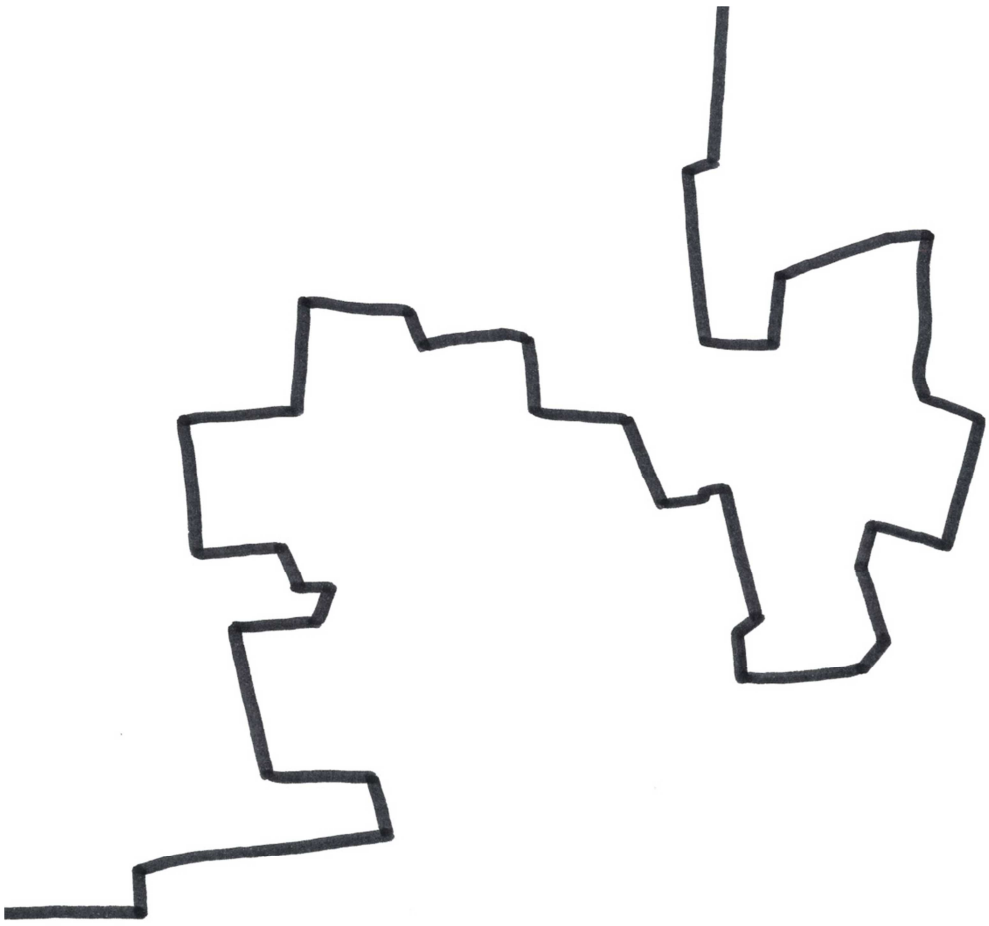


À tous ceux qui m’ont donné l’élan pour avancer.

Thèse doctorale – **Tesis doctoral**

Stratégies formelles dans le langage compositionnel d'Eduardo Chillida.

Estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida.

María del Carmen Dovale Carrión

Directeurs - **Directores**: Dra. Ana Azpiri - Dr. Manuel Iñiguez
École Technique Supérieure d'Architecture de Saint Sébastien
Université du Pays Basque (UPV/EHU)
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

(c)2017 MARIA DEL CARMEN DOVALE CARRION

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 9
INTRODUCTION GENERALE 11
METODOLOGÍA..... 19
BIOGRAFÍA..... 25
1. PREMIÈRE PARTIE. L'ORIGINE. CASSER POUR COUDRE. 49
1.1. La ligne comme outil de division. Limites diffuses. 51
1.1.1. Origine. Matérialisation de la ligne. 52
1.1.2. Reflet du temps à travers la ligne. 53
1.1.3. Structures aériennes. Échos et topographies spatiales. 54
1.1.4. Construction de la forme et dissolution de la ligne..... 55
1.1.5. Exemples: « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055), « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007), « Tempo II » (Gravures 1964005) et « Bideak » (Gravures 1979009). 57
1.2. Stratégies de couture des divisions à travers la forme et son absence. 69
1.2.1. Saillants et entrants : dialogue entre formes. 70
1.2.2. Absence et reconstitution d'un état d'origine comme processus de couture de l'œuvre. 73
1.2.3. Exemples: « CH-94/C-3 » (Collages 1994003), « Aurkitu » (Gravures 1990004), « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006) et « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). 75
2. DEUXIÈME PARTIE. LA CRÉATION: ŒUVRES – SCULPTURES. 89
2.1. Tridimensionnalité de l'œuvre : cerner l'espace et capturer l'air. 91
2.1.1. Système d'axes x, y, z comme stratégie de construction d'une nouvelle tridimensionnalité..... 93
2.1.1.1. Le plan. 93
2.1.1.2. Le plan et la ligne. 96
2.1.1.3. La ligne..... 97
2.1.1.4. Evidement de la ligne. 98
2.1.2. Dématérialisation du bloc comme stratégie d'activation de la tridimensionnalité de la matière. 102

2.1.2.1. Transformation de la matière en vide. 103
2.1.2.2. Transformation de la matière en emboîtement de pièces. ... 104
2.1.2.3. Transformation de la matière en support de vide. 106
2.1.2.4. Transformation de la matière en sculpture « arbre ». 108
2.1.3. Création de la tridimensionnalité à partir d'un support bidimensionnel. 109
2.1.3.1. Profil. 110
2.1.3.2. Technique de la gravitation. 111
2.1.3.3. Transformation des limites du support en axes principaux... 112
2.1.4. Exemples: « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011), « Gnomon II » (Sculpture 1984012) et « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016). 113
2.2. Le poids des éléments. 125
2.2.1. La transmission des charges. 125
2.2.1.1. Exemple: « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028). 127
2.2.2. Gravité vs lévitation. 131
2.2.2.1. Ouverture de la forme. 132
2.2.2.2. Union avec le vide. 133
2.2.2.3. Rôle principal du plan horizontal face au vertical. 134
2.2.2.4. Éléments d'air pour faire oublier l'appui avec le sol. 135
2.2.2.5. Relation avec le ciel comme stratégie de localisation. 136
2.2.2.6. Gravité et lévitation dans la « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). 137
2.2.2.7. Exemple: « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019). ... 141
2.3. Équilibre formel. 145
2.3.1. L'horizontale et la verticale. 145
2.3.2. La diagonale. 147
2.3.3. Faces parallèles. 148
2.3.4. La verticale. 149
2.3.5. Dialogue libre. 150
2.3.6. Exemples: « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007), « Óxido 63 » (Sculpture 1981021), « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006) et « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). 151
3. TROISIÈME PARTIE. L'ŒUVRE DANS LE PAYSAGE. 167
3.1. Orientation de l'œuvre dans l'espace : axe "vers". 169

3.1.1. Œuvre bidimensionnelle. 170
3.1.1.1. Axe horizontal. 170
3.1.1.2. Axe vertical..... 171
3.1.1.3. Axe perpendiculaire au plan du support. 172
3.1.1.4. Exemples: « Pittsburgh III » (Gravures 1979019), « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016), « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007) et « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). 173
3.1.2. Œuvre tridimensionnelle. 188
3.1.2.1. Appuis. 189
3.1.2.2. Deux murs parallèles. 190
3.1.2.3. Deux piliers. 191
3.1.2.4. Deux murs non parallèles..... 192
3.1.2.5. Œuvres “fenêtre”. 193
3.1.2.6. Exemple: « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). 195
3.2. L’écoute du lieu. 199
3.2.1. Œuvre bidimensionnelle. 199
3.2.1.1. Œuvre et support..... 200
3.2.1.2. Sous-parties de l’œuvre et l’œuvre. 202
3.2.1.3. Relations entre les sous-parties de l’œuvre. 203
3.2.1.4. Exemples: « CH-81/C-7 » (Collages 1981007), « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002) et « Inguru III » (Gravures 1968003). 205
3.2.2. Œuvre tridimensionnelle. 219
3.2.2.1. Être humain et œuvre. 219
3.2.2.2. Œuvre et paysage. 221
3.2.2.2.1. Le paysage comme partie de l’œuvre. 221
3.2.2.2.2. Histoire du lieu dans l’œuvre. 223
3.2.2.3. Être humain et paysage. 224
3.2.2.4. Exemples: « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007) et « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007). 225
4. CUARTA PARTE. TEMÁTICAS RECURRENTES. 239
4.1. La cruz. 241
4.1.1. Eje vertical y eje horizontal. 241
4.1.2. Centro de vacío. 242
4.1.3. Cruz por planos y cruz de materia. 243

4.1.4. Cruz interior. 244
4.1.5. Cruz doble. 245
4.1.6. Ejemplos: “Gurutze” (Grabados 1980004), “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003) y “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017)..... 247
4.2. El recinto de la casa en planta. 261
4.2.1. Ejemplos: “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023), “Zedatu I” (Grabados 1991001), “Zedatu II” (Grabados 1991002), “Zedatu III” (Grabados 1991003), “Zedatu IV” (Grabados 1991004) y “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006). 264
4.3. Los números tres y cinco. El número tres y la música y el número cinco y la mano. 283
4.3.1. El número tres. 283
4.3.2. La música. 285
4.3.2.1. Ejemplo: “Pittsburgh III” (Grabados 1979019)..... 285
4.3.3. El número cinco y la mano. 291
4.3.3.1. Ejemplos: “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012) y “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014)..... 293
4.4. La unión. 301
4.4.1. Unión entre materia y materia..... 301
4.4.2. Unión entre materia y vacío. 302
4.4.3. Ausencia como unión. 304
4.4.4. Ejemplos: “CH-90/GT-23” (Gravitación Tinta 1990023), “CH-84/C-1” (Collages 1984001), “Anjana” (Grabados 1989010), “CH-68/C-9” (Collages 1968009) y “Óxido G-78” (Escultura 1985040). 306
5. CONCLUSIONES 323
6. NOTAS 331
7. ANEXOS..... 337
7.1. Anexo 1. Análisis individual de las obras. 339
7.2. Anexo 2. Familias..... 351
7.3. Anexo 3. Listado de las obras analizadas. 371
8. BIBLIOGRAFÍA..... 373

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) por haberme otorgado una ayuda pre-doctoral de cuatro años que ha posibilitado la realización de este trabajo de investigación.

A l'"Université de Pau et des Pays de l'Adour" (UPPA) por acogerme durante seis meses (2015-2016) en el edificio "Claude Laugénie", sede del "Laboratoire ITEM". En especial, a la Dra. Sabine Foréro por guiarme durante ese período.

Al Museo Chillida-Leku que, aun estando cerrado desde enero de 2011, ha puesto a mi disposición toda la documentación del artista con la enorme confianza que ello conlleva. Gracias también por cederme las imágenes necesarias para ilustrar esta investigación y por tratarme como a una más del equipo.

A la Editorial Nerea por hacerme partícipe de la investigación llevada a cabo para la elaboración del Catálogo Razonado de Escultura de Eduardo Chillida durante más de año y medio.

A mis directores de tesis, Dr. Manuel Iñiguez Villanueva y Dra. Ana Azpiri Albistegui. A D. Manuel, por su siempre buena disposición; y a Dña. Ana, por creer en esta investigación desde el principio.

A Dña. Pilar Saint-Gerons de la Biblioteca del Archivo Municipal de Valladolid por su dedicación; a D. Pedro A. Serra por permitir mi visita a su finca privada de Ses Tanques (Sóller) para ver una de las obras de Chillida; y a D. Giuliano Mezzacasa, fotógrafo, por abrirme las puertas de su casa.

A mi familia por su apoyo incondicional. En especial a mi madre, por leer cada uno de los borradores de este trabajo.

A mis amigos. A la plantilla del Museo Chillida-Leku (Ignacio, Luis, Mª Eugenia, Nausica, Estela, Albert, Fernando, Urki y Raquel), por su cercanía y generosidad; a los doctorandos de la UPPA (Mohamed, Aubin, Giuseppe, Naiara, Idrissa, Tiphaine y Charlotte) por servir de ejemplo y haberme dado tanta fuerza; a Jagoba, por haberme acompañado en una larga etapa de este camino; a la Bulegokide y LC, "Like a bird", Joana, Patricia, Elena y un largo etcétera, por estar siempre ahí.

Gracias.

INTRODUCTION GENERALE

Cette thèse de doctorat, consacrée à l'œuvre d'Eduardo Chillida, fonde son analyse sur la forme. Une forme inévitablement associée à la partie constructive, mais aussi à l'aspect plus poétique du travail de l'artiste. Il s'agit de découvrir les constantes qui simplifieront la lecture de l'œuvre.

Cette tâche est rendue possible par l'unité de l'œuvre qui finalement, comme Chillida lui-même le dit, est une. Ainsi, en dépit des années et des changements de matériau, les idées qui sous-tendent son travail demeurent intactes. « Todas las obras, / aunque parezca misterioso, / mantienen un espíritu común[1] » (« Toutes les œuvres / même si cela semble mystérieux, / maintiennent un esprit commun »).

Chillida est un chercheur de la forme. Il y accède par rapprochements successifs, à travers un travail de série, et toujours par intuition. La raison apparaîtra seulement une fois l'œuvre achevée, puisqu'il pense en effet qu'une œuvre rationalisée dès le début naît morte. Il se réfère à la dernière sculpture de Michel-Ange Buonarrotti, la *Pietà Rondanini*, de 1564. Michel-Ange, âgé, brise le carcan des proportions et de la raison pour créer une œuvre déchirante où les bras des personnages sont plus longs que leurs jambes[2].

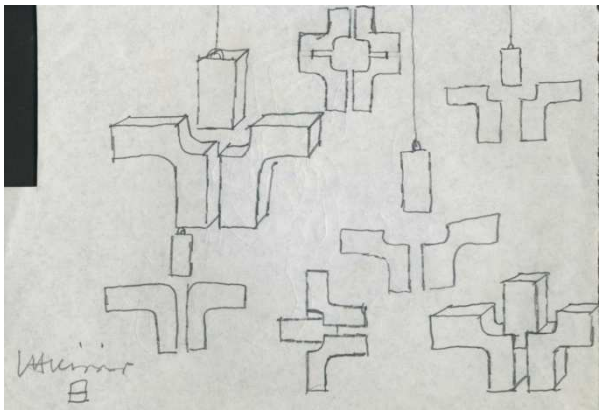


Fig. 0.1. « CH-68/BE-16 » (Esquisse Sculpture 1968016). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 0.2. Pietà Rondanini. Image : Google (https://en.wikipedia.org/wiki/Rondanini_Piet%C3%A0#/media/File:Michelangelo_piet%C3%A0_rondanini.jpg)

Mais intuition et hasard ne sont pas synonymes et l'absence apparente de raison du procès créatif d'Eduardo Chillida ne signifie pas qu'il n'y ait aucun ordre, que tout l'acquis ne soit pas présent, puisque l'intuition pure n'existe pas : « en la intuición hay un razonamiento que yo considero importante[3] » (« dans l'intuition il y a un raisonnement que je considère important »).

Davantage encore, Chillida parte d'« aroma » (« arôme ») qui le guide dans l'inconnu, comme une façon de connaître préalable à la connaissance. « Este preconocimiento o aroma es mi guía / en lo desconocido, en lo deseado, en lo necesario. / Nunca discuto con él a priori / y nunca dejo de hacerlo a posteriori[4]" (« Cette pré-connaissance ou arôme est mon guide / dans l'inconnu, dans le désiré, dans le nécessaire. / Je ne discute jamais avec lui a priori / et je ne néglige jamais de le faire a posteriori »).

L'objet de cette recherche est de détecter et d'analyser quelques unes des constantes compositionnelles qui semblent inconscientes mais qui imprègnent toute l'œuvre. Il paraît possible que Chillida n'en ait pas eu conscience, par manque d'intérêt, par distance avec sa propre œuvre, ou tout simplement parce que son langage n'était pas celui de la parole mais plutôt celui de la forme.

« Lo sorprendente es sentir a veces la impresión de precisión y consistencia en las construcciones humanas, hechas de la aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido secretas afinidades entre ellos. Pero el asombro sobrepasa cualquier límite cuando uno se da cuenta de que el autor, en la inmensa mayoría de los casos, es incapaz de dar cuenta por sí mismo de los caminos seguidos y de que él es el detentador de un poder cuyos resortes ignora[5] » («Il est surprenant de sentir parfois l'impression de précision et de consistance dans les constructions humaines, faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles, comme si celui qui les avait disposés avait connu de secrètes affinités entre eux. Mais l'étonnement surpasse toutes les limites quand on apprend que l'auteur, dans l'immense majorité des cas, est incapable de rendre compte des chemins poursuivis et qu'il est le détenteur d'un pouvoir dont il ignore les moyens »).

L’œuvre d’Eduardo Chillida, en apparence organique et unique, possède un ordre sous-jacent, une logique interne qui justifie chaque geste. Cet ordre se matérialise de manières très différentes, depuis la hiérarchisation des lignes jusqu’à l’ouverture de l’œuvre au paysage.

Voyons un exemple. Quand l’auteur se dispose à réaliser une composition sur une feuille de papier, il tient compte des zones propres à ce support ; des axes de force qu’on perçoit sans qu’ils soient physiquement dessinés. Il s’agit de l’axe géométrique horizontal, de l’axe géométrique vertical et des axes secondaires qui divisent en moitiés, tiers ou quarts chaque sous-partie du support. Chillida, fin connaisseur de ces lieux géométriques, construit la composition en s’appuyant sur eux. Les lieux compositionnels coïncident donc souvent avec des lieux géométriques qu’on reconnaît, ce qui confère une grande stabilité à l’œuvre.

La ligne compositionnelle est conçue comme un seuil entre deux réalités. C’est un lieu qui sépare et unit à la fois, dualité d’une grande importance pour l’artiste. C’est pour cela qu’il dessine fréquemment des lignes de rupture qui permettront ensuite d’unir les nouvelles pièces ainsi créées. Casser pour coudre.

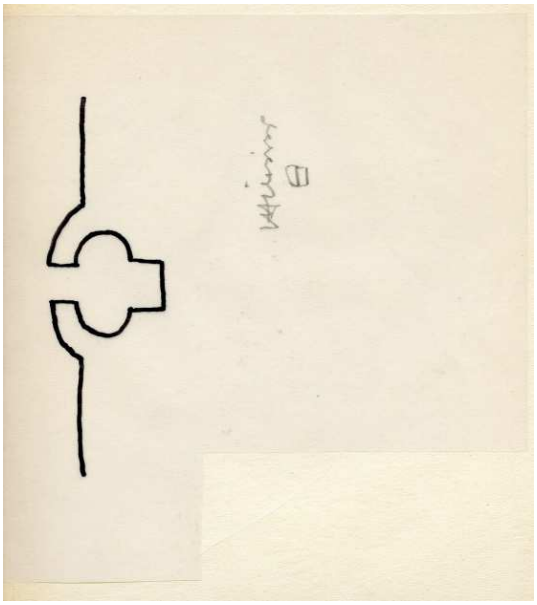


Fig. 0.3. « CH-82/DLF-21 » (Dessin Ligne 1982021). Source : archives du Musée CH-LK.

Chillida est un sculpteur qui travaille l’espace; sa véritable matière première. Mais l’espace nous échappant, il emploie la matière pour pouvoir le travailler. Le matériau est utilisé de la façon la plus juste pour atteindre son objectif. Et la nudité résultant de cette sobriété, cette synthèse de forme, est fondamentale lorsque l’on cherche à entrevoir puis définir ses clés compositionnelles.

L’espace est tridimensionnel, par conséquent l’œuvre l’est aussi. Même quand il s’agit d’une œuvre physiquement bidimensionnelle, elle reste sous-tendue par la notion de tridimensionnalité. Mais la façon de se situer dans l’espace et d’en prendre possession est rationnelle et utilise les trois axes de coordonnées x, y, z employés en géométrie ou en mathématiques pour symboliser l’espace. Ces axes sont perpendiculaires entre eux et se rencontrent au centre des coordonnées, définissant ainsi les trois plans principaux : xy, yz, xz. Or Chillida utilise les axes ou plans principaux pour s’implanter dans l’espace, implantation qui sera forcément liée au chiffre 3.

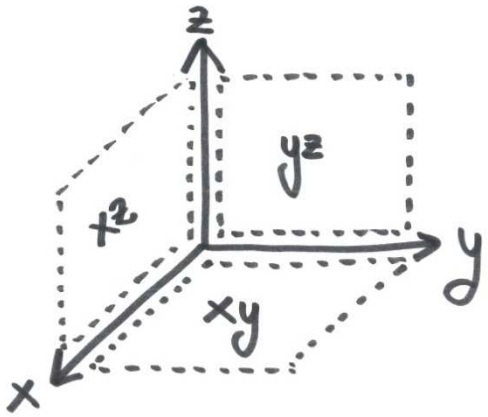


Fig. 0.4. Schémas d’axes. Élaboré par l’auteur.

On trouve de nombreux exemples de cette tridimensionnalité. Il peut s’agir de fils de fer qui parcourent les différents plans principaux pour dessiner un parallélépipède vide, de lignes d’oxyde qui parcourent un bloc de terre pour en souligner la tridimensionnalité, de plans qui se plient ou de bras qui émergent d’un bloc de matière pour s’ouvrir dans l’espace.

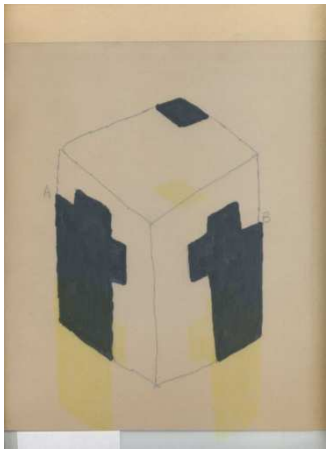


Fig. 0.5. « CH-94/BE-13 » (Esquisse Sculpture 1994013). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 0.6. « CH-94/BE-14 » (Esquisse Sculpture 1994014). Source : archives du Musée CH-LK.

Cette tridimensionnalité est davantage suggérée encore quand elle n'est pas présente, quand la matière encadre et fait ressortir la tridimensionnalité d'une partie de l'espace. Le spectateur devra alors reconnaître et compléter ces volumes vides (voir exemple suivant). Dans cette lignée se trouvent des œuvres qui définissent une série d'espaces vides emprisonnés à l'intérieur d'un bloc de matière.

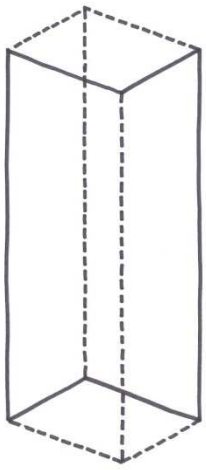


Fig. 0.7. Schéma de l'élément tridimensionnel de six lignes utilisé par Chillida.
Élaboré par l'auteur.
Fig. 0.8. « Puerta de la Libertad II » (Sculpture 1984003).
Source : archives du Musée CH-LK.

Mais l'ordre ne se reflète pas uniquement dans la façon dont l'œuvre se développe dans l'espace. Cet ordre apparaît aussi dans la verticale et l'horizontale. Dans la verticale, à travers la gravité ; dans l'horizontale, à travers l'orientation même de l'œuvre.

Le fait de se situer dans l'espace implique d'avoir une présence physique réelle et de se voir inévitablement affecté par les lois de la gravité. Cette caractéristique du poids, elle aussi manifeste dans l'œuvre tridimensionnelle et bidimensionnelle, exige un appui direct sur le sol pour assurer la transmission de charges. Mais lorsqu'on pose un bloc directement sur le sol, on n'a pas une conscience si forte de son poids. Il est là aussi plus intéressant de réduire l'appui au minimum, c'est-à-dire aux trois points d'appui nécessaires pour définir un plan et assurer donc un contact optimal avec le sol. Ou encore mieux, suggérer à travers la forme que l'œuvre s'évade de l'effet de la gravité.

Dans l'œuvre graphique, il est intéressant de voir comment même l'élément le plus éloigné du sol y décharge son poids. L'étude du parcours des charges rend logique la lecture de l'œuvre et exige, en même temps, un sens concret et unique de lecture.

