo explica así: “*Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con*

2. Ver Orr, Frank, “Scale in Architecture”, New York, Van Nostrand Reinold Company, 1985. Pág.9.

3. El carácter objetivo del tamaño no siempre es considerado así. “Y digo esto porque es conveniente saber que las cosas no tienen dimensión en arquitectura, sino que el tamaño es algo relativo, algo que depende del entorno, de lo que podríamos llamar medio ambiente”. Sert, Jose Luis. Sert en Ibiza, 1973.

4. Ver Soriano, Federico. Sin Tesis. Tesis doctoral, ETSAM, UPM, 2001.

una dimensión física."⁵ Pequeños objetos cargados de energía (significación) pueden ocupar un gran espacio en nuestra memoria. Por eso lo monumental tiene que ver con el tamaño en lo físico pero no en su capacidad simbólica. La escala se adentra en el terreno de lo subjetivo, lo intuitivo, el conocimiento inmediato, el preconocimiento como hemos visto que lo llama Chillida.

Podemos explicar lo que mide una obra, el material que la construye y quizá, con algo más de detenimiento, describir su forma, pero es difícil explicar su escala. La escala no pertenece únicamente al objeto sino que es un constructo intelectual entre el objeto y el sujeto que la deleita. Quizá por ello Robert Smithson lo relaciona con la idea de incertidumbre: "*La escala depende de la capacidad de ser conscientes de la realidad de la percepción. Si uno se niega a liberar la escala del tamaño, se queda con un objeto o un lenguaje que parece cierto. Para mí la escala opera en la incertidumbre.*"⁶

La experiencia de la percepción fotográfica es distinta a la corporal. En una fotografía descontextualizada, sin referencias, podemos confundir una pieza pequeña con la obra a tamaño grande.⁷ Las obras que solo vemos en fotografías no tienen tamaño para nosotros. O mejor, tienen aquel que nuestra imaginación asigna. Una primera interacción personal, diferente en cada interlocutor. En muchos casos la arquitectura da pistas –relaciones antropométricas otorgadas por una ventana, un mueble, una puerta– que la escultura no ofrece. Sin referencias tendemos a asignar tamaños erróneos. Algún tipo de mecanismo interno nos hace asignar a determinadas formas, materiales o combinaciones entre ambos, determinadas dimensiones.

En ocasiones, cuando conocemos las particularidades de la materia, el modo en que se comporta, su textura diversa en función del tamaño, podemos aprender a interpretar, siguiendo una actitud científica, la dimensión física de la obra. Pero no siempre es así. El verdadero tamaño de una obra no lo podemos conocer más que cuando estamos delante de la obra. A partir de ahí nuestro recuerdo –conocimiento– de la misma siempre estará condicionado por esa experiencia directa.

David Hockney achaca al cambio de escala la diversa experiencia de contemplar un original o una reproducción, en su caso pictórica.⁸ Sin embargo no es el cambio de escala lo que hace diferente la percepción entre el original y su reproducción fotográfica, sino la propia experiencia. Enfrentarse a la materialidad del hormigón, la textura del acero, el efecto cambiante de la luz en el alabastro o la cualidad plana o corpórea del

5. Reinhardt, Ad. "Doce reglas para una nueva academia" (1957), en Marchan Fiz, Simón. "Del arte objetual al arte de concepto". Madrid, Akal, 1988. Pág. 370.

6. Smithson, Robert. "Robert Smithson: The Collected writings. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. Edited by Jack Flam. Pág. 147

7. "*Yo por ejemplo, nunca olvido el tamaño real de una pintura que he realizado; los demás pueden haber visto o no el cuadro anteriormente. Lógicamente nuestra percepción no será la misma.*" Hockney, David. "Así lo veo yo". Madrid, Siruela (1993). 1994. Citado por Soriano, Federico. Sin Tesis.

8. "*...Tampoco las reproducciones son objetivas. El cambio de escala provoca enormes diferencias: la contemplación de una pintura en vivo y su visión sobre una página impresa son experiencias completamente distintas debido al cambio de escala.*" Hockney, David. Op. Cit.

color en el lienzo de una pintura es aprehender la obra en relación a uno mismo. Percibimos espacios y objetos con el tacto, con el olfato, con el oído. Su escala está ligada a una materialidad. Pero también a un lugar, a un momento (un tiempo) preciso de la experiencia personal.⁹

Kosme de Barañano ha escrito sobre el concepto de escala en Chillida. Explica que para el escultor el cambio de tamaño a una pieza mayor siempre exige algunos cambios; que en escultura agrandar matemáticamente una pieza produce una descompensación; que la pieza “artesana” original siempre dispone de una proporción más natural y que es esencial el “olfato”, la intuición del artista para salvar los peligros de un cambio de escala “exacto”.¹⁰

El fenómeno de “*la dependencia de la forma respecto del tamaño*” ha sido denominado por Rudolf Arnheim como *alometría*.¹¹ Según este, en el aspecto puramente geométrico sería imposible una traslación formal directa entre tamaños a partir de determinadas dimensiones y obligaría siempre a interpretación del modelo por parte del autor. Chillida explica la componente “incierta” del cambio de escala, la no exactitud de la reproducción, los cambios necesarios para que la obra grande responda a las intenciones del modelo desde una gran diferencia material y un imperceptible ajuste formal: “... cuando estamos llevando una obra a su escala definitiva no pretendo una reproducción exacta. Hay una serie de variaciones necesarias. Y ahí es donde dejo a la materia responder según su dimensión y según su presente. Es otro momento, es otra escala y son otras fuerzas.”¹²

Barañano sostiene que toda la obra Chillida, con independencia de su tamaño, es monumental. Según él se debe a su energía interior y a su estructura formal. Sostiene también que trabaja siempre con la escala humana.¹³ Sin duda, el poder con que Chillida transforma y presenta la

9. Bernardo Atxaga (Obabakoak. Barcelona, Ediciones B.1977) otorga al tamaño un aspecto relacional y una connotación experiencial: “A menudo creemos que las cosas son de por sí grandes o pequeñas, y no nos damos cuenta de que lo que llamamos tamaño no es sino una relación entre las cosas. Pero se trata justamente de eso, de una relación, y por eso puedo decir ahora que, propiamente hablando, jamás he vuelto a ver un lugar más grande que la iglesia de Obaba. Era cien veces mayor que la escuela, mil veces mayor que mi habitación. Además la penumbra borraba los límites de los muros y de las columnas, y alejaba los medallones y los nervios del techo. Todo parecía más grande de lo que en realidad era.”

10. Ver Barañano, Kosme. “Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998.” En *Chillida 1948-1998*, Catálogo exposición Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 1998, pág. 46

11. “...Un objeto grande tiene más volumen en relación con su superficie ... que un objeto pequeño, o dicho de otro modo más preciso: la superficie crece al cuadrado de la dimensión lineal pero el volumen crece al cubo. (...) Dado que un aumento de volumen también supone un aumento de peso, con el tamaño también cambia la relación entre peso y forma. (...) Las columnas o pilares que soportan un edificio de gran masa parecen en realidad más delgadas que en una maqueta pequeña, aunque las proporciones sean las mismas”. Arnheim, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Citado por Teja Bach, Friedrich. “La escultura como shifr: sobre la relación entre la escultura y la arquitectura” en: *ArquiEscultura*, catálogo exposición Guggenheim Bilbao, 2005. Pág. 39.

12. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 171.

13. Barañano, Kosme. Op. Cit.



Fig. 1. ABESTI GOGORRA IV, madera, propiedad Fundación Juan March, medidas: 114x132,5x137. 1964



Fig. 2. ABESTI GOGORRA V, granito, propiedad Museo de Bellas Artes de Houston; 465x587x428. 1966

materia –sea ésta acero, papel o una línea de tinta– deriva de la radicalidad de su concreción material.

El tema de la escala humana no tiene que ver con una dimensión o tamaño determinado, sino más bien con que el hombre está en el centro del pensamiento de su obra. La escala humana abarca desde lo muy pequeño, como las medallas que hace para su familia, y que afectan a lo más íntimo, hasta grandes piezas que recrean espacios de tamaño arquitectónico o las obras urbanas como la plaza de los fueros de Vitoria o el peine del viento.

Chillida usa la madera de unas vigas –en los *Abesti Gogorra*– para aumentar el tamaño de la obra en relación al cuerpo, y los mínimos espacios encerrados, casi invisibles al exterior, para “*agrandar*” el tamaño de las maderas y el espacio que envuelve a estas.