La recherche de l’équilibre atteint sa plus haute expression quand on parle non seulement d’équilibre statique, mais aussi d’équilibre formel. Dans l’œuvre de Chillida, une forme compense l’autre, dans un principe d’écoute. Ainsi, à une ouverture répond une fermeture, à une montée répond une descente, etc. D’intenses dialogues s’ouvrent entre matière et vide, verticale et horizontale, point et ligne... Les diverses géométries qui construisent la composition sont de plus proportionnées par une même unité d’œuvre qui assure une parfaite cohérence formelle. Au sein de l’œuvre cohabitent ainsi différentes réalités de forme unies par des transitions qui construisent un équilibre dynamique et expressif. C’est comme si la tridimensionnalité s’épanouissait non seulement dans l’espace, mais également dans la forme même. Des dialogues qui étirent l’œuvre au maximum et donnent à l’espace interstitiel un rôle principal.

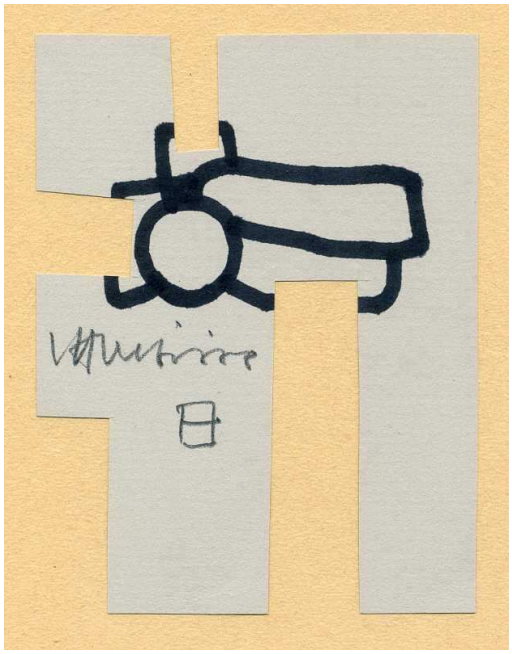


Fig. 0.9. « CH-94/DT-21 » (Dessin_Encre 1994021). Source : archives du Musée CH-LK.

Lorsqu’il s’agit de l’orientation de l’œuvre et de cet ordre horizontal auquel je faisais référence plus haut, Chillida, là encore, écoute. L’œuvre naît dans l’espace comme réponse à un paysage déterminé et en prenant toujours comme référence la présence de l’être humain, seule façon possible de s’enraciner dans un endroit. Les œuvres sont orientées notamment à travers des axes compositionnels, des appuis ou des découpes. Et ce geste d’avancer, de s’ouvrir, confère du mouvement à l’œuvre. Il s’agit d’un équilibre sur le point d’être rompu par l’élan gardé par la forme ; d’un présent cristallisé qui suggère le passé et regarde vers le futur.

Dans la majorité des cas, l'œuvre est un objet destiné à connecter l'être humain avec l'espace environnant, un élément qui permet de faire le saut d'échelle entre la petitesse de l'être humain et l'immensité de la nature. Quand cela se produit, l'œuvre atteint son but et s'efface.

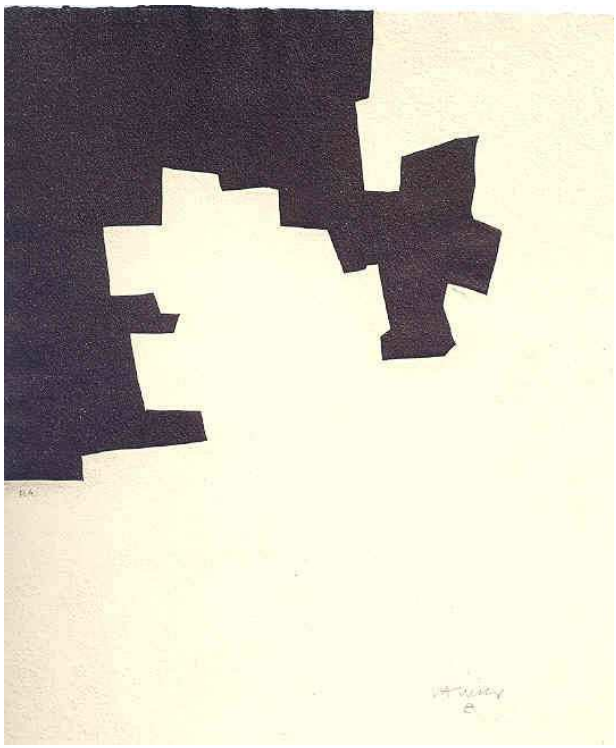


Fig. 0.10. "Hutsune I" (Gravures 1968016). Source : archives du Musée CH-LK.

METODOLOGÍA

"Reconocer lo que se desconoce,
identificar en lo desconocido[6]".

A lo largo de esta investigación, he tenido la enorme suerte de colaborar durante más de año y medio en la elaboración del Catálogo Razonado de Escultura de Eduardo Chillida. Eso me ha permitido tener un acceso directo tanto a la biblioteca del Museo Chillida-Leku, como a los archivos, bases de datos y numerosa obra original.

La tarea en cuestión consistía en localizar reproducciones fotográficas de la obra escultórica del artista. Y para ello, era necesario realizar una revisión exhaustiva de toda la biblioteca del Museo, compuesta de catálogos de exposiciones, tanto individuales como colectivas, monografías, revistas especializadas, etc. Ese recorrer cada libro ha sido la manera de acceder a numerosa obra gráfica que desconocía hasta la fecha, e intuir que las mismas leyes que regían el universo plástico tridimensional de Chillida estaban presentes también en su obra bidimensional. Así comenzó el análisis de las estrategias formales en el lenguaje compositivo de la obra de Chillida.

La fotografía y el dibujo han sido dos herramientas básicas en el desarrollo de esta investigación. A través de la cámara, el espectador puede establecer distancia con la obra, por un lado; y por otro, observar un grado de detalle que el ojo a simple vista no ve. La textura del material y la incidencia de la luz sobre el mismo se hacen protagonistas.

Pero la fotografía, pese a ser muy útil en una primera aproximación, no siempre resulta adecuada de cara a la compresión formal de una obra, ya que agrupa toda la información en un único plano. Persiste, por ello, cierta indefinición, por ejemplo, respecto a la profundidad relativa entre planos. De ahí, la necesaria aparición del dibujo. El dibujo como herramienta de pensamiento que permite desde construir el detalle de la forma hasta generar una reflexión de la obra en su conjunto.

Fig. 0.11. “Harri I” (Escultura 1991046). Imagen tomada por la autora.

Los primeros análisis se realizan de una manera intuitiva sobre la imagen de la obra recién descubierta. Se trata de buscar alineaciones, analizar tensiones, etc., con el objetivo de descubrir las leyes compositivas básicas a través de las cuales el autor alcanza el equilibrio (simetría, proporción, unidad de obra, etc.). En el siguiente ejemplo, se marcan con un mismo color las líneas que tienen un gesto formal similar, de manera que los distintos grupos queden perfectamente identificados y se pueda empezar a analizar cómo éstos evolucionan al avanzar horizontalmente la obra.

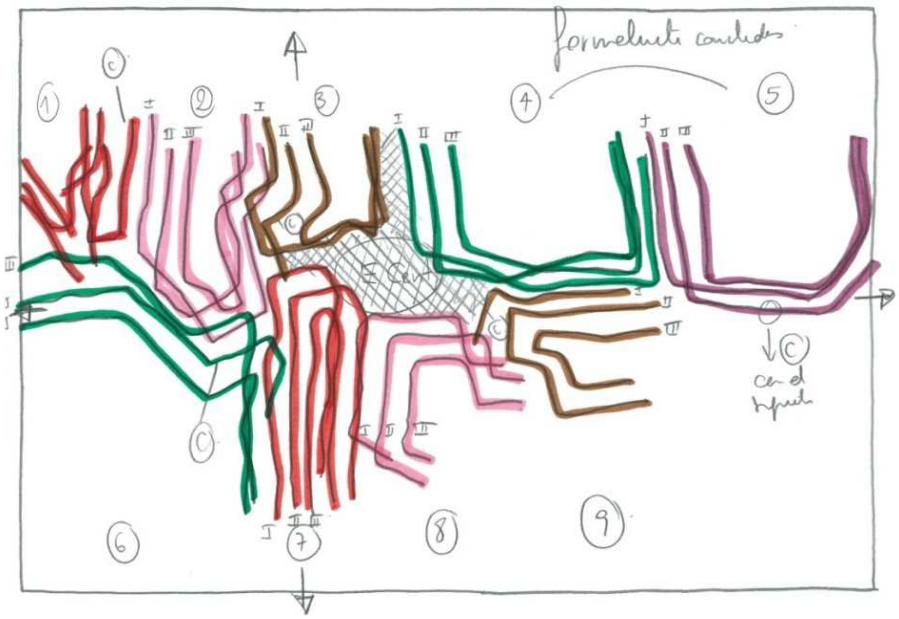


Fig. 0.12. “Tempo II” (Grabados 1964005). Esquema elaborado por la autora.

En el caso de las esculturas, el dibujo lineal tiene la virtud de eliminar por completo la materialidad del elemento original, haciendo destacar únicamente su volumetría. En el siguiente esquema, se analiza en una primera fase el proceso de creación de la obra; y en una segunda, la actuación “superficial” llevada a cabo en cada una de las caras del bloque, para generar la ilusión de que son dos las piezas en lugar de una.

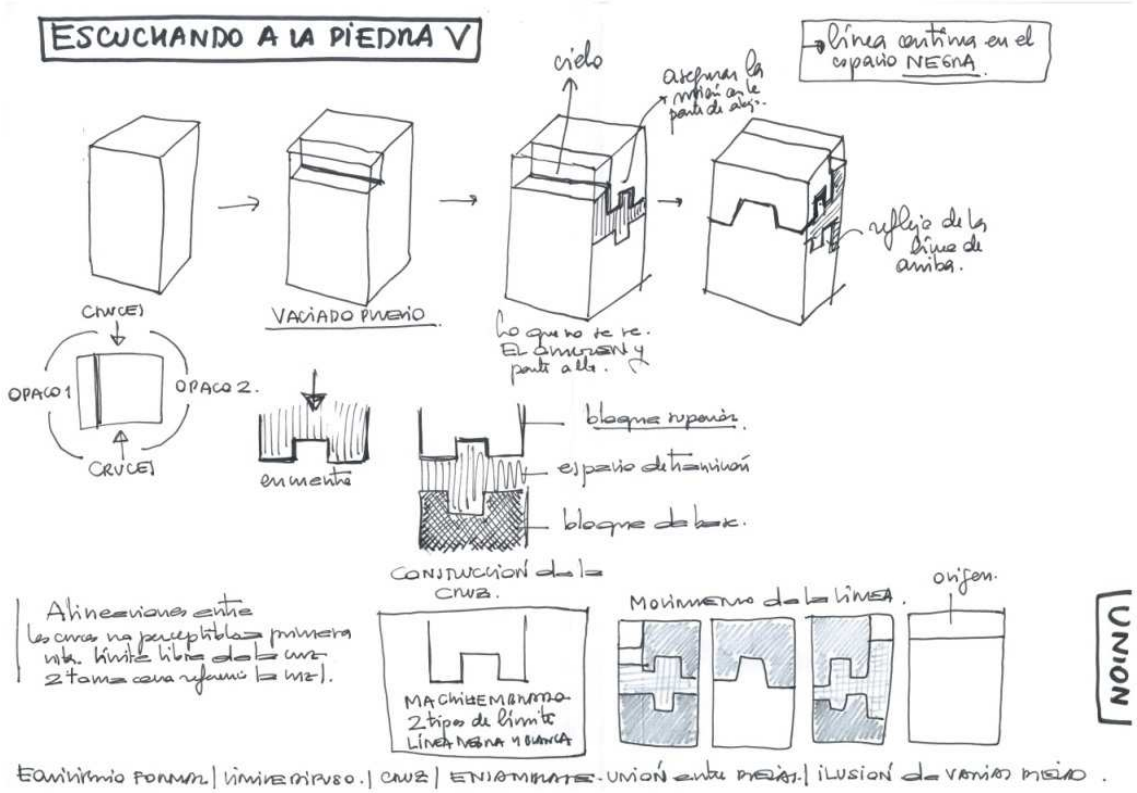


Fig. 0.13. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017). Esquemas elaborados por la autora.

Tras un primer análisis intuitivo, las ideas se racionalizan a través de un código de representación gráfica concreto: todas las líneas o límites de la obra se transforman en líneas negras de grosor constante. Y para facilitar su lectura, se aplica un tono uniforme a cada una de las superficies aludiendo a la cercanía o lejanía del plano respecto del espectador. Ese código “rompe” en cierta forma la obra, a diferencia de la uniformidad de la fotografía o del recuerdo, pero ayuda mucho en el proceso de análisis.

A la hora de nombrar las obras, se indica entre comillas su título, tal y como aparece en la base de datos del archivo, acompañado, entre paréntesis, de un código de búsqueda que llevaría a su perfecta identificación. Ese código está formado por su categoría (Collage, Dibujo Tinta, Gravitación Blanca, Gravitación Tinta, etc) y un número compuesto por el año del realización de la obra seguido del número de la obra de ese año: “Título” (Categoría Año-Número de obra).

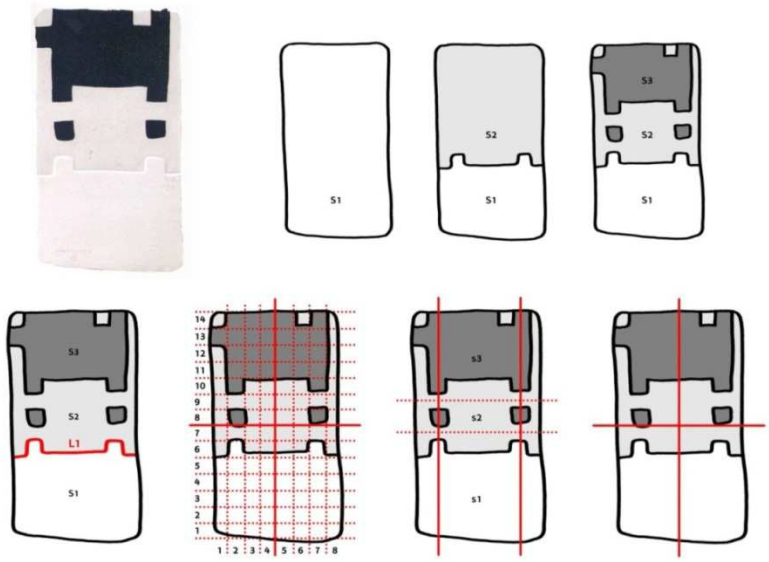


Fig. 0.14. “Aurkitu” (Grabados 1990004). Esquemas elaborados por la autora.

En una siguiente fase, se agrupan las obras por ideas o temas, dejando una vez más de lado su materialidad y mezclando diversas categorías: se trata de las familias (la tridimensionalidad, la gravitación-levitación, la cruz por planos, el número tres, etc.). Lo interesante de este momento de la investigación es comprobar cómo una misma obra puede encajar perfectamente en varios grupos a la vez, y cómo una misma idea se trabaja a lo largo de muchos años y con acercamientos plásticos muy dispares.

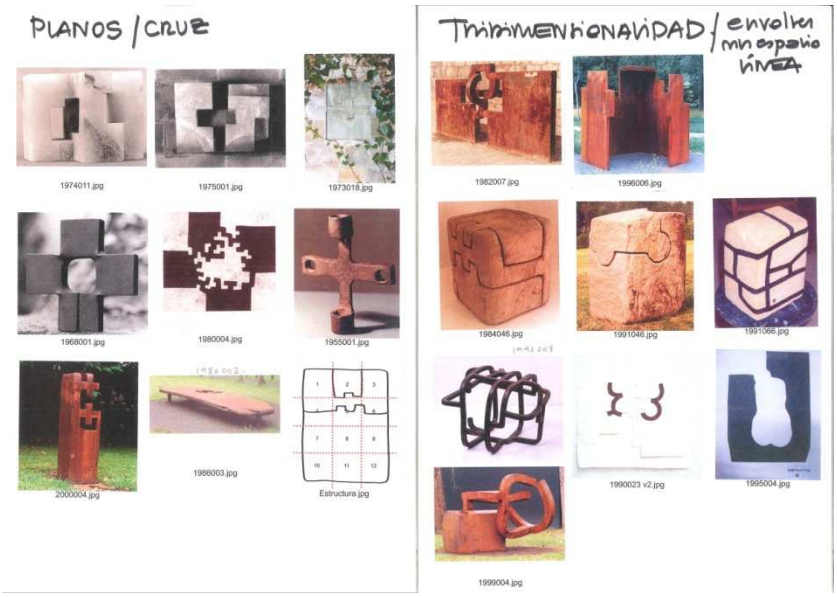


Fig. 0.15. Clasificación de la obra por familias. Ejemplo de cruz por planos y tridimensionalidad.

En la siguiente imagen se puede ver una aproximación a la familia de la gravedad-levitación.

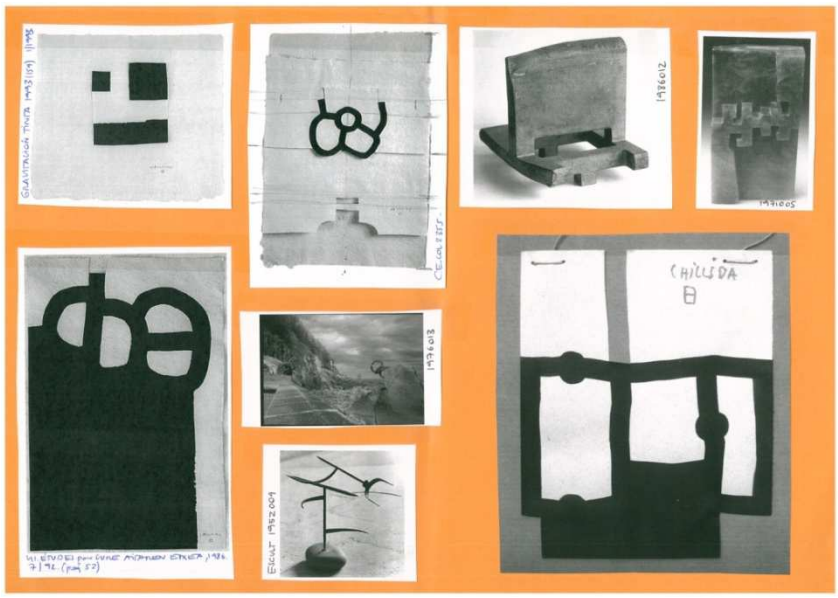


Fig. 0.16. Familia gravedad-levitación.

Finalmente, y una vez halladas los familias principales, se estructuran los temas a través de un esqueleto lógico que va desde el gesto pequeño y particular de la línea hasta la intención final del autor de poner en contacto al espectador con la naturaleza.

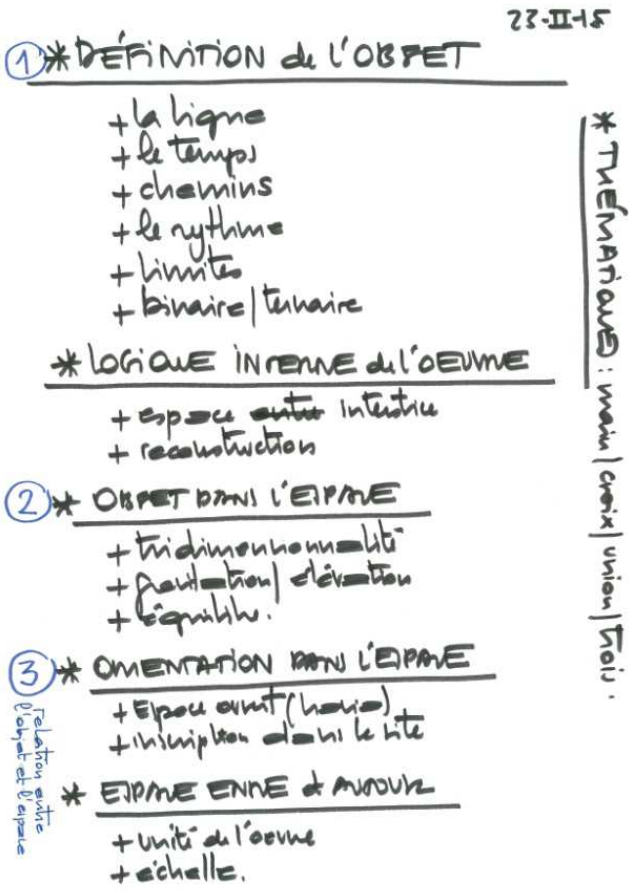


Fig. 0.17. Organización de los temas.

Traducción:

1. Definición del objeto (la línea / el tiempo / caminos / el ritmo / límites / binario-ternario)
   Lógica interna de la obra (espacio entre / reconstrucción)
2. Objeto en el espacio (tridimensionalidad / gravitación-levitación / equilibrio)
3. Orientación en el espacio (espacio abierto-hacia / emplazamiento en el lugar)
   Espacio entre y alrededor (unidad de obra / escala)
   *Temáticas: mano / cruz / unión / tres.

BIOGRAFÍA[a]

"Una habitación con la puerta cerrada
es otra habitación distinta
que la misma con la puerta abierta[7]".

Eduardo Chillida nace en San Sebastián (Guipúzcoa), el 10 de enero de 1924. Hijo de Pedro Chillida Aramburu y Carmen Juantegui Eguren. El domicilio familiar se encuentra en la Plaza de Zaragoza de San Sebastián, contiguo al Hotel Biarritz, propiedad de la abuela materna, Juana Eguren Jáuregui. Pedro y Carmen tendrán dos hijos más; Gonzalo en 1926 e Ignacio en 1927. Eduardo estudia en el Colegio de los Marianistas y posteriormente en la Academia Malaxechevarría. Se examina de Bachillerato por libre en Valladolid. Con doce años será enviado durante el verano a París, a casa de un amigo de la familia, el doctor Camus, donde aprenderá francés durante la guerra.

En 1943, Eduardo empieza a prepararse para la carrera de arquitectura. Es también portero titular de fútbol en la Real Sociedad, deporte que deberá abandonar por una lesión en la rodilla. Cuatro años más tarde, en 1947, Eduardo abandona los estudios de arquitectura y empieza a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Allí adquirirá gran reputación como dibujante y decidirá empezar a dibujar con la mano izquierda para hacer que su línea sea más "lenta" y reflexiva. José Martínez Repullés, amigo de Pedro Chillida, le acogerá en su taller de escultura, pero Eduardo enseguida se dará cuenta de que el barro no es para él.

En octubre de 1948 Chillida se traslada a París, al Colegio de España donde coincidirá con José Guerrero y Eusebio Sempere. Realiza sus primeras esculturas en yeso influido por la Grecia preclásica y entabla una estrecha amistad con Pablo Palazuelo. Junto a él, Eduardo se impregna del impresionante movimiento artístico de la ciudad: "en cuanto a Pablo Palazuelo, tuvo mucha importancia para mí, porque estando como estaba mucho más formado que yo, sobre todo intelectualmente, me ayudó a facilitar mi evolución hacia lo que un par de años más tarde fue mi obra[8]". En aquella época, Eduardo admiraba la postura ética de Medardo Rosso, la escultura de Picasso y la obra de Brancusi. "Para mí, aunque las esculturas de Brancusi formalmente son muy diferentes a las mías, sin embargo, a través de ellas se estableció una comunicación íntima, profunda... Le conocí personalmente, me emocionó[9]".

[a] Agradezco a Alberto Cobo su amabilidad al permitirme utilizar los datos de la biografía actualizada del Catálogo Razonado de Escultura de Eduardo Chillida (2014).

Un año más tarde, Bernard Dorival, conservador del Musée d'Art Moderne, escoge la obra "Forma" para ser expuesta en el Salon de Mai de París. Ésta es, de hecho, la primera escultura que figura en la base de datos del artista.