El hormigón le permite dar un paso más creando espacios capaces de incluir al hombre, abrazándolo.¹⁴ Una de las grandes obras de hormigón, aunque no la primera, es *Homenaje a la tolerancia*. Situada junto al Guadalquivir, en el muelle de la Sal frente al antiguo palacio de San Jorge, sede de Inquisición, dándole la espalda, conmemora el decreto de expulsión de los judíos de 31 de marzo de 1492 de los Reyes Católicos.¹⁵ El día de la inauguración Chillida declara: “*No es mi intención dar ningún ejemplo a nadie, pero sería perfecto que algún día en Sevilla el pueblo judío, el árabe y el cristiano volvieran a darse la mano. Eso es precisamente la idea que refleja el monumento.*”¹⁶

Monumento a la tolerancia es una gran mano de tres dedos que recrea con su forma absidal un espacio cóncavo y receptivo. Un lugar de encuentros mayor que ninguno de los realizados con tal nombre. Aunque el concepto de tolerancia –“*respeto a las ideas, creencias o prácticas de los demás cuando son diferentes o contrarias a las propias*”-¹⁷ incluya la idea de comprensión pero no necesariamente la de encuentro, Chillida construye un espacio físico, un nuevo abrazo como metáfora. Los tres brazos desplegados, como símbolo de los tres pueblos, sugieren un espacio como lugar de convivencia. Un monumento entendido como signo totémico por la libertad, como señala Peter Selz.¹⁸ ¿Cuál es el tamaño adecuado a semejante empeño?

El origen de *Homenaje a la Tolerancia* son dos dibujos en una hoja de papel. En el primero de ellos –de estructura netamente arquitectónica–, una bóveda de cañón es sustentada por cuatro pilares cuadrados. En el dibujo contiguo la bóveda se voltea y tres de los pilares se retuercen con forma circular mientras el cuarto pilar desaparece. El dibujo tiene mucho

14. También conseguirá grandes tamaños envolventes en acero. La primera obra de gran tamaño en acero será Rumor de límites IX, 360x430x500 cm., 1971, un monumento instalado en Düsseldorf.

15. La idea del monumento surgió del equipo municipal en 1980. Sufragado por la comisaría de Sevilla para 1992 y por la Fundación de amigos de Sefarad se inauguró, tras largos periodos de paralización, el 1 de Abril de 1992.

16. Chillida, Eduardo. Diario El País, 1 de Abril de 1992.

17. Definición de tolerancia según el diccionario de la R.A.E

18. Selz, Peter, Sculpture in Public Domains, en Chillida, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, pág. 107.

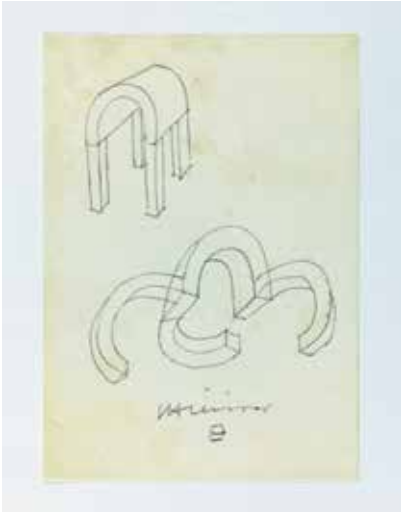


Fig. 3. (derecha superior) MONUMENTO A LA TOLERANCIA, hormigón, medidas: 500x1200x800. 1992

Fig. 4. PROYECTO PARA MONUMENTO A LA TOLERANCIA, acero, medidas: 12x31x27. 1982

Fig.4.1. DIBUJO PRELIMINAR, papel. 1982

Fig. 5. MONUMENTO A LA TOLERANCIA, acero, medidas: 94x264x220. 1985

Fig. 6. (derecha inferior) TOLERANCIA II, acero, colección particular New Jersey medidas: 94x333x195. 1986

que ver con las gravitaciones a que nos acabamos de referir. Entre 1982 y 1985 Chillida realiza tres obras denominadas *Proyecto para monumento a la Tolerancia* 1982 en acero, *Monumento a la Tolerancia* 1985, y *Tolerancia II* 1986¹⁹. Serán los estudios que desembocarán siete años después en el homenaje de hormigón de mucho mayor tamaño, 500x1200x800 cm.

Como escultura descomunal o como pequeña arquitectura la construcción responde a un carácter monumental. La forma de la obra queda definida en el *Proyecto para monumento a la Tolerancia* 1982; la simbología de los componentes también. Sin embargo no se puede considerar ésta como un mero proyecto de otra cosa. El acero es una obra en sí. Los modelos sirven al artista para la definición de la forma, para la comprobación de proporciones y para imaginar el tamaño adecuado en relación a la escala humana. El modo en cómo nos afecta *Proyecto para un monumento*, un acero de 94 centímetros de altura, es distinto a como lo hace la obra de hormigón. Lo que percibimos en ella también. La magnitud del símbolo exige un tamaño adecuado en relación al cuerpo. Sólo el escultor sabe a partir del proyecto la dimensión adecuada que ha de

19. El primero de ellos de dimensiones (94x204x220 cm) pertenece a la colección del artista y el segundo 94x333x195 a una colección particular.