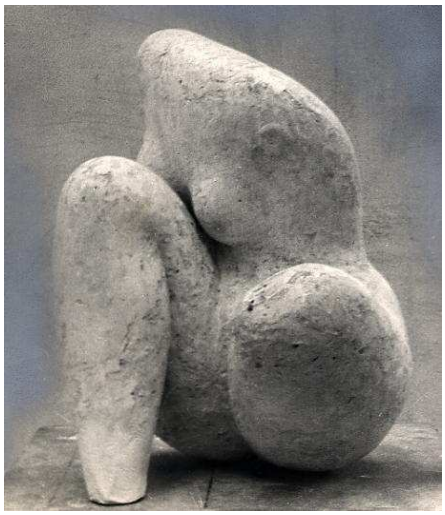


Fig. 0.18. "Forma" (Escultura 1948001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.19. "Torso" (Escultura 1948005). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El 28 de julio de 1950 se casa con Pilar Belzunce en la Iglesia de Ayete de San Sebastián. En octubre, la pareja se traslada a Villaines-sous-Bois, comuna francesa de la región de Isla de France. Ese mismo año, Louis G. Clayeux, director artístico de la Galería Maeght de París desde el año 1948 al 65, selecciona las obras "Torso" (Escultura 1948005) y "Metamorfosis" (Obra destruida 1949001) para ser expuestas en "Les mains éblouies" ("Las manos deslumbrantes").

"Todos esos años en París fueron tremendos para mí, pero magníficos, espléndidos y muy duros también; allí descubrí cosas que han sido importantes, Bergson, por ejemplo, y todo lo que me llegó a través de la literatura francesa. Todo aquello me creó una especie de sensación de estar actuando un poco condicionado por el ambiente y el medio[10]".

En abril de 1951 nace la primera hija de la pareja (Guiomar) y en octubre, vuelven definitivamente al País Vasco "para ver si tenía yo algo propio que decir, liberándome de tanta posible influencia o información que me pudiera estar confundiendo[11]". Algunas obras del autor se rompen en ese viaje de vuelta.

“Recuerdo que al llegar, oler y ver la mar desde el tren me hizo sentirme profundamente ligado a mi país. Comprendí que yo era un árbol de aquel sitio, que aquélla era mi atmósfera vital[12]”. La familia se instala en la villa Vista Alegre de Hernani (Guipúzcoa) y Eduardo empieza a trabajar en la fragua de Manuel Illarramendi junto con los ayudantes Paco Celarain y Agustín Arrieta. “En Hernani leí mucho y no veía a casi nadie. Hasta que conocí a Rafa Balerdi en el año 1956[13]”. En noviembre de ese mismo año 1951, Chillida realiza la obra “Ilarik” (Escultura 1951003) en hierro.

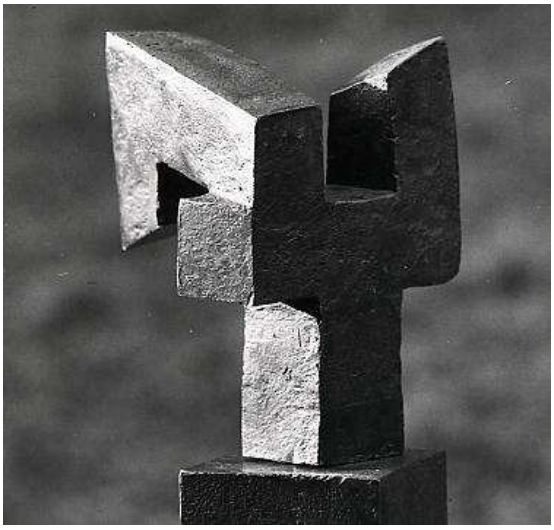


Fig. 0.20. “Ilarik” (Escultura 1951003). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

“Esa luz oscura que yo veo con Illarramendi en la fragua, me descubre un mundo, que estaba en mi interior, porque yo soy de aquí, y estaba dentro más o menos camuflado… y eso me hace dejar el arte griego, pese a que me gustó mucho y me sigue gustando. Hoy ya sé que no me hace daño, pero hubo diez o doce años en que me hacía daño. No me hubiera dejado llegar a donde estoy hoy, seguro que no. Hubiera seguido las líneas de mis primeras obras, del torso… y no hubiera hecho lo que he hecho[14]”.

En 1952, Eduardo instala una fragua en el garaje de Vista Alegre, y José Iturbe entra como ayudante. Irán juntos en busca de hierro pudelado por las chatarrerías de Guipúzcoa. Comienza a utilizar elementos del mundo rural tales como layas o hachas para conformar sus obras. Ese mismo año comienza a trabajar en profundidad los collages y realiza la primera escultura de la serie Peine del Viento, “Estudio Peine del Viento I” (Escultura 1952006) que actualmente se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En diciembre nacerá Pedro, el segundo hijo de la pareja.

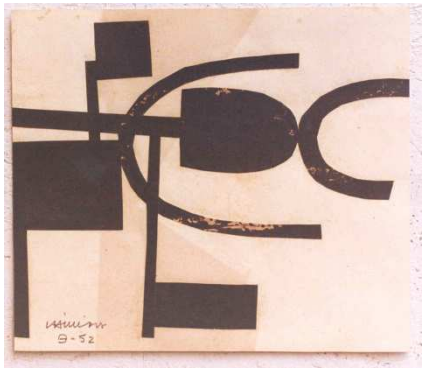


Fig. 0.21. “CH-52/C-1” (Collages 1952001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.22. “Estudio Peine del Viento I” (Escultura 1952006).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1953, muere su hermano Ignacio en un accidente de moto. Eduardo realiza, entre otras, las obras “Música de las esferas I” (Escultura 1953001) y “Desde dentro” (Escultura 1953005). Esta segunda obra, concebida para ser colgada, será adquirida por el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Fig. 0.23. “Música de las esferas I” (Escultura 1953001).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.24. “Desde dentro” (Escultura 1953005). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

“En París, en aquella época, a través de la galería Maeght, en la que entré a formar parte en el año 1954, tenía contacto directo con pintores como Braque, Miró, Giacometti, Calder, la obra de Kandinsky a través de su viuda Nina, Palazuelo, la obra de Bonnard, Matisse. Aimé Maeght era un símbolo de vanguardia en aquella época, un hombre que concebía la sala de exposición como centro de reunión y tertulia cultural[15]”.

En mayo de 1954 nace su tercer hijo Ignacio y en diciembre de ese mismo año, muere su madre Carmen. Recibe el Diploma de Honor en la X Triennale di Milano, a la cual es invitado por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, y tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Clan de Madrid. En ese mismo año, realiza las “Puertas para la Basílica de Aránzazu” (Escultura 1954006).

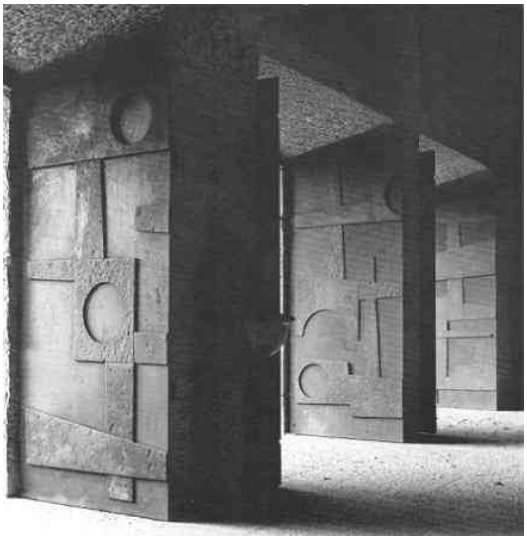


Fig. 0.25. “Puertas para la Basílica de Aránzazu” (Escultura 1954006).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1955, el Ayuntamiento de San Sebastián encarga a Eduardo Chillida una obra en homenaje a Alexander Fleming por tratarse del año de su defunción. De ahí surge la obra “Monumento a Fleming (1.ª Versión)” (Escultura 1955013) que se colocará en el jardín de Ategorrieta (San Sebastián). Realiza también la obra “Espíritu de los pájaros II” (Escultura 1955005) y “Hierros de temblor I” (Escultura 1955009). En octubre nacerá su cuarta hija, Carmen.

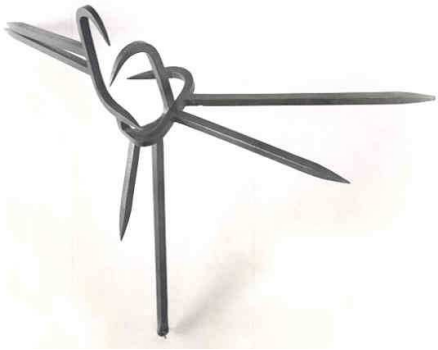


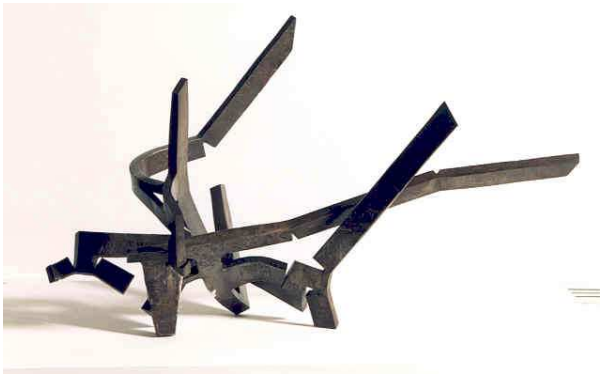
Fig. 0.26. “Monumento a Fleming (1.ª versión)” (Escultura 1955013).
Fig. 0.27. “Espíritu de los pájaros II” (Escultura 1955005).
Fig. 0.28. “Hierros de temblor I” (Escultura 1955009).
Imágenes procedente del Archivo de CH-LK.

En 1956 muere su padre Pedro y tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Maeght de París. Allí expone veintisiete esculturas y Gaston Bachelard escribe “Le cosmos du fer” en Derrière le Miroir. “Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién querría que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente le nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, “El cosmos del hierro”, que me emocionó[16]”.

En 1957 la familia Chillida deja Hernani para trasladarse a Villa Paz, en San Sebastián. En la casa de los guardeses, Chillida instala su forja y estudio. Da comienzo a la serie Yunque de sueños con “Yunque de sueños I” (Escultura 1957008) y realiza “Ikaraundi” (Escultura 1957001).

Fig. 0.29. “Yunque de sueños I” (Escultura 1957008).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.30. “Ikaraundi” (Escultura 1957001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1958, Chillida expone dieciocho obras en el Pabellón Español de la XXIX Biennale di Venezia y recibe el Gran Premio per la Scultura. Expone también en la "1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture" en el Carnegie Institute de Pittsburgh (Estados Unidos). Allí adquieren su obra "Aizian" (Escultura 1958006). En ese mismo año, conoce personalmente al director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, James Johnson Sweeney, con motivo de su participación en la exposición "Sculptures and Drawings from Seven Sculptors". Recibe el Graham Foundation Award for Advanced Studies in Fine Arts; conoce a Frank Lloyd Wright y nace su quinta hija, Susana.



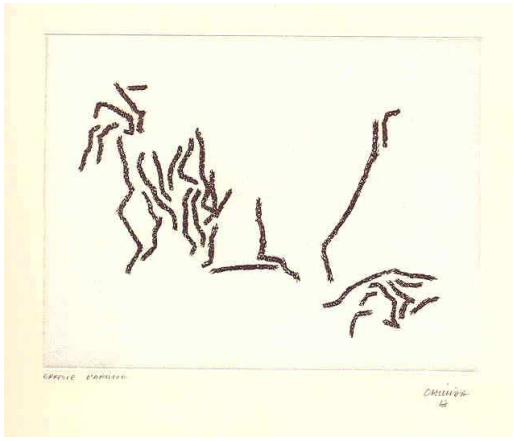


Fig. 0.31. "Aizian" (Escultura 1958006). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.32. "Glissement de limites I" (Grabados 1959001).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1959, participa en la "Inaugural Selection" del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y realiza su primer aguafuerte "Glissement de limites I" (Grabados 1959001). En 1960 recibe el Premio Kandinsky, conoce a Alberto Giacometti y nace su sexta hija, María. En 1961, expone individualmente en la Galerie Maeght de París. El texto del catálogo es de James Johnson Sweeney. Ese año, Eduardo Chillida y Georges Braque se intercambian "Yunque de Sueños II" (Escultura 1958001) y un óleo.

Fig. 0.33. "Yunque de Sueños II" (Escultura 1958001).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1962, hay una exposición individual de Eduardo Chillida en la Kunsthalle Basel junto con otra de Rothko. El texto del catálogo es de Franz Meyer. Tiene también lugar la exposición “Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida” en el Museum of Fine Arts de Houston, y participa en el “I Grandi Premi della Biennale 1948-1960” en Ca’ Pesaro de Venecia. Ese año muere Gaston Bachelard y nace su séptimo hijo, Luis.

Fig. 0.34. “Sueño articulado, Homenaje a Gaston Bachelard” (Escultura 1958009). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1963, Eduardo Chillida viaja a Grecia junto con su mujer Pilar, Louis G. Clayeux, y Jacques Dupin y su mujer Christine. En 1964, recibe el Carnegie Prize for Sculpture y tiene une exposición individual en la Galerie Maeght de París; el texto del catálogo es de Carola Giedion-Welcker. Expone también en la Fondation Maeght en Saint-Paul de Vence con motivo de su inauguración. El edificio de la fundación es de José Luis Sert. Realiza la obra “Abesti Gogorra IV” (Escultura 1964010) perteneciente al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, y nace su octavo y último hijo, Eduardo.

Fig. 0.35. “Abesti Gogorra IV” (Escultura 1964010). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1965, Eduardo Chillida empieza a trabajar el alabastro: véanse “Estudio Homenaje a Kandinsky” (Escultura 1965019) y la primera escultura de la serie Elogio de la luz, “Elogio de la luz I” (Escultura 1965016). Ilustra también el libro de André Frénaud, “Le chemin des devins”, con varios aguafuertes.

Fig. 0.36. “Estudio Homenaje a Kandinsky” (Escultura 1965019).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.37. “Elogio de la luz I” (Escultura 1965016). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1966, Chillida realiza la obra “Abesti Gogorra V” (Escultura 1966004) con granito de Porriño para el Museum of Fine Arts de Houston donde tendrá lugar, gracias a James Johson Sweeney, la primera retrospectiva del artista, “Chillida: made of iron”, que viajará posteriormente a Utica y Saint Louis. Eduardo Chillida también participa en el XXIIe Salon de Mai de París y expone individualmente en el Lehmbruck Museum de Duisburgo (Alemania).

Fig. 0.38. “Abesti Gogorra V” (Escultura 1966004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1967 se publica el libro “Chillida” de Pierre Volboudt. Eduardo participa en la exposición “Dix ans d’art vivant 1955-1965” en la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence. Tiene lugar también la primera exposición de Nueva Forma en Madrid organizada por el arquitecto Juan Daniel Fullaondo y Santiago Amón. En ella participan Chillida, Collares, Fernández Alba, Fullaondo, Millares, Molezún, Oteiza, Palazuelo, Ruiz Balerdi y Sáenz de Oiza.

En 1968, Chillida expone individualmente en la Galerie Maeght de París. El texto del catálogo es de Juan Daniel Fullaondo. En San Sebastián, una comisión civil quiere homenajear al artista a través una exposición temporal. Pero Chillida prefiere proponer una intervención en la ciudad, en un lugar escogido por él años atrás cuando realiza “Estudio Peine del Viento I” (Escultura 1952006), la primera obra de la serie. Once años más tarde se instalará “Peine del Viento XV (tres)” (Escultura 1976013) al final del actual Paseo de Eduardo Chillida. Ese mismo año 1968, se instala la obra “Alrededor del Vacío IV” (Escultura 1968010) en el Kunstmuseum Basel, ilustra la obra “Meditation in Kastilien” de Max Hölzer y conoce al filósofo Martin Heidegger (1889-1976).

Fig. 0.39. “Estudio Peine del Viento I” (Escultura 1952006).
Fig. 0.40. “Peine del Viento XV (tres)” (Escultura 1976013).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

A raíz de ese primer encuentro con Heidegger, Chillida realiza en 1969 siete litocollages para ilustrar la obra “Die Kunst und der Raum”, edición de Erker-Presse de Saint-Gallen. La Kunsthaus Zürich realiza una retrospectiva del artista y la obra “Estudio Peine del Viento VI” (Escultura 1968002) es colocada en la sede de la Unesco en París.

Fig. 0.41. “Estudio Peine del Viento VI” (Escultura 1968002).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1970, Chillida expone individualmente en la Galerie Maeght de París. El texto del catálogo es de Franz Meyer. También participa en la inauguración de la Galerie Maeght de Zürich. Recibe el premio Wellington de Escultura en Madrid y tres obras suyas son instaladas en distintos lugares del mundo: “Alrededor del vacío V” (Escultura 1969001) en el Word Bank de Washington, “Oyarak II” (Escultura 1970002) en Basilea, y la “Estela a Rafael Elósegui” (Escultura 1970005) en el Real Golf Club de San Sebastián.

En 1971, Chillida realiza una estancia en la Universidad de Harvard de Massachusetts (EE.UU.) como Visiting Professor en el Carpenter Center for the Visual Arts. Es allí precisamente donde conoce a Jorge Guillén y José Luis Sert. La sociedad Thyssen le encarga, con motivo de su centenario, una obra monumental en acero para su sede de Düsseldorf. Eduardo Chillida comienza a trabajar el hormigón con la colaboración del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez.

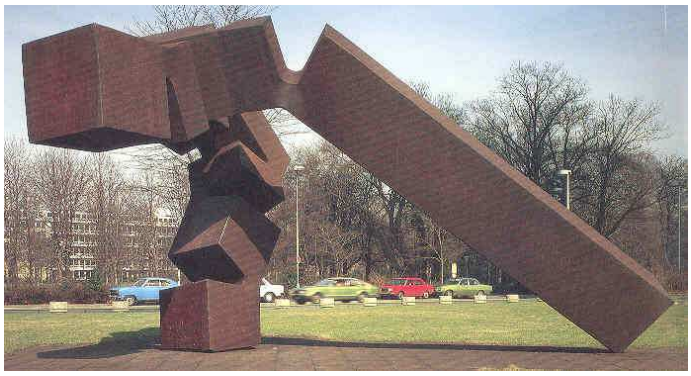


Fig. 0.42. “Rumor de Limites IX - Monumento Düsseldorf” (Escultura 1971001).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1972, Chillida realiza su primera obra en hormigón: “Lugar de encuentros III” (Escultura 1972004). Se instala la obra “Proyecto para Lund (Campo espacio de paz III)” (Escultura 1968007) en Lund (Suecia) y realiza un cartel para los Juegos Olímpicos de Múnich. En Ulm (Alemania) se expone su obra gráfica completa, catalogada por Gisèle Michelin. Ese mismo año, Chillida traslada su estudio a Villa Ingeborg y se incorpora Marcial Vidal como ayudante.

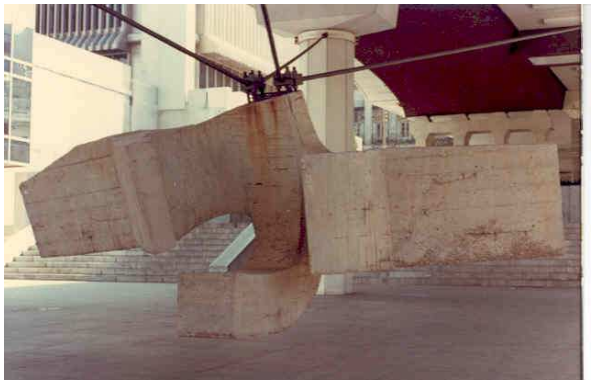


Fig. 0.43. “Lugar de encuentros III” (Escultura 1972004).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1973, Derrière le Miroir dedica un monográfico a la obra “Lugar de encuentros III” (Escultura 1972004). Los textos son de Gabriel Celaya y Santiago Amón. Realiza la obra “Lugar de encuentros IV” (Escultura 1973016), también en hormigón, y dieciseis xilografías para ilustrar el libro “Más allá” de Jorge Guillén. Eduardo Chillida comienza a trabajar los materiales cerámicos con Joan Artigas y la tierra chamota en los hornos de la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence.

Fig. 0.44. “Lurra 1” (Escultura 1973013). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1974, realiza tres estelas dedicadas a Neruda, Allende y Giacometti: “Estela a Pablo Neruda” (Escultura 1974007), “Estela a Salvador Allende” (Escultura 1974009) y “Estela a Giacometti” (Escultura 1974015). Participa en la inauguración de la Galerie Maeght de Barcelona y en el homenaje a Picasso de la Propyläen Verlag de Berlín.

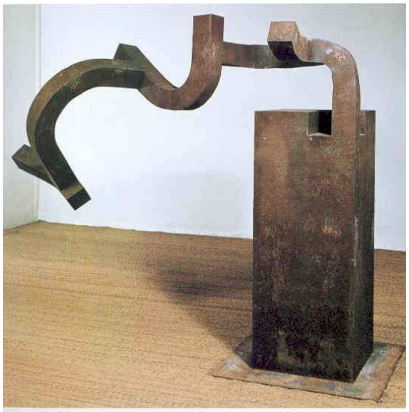
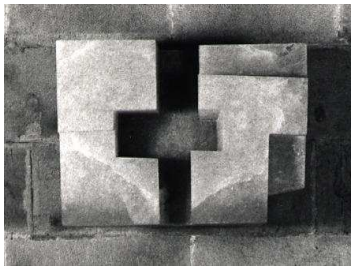


Fig. 0.45. “Estela a Pablo Neruda” (Escultura 1974007).
Fig. 0.46. “Estela a Salvador Allende” (Escultura 1974009).
Fig. 0.47. “Estela a Giacometti” (Escultura 1974015).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1975, Chillida recibe el premio Rembrandt en San Sebastián. Realiza la obra “Estela a Picasso” (Escultura 1975010) y diseña el logotipo para la Universidad del País Vasco. Se instala la obra “Gurutz IV” (Escultura 1975001) en la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, y por encargo del ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, comienza a trabajar junto con el arquitecto Luis Peña Ganchegui en el diseño de la Plaza de los Fueros: ver la obra de alabastro “Gasteiz” (Escultura 1975003).



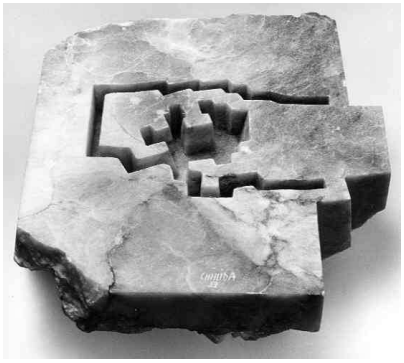


Fig. 0.48. “Estela a Picasso” (Escultura 1975010).
Fig. 0.49. “Euskal Unibersitatea bai” (Logos 1975002).
Fig. 0.50. “Gurutz IV” (Escultura 1975001).
Fig. 0.51. “Gasteiz” (Escultura 1975003).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1976, es galardonado en la “10th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo” por el grabado “Euzkadi IV” (Grabados 1976001).

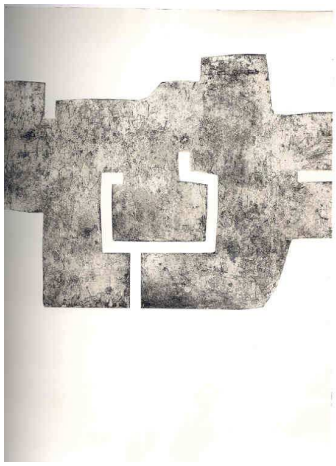


Fig. 0.52. “Euzkadi IV” (Grabados 1976001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1977, tiene lugar la exposición “Eduardo Chillida. Obra gráfica completa 1959-1977” que estará en Madrid, Durango, Pamplona y el Carpenter Center de Cambridge (EE.UU.). La obra “Peine del Viento XV (tres)” (1976013) se instala en San Sebastián; se trata de un proyecto conjunto de Eduardo Chillida y el arquitecto Luis Peña Ganchegui. Realiza diversas obras en tierra chamota en la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence junto con Hans Spinner y empieza a utilizar la porcelana.

Fig. 0.53. “Porcelana I” (Escultura 1977021). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1978, Chillida es galardonado con el Andrew W. Mellon Prize de Pittsburgh junto con Willem de Kooning. La obra “Lugar de encuentros III” (Escultura 1972004) es definitivamente colocada bajo un puente del Paseo de la Castellana (Madrid), lugar para el cual fue proyectada.

En 1979, Chillida empieza la serie “Homenaje a la mar” con la obra “Homenaje a la mar I” (Escultura 1979002) y realiza la obra “Homenaje a Calder” (Escultura 1979005), diseñada para ser colgada. En el Carnegie Institute de Pittsburgh tiene lugar una exposición antológica del artista. El texto del catálogo es de Octavio Paz. Expone en la National Gallery of Art de Washington y conoce al arquitecto Ieoh Ming Pei.

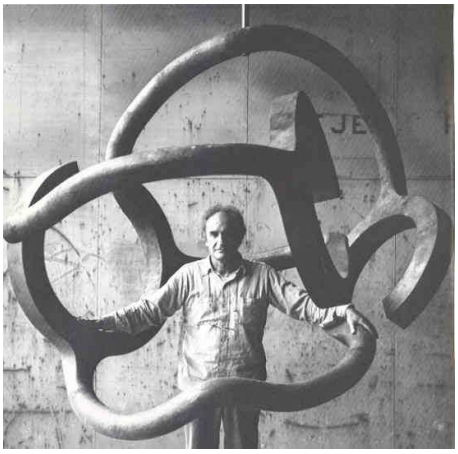


Fig. 0.54. “Homenaje a la mar I” (Escultura 1979002).
Fig. 0.55. “Homenaje a Calder” (Escultura 1979005).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1980, Chillida expone las “Lurrak” en la Galerie Maeght de París. También expone en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (texto del catálogo de Octavio Paz) y en el Palacio de Cristal de Madrid. Se inaugura el “Monumento a los fueros - Estela VII” (Escultura 1980043) en Vitoria y la obra “Lugar de encuentros VI” (Escultura 1974019) es instalada en la Fundación Juan March de Madrid.

Fig. 0.56. “Monumento a los fueros - Estela VII” (Escultura 1980043).
Fig. 0.57. “Lugar de encuentros VI” (Escultura 1974019).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1981, Eduardo Chillida recibe en Madrid la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. Realiza la obra en hormigón “Homenaje a Jorge Guillén I” (Escultura 1981029) y, con motivo de una exposición antológica del autor, la obra “Lugar de encuentros IV” (Escultura 1973016) se instala en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Muere Aimé Maeght.

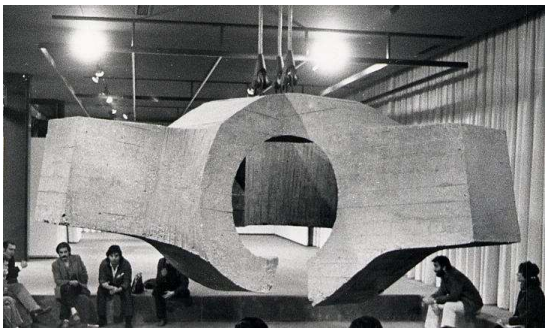


Fig. 0.58. “Homenaje a Jorge Guillén I” (Escultura 1981029).
Fig. 0.59. “Lugar de encuentros IV” (Escultura 1973016).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1982, se instala “Homenaje a Jorge Guilén II” (Escultura 1982007) en Valladolid. Expone individualmente en la Galerie Beyeler de Basilea. La familia Chillida se traslada a Intzenea, en el monte Igueldo, y Fernando Mikelarena entra a trabajar en la forja de Villa Ingeborg como ayudante. En 1983, Eduardo Chillida recibe el Grand Prix Européen des Beaux-Arts y expone individualmente en la Casa de Goya de Burdeos.

Fig. 0.60. “Homenaje a Jorge Guilén II” (Escultura 1982007).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1984, recibe el Prix National des Beaux-Arts pour la sculpture. J.J. Baquedano y Laurence Boulting comienzan la producción de dos películas sobre el artista, y Chillida compra el caserío Zabalaga en Hernani (Guipúzcoa).

Fig. 0.61. Caserío Zabalaga. Imagen procedente del Archivo Municipal de Hernani.

En 1985, recibe varios premios: el Wolf Foundation Prize del Parlamento de Israel, el Kaiserring de la ciudad alemana de Goslar y la Medalla de Oro de la Universidad del País Vasco. Expone individualmente en la Galerie Lelong de Zúrich y representa a España en Europalia ’85 junto con Antoni Tàpies y Antonio López.

En 1986, con ocasión de la exposición retrospectiva del artista en la Fundación Miró de Barcelona, Eduardo instala “Topos V” (Escultura 1985005) en la Plaza del Rey de Barcelona. Ese mismo año, se instala también “La casa de Goethe” (Escultura 1986014) en Fráncfort. Expone junto con Baselitz, Saura, Serra, Tàpies y Twombly en el Centro de Arte Reina Sofía con motivo de su inauguración; y su obra gráfica completa se muestra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

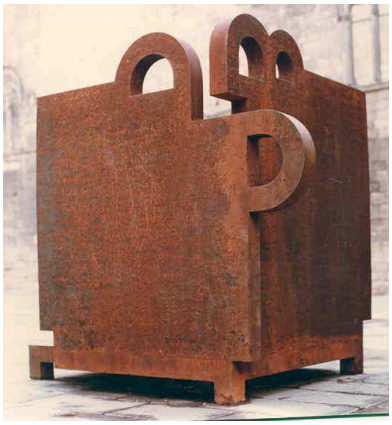


Fig. 0.62. “Topos V” (Escultura 1985005). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 0.63. “La casa de Goethe” (Escultura 1986014). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1987, Eduardo Chillida recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, la Verdienstkreuz en Bonn y el Premio Internazionale «Lorenzo il Magnifico» en Florencia. Realiza la obra “Homenaje a D. Gregorio Marañon” (Escultura 1987019) y la obra “Elogio del agua” (Escultura 1987018) es instalada en Barcelona. Toma también parte en la exposición “Skulptur Projekte in Münster 1987”.

Fig. 0.64. “Homenaje a D. Gregorio Marañón” (Escultura 1987019).
Fig. 0.65. “Elogio del agua” (Escultura 1987018).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1988, Eduardo Chillida recibe la Orden del Mérito en Alemania. Con motivo del cincuenta aniversario del bombardeo de Gernika en 1987, se instala la obra “Gure aitaren etxea” (Escultura 1987023). También se instala “Lugar de encuentros V” (Escultura 1973017” en Toledo, y tiene lugar la primera exposición de “gravitaciones” en la Galería Theo de Madrid.

Fig. 0.66. “Gure aitaren etxea” (Escultura 1987023).
Fig. 0.67. “Lugar de encuentros V” (Escultura 1973017).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1989, Chillida es nombrado arquitecto honorario por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. La obra “Zuhaitz V” (Escultura 1989019) es instalada en Grenoble y “De Música, Dallas XV” (Escultura 1989022) en Dallas, junto a un edificio de Ieoh Ming Pei. Retrospectiva del artista en el Städtisches Kunstmuseum Bonn y el Westfälisches Lasndesmuseum Münster.

Fig. 0.68. “Zuhaitz V” (Escultura 1989019).
Fig. 0.69. “De Música, Dallas XV” (Escultura 1989022).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1990, recibe la Medalla Ildefons Cerdà del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Cataluña junto con Juan Benet, y la Universidad del País Vasco le dedica un simposio dirigido por Kosme de Barañano. Expone individualmente en el Palacio Ca’ Pesaro de Venecia y la obra “Música Callada II, Homenaje a J.S. Bach” (Escultura 1983011) es expuesta en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La obra “Elogio del horizonte IV” (Escultura 1989070) es instalada en Gijón.

Fig. 0.70. “Elogio del horizonte IV” (Escultura 1989070).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1991, recibe el Praemium Imperiale de la Japan Art Association. Expone individualmente en la Martin-Gropius-Bau de Berlín y la Kunsthalle Basel. La exposición “Chillida: Escala humana” se presenta en Gijón y “Chillida íntimo” en Madrid.

En 1992, Chillida recibe la Medalla de Oro del Ayuntamiento de San Sebastián y tiene lugar la primera gran retrospectiva del autor en su ciudad natal: “Chillida en San Sebastián”. La obra “Monumento a la tolerancia” (Escultura 1992004) es instalada en Sevilla y la obra “Helsinki” (Escultura 1991050) en Helsinki.

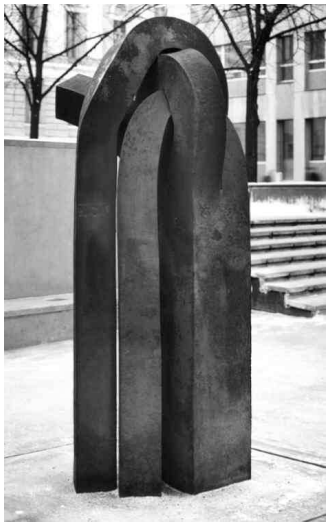


Fig. 0.71. “Monumento a la tolerancia” (Escultura 1992004).
Fig. 0.72. “Helsinki” (Escultura 1991050).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1993, Chillida expone en la Schirn Kunsthalle Frankfurt y en la Iglesia de Sankt Peter de Colonia. Esta última exposición está organizada por el Padre Mennekes. La obra “Diálogo-Tolerancia” (Escultura 1992061) es instalada en Münster (Alemania).

Fig. 0.73. “Diálogo-Tolerancia” (Escultura 1992061). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1994, Chillida es nombrado miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La obra “Puerta de música” (Escultura 1993013) es instalada en Santiago y “Estela a Rafa Balerdi (Escultura 1992023) en San Sebastián. Comienza la edición del libro “Brossa i Chillida. A peu pel llibre”.

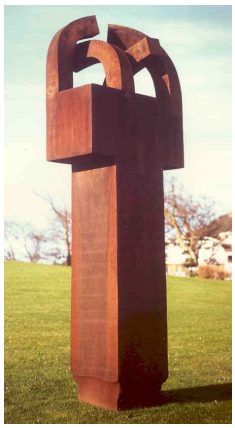
Fig. 0.74. “Puerta de música” (Escultura 1993013).
Fig. 0.75. “Estela a Rafa Balerdi (Escultura 1992023).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1995, Chillida recibe la Grã-Cruz da Ordem do Mérito de Portugal y el premio AECA en ARCO (Madrid). Expone en la Synagoge Stommeln de Pulheim (Alemania) y el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria. La obra “Estela a Rodríguez Sahagún” (Escultura 1993006) es instalada en Madrid.

En 1996, es nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Alicante y recibe el Jack Goldhill Award for Sculpture de la Royal Academy of Arts de Londres. La exposición “Sculptures in clay” de Zúrich viajará a Sundern y Düsseldorf (ciudades alemanas), y a Lund (Suecia) Chillida presenta en Fuerteventura su proyecto para Tindaya y la obra “Lizardiren leihoa” (Escultura 1983001) es instalada en Tolosa (Guipúzcoa).

Fig. 0.76. “Proyecto Tindaya” (Escultura 1995056).
Fig. 0.77. “Lizardiren leihoa” (Escultura 1983001).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1997, Eduardo Chillida es nombrado doctor honoris causa por la Universidad del País Vasco y recibe el Premio Vasco Universal que otorga el Gobierno Vasco. Expone en la Sinclair-Haus de Bad Homburg (Alemania) y en La Pedrera de Barcelona. La obra “Jaula de la libertad” (Escultura 1997002) es instalada en Tréveris (Alemania); “Elogio del hierro III” (Escultura 1991045) en Bilbao; y “Camino hacia la paz” (Escultura 1997003) en la Catedral del Buen Pastor de San Sebastián.



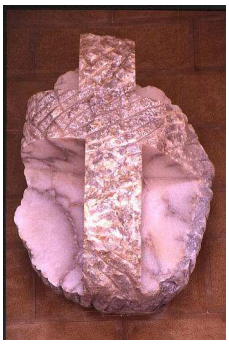


Fig. 0.78. “Jaula de la libertad” (Escultura 1997002).
Fig. 0.79. “Elogio del hierro III” (Escultura 1991045).
Fig. 0.80. “Camino hacia la paz” (Escultura 1997003).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 1998, recibe el Lifetime Achievement Award del International Sculpture Center de Washington, el Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional y la Medalla de Oro de Guipúzcoa. Tiene lugar la exposición antológica “Chillida 1948-1998” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y “Chillida. Elogio del hierro” en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. También expone junto a Rothko en la Galería Elvira González de Madrid y presenta el libro “Hommage à Johann Sebastian Bach” en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La obra “Barcelona, Mural G-333” (Escultura 1998011) es instalada en el exterior del Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

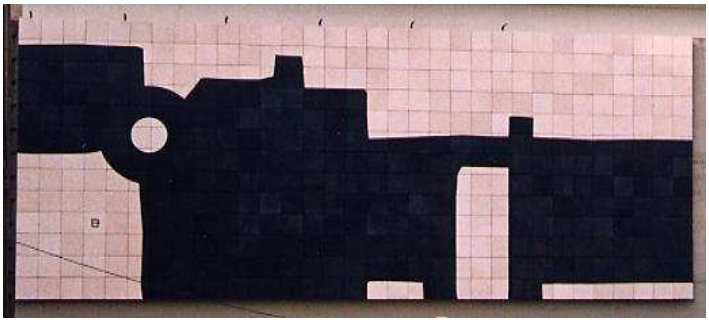


Fig. 0.81. “Barcelona, Mural G-333” (Escultura 1998011).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 1999, Chillida recibe el Premio Eusko Ikaskuntza-Laboral Kutxa. Tiene lugar la exposición “Chillida 1948-1998” en el Museo Guggenheim de Bilbao y “Murales” en la Galerie Lelong de París. También presenta “Le poème”, libro homenaje a Parménides, en la Colección Peggy Guggenheim de Venecia.

En el 2000, es nombrado doctor honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid y se inaugura el Museo Chillida-Leku en Hernani. Expone individualmente en el Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela y se instalan dos obras suyas: “Berlín” (Escultura 1999021) en la Cancillería Federal alemana de Berlín, y “Enparantza II (Homenaje a San Ignacio)” (Escultura 1993003) en el Santuario de Loyola (Guipúzcoa).

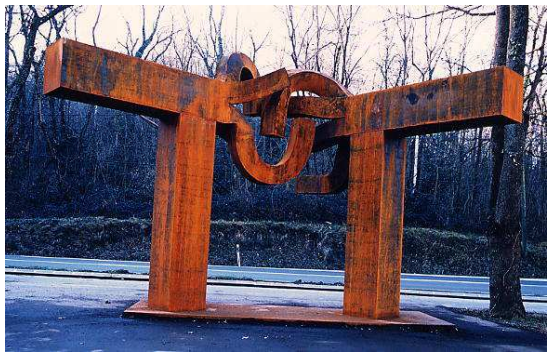


Fig. 0.82. “Berlín” (Escultura 1999021). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En 2001, Chillida es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de París. Gran retrospectiva en la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París que viajará posteriormente a la Kunsthalle Würth en Schwäbisch Hall (Alemania). Expone también en el Museum Schloss Moyland de Bedburg-Hau (Alemania) y en el Kunstmuseum Bonn. Precisamente, la obra “De Música IV (Proyecto Bonn)” (Escultura 1999019) es instalada en la MünsterPlatz de Bonn. También se presenta la obra “Begirari V” (Escultura 2000002) en Hombroich (Alemania).

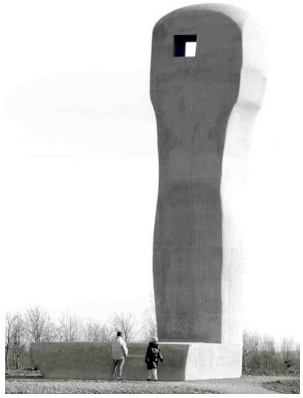


Fig. 0.83. “De Música IV (Proyecto Bonn)” (Escultura 1999019).
Fig. 0.84. “Begirari V” (Escultura 2000002).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En 2002, la Academia de Arquitectura de París le concede la Medalla de las Artes. La exposición de la Kunsthalle Würth viaja al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y al Palacio de Bellas Artes de México. Exposición retrospectiva de manos en Valencia. El 19 de agosto, Eduardo Chillida fallece en San Sebastián. Está enterrado en el Museo Chillida-Leku, bajo su última escultura, la “Cruz del vacío” (Escultura 2002001).

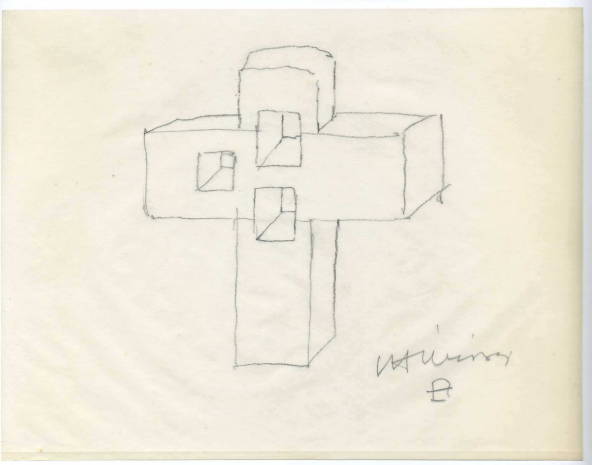


Fig. 0.85. “CH-02/BE-1” (Boceto Escultura 2002001).
Fig. 0.86. “Cruz del vacío” (Escultura 2002001).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

1. PREMIÈRE PARTIE. L'ORIGINE. CASSER POUR COUDRE.

1.1. La ligne comme outil de division. Limites diffuses. 51

1.1.1. Origine. Matérialisation de la ligne. 52

1.1.2. Reflet du temps à travers la ligne. 53

1.1.3. Structures aériennes. Échos et topographies spatiales. 54

1.1.4. Construction de la forme et dissolution de la ligne. 55

1.1.5. Exemples: « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055), « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007), « Tempo II » (Gravures 1964005) et « Bideak » (Gravures 1979009). 57

..... 57

1.2. Stratégies de couture des divisions à travers la forme et son absence. 69

1.2.1. Saillants et entrants : dialogue entre formes. 70

1.2.2. Absence et reconstitution d'un état d'origine comme processus de couture de l'œuvre. 73

1.2.3. Exemples: « CH-94/C-3 » (Collages 1994003), « Aurkitu » (Gravures 1990004), « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006) et « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). 75

1.1. La ligne comme outil de division. Limites diffuses.

La ligne est l'élément de départ dans l'œuvre d'Eduardo Chillida, son outil basique. Le point y prend également part, non pas comme un élément organisateur de la composition mais plutôt comme un élément secondaire. La matérialisation de la ligne peut être très diverse, du pli d'un papier à sa perforation ou aux limites d'une surface d'oxyde.

Chaque ligne possède un point de départ et un point final entre lesquels elle se déplace librement. La forme finale est le reflet du trajet suivi, condense le mouvement et exprime par conséquent une temporalité.

Ces nouvelles lignes ou « traces de vie » s'ajoutent aux empreintes du matériel pour « l'activer » et raconter une nouvelle histoire qui en principe ne lui appartenait pas.

La ligne est création puisqu'elle matérialise la limite définissant la forme auparavant inexistante, mais en même temps elle constitue une barrière entre cette nouvelle forme et l'espace neutre d'origine. Un pot à eau illustre l'idée de la ligne appliquée à la tridimensionnalité de l'espace. D'un côté il permet de contenir l'eau en évitant qu'elle ne s'échappe et de l'autre, il constitue une limite drastique séparant l'eau de l'espace extérieur. C'est ce qui fait dire à Chillida que « en una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo[17]» (« dans une ligne le monde s'unit, avec une ligne le monde se divise, dessiner est beau et terrible »).

Les limites peuvent être de natures très différentes. Celles de Chillida, souples et diffuses, s'opposent aux lignes rigides et claires. Pour les obtenir, il utilisera des stratégies différentes selon le support sur lequel il travaille. Ce seront pourtant des limites perméables comme celles que la mer dessine sur le sable.

1.1.1. Origine. Matérialisation de la ligne.

Selon le matériel de base, les lignes se matérialisent d'une façon ou d'une autre. Il s'agit parfois tout simplement de dessiner ; mais l'action peut aussi consister à doubler, couper, coudre, perforer, etc. Et ces différent types de lignes coexistent dans une même œuvre avec l'objectif de créer différents plans de lecture. C'est le cas d' « Óxido G-147[b] » (Sculpture 1989055) où la ligne de périmètre de la surface d'oxyde (voir figure de gauche) cohabite avec la ligne marquant une différence de niveau dans le support de l'œuvre lui-même (voir figure de droite).

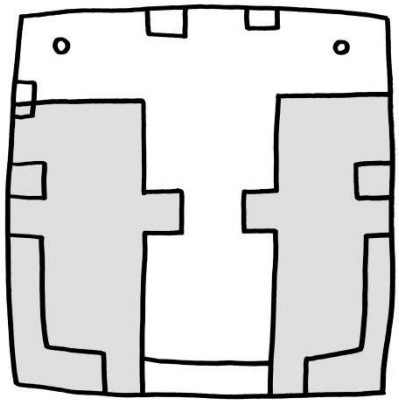
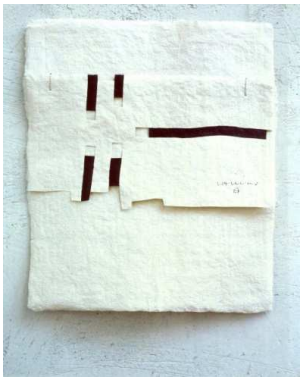


Fig. 1.1. « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.2. Schéma d' « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055). Élaboré par l'auteur.

Il est également possible de construire une même ligne en utilisant des techniques différentes, ce qui peut produire des intensités variables dans un même parcours. L'objectif recherché est fréquemment la « dissolution » d'une ligne disparaissant dans l'espace en plusieurs étapes ; de l'encre à l'espace d'ombre créé par la ligne de coupure puis de l'espace de coupure au papier de base par exemple (voir détail).



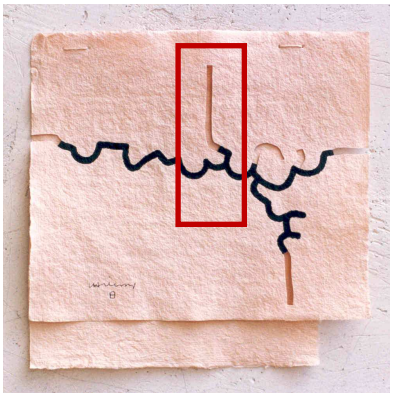


Fig. 1.3. « CH-90/GT-56 » (Gravitation Encre 1990056). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.4. « CH-95/GT-3 » (Gravitation Encre 1995003). Source : archives du Musée CH-LK.

[b] « Oxyde G-147 »

1.1.2. Reflet du temps à travers la ligne.

La ligne est une représentation graphique du chemin, avec son début, son déroulement et sa fin. L'exemple suivant comporte plusieurs chemins dont les parcours se croisent et se rencontrent. Un des éléments-clés de la composition (voir détail) est la zone de rencontre de plusieurs de ces chemins dont la convergence crée une sorte de rotonde centrale.

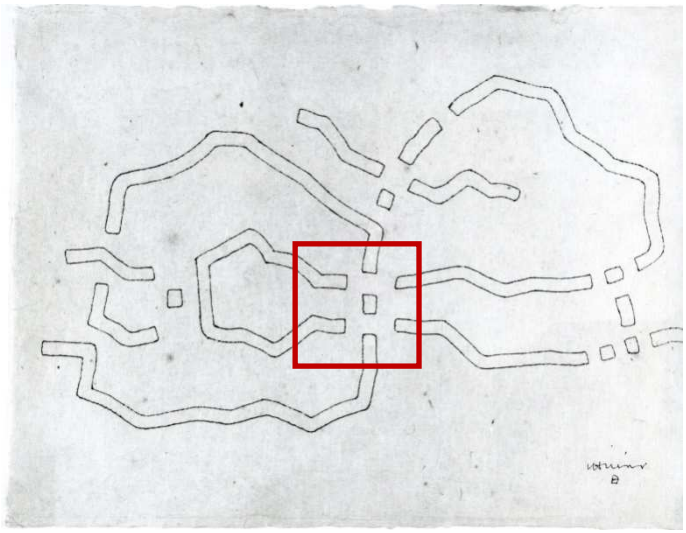


Fig. 1.5. « CH-68/DLF-1 » (Dessin Ligne 1969001). Source : archives du Musée CH-LK.