Fig. 7. ELOGIO DEL HORIZONTE II, acero, medidas: 20X24X28. 1985

Fig. 8. ELOGIO DEL HORIZONTE I, yeso, medidas: 20X25X30, 5. 1985

Fig. 9. ELOGIO DEL HORIZONTE IV, hormigón, medidas: 1000x1250x1550. 1989



tener la obra final. El tamaño de la escala humana. Las dimensiones en relación al hombre. Para acogerlo. Para sobrecogerlo.

En la fotografía en que Chillida se retrata frente a *Tolerancia II* aparece agachado, como adaptándose al tamaño de la obra para, incluyéndose en el interior, imaginar la escala de la concavidad en la versión grande. *“En el Elogio del horizonte... estuve mucho tiempo sintiendo el lugar como posible y circulando mentalmente dentro de mi escultura, de mis distintos estudios sobre ella, como si fuera un hombrecito, antes de hacerla en escala definitiva, para darme cuenta de lo que iba a ser en relación a la escala del hombre normal cuando estuviera colocada allí. Me he dado cuenta así de mi medida en relación a la montaña, al cerro de Santa Catalina en Gijón.”*²⁰

La actitud, el modo de pensar la obra grande con modelos a “escala falsa”, es la del arquitecto que imagina en sus secciones y maquetas la inserción en el lugar. Que se introduce mentalmente en el interior para intuir la sensación espacial de habitarlo. Sentirse “un gigante” al lado de los modelos e imaginarse “un enano que circula por el interior” de la obra final es un imprescindible ejercicio mental de “simulación”, que Chillida relata en relación al Homenaje a Hokusai, necesario en el proyecto de arquitectura para dar con la dimensión adecuada.²¹ Todo ello forma parte de la complejidad de la escala.

20. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 27.

21. *“En el proceso de creación ha pasado por unas mediciones muy complicadas. Es una cuestión de escalas, un tema tremendo. Y es que en todos estos procesos de escala no hay que olvidarse, por mucho que uno ya lo sepa, de la medida que tenemos nosotros, los hombres, en relación con una pieza de ocho metros. Mientras iba creando estas piezas, los estudios pequeños, yo era un gigante a su lado. Luego en la obra acabado seré un enano que circula por su interior. Por eso hago muchos ejercicios de simulación, circulo alrededor de la obra, moviéndola y viendo mi escala en relación a un lugar como este. Pero eso se produce realmente el día en que la escultura ha surgido en un lugar determinado con sus ocho metros. Es entonces cuando parece que reencuentras lo que has visualizado a escala falsa.”* Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.

Volvemos a la incertidumbre de la escala a la que se refiere Robert Smithson, a la confusión de su proximidad con el tamaño, a la significación capaz de permitirnos alterar mentalmente la escala de un objeto. Todo ello desde la visión del propio artista: *“El tema de la escala es misterioso por muchas razones. Sobre todo hay bastante confusión al tratar de la escala y la dimensión. Hay objetos que tienen escala sin tener dimensión, y hay objetos que tienen dimensiones inmensas y no tienen escala. Esa es la manera que yo tengo de entender la escala. Las obras que tienen escala conllevan una posibilidad de dimensiones inmensas aun siendo ellas de un tamaño mínimo. Aunque esto no se puede controlar del todo al crear la obra, se nota a través de la sensibilidad y la razón.”*²²

La afirmación parece decir que cuando una obra ha sido pensada imaginando su dimensión en relación al hombre puede, siendo muy pequeña, constituir un modelo “a escala” (como los planos o maquetas arquitectónicos) de otra realidad diferente pero posible. Que lo grande y lo pequeño no son nada en sí sino en relación al ser humano. En realidad lo que la afirmación hace es dotar a la escala de un poder taumatúrgico sobre la posibilidad de que el arte exista o no en una obra concreta.

Tratándose de escultura, tan obra es el modelo como la versión agrandada. Una vez construidas, ambas son igual de reales. Ante dos realidades de igual forma pero diferentes en relación al espectador, una grande y otra pequeña surgen algunas preguntas ¿Cuándo podemos decir que la pequeña es pequeña? ¿Cuál es el tamaño correcto de una obra, el del modelo o el de su versión agrandada? ¿Hay un tamaño adecuado? ¿Es la escala la que ayuda a encontrar el tamaño correcto?