Mais le concept de temps ne se reflète pas seulement à travers le parcours suivi par une ligne unique. Une séquence de lignes, l'une derrière l'autre, fait penser à la transformation de la forme à travers le temps. L'œil reconstruira ce mouvement imaginaire dans la lecture de l'œuvre.

Fig. 1.6. « Utsune[c] » (Sculpture 1968005). Source : archives du Musée CH-LK.

[c] « Vide »

1.1.3. Structures aériennes. Échos et topographies spatiales.

L'auteur, à travers de petites lignes entrecoupées et apparemment désordonnées, construit des structures aériennes. Les dispositions et distributions correctes de ces lignes dans l'espace sont fondamentales, de même que le respect d'un modus operandi dans l'élaboration de l'œuvre, notamment dans la manière d'enchaîner les lignes. Dans l'exemple suivant, la structure d'origine est un « U » qui se déplace, tourne et change d'échelle avec l'objectif d'estomper sa forme individuelle initiale. Chaque « U » est cousu avec les suivants et cet enchaînement crée un rythme. Malgré le chaos apparent, la structure de l'œuvre obéit à un ordre subjacent.

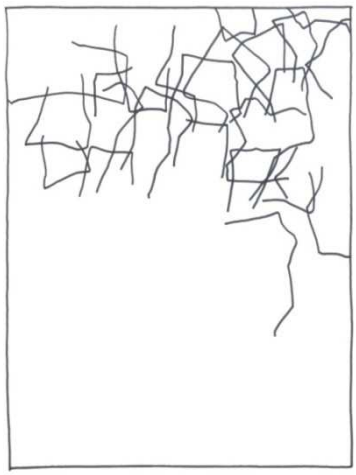
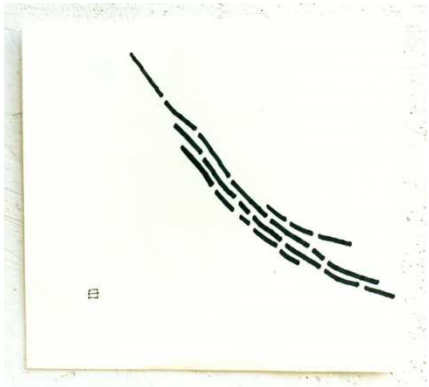


Fig. 1.7. Schéma de « Tempo I » (Gravures 1964004). Élaboré par l'auteur.

Les lignes répétées créent des limites plus facilement identifiables par le lecteur de l'œuvre. L'écho de la répétition génère une forte vibration et estompe la perméabilité de la barrière entre le « dedans » et le « dehors » (voir figures suivantes). Par conséquent, plus les lignes sont nombreuses, plus la barrière est dense. Mais parallèlement, la multiplication des lignes rend la barrière plus diffuse.



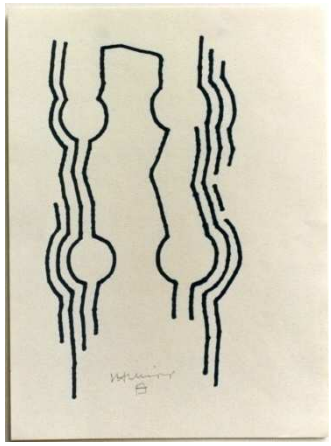


Fig. 1.8. « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.9. « CH-95/DLT-95 » (Dessin Ligne 1995095). Source : archives du Musée CH-LK.

En répétant cette stratégie, l'auteur définit des tensions dans le plan et construit, comme s'il s'agissait d'un plan réel, des topographies dans l'espace. Chaque groupe ou famille de lignes est une limite souple qui configure une forme ouverte en dialogue avec les autres. Ainsi, des endroits « limite », « frontière », « passage » ou de « rencontre » apparaissent. Et nous passons alors d'un espace infini et neutre à un espace vivant où le lecteur devra identifier les zones de circulation, normalement entre les barrières les plus fortes de la composition.

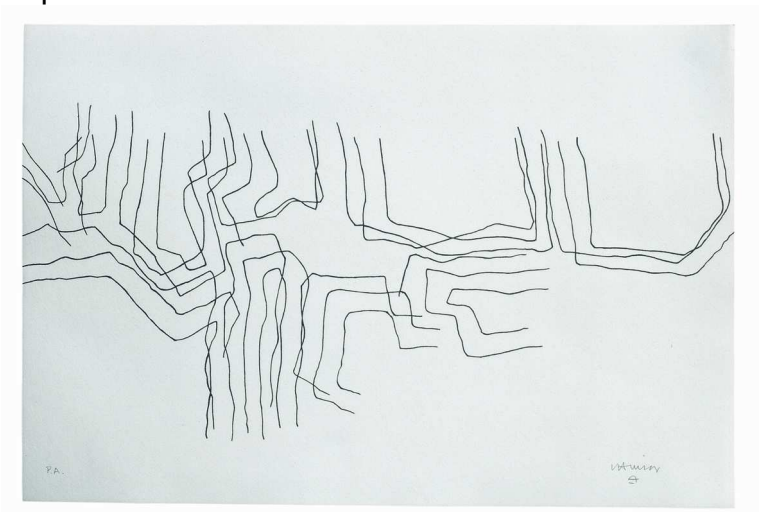


Fig. 1.10. « Tempo II » (Gravures 1964005). Source : archives du Musée CH-LK.

1.1.4. Construction de la forme et dissolution de la ligne.

Quand une ligne définit une forme, elle finit par perdre sa propre identité de ligne comportant un début, un cheminement et une fin. Elle devient alors la limite de la nouvelle forme, l'élément qui la contient.

Dans cette œuvre appelée « Bideak » (Gravures 1979009), « Chemins » en basque, plusieurs lignes suivent un parcours dans les limites du support papier de base. L'interaction entre elles est si forte qu'il n'est pas facile de les identifier de façon individuelle. Et la forme qui en résulte amène l'œil du lecteur à remplir les espaces entre les lignes pour obtenir trois surfaces remplies et trois espaces vides (deux options sont possibles comme on peut le voir dans les schémas suivants).

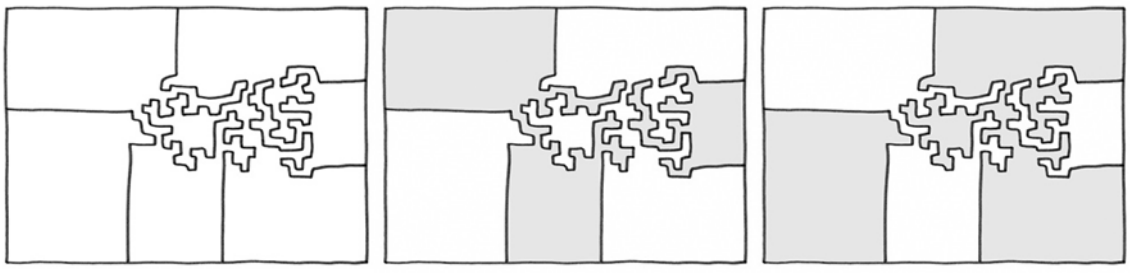


Fig. 1.11. Schémas de « Bideak » (Gravures 1979009). Élaborés par l'auteur.

La définition de la forme peut s'exprimer tantôt sur un support bidimensionnel, tantôt sur un support tridimensionnel. Si les trois lignes de l'exemple précédent mouraient dans les limites du papier en essayant d'en saisir tout l'espace, cette fois-ci une ligne de vide parcourt quatre des six faces d'un bloc de granit en répétant un même schéma formel (ligne droite-courbe-ligne droite). Il ne s'agit pas de réaliser un traitement superficiel de la pièce mais plutôt de créer l'illusion de l'existence de deux pièces au lieu d'une seule, comme si le petit élément s'emboîtait dans le plus grand.

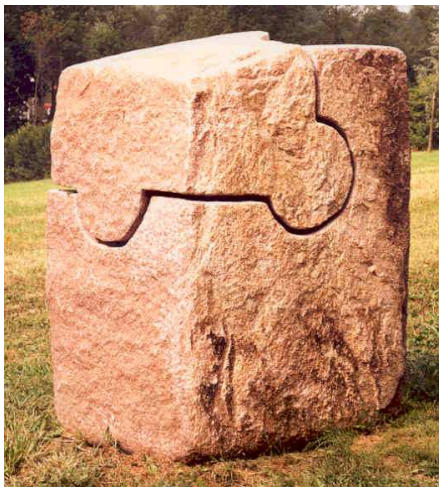
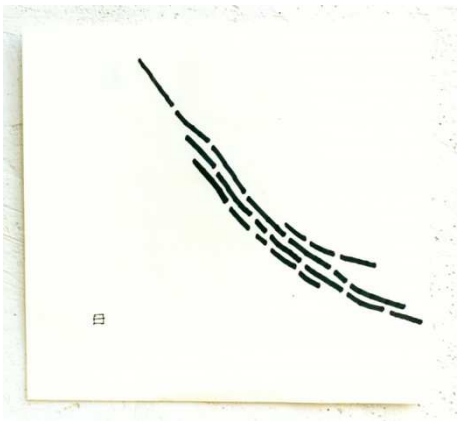


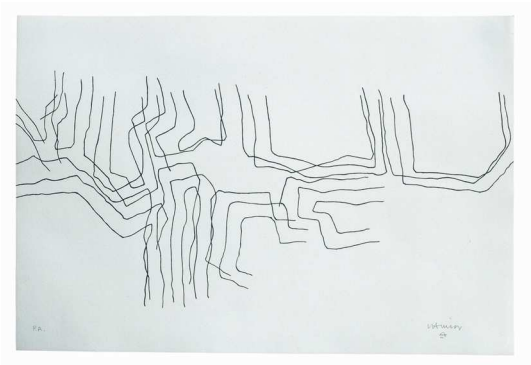
Fig. 1.12. « Harri I[d] » (Sculpture 1991046). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans tous les exemples vus jusqu'à présent, Chillida travaille la ligne comme une limite diffuse. Il dilue la barrière créée en utilisant différentes stratégies : la superposition de lignes de différents types, la matérialisation d'une même ligne à travers différentes techniques, la représentation graphique du temps, la création de membranes vibrant avec la répétition de la ligne ou la perte d'identité de la ligne lors de sa transformation en limite de la nouvelle surface. Pour toutes ces raisons, on peut dire que la ligne, plutôt qu'une séparation, propose une transition entre des espaces différents.

[d]« Pierre I »

1.1.5. Exemples: « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055), « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007), « Tempo II » (Gravures 1964005) et « Bideak » (Gravures 1979009).





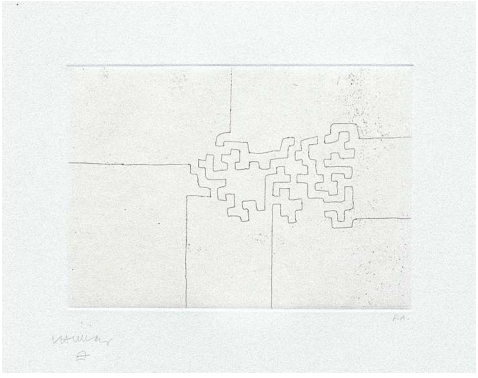


Fig. 1.13. Exemples.

« ÓXIDO G-147 [18]» (Sculpture 1989055)

45 x 45 x 4 cm

Chillida découvre la terre cuite par le son, à Grasse, avec Hans Spinner qui frappe le matériau. Avec ce nouveau support, il crée de nombreuses sculptures qu'il appellera « lurras » (« lurra » signifie « terre » en basque). Il travaille parfois la surface du bloc avec des oxydes ; ces séries sont nommées « Oxydes » comme l'exemple ci-dessus. Ces oxydes ont fréquemment deux codes, la lettre G faisant référence aux œuvres réalisées à Grasse (France) et la lettre M à celles réalisées pendant ses séjours à Minorque (Espagne).

Dans cette œuvre, deux dessins se superposent. D'un côté la ligne dessinée en relief sur la terre[e]; de l'autre, la ligne définissant le périmètre de la surface d'oxyde. Ces deux lignes parlent un même langage. Elles se composent de traits horizontaux et verticaux qui meurent dans les limites de la pièce, provoquant ainsi une forte impression de continuité. Les deux lignes, ayant une forme et une matérialisation différentes, produisent des tensions presque contraires.

Fig. 1.14. « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055). Source : archives du Musée CH-LK.

L'objectif n'est pas de faire une lecture individuelle de chacune d'elles, mais de superposer les deux lectures afin d'ouvrir et fermer en même temps, d'appuyer et d'être suspendu pour arriver finalement à l'équilibre général de l'œuvre.

[e] Le mot « terre » fait référence à la « chamotte » constituant le bloc. Cette terre, plus dure que l'argile, est travaillée manuellement avant une cuisson au four à 1350 degrés.

La ligne dessinée dans la terre définit deux rectangles verticaux d'approximativement la même dimension (1/3 de la largeur totale et ¾ de la hauteur totale) qui prennent appui au sol et occupent les côtés gauche et droit de l'œuvre. Ils laissent entre eux un rectangle vide de même dimension. De chacun d'eux émerge un petit carré dirigé vers la partie centrale. Il semble que la première intention de l'auteur ait été d'unir les deux rectangles latéraux mais, en même temps et par ce geste, il souligne la distance qui les sépare. De cette façon, l'espace central est rapidement compris comme un espace de vide qui d'une certaine manière se trouve plus loin du spectateur.

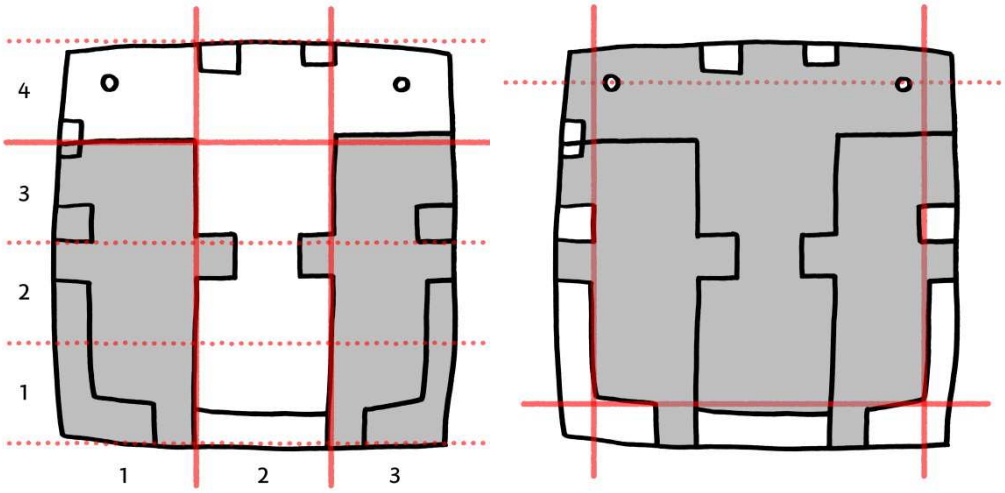


Fig. 1.15. Schéma d' « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055). Élaboré par l'auteur.
Fig. 1.16. Schéma d' « Óxido G-147 » (Sculpture 1989055). Élaboré par l'auteur.

La surface d'oxyde occupe presque toute la superficie de l'œuvre. On a l'impression qu'elle pend de la partie supérieure pour s'attacher progressivement aux différents côtés de l'œuvre par de petits traits carrés.

De cette manière, l'espace de vide initial entre les rectangles est envahi par l'oxyde. Il semble alors que l'oxyde permette de combler la distance entre les deux rectangles, qu'il les couse l'un à l'autre en quelque sorte. Si la ligne de terre parlait de division et de séparation en encadrant l'espace de vide central, la surface d'oxyde parle d'union.

Dans cette pièce, le rigoureux ordre géométrique du quadrillage de base est fondamental. Il s'agit d'un tracé régulateur qui crée une ossature géométrique définissant la base de la composition. Les lignes qui régissent la forme et qui jamais ne semblent droites ni orthogonales sont rigoureusement ordonnées par ce squelette régulateur. Cet entrecroisement entre l'ordre rigoureux de la base et l'épiderme de la forme qui va vers la courbe ou le biomorphisme est un élément-clé de l'œuvre de Chillida.

« CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007)

21,8 x 20,4 cm

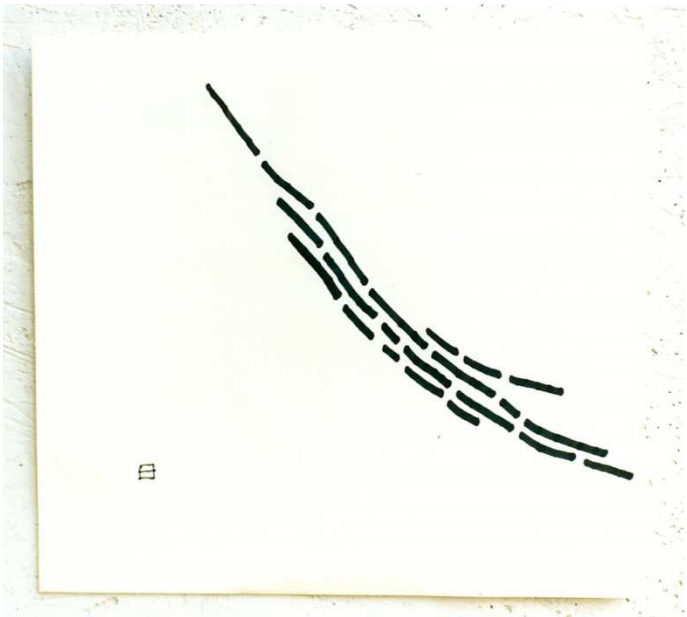


Fig. 1.17. « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007). Source : archives du Musée CH-LK.

Cette composition est structurée en un groupe de quatre lignes parallèles et équidistantes qui unit la partie supérieure gauche du support au coin inférieur droit, formant un angle d'approximativement 135 degrés avec l'horizontale. Dans la partie inférieure gauche de l'œuvre, la signature de l'auteur indique en premier lieu quel est le sens de lecture de l'œuvre, mais agit aussi comme contrepoint de la diagonale en transformant la ligne principale en hypoténuse d'un triangle. Chacune de ces lignes d'épaisseur constante est composée de traits d'encre de dimension variable alternés avec des traits de vide qui occupent un espace plus ou moins constant. Le résultat final est la création d'une limite perméable vibrant en fonction des relations spatiales entre les différentes lignes.

La ligne nº1, en commençant la lecture par la gauche, occupe le tiers central du support papier. La nº2 s'appuie sur la précédente et va s'élargissant vers la partie inférieure, comme si elle voulait s'étendre au-delà des limites du papier. La ligne nº3 fait exactement le contraire ; elle s'appuie sur la nº2 mais se prolonge vers le haut sans toucher la limite supérieure du papier. Cette ligne est la plus grande de la composition et fonctionne comme sa colonne vertébrale. Finalement, la ligne nº4, la plus petite de l'ensemble, se trouve dans la partie inférieure de la ligne nº3 et s'éloigne du groupe à mesure qu'elle descend en hauteur. Pour résumer, un prolongement vers la partie inférieure, un autre vers la partie supérieure et finalement, un petit élément s'appuyant sur la partie inférieure pour donner du poids à l'ensemble.

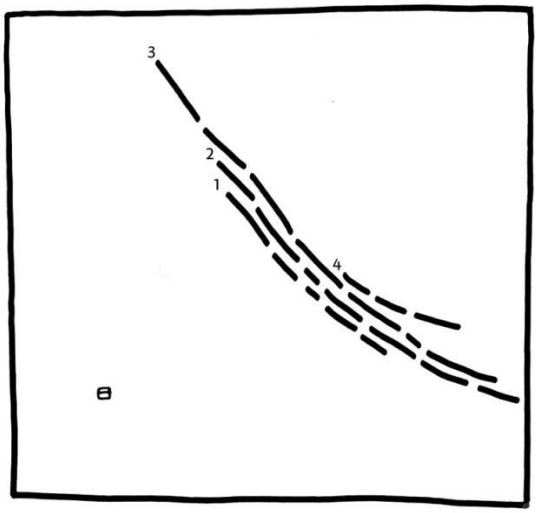


Fig. 1.18. Schéma de « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007). Élaboré par l'auteur.

La relation entre les lignes n'est pas seulement due au parallélisme de leur trajet, mais aussi à la relation entre les vides chargés de les coudre perpendiculairement. Normalement les vides des lignes - ou « passages » - font face à des traits d'encre comme le montre la figure 1.19, schéma de gauche (passages vs murs). Exceptionnellement, dans la partie supérieure de la ligne nº3 (zone délimitée par le cercle bleu), se trouve un vide sans lien avec les autres lignes. Il s'agit d'une façon de dématérialiser la ligne, de lui donner une fin. Normalement, les vides ne sont pas alignés entre eux, mais cela se produit en trois endroits dans la partie inférieure de l'œuvre (voir figure de droite). Étonnamment, l'effet produit n'est pas d'une plus grande séparation, mais d'une plus grande union entre les lignes.

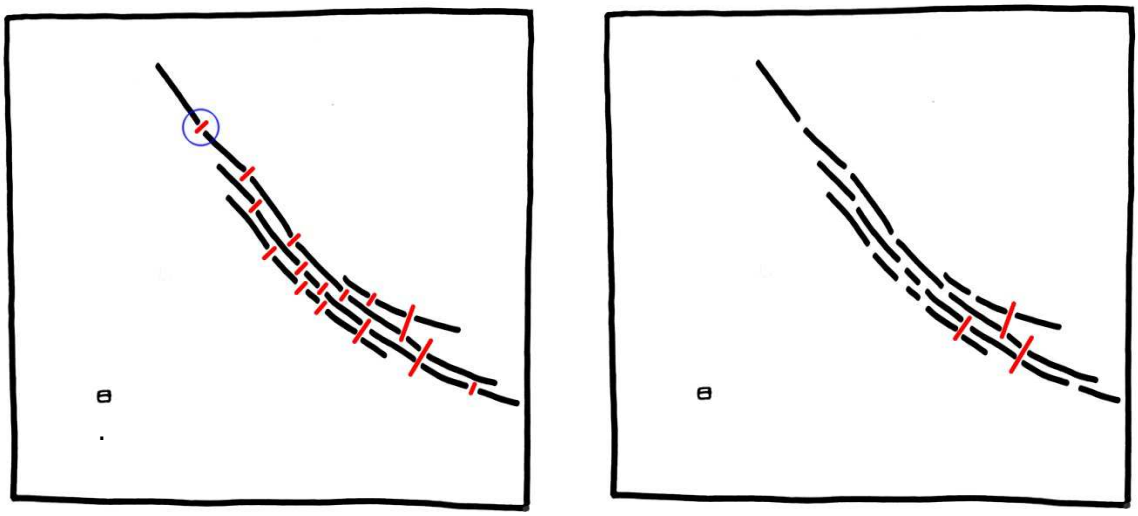


Fig. 1.19. Schémas de « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007). Élaborés par l'auteur.

En analysant tous les espaces vides existant entre les lignes, on voit que le rythme est plus rapide dans la partie centrale et que, par conséquent, l'union y est plus forte. Cela est dû à la variation de taille des traits d'encre. En principe, tous ces traits ont la même mesure (sauf les traits finaux qui sont un peu plus grands) et sont distribués pour que les vides fassent face aux traits d'encre comme on l'a vu précédemment. Mais l'introduction d'un trait d'encre plus court dans chacune des trois premières lignes (voir figure 1.20) provoque un changement de rythme.

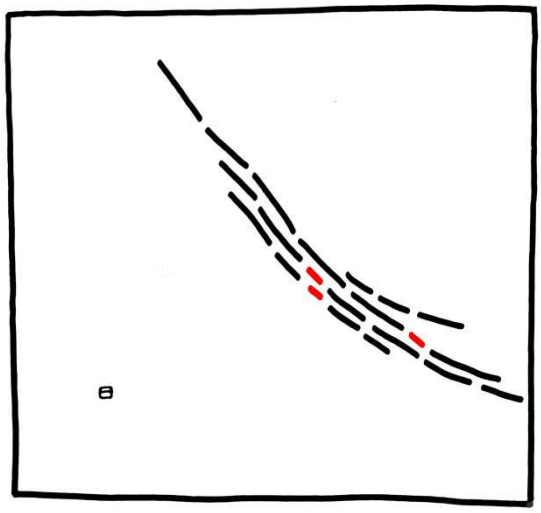


Fig. 1.20. Schéma de « CH-98/DT-7 » (Dessin Encre 1998007). Élaboré par l'auteur.

Au début, on a quatre chemins libres et indépendants composés d'encre et de vide. Le fait de les placer en parallèle et à une distance fixe crée le groupe, mais permet que les lignes bougent librement les unes par rapport aux autres suivant leur propre direction. Ensuite, les vides seront destinés à coudre ces lignes transversalement afin de les immobiliser et de stabiliser parfaitement la composition.

« TEMPO II[19] » (Gravures 1964005)

38 x 56 cm

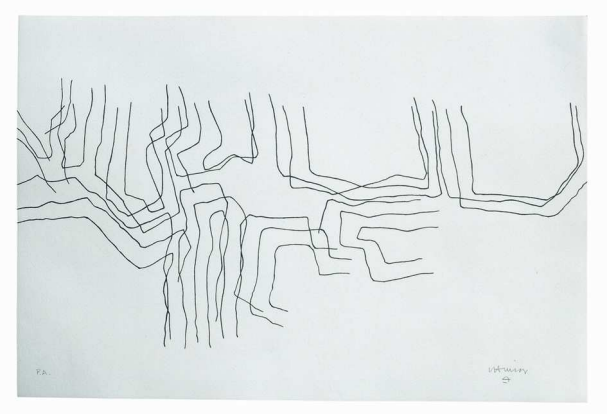


Fig. 1.21. « Tempo II » (Gravures 1964005). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans cette composition, la répétition des lignes définit des formes ouvertes dont on ignore les limites exactes. Chaque groupe de lignes fait penser à la représentation graphique d'une montagne et l'ensemble évoque la topographie d'un terrain avec son mouvement et sa tridimensionnalité. Le lecteur devra alors identifier le chemin à parcourir, celui qui est parallèle aux limites plus fortes des formes.

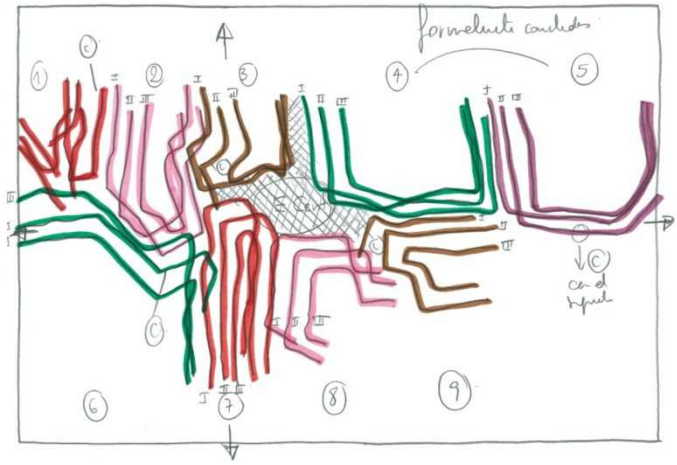
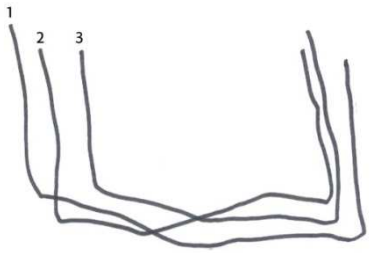


Fig. 1.22. Schéma de « Tempo II » (Gravures 1964005). Élaboré par l'auteur.

Neuf groupes de lignes (identifiés par couleurs dans le schéma précédant) sont disposés le long de deux franges horizontales. La frange supérieure contient 5 groupes (du 1 au 5) qui conservent la forme d' « U » même si la largeur varie. Dans la frange inférieure, cependant, se trouvent seulement 4 groupes (du 6 au 9) et leur forme varie à mesure qu'on avance vers la droite. Le groupe 6 occupe le coin inférieur gauche ; le groupe 7 forme un « U » inversé qui dialogue directement avec le groupe 3 ; enfin les groupes 8 et 9 essayent de refermer la composition vers le centre. Le mouvement de cette deuxième frange donne donc du dynamisme à l'œuvre.

En regardant de plus près, on voit que presque tous les groupes se composent de trois lignes. Et même si elles suivent un parcours similaire, elles ne sont pas parfaitement parallèles. La figure suivante présente un détail du groupe 4. La ligne nº2, par exemple, commence son parcours à droite de la nº1 pour ensuite descendre plus bas que la ligne 1 et finir à sa gauche. Cela signifie qu'il ne s'agit pas de répéter exactement une même géométrie en la déplaçant vers la droite, ni de la réduire ou l'agrandir, mais de coudre les différentes lignes entre elles en maintenant leur écart. La relation entre les différents groupes se produira aussi à travers l'union directe des lignes de périmètre de chacun des groupes (voir l'union entre les groupes 8 et 9 par exemple), ou tout simplement en maintenant ces lignes de périmètre parallèles à une certaine distance (voir groupes 4 et 5).



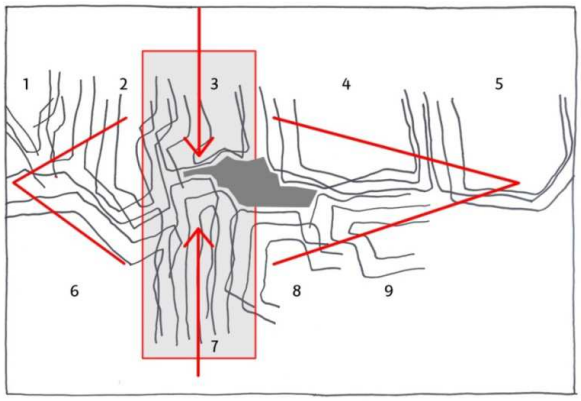


Fig. 1.23. Schéma d'un détail de « Tempo II » (Gravures 1964005). Élaboré par l'auteur.
Fig. 1.24. Schéma de « Tempo II » (Gravures 1964005). Élaboré par l'auteur.

Le fait que les lignes naissent les unes à la droite des autres aide à comprendre le sens de lecture de l'œuvre de gauche à droite. Les liens des différents groupes de lignes entre eux ont une grande importance car ils permettent une lecture d'ensemble. Le groupe nº1, le seul qui soit formé de plus de trois lignes, marque le début de l'œuvre et s'enchaîne au groupe nº2 sans le toucher. En même temps, dans la frange inférieure, le groupe nº6 occupe l'espace des groupes nº1 et 2, soutient leur poids et prépare l'arrivée du groupe nº7. Le groupe nº7 est un « U » inversé qui fait face au « U » normal du nº3. Ces deux groupes définissent le centre de l'œuvre, l'axe vertical, colonne vertébrale de la composition, qui contraste avec la forte horizontalité de l'ensemble. Après ce moment de tension, les groupes 3, 4, 7, 8 et 9 délimitent un espace vide. Le groupe nº4 est un « U » normal, mais la géométrie des groupes nº8 et 9 s'adapte pour fermer cette zone vide. Finalement, le groupe nº5, en forme de "U", reste seul à droite et ferme l'œuvre. Si l'on fait un parallèle avec la musique, on peut observer une première phase de crescendo jusqu'à arriver au moment central de la composition où le groupe nº3 fait face au nº7 en marquant une forte verticalité suivie d'un espace de silence. Finalement, une phase de decrescendo nous conduira progressivement à la fin de l'œuvre.

« BIDEAK[f] » (Gravures 1979009)[20]

74,5 x 52,5 cm

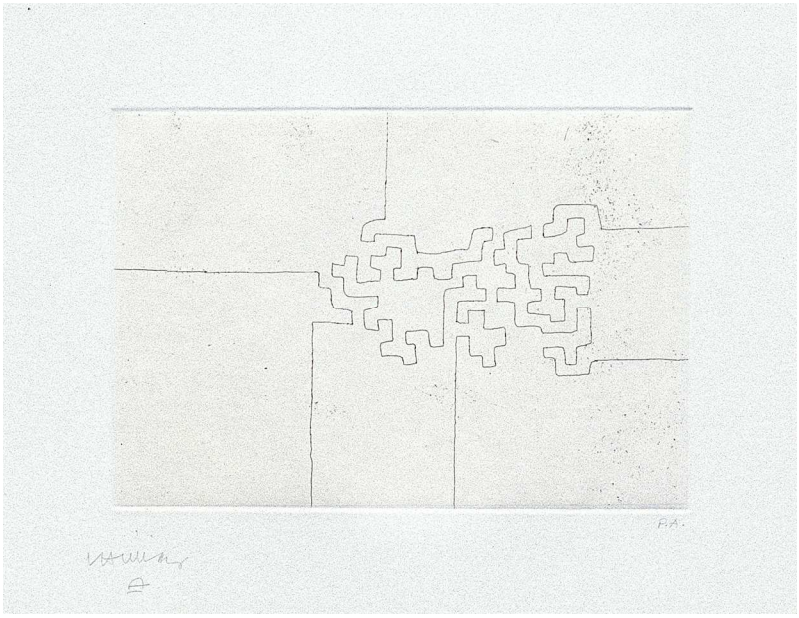


Fig. 1.25. « Bideak » (Gravures 1979009). Sources : archives du Musée CH-LK.

Cette gravure illustre l'idée de dissolution de la ligne lors de la création de la surface. Les lignes sont parfaitement identifiables mais, pour les dénombrer exactement, il faut se plier à l'exercice de suivre chacune d'elles de bout en bout avant de voir qu'elles sont trois.

La ligne laisse ici son rôle essentiel de cheminement – avec un début, une progression et une fin - pour devenir un simple outil de construction de la forme. La ligne comme conteneur de la forme. C'est alors que la lecture s'effectue en mode « surface » et que l'œil du lecteur remplit mentalement tous les espaces entre les lignes.

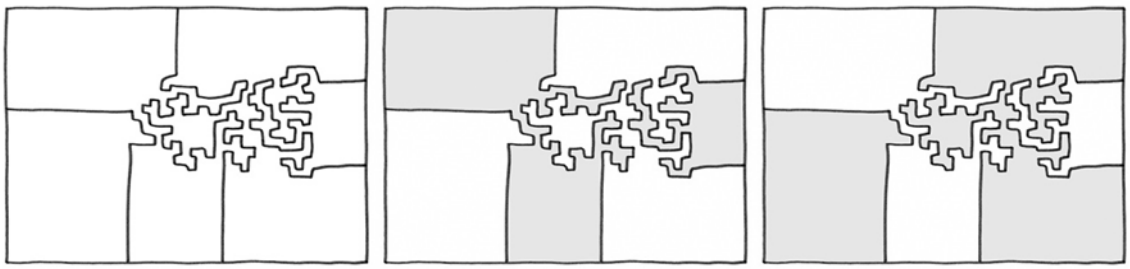


Fig. 1.26. Schémas de « Bideak » (Gravures 1979009). Élaborés par l'auteur.

Les trois lignes ont un même langage formel. Elles sont continues et se composent d'une série de traits horizontaux et verticaux de différentes dimensions. Mais comment diluer suffisamment trois lignes pour constituer l'œuvre ?

[f] « Chemins »

Les lignes ne se coupent pas entres elles ; elles naissent et meurent dans les limites de la feuille de papier. Chaque ligne ne définit pas une forme unique, ce qui rendrait très aisée l'identification entre forme et ligne. Par exemple, les lignes nº1 et 2 (voir figure) définissent en collaboration les blocs 1 et 2 qui sont enchaînés par la forme. La ligne nº3, en revanche, définit seule la forme du bloc 3.

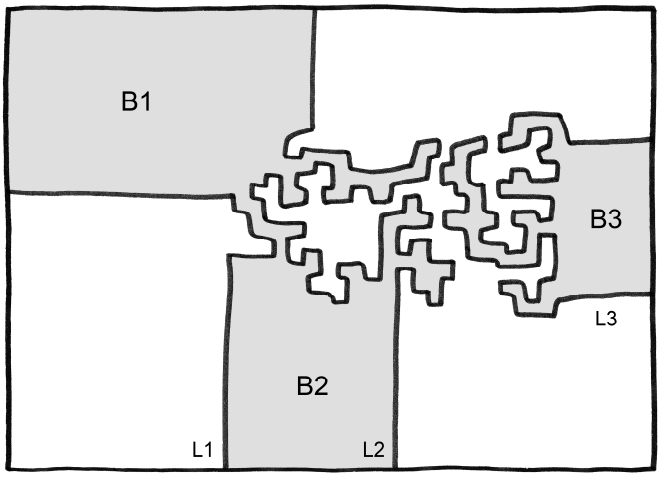


Fig. 1.27. Schéma de « Bideak » (Gravures 1979009). Élaboré par l'auteur.

La ligne nº1 a la forme d'un « L » inversé et se situe dans la partie inférieure de l'œuvre (figure de gauche). La ligne nº2 démarre et débouche sur les côtés horizontaux de l'œuvre (voir figure centrale), mais dans son parcours elle s'arrête pour tracer un dessin plus accidenté, plein de recoins qui embrassent un espace de vide. Plus tard, ce vide sera interprété comme l'endroit de séparation entre les blocs 1 et 2, qui en réalité sont physiquement unis. Chaque ligne écoute la précédente et se rapproche d'elle afin de donner à l'ensemble un caractère unitaire. Finalement, la troisième ligne naît et meurt sur le côté droit de l'œuvre. Elle est constituée d'un trait horizontal suivi d'une géométrie plus mouvementée qui cherche à dialoguer avec la géométrie de la ligne nº2 pour déboucher de nouveau horizontalement sur le côté droit.

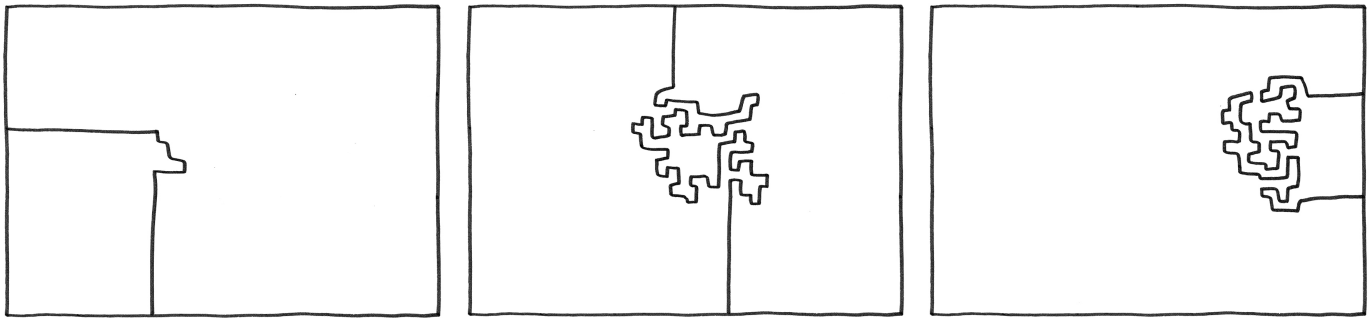


Fig. 1.28. Schémas des lignes de « Bideak » (Gravures 1979009). Élaborés par l'auteur.

Les trois formes résultantes restent alors ancrées à la partie supérieure gauche, au côté inférieur et au côté droit. Trois formes qui laissent difficilement voir par exemple que la ligne nº2 est presque verticale. Le passage de grandes lignes verticales ou horizontales à de petites lignes mélangées entre elles perturbe très efficacement la lecture.

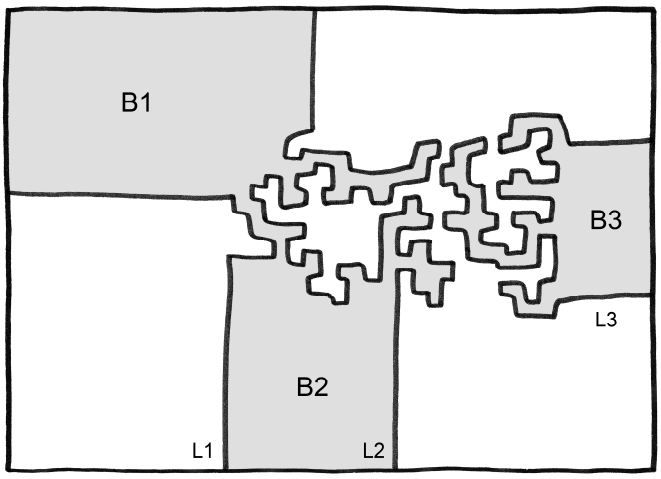


Fig. 1.29. Schéma de « Bideak » (Gravures 1979009). Élaboré par l'auteur.

La composition dilue aussi la ligne à travers un jeu entre binaire et ternaire. D'un côté on dirait qu'il y a trois formes, mais en réalité elles ne sont que deux puisque les blocs 1 et 2 sont unis. De l'autre, trois lignes définissent la géométrie générale de l'œuvre comme on l'a déjà vu, mais seulement la ligne nº3 est liée à un seul côté de la base, ancrant ainsi les formes finales de la composition aux quatre côtés du support.

1.2. Stratégies de couture des divisions à travers la forme et son absence.

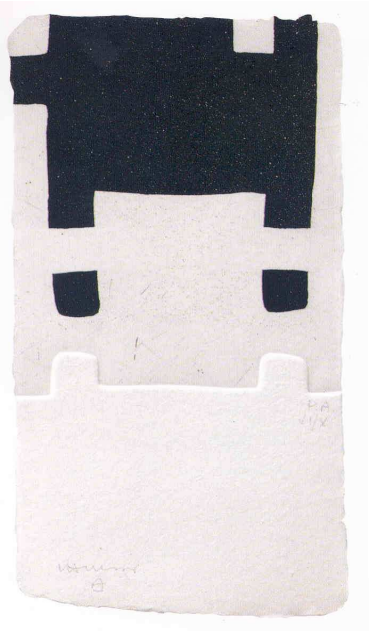
Dans l'espace physique, les limites sont fondamentales : sans elles, on ne pourrait pas distinguer un objet de l'autre. C'est la limite, le contenant, qui permet la présence d'un contenu. Dans le cas de l'être humain, c'est la peau qui rend possible l'existence, qui sépare de l'environnement et en même temps permet de sentir la présence des autres. Selon Chillida, c'est juste là, dans la limite, que se produisent les choses les plus importantes.

Si le sujet de la section précédente était la transition entre espaces à travers des limites diffuses, cette seconde partie va s'attacher à l'idée de « coudre » ces espaces différenciés. Chillida aurait pu employer des matières différentes pour ensuite les unir, mais il préfère presque toujours jouer avec un seul matériau de départ. Pour cette raison, il devra rompre le matériau en utilisant la ligne, ligne de rupture qui servira également de couture de la forme.

Les lignes protagonistes des "limites diffuses" des œuvres, ou lignes propres de la composition, génèrent par leur forme géométrique des interactions d'attraction et de répulsion. Ces tensions, qui apparaissent lors d'une lecture active des œuvres, se superposent à l'information proportionnée par les lignes pour finir par construire l'œuvre dans sa totalité : « A mí me interesa más lo que pasa entre las formas que las obras en sí mismas[21] » (« Je suis plus intéressé par ce qui arrive entre les formes que par les œuvres elles-mêmes »). C'est pour cette raison qu'il est indispensable de faire une double lecture des lignes matérielles et immatérielles : lignes qui divisent et tensions qui unissent.

1.2.1. Saillants et entrants : dialogue entre formes.

Dans cette œuvre, un papier à l'origine blanc et homogène devient le lieu de cohabitation de trois surfaces différentes (S1, S2 et S3 dans les schémas). Le contour de ces surfaces détermine leur indépendance.



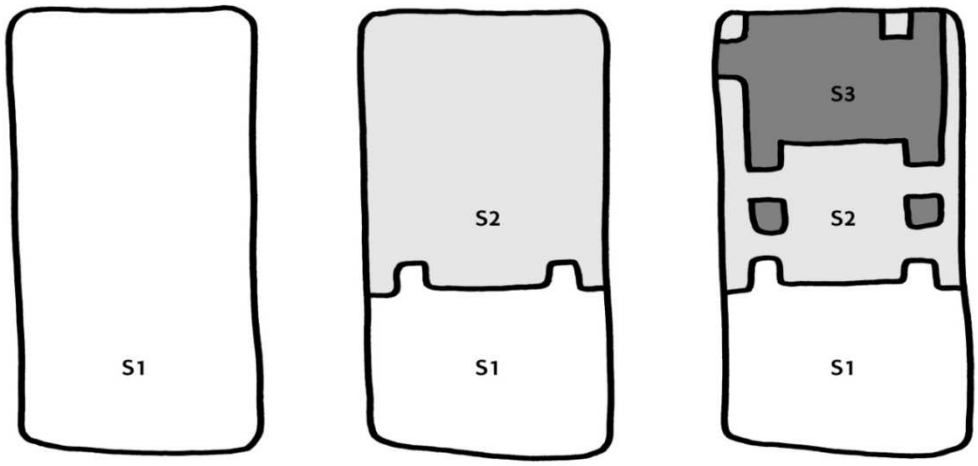


Fig. 1.30. « Aurkitu[g] » (Gravures 1990004). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.31. Schémas de « Aurkitu » (Gravures 1990004). Élaborés par l'auteur.

La ligne séparant les surfaces nº1 et nº2 est horizontale (voir schéma central) mais présente deux « U » inversés qui d'une certaine manière assurent l'union entre les surfaces et mettent en place le « code d'union » des éléments qui sera utilisé pour toute l'œuvre. La surface d'encre nº3 fonctionne comme un reflet de la nº1, même si elles ne sont pas tout à fait identiques. Elle répète le schéma de deux « U » saillants et leur alignement vertical dessine un mouvement des deux surfaces l'une vers l'autre pour se rencontrer - comme l'indique le titre de l'œuvre : « Aurkitu » (Gravures 1990004), « rencontrer » en basque. Les deux surfaces d'encre flottant au centre de l'œuvre renforcent cette idée d'union car elles construisent un lien entre les surfaces 1 et 3.

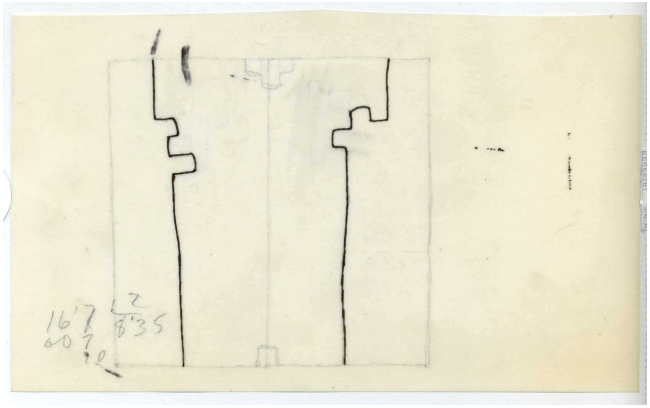
Le « code d'union » d'une œuvre fait référence aux stratégies que l'auteur utilise pour relier des lignes éloignées dans l'œuvre. Dans le cas précédent, il s'agissait de disposer deux surfaces de dimensions et formes similaires à une distance déterminée, avec de petits saillants parfaitement

[g] « Rencontrer »

alignés vers la partie centrale. D'autres fois, la stratégie consiste à disposer un seul entrant et un seul saillant de la même dimension à une distance déterminée, de sorte que le lecteur déplace mentalement un des éléments vers l'endroit où l'autre se trouve (voir schéma suivant). L'espace entre formes sera alors une zone de dialogue dont la dimension devra être assez précise pour que l'œuvre fonctionne. Si les différentes parties sont très éloignées, les forces se perdront dans l'espace ; si elles sont trop proches, l'effet sera différent.

L'œuvre suivante est un carré dessiné au crayon et divisé en deux. Dans chacun des rectangles verticaux résultant de cette séparation, se trouve une ligne qui, par quelques simples mouvements horizontaux et verticaux continus, connecte le bord supérieur avec le bord inférieur du carré. Ces deux lignes, étant plus proches des côtés que du centre, délimitent deux surfaces définies entre les lignes et les côtés de l'œuvre (voir figure de droite). Les deux lignes dessinent à la même hauteur un mouvement complémentaire : juste à l'endroit où la ligne de gauche présente un entrant, celle de droite présente un saillant qui apparemment s'y emboîte parfaitement. L'œil déplace alors le plein vers le vide avec l'objectif de reconstituer l'unité du matériau. Ce faisant, il trace un important axe horizontal qui coud l'un à l'autre les deux éléments résultant de la division initiale.