Aldo Van Eyck construye en torno a estas ideas un atractivo laberinto de difícil salida: *“De hecho, lo que es grande sin ser pequeño no tiene tamaño más real que lo que es pequeño sin ser grande. Si no hay tamaño real no hay medida humana. Cuando una cosa es solamente pequeña o solamente grande no podemos aprehenderla... En tales lugares todo es siempre demasiado grande o demasiado pequeño... No se busca el tamaño adecuado (es decir el correcto efecto del tamaño) y por lo tanto no hay escala humana. Lo que tiene tamaño correcto es al mismo tiempo grande y pequeño...”*²³.

Robert Smithson añade algo de luz a la disquisición de van Eyck. Explica que en Spiral Jetty la escala fluctúa dependiendo del punto de vista del observador. Afirma que *“El tamaño determina el objeto, pero la escala determina el arte”*, lo que coincide con las asignaciones mágicas que hemos visto que otorgaba Chillida a la escala, y finaliza fijando en nuestra mente una imagen poderosamente visual: *“Una grieta en un muro vista en términos de escala, y no de tamaño, puede considerarse como el Gran Cañón.”*²⁴

22. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.

23. van Eyck, Aldo. Circo 40, 1997. Citado por López Peláez, Jose Manuel.

24. Smithson, Robert. “Robert Smithson: The Collected writings. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. Edited by Jack Flam. Pág. 147



Me pregunto si la posibilidad referida por Chillida -de que las obras con escala puedan tener unas dimensiones inmensas aun siendo de tamaño mínimo- es lo mismo que propone Smithson con su ejemplo de la grieta.

El propio escultor lo aclara: “*Un fenómeno peculiar se manifiesta con toda claridad haciendo fotografías del mismo tamaño a objetos de distinta dimensión, sin ninguna clase de referencias alrededor... al hacerlo, se observan objetos que tienen el poder de ser mayores de lo que son. Y se ve como cosas inmensas son en realidad pequeñas. Todo se convierte en mucho más poderoso y mucho más inmenso cuando le quitas la dimensión.*”²⁵

Proposición ésta que Michael Heizer demuestra visualmente en el pavimento mojado al lado de unas botas, bajo el título *Windows 2, Matchdrops*, 1969, que podrían compararse con los *Nine Nevada Depressions: Dissipate 2*, 1968



Se diría por tanto que la imaginación abre la posibilidad de la escala. Y la escala, según Smithson, y por lo que se deduce de sus textos también según Chillida, determina el arte.

Me pregunto si esa posibilidad abre una rendija para ver su escultura de pequeño tamaño como versión reducida de una arquitectura. Me pregunto si los vacíos extraídos al alabastro tienen en la mente del escultor una dimensión variable. Escalable. Si podemos pensar esos pequeños vacíos - la grieta en el muro - como interiores, con una escala habitable y llenos de actividad. Me pregunto si hay una causa por la cual una obra admite ser reproducida a tamaño mayor y otras no. Si en el lento proceso de introducir el vacío en el interior de la piedra el escultor ha sentido la tentación arquitectónica.

Si la escala y detalles de relación arquitectónica que aprecio en algunas esculturas son deformación profesional de arquitecto. Me pregunto el motivo por el cual Chillida es un espejo en el que tantos arquitectos se reflejan. Me pregunto si el proyecto de Tindaya existe ya en los años sesenta como posibilidad de escalar el vacío de sus alabastros (*Elogio de la arquitectura I*, 1968). Si nace, tomando fuerza en los ochenta con obras como *Lo profundo es el aire II* (1983) o *Mendi Hutz I* (1984).

Fig. 10. *Windows 2, Matchdrops*, 1969 Michael Heizer. 1968

Fig. 11. *NINE NEVADA DEPRESSIONS Dissipate 2* Michael Heizer. 1968

25. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.



Fig. 12. (derecha superior) ELOGIO DE LA ARQUITECTURA I, alabastro, 30X30X31. 1968

Fig. 13. LO PROFUNDO ES EL AIRE II, alabastro, 23,5x22x25. 1983

Fig. 14. MENDI HUTZ I, alabastro, 55x52x54,6. 1984

Fig. 15. (derecha, inferior izquierda) LO PROFUNDO ES EL AIRE XV, alabastro, 85x99x75. 1995

Fig. 16. (derecha, inferior derecha) ELOGIO DE LA LUZ XX, alabastro, 81x120x60. 1995



Si el gran vacío pensado para poner en contacto al hombre con la luz del cielo y con el horizonte está presente en las pequeñas horadaciones, igualmente de escala humana, labradas en bolos de alabastro que conforman *Lo profundo es el aire XV* (1995) y *Elogio de la luz XX*.

Si estos últimos pueden considerarse como modelos previos, experimentos de su gran vacío inconcluso. Me pregunto si más allá de la forma, hay una relación escalar entre el vacío encontrado en la palma de la mano y la montaña vacía.