L'axe vertical qui divise l'œuvre est souligné par deux figures géométriques situées à ses extrémités. Ces deux formes, la pyramide inversée de la partie haute et le carré inférieur, présentent deux saillants de la même dimension parfaitement alignés verticalement. Ces deux géométries se cherchent, mais l'œil ne les déplacera pas puisqu'il s'agit de deux saillants assez éloignés l'un de l'autre. Aux lignes propres de la composition il faut donc ajouter ces deux axes de tension, tension horizontale et verticale qui doivent se compenser entre elles et s'équilibrer dans toutes les directions.



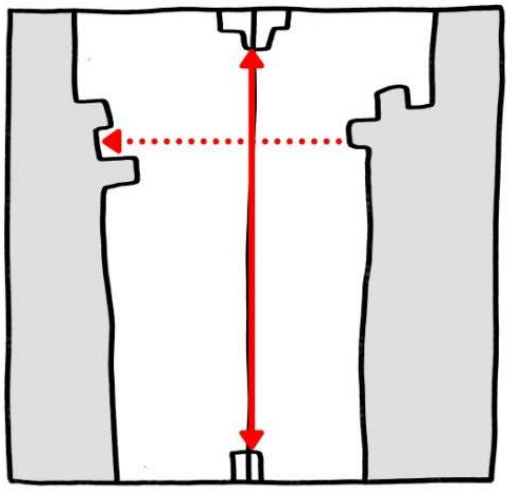


Fig. 1.32. « CH-80/DLF-69 » (Dessin Ligne 1980069). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.33. Schéma de « CH-80/DLF-69 » (Dessin Ligne 1980069). Élaboré par l'auteur.

L'idée de l'entrant et du saillant, montrée dans l'exemple précédent sous sa forme la plus simple, présente nombre de variantes. L'exemple suivant comporte plusieurs entrants et saillants à la fois, complexifiant le réseau de tensions. En remplissant de matière les éléments saillant vers la partie centrale (voir figure centrale), on peut distinguer la réponse formelle directe de l'autre côté de l'œuvre, une géométrie qui reçoit le saillant ou lui fait face. Les entrants provoquent la même réaction (voir figure de droite).

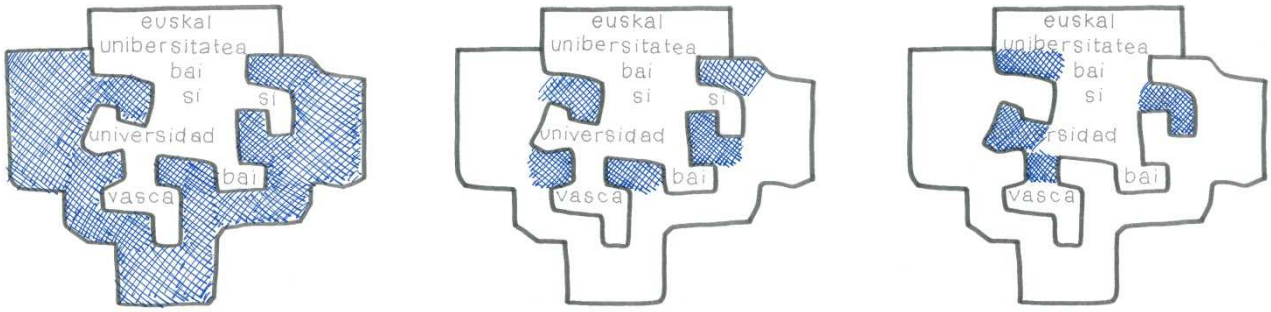


Fig. 1.34.Schémas d' « Euskal Unibersitatea bai[h] » (Logos 1975002).Élaborés par l'auteur.

La relation si directe entre vides et pleins incite le lecteur à mettre la matière dans le vide (voir figure suivante). Cet exercice fait référence à un prétendu état d'origine du bloc initial unitaire de matière, qui plus tard sera ouvert dans sa partie supérieure pour y faire entrer le vide, en maintenant intactes ses liaisons internes.

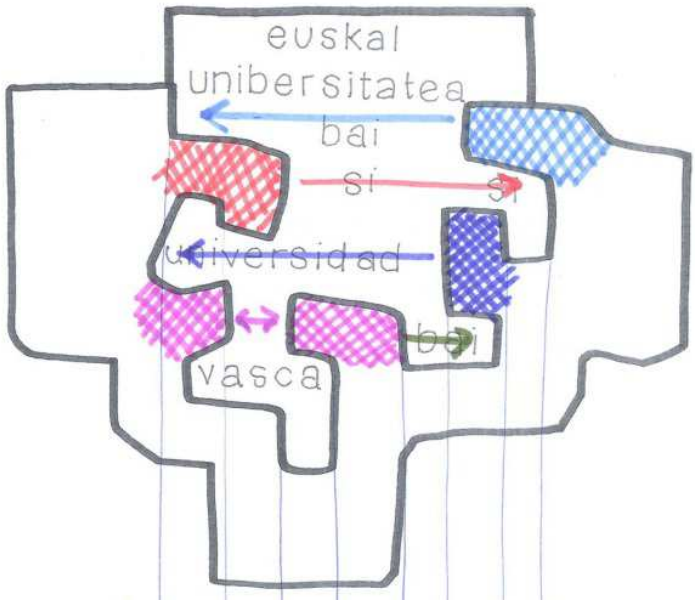


Fig. 1.35.Schéma d' « Euskal Unibersitatea bai » (Logos 1975002).Élaboré par l'auteur.

[h] « Oui à l'Université Basque »

1.2.2. Absence et reconstitution d'un état d'origine comme processus de couture de l'œuvre.

L'idée d'union est inhérente à l'être humain. Ce qui est uni génère davantage de stabilité que ce qui est séparé, et Chillida utilise cette idée au moment de proposer une nouvelle stratégie de couture des formes : l'absence. Pour cela, il construit des structures ouvertes en suivant une série de lois qui montrent une intention claire. Cette apparence d'inachèvement de l'œuvre stimule le lecteur qui, en identifiant l'absence, essaiera de compléter l'œuvre en suivant les mêmes règles du jeu. Ainsi, de nouvelles lignes immatérielles introduiront des tensions dans l'espace vide et coudront la composition.

Dans l'œuvre suivante, quatre papiers se détachent d'un papier de base. Trois d'entre eux portent un tracé d'encre géométrique qui se prolonge directement dans les papiers suivants. Il s'agit d'encadrer un espace vide central. Et même si rien n'est dessiné sur le quatrième papier, il sera facile de générer une forme similaire aux trois autres, qui ferme ce vide central.

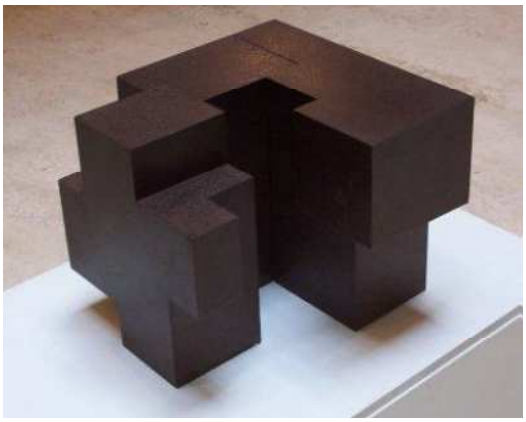


Fig. 1.36. « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Source: archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.37. « Proyecto para un monumento[i] » (Sculpture 1969003).
Source: archives du Musée CH-LK.

Cette stratégie de l'absence ne fonctionne pas uniquement sur des supports bidimensionnels, mais aussi tridimensionnels. L'expérience suivante en est un bon exemple. En mai 2015 j'ai emmené mes élèves de l'école d'ingénierie de Gipuzkoa (Université du Pays Basque) au musée Chillida-Leku pour une pratique individuelle dans le cadre du cours d' « ADAO » (Dessin

[i] « Projet pour un Monument »

Assisté par Ordinateur) de quatrième année. Ils devaient choisir une sculpture, en faire quelques schémas et prendre des mesures pour ensuite pouvoir créer un modèle 3D de l'œuvre avec le logiciel « Solid Edge ». Un des élèves choisit « Proyecto para un monumento » (Sculpture 1969003).

Cet élève, Ander Beré, décrivit l'œuvre comme une sculpture constituée de trois pièces emboîtées formant des vides qui laissent imaginer « comment serait la pièce qui la compléterait pour être fermée». C'est exactement l'idée. En comprenant la logique constructive et l'emboîtement des trois pièces, on peut imaginer la quatrième pièce qui fermerait l'ensemble. Je lui ai proposé de la dessiner et voici le résultat (figure de droite).

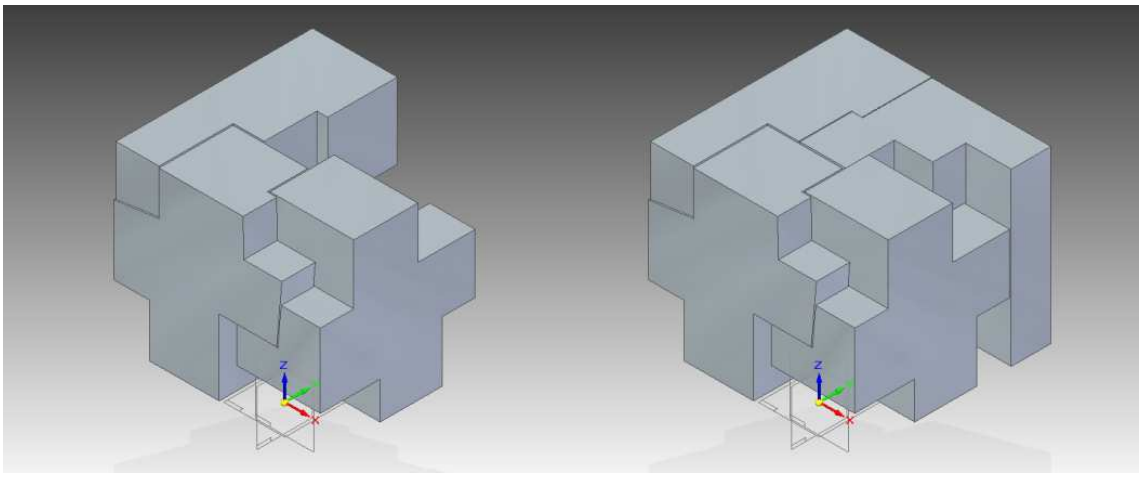


Fig. 1.38. Modelage 3D de l'œuvre « Proyecto para un monumento » (Sculpture 1969003) et proposition de la pièce inexistante. Propriété de l'élève Ander Beré.

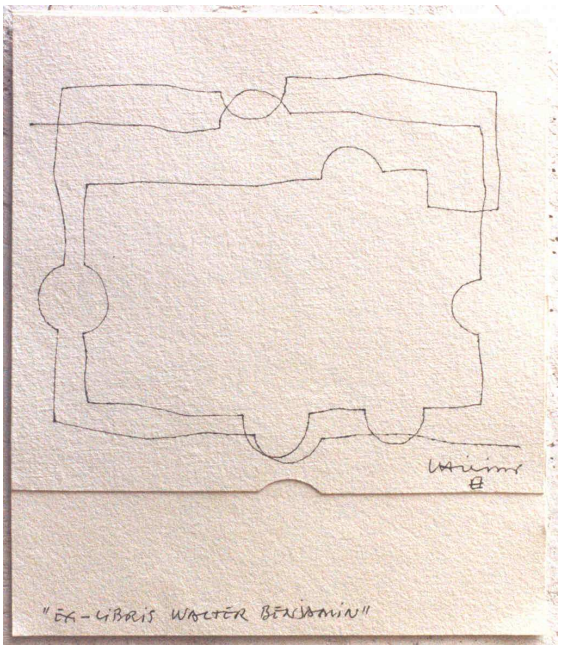
L'élève, au moment de représenter l'absence, n'a pas respecté l'idée de ceindre un espace de vide central comme le suggéraient les trois premières pièces, ni n'a dessiné une pièce en forme de croix comme les autres. Il s'est contenté de remplir les espaces de vide d'une manière basique, mais a quand même perçu la « présence » de cette quatrième pièce.

1.2.3. Exemples: « CH-94/C-3 » (Collages 1994003), « Aurkitu » (Gravures 1990004), « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006) et « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006).

Fig. 1.39. Exemples.

« CH-94/C-3 » (Collages 1994003)

17,4 x 15 cm



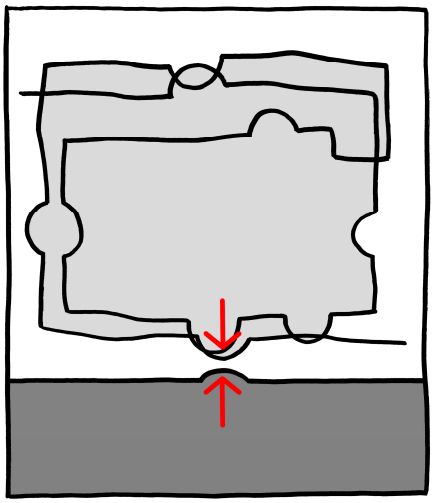


Fig. 1.40. « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Source: archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.41. Schéma de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaboré par l'auteur.

Cette œuvre est un collage réalisé en 1994. Les deux types de lignes présentes dans la composition, le trait de crayon et la ligne de collage, parlent un même langage. Les deux sont continus et se composent de traits droits, horizontaux et verticaux, alternant avec des demi-cercles.

La ligne de crayon dessine un parcours dans la feuille supérieure et génère un réseau de lignes, un filet suspendu qui pèse visuellement dans l'espace. La transmission de ce poids se fait à travers la forme. La limite inférieure centrale du filet est une ligne horizontale dont se détache un demi-cercle. Et de la ligne propre du collage émerge un autre demi-cercle, reflet du précédent. Ils ne se touchent pas, mais c'est comme si la partie inférieure du papier cherchait la zone supérieure et vice versa. Cela crée dans la composition une tension verticale qui nous fait comprendre que tout le poids de l'œuvre repose sur la partie inférieure servant de base à l'ensemble (voir figure supérieure à droite).

La trajectoire du trait de crayon commence dans la partie supérieure gauche du papier et finit dans sa partie inférieure droite. Au début, elle parcourt l'espace dans le sens des aiguilles d'une montre, puis elle prend une direction antihoraire pour s'enrouler sur elle-même et enfermer des espaces rectangulaires de formes et dimensions différentes. C'est à dire que la ligne, dans son devenir, ne prend pas seulement en compte le contexte du papier de base, mais aussi la ligne déjà dessinée.

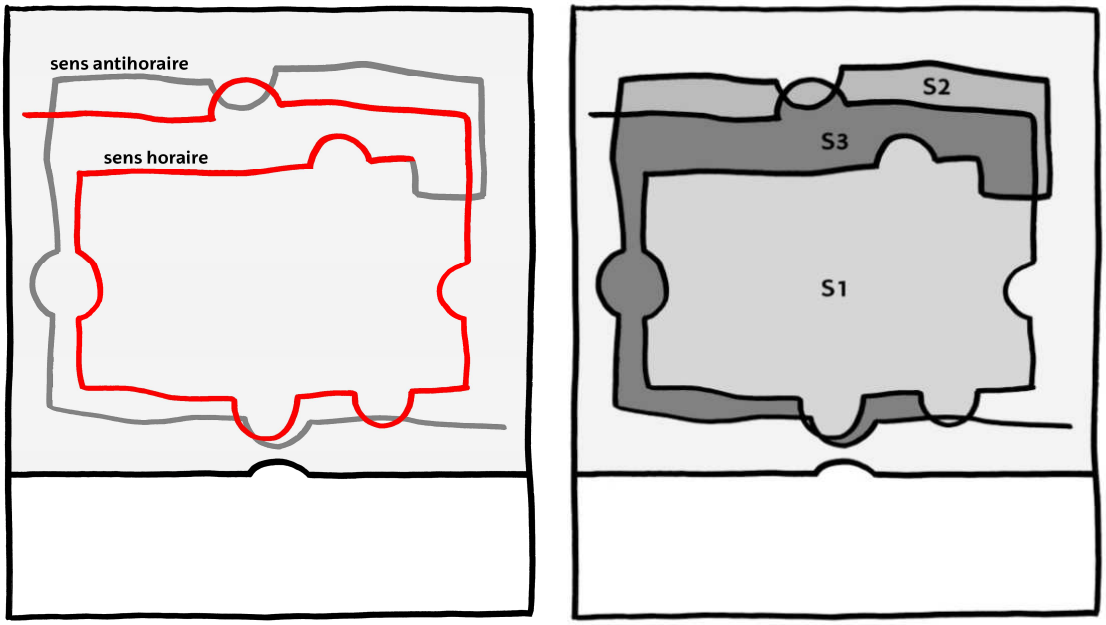


Fig. 1.42. Schéma de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaboré par l'auteur.
Fig. 1.43. Schéma de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaboré par l'auteur.

La particularité des espaces ainsi créés est une hiérarchisation parfaite. On a un espace central qui occupe le cœur de l'œuvre (S1) et à partir duquel se déroulent les autres (S2 en premier lieu et plus tard S3) suivant une structure d'oignon.

Les limites de l'espace central sont diffuses. La forme n'est pas définie par une seule ligne mais par plusieurs lignes superposées qui conditionnent les rapports de l'espace central avec l'espace environnant. La limite supérieure est constituée d'une forte barrière formée par trois lignes ; les limites gauche et inférieure, d'une barrière moyenne formée par deux lignes ; enfin à droite, la barrière, faible, est formée par une seule ligne.

Ces limites créent un effet de vibration variable selon la position des demi-cercles et leur distance. Voyons les différents cas. Si l'on suit deux lignes verticales proches comportant des demi-cercles tournés chacun vers l'extérieur, on s'aperçoit qu'elles créent un espace circulaire tel qu'on peut le voir dans la limite gauche de l'espace central. Mais si on déplace ces mêmes lignes, de

façon que les deux demi-cercles soient positionnés face à face, l'effet produit est totalement différent. C'est comme si les parties convexes comprimaient l'espace intermédiaire, voire intérieur, de l'espace central.

Fig. 1.44.Schémas de détail de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaborés par l'auteur.

Dans le cas de deux lignes horizontales très proches comprenant des demi-cercles convergents, l'intersection est inévitable, comme l'est, conséquemment, le partage d'un espace d'union. Ce cas de figure se présente dans la limite supérieure de l'espace central, où la ligne du bas tend à monter tandis que la ligne supérieure cherche à descendre, dans une lutte de tensions parfaitement équilibrées. Si on déplace ces lignes de façon que les demi-cercles regardent vers l'extérieur, l'espace intérieur se dilate.

Fig. 1.45.Schémas de détail de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaborés par l'auteur.

Mais si ces demi-cercles ne sont pas parfaitement alignés, comme c'est le cas dans l'espace central de l'œuvre, l'effet s'estompe et le facteur temps fait son apparition (voir figure de gauche). Ce déplacement a lieu également dans la limite inférieure de l'œuvre où deux demi-cercles tournés dans la même direction interfèrent. Leur décalage provoque une forte vibration qui se résout à droite, lorsqu'une des deux lignes dessine un demi-cercle tandis que l'autre reste horizontale (voir figure de droite).

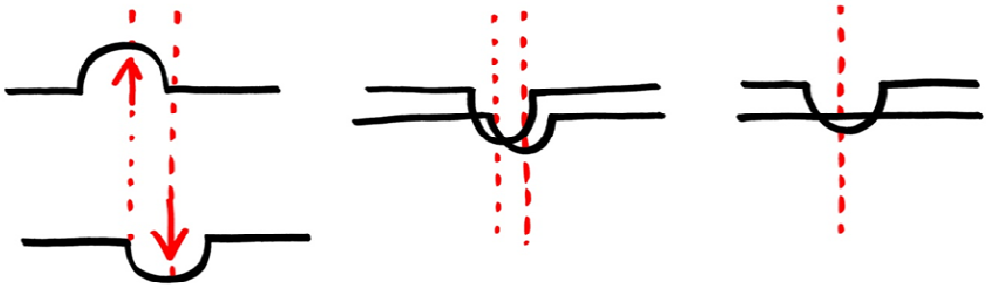


Fig. 1.46.Schémas de détail de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaborés par l'auteur.

En résumé, quatre points de tension dans l'œuvre coïncident avec le centre des limites de l'espace central. Le poids de la limite inférieure se décharge sur la base. Dans la limite gauche, deux demi-cercles construisent un espace circulaire et cette limite gauche, couplée à la limite droite, comprime horizontalement l'espace central. Dans la limite supérieure, deux demi-cercles se croisent, mais ils sont parfaitement opposés et restent donc en équilibre.

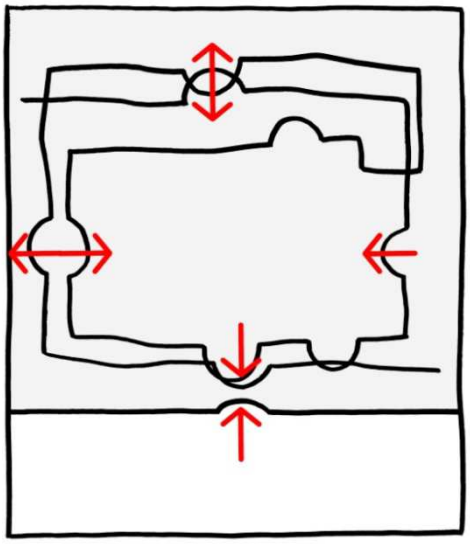


Fig. 1.47.Schéma de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaboré par l'auteur.

Mais les demi-cercles ne produisent pas seulement des tensions localisées au centre de chaque côté; ils dessinent aussi deux importantes lignes de force dans la composition (axe horizontal et axe vertical central) qui cousent l'œuvre selon un motif de croix. L'axe horizontal est clair puisque les trois demi- cercles sont parfaitement alignés, mais l'axe vertical est un peu plus diffus dans la mesure où les demi-cercles ne sont pas alignés.

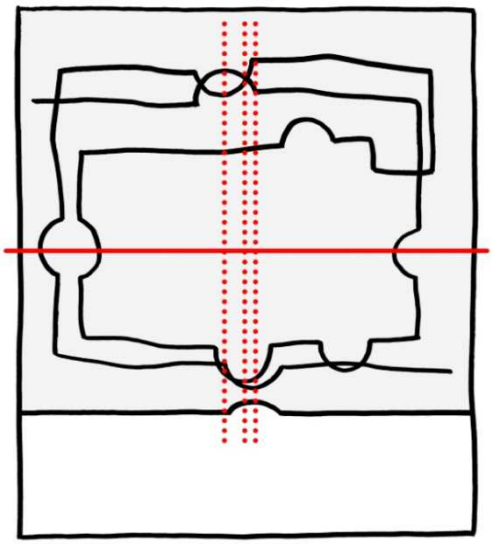


Fig. 1.48.Schéma de « CH-94/C-3 » (Collages 1994003). Élaboré par l'auteur.

« AURKITU[j] » (Gravures 1990004)[22]

20,5 x 11,5 cm

Fig. 1.49. « Aurkitu » (Gravures 1990004). Source : archives du Musée CH-LK.

« Aurkitu » (1990) illustre l'idée de recherche et de rencontre entre surfaces, en utilisant la technique de la gravure. Une première limite parcourt l'œuvre de gauche à droite, séparant une région de papier naturel (S1) d'une autre de papier gravé (S2). Dans cette deuxième région, trois nouvelles surfaces apparaissent (S3) ; deux d'entre elles, de petite dimension, flottent en S2 et la troisième, plus grande, est ancrée au bord supérieur de l'œuvre. En définitive, trois niveaux de lecture se développent sur un même support.

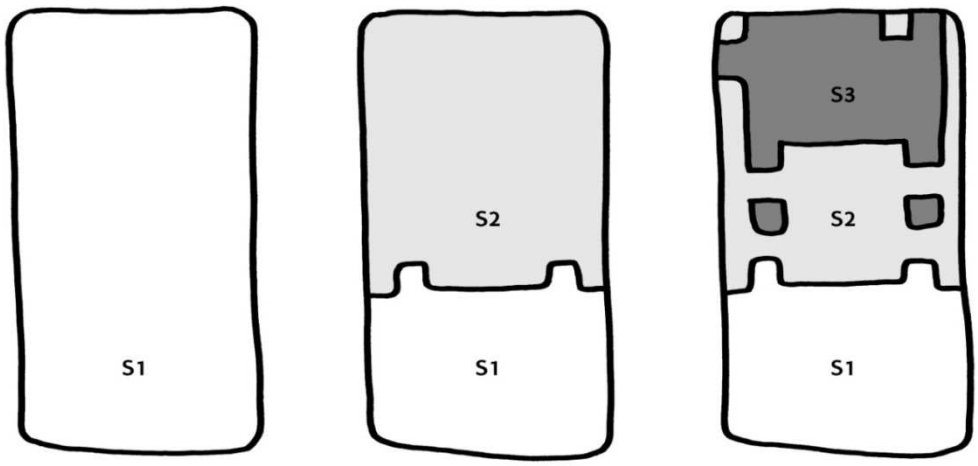


Fig. 1.50. Schémas d' « Aurkitu » (Gravures 1990004). Élaborés par l'auteur.

[j] « Rencontrer »

Analysons en détail la ligne (L1) séparant les surfaces S1 - rectangle oblong en appui sur le sol - et S2, rectangle vertical qui repose sur S1. L1 est en premier lieu une frontière puisqu'on observe entre ces deux espaces un changement de niveau et de texture. Si la ligne avait été parfaitement horizontale, S1 et S2 auraient pu se déplacer librement à gauche et à droite. Néanmoins, l'apparition de ces deux saillants carrés, disposés de façon symétrique par rapport à l'axe vertical central, empêche le déplacement relatif des deux surfaces et les unit parfaitement. Mais le plus intéressant n'est pas l'union en soi ; il s'agit plutôt d'établir les lois permettant le dialogue avec d'autres surfaces plus lointaines.

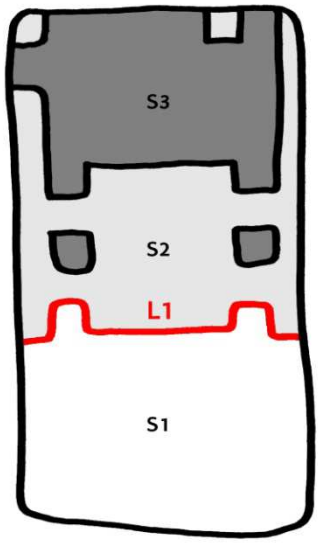


Fig. 1.51. Schéma d' « Aurkitu » (Gravures 1990004). Élaboré par l'auteur.

La géométrie de la plus grande région de S3 semble être un reflet fidèle de S1, reprenant dans sa définition l'idée des saillants. Si S1 prend appui sur le sol, S3 semble se décrocher de la partie supérieure de l'œuvre ; cette impression est renforcée par le fait que l'encre ne couvre pas la largeur totale du support. De plus, l'auteur supprime de la partie supérieure un petit carré d'encre qui réapparaît sur le côté gauche de l'œuvre avec l'objectif d'ancrer horizontalement la surface. Si en S1 les saillants s'ajoutaient à un rectangle initial, en S3 on dirait qu'ils résultent du creusement d'une partie de l'encre. Si on fait abstraction des saillants, les deux surfaces, avant ces interventions d'augmentation et de creusement, avaient les mêmes dimensions.

Les deux carrés d'encre appartenant à S3 et flottant sur S2 sont placés exactement à mi-chemin entre les saillants de S1 et S3. Leur côté supérieur est droit, tandis que le bord inférieur dessine une petite courbe indiquant la fin de la ligne. Cette subtile différence semble suggérer que la surface S3 pénètre dans le papier pour après en ressortir ; c'est comme si S3 cherchait S1 en se cousant sur S2.

Les saillants de S1 et S3 ont la même dimension et sont parfaitement alignés verticalement. Les deux grandes surfaces en apparence similaires qui naissent des extrémités de l'œuvre (S1 repose, pendant que S3 se décroche) semblent se chercher dans la distance : c'est pour cette raison qu'elles projettent leurs bras vers le centre pour se rencontrer - comme l'indique le titre de l'œuvre, « Aurkitu », « rencontrer » en basque. Ces saillants génèrent les axes compositionnels principaux de l'œuvre : deux axes verticaux placés symétriquement par rapport à l'axe vertical central. Mais ces lignes, tout en étant parfaitement définies dans l'espace, ne sont pas continues. Les interruptions, les « silences » alignés, définissent eux aussi deux axes horizontaux secondaires qui équilibrent la composition.

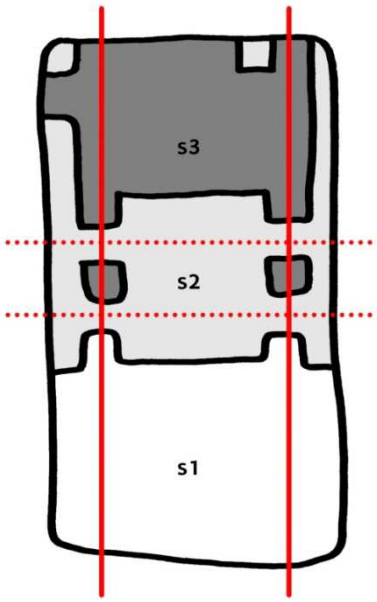
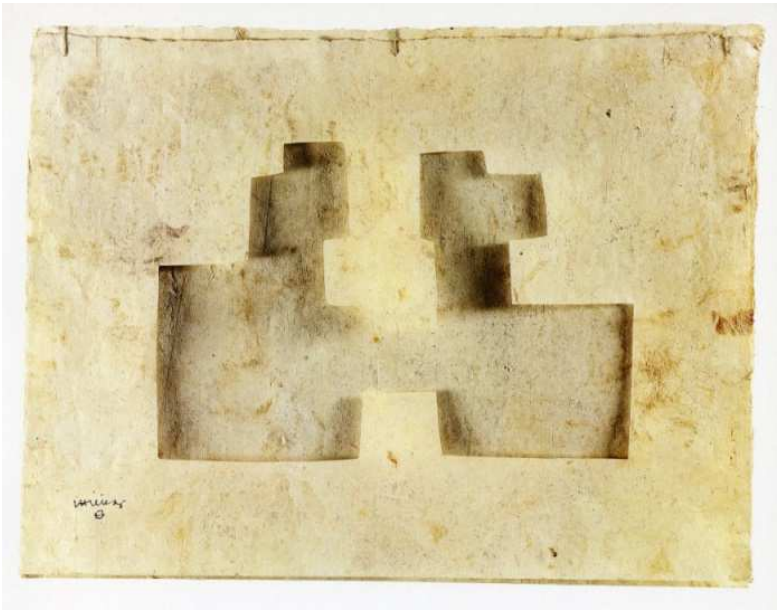


Fig. 1.52. Schéma d' « Aurkitu » (Gravures 1990004). Élaboré par l'auteur.

« CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006)

30 x 40 cm



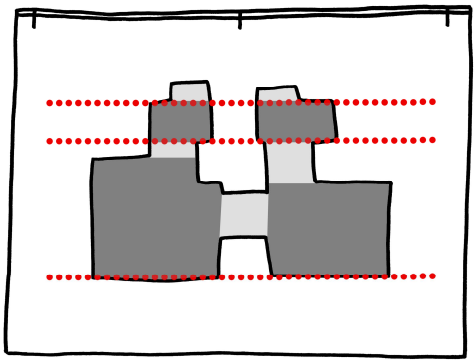
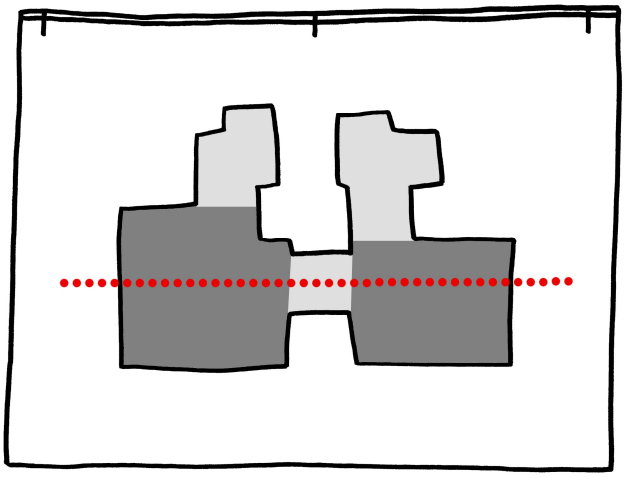


Fig. 1.53. « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006). Source: archives du Musée CH-LK.
Fig. 1.54. Schéma de « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006). Élaboré par l'auteur.

Cette gravitation est construite par la superposition de deux planches de papier unies en trois points dans leur partie supérieure. Le découpage de la première feuille fonctionne comme un crayon, définissant la forme protagoniste de l'œuvre ; cette géométrie sera de plus soulignée par l'ombre projetée sur le fond. Le papier de fond reste intact pour souligner la figure géométrique centrale.

Le périmètre de la surface principale définit le contour de deux figures placées symétriquement par rapport à l'axe vertical central et connectées dans leur partie inférieure. L'écart qui demeure au centre permet un dialogue direct entre formes. Les figures ne sont pas symétriques, mais leur structure compositionnelle est la même. On part d'un grand espace carré qui s'appuie sur le sol (voir alignement horizontal) et auquel on ajoute progressivement des éléments de plus petite dimension. En premier lieu, une espèce de cheminée qui, dans un second temps, conduit à un espace oblong. L'alignement parfait de ces deux espaces n'est pas fortuit, dans la mesure où il s'agit d'une des méthodes les plus simples pour coudre visuellement les formes. Pour finir, de ces espaces oblongs partent à nouveau deux cheminées plus petites. Les quatre cheminées de l'œuvre naissent dans l'alignement des limites de la surface prise comme point de départ et au plus près possible de l'axe vertical central.

Si l’espace de base de la figure de gauche n’est pas parfaitement carré, c’est parce que son angle supérieur droit cherche à s’aligner avec la limite supérieure de la base de la figure de droite ; nouvelle adaptation pour accentuer le lien entre les deux figures qui sont déjà physiquement unies à travers un passage direct.



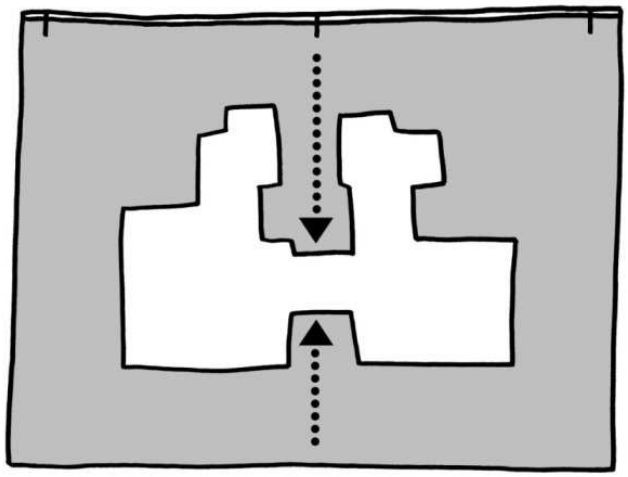


Fig. 1.55. Schéma de « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006). Élaboré par l’auteur.
Fig. 1.56. Schéma de « CH-86/GB-6 » (Gravitation Blanche 1986006). Élaboré par l’auteur.

Mais les deux figures ne flottent pas dans l’air. La géométrie de l’espace interstitiel construit un lien entre elles et l’espace environnant. Si auparavant on a pu dire que les deux figures se construisaient grâce à l’addition de différents éléments (du plus lourd au plus léger), on dirait maintenant que l’espace intérieur central s’élargit en descendant. La géométrie de cet espace « entre », qui se trouve au-dessus du passage, est très semblable à celle de la partie supérieure des figures et évoque des formes qui pendent de la partie supérieure de l’œuvre. Néanmoins, cela n’est pas tout. L’entrant placé entre les deux espaces carrés principaux, en dessous du passage, dessine un possible ancrage au sol qui empêche le déplacement horizontal des deux figures.

Les tensions que l’on peut lire dans cette œuvre sont dues, d’un côté, au parallélisme formel entre figures (alignements horizontaux inclus) et, de l’autre, à la géométrie de l’espace interstitiel qui fonctionne comme lien entre les figures et les met en relation avec l’espace environnant.

« CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006)

58,4 x 43,4 cm

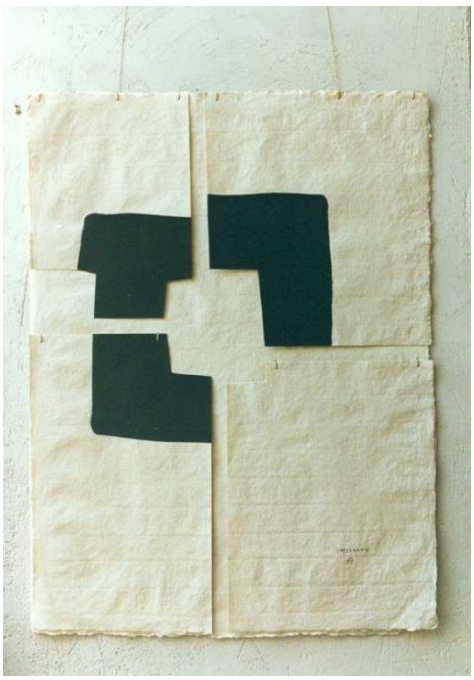


Fig. 1.57. « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Source: archives du Musée CH-LK.

Cette gravitation d'encre est constituée de quatre planches de papier cousues à une base de papier de plus grand format. Ces quatre éléments disposés deux à deux, en haut et en bas, tentent de couvrir toute la surface de base ; mais en aucun cas il ne s'agit de quarts exacts. Le vide existant entre les papiers 1 et 4 a approximativement la même dimension que celui qui sépare les papiers 2 et 3, mais ils ne sont pas alignés. De la même façon, les limites 1-2 et 3-4 ne sont pas alignées non plus.

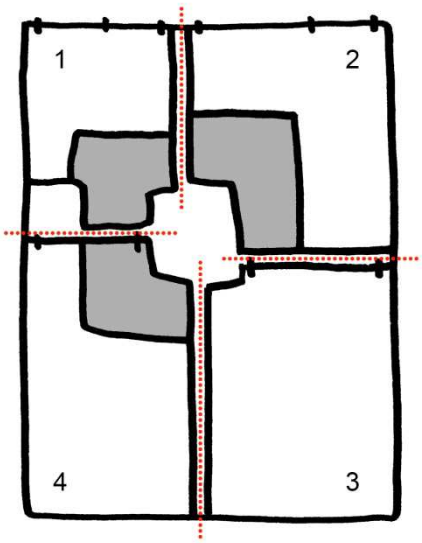


Fig. 1.58. Schéma de « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Élaboré par l'auteur.

Chacune des quatre planches de papier comporte une coupure rectangulaire dans l'angle le plus proche du centre de l'œuvre. Les coutures des papiers 3 et 4 à la base sont donc nécessairement décalées des points de fixation des éléments 1 et 2, dans la mesure où les papiers sont systématiquement cousus dans leur partie supérieure. Le papier 1 est également découpé dans sa partie inférieure gauche. La ligne supérieure de cette coupure est parfaitement alignée avec la partie supérieure de la découpe du papier 2, établissant ainsi des liens compositionnels de deuxième niveau.

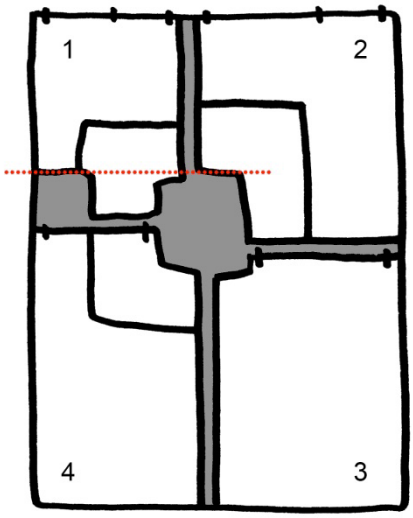


Fig. 1.59. Schéma de « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Élaboré par l'auteur.

Le vide central, formé par la somme de lignes de coupe des différents papiers, a un rôle essentiel. Sa présence est de plus soulignée par d'épais aplats d'encre. Ces surfaces d'encre apparaissent sur les papiers 1, 2 et 4 alors que le papier 3 reste blanc. Au spectateur de reconstituer l'élément qui pourrait fermer l'ensemble.

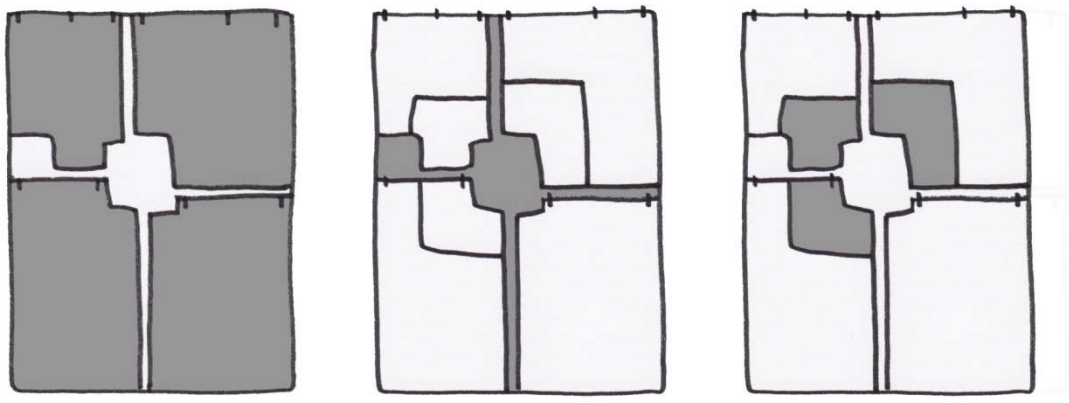


Fig. 1.60. Schémas de « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Élaborés par l'auteur.

Les quatre papiers sont cousus à la feuille de base par leur partie supérieure. À cet endroit, papier et base sont directement connectés ; mais à mesure qu'ils s'éloignent ils se séparent. C'est pour cette raison qu'au centre de l'œuvre les deux papiers supérieurs s'éloignent de la base alors que les deux éléments inférieurs y sont absolument liés. L'écart confère à l'espace central une tridimensionnalité certaine, tout en l'estompant. La force de la forme redevient alors fondamentale et indispensable pour coudre les différentes parties de l'œuvre et lui donner un sens unitaire.

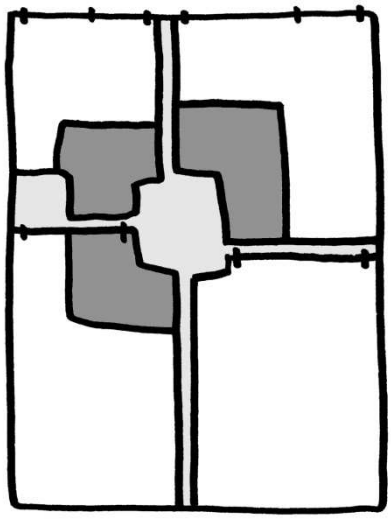


Fig. 1.61. Schéma de « CH-90/GT-6 » (Gravitation Encre 1990006). Élaboré par l'auteur.

2. DEUXIÈME PARTIE. LA CRÉATION: ŒUVRES – SCULPTURES.

2.1. Tridimensionnalité de l'œuvre : cerner l'espace et capturer l'air. 91

2.1.1. Système d'axes x, y, z comme stratégie de construction d'une nouvelle tridimensionnalité..... 93

2.1.1.1. Le plan. 93

2.1.1.2. Le plan et la ligne. 96

2.1.1.3. La ligne..... 97

2.1.1.4. Evidement de la ligne. 98

2.1.2. Dématérialisation du bloc comme stratégie d'activation de la tridimensionnalité de la matière. 102

2.1.2.1. Transformation de la matière en vide. 103

2.1.2.2. Transformation de la matière en emboîtement de pièces. ... 104

2.1.2.3. Transformation de la matière en support de vide. 106

2.1.2.4. Transformation de la matière en sculpture « arbre ». 108

2.1.3. Création de la tridimensionnalité à partir d'un support bidimensionnel. 109

2.1.3.1. Profil. 110

2.1.3.2. Technique de la gravitation. 111

2.1.3.3. Transformation des limites du support en axes principaux... 112

2.1.4. Exemples: « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011), « Gnomon II » (Sculpture 1984012) et « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016). 113

2.2. Le poids des éléments. 125

2.2.1. La transmission des charges. 125

2.2.1.1. Exemple: « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028). 127

2.2.2. Gravité vs lévitation. 131

2.2.2.1. Ouverture de la forme. 132

2.2.2.2. Union avec le vide. 133

2.2.2.3. Rôle principal du plan horizontal face au vertical. 134

2.2.2.4. Éléments d'air pour faire oublier l'appui avec le sol. 135

2.2.2.5. Relation avec le ciel comme stratégie de localisation. 136

2.2.2.6. Gravité et lévitation dans la « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). 137
2.2.2.7. Exemple: « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019). ... 141
2.3. Équilibre formel. 145
2.3.1. L'horizontale et la verticale. 145
2.3.2. La diagonale. 147
2.3.3. Faces parallèles. 148
2.3.4. La verticale. 149
2.3.5. Dialogue libre. 150
2.3.6. Exemples: « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007), « Óxido 63 » (Sculpture 1981021), « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006) et « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). 151

2.1. Tridimensionnalité de l’œuvre : cerner l’espace et capturer l’air.

Le travail d’Eduardo Chillida comprend toujours la notion d’espace, faisant de toutes ses œuvres, quel qu’en soit le format, des sculptures. Il s’agit d’œuvres qui ont une forte présence et un rapport direct avec l’espace, situant de manière générale l’œuvre de Chillida dans la tridimensionnalité. Même à travers la bidimensionnalité du papier, Chillida sculpte des formes qui embrassent l’espace : elles l’entourent sans le fermer.

L’artiste dit : « El pintor y el escultor están muy lejos entre sí. Una tercera dimensión que todo lo cambia les separa. El punto de vista del escultor estará siempre a 90 grados del punto de vista del pintor. El escultor encuentra las superficies mirando siempre en profundidad. Esto es, redondo alrededor de lo que se mira, siendo indiferente la forma de lo que se mira. A la escultura se tiene acceso desde ese campo « redondo alrededor ». No hay otra posibilidad[23] » (« Le peintre et le sculpteur sont très loin l’un de l’autre. Une troisième dimension qui change tout les sépare. Le point de vue du sculpteur sera toujours à 90 degrés du point de vue du peintre. Le sculpteur trouve les surfaces en regardant toujours en profondeur. Ce qui implique de tourner en « rond autour » de ce qu’on regarde, la forme de ce qu’on regarde étant indifférente. Il n’y pas d’autre moyen »).

L'idée de tridimensionnalité qu'on perçoit dans l'œuvre de Chillida a un lien direct avec la forme de l'objet en elle-même, mais aussi et surtout avec la relation entre l'objet et son environnement. Pour le voir de façon plus graphique, on peut penser à la main en coupe ou à une personne avec les poumons pleins d'air. Les deux cherchent à retenir l'air, s'emparent de toutes les directions de l'espace et entrent en contact avec l'espace environnant. Il peut s'agir d'embrasser une sphère d'air à travers l'acier - comme dans « Homenaje a Jorge Guillén II[k] » (Sculpture 1982007) -, d'un bloc de terre avec des lignes d'oxyde, ou de bras de béton comme dans « Lugar de Encuentros III[l] » (Sculpture 1972004).

Fig. 2.1. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007). Image : Carmiña Dovale Carrión.
Fig. 2.2. « Lugar de Encuentros III » (Sculpture 1972004). Source : archives du Musée CH-LK.

En fonction du point de départ de l'œuvre, les stratégies utilisées pour cerner l'espace et capturer le vide peuvent être très nombreuses. Au cours du processus de création, l'auteur dispose son matériau dans l'espace, part d'un bloc de matière solide ou d'un support bidimensionnel qu'il devra développer en tridimensionnalité.

[k] « Hommage à Jorge Guillén II »
[l] « Lieu de Rencontres III »

2.1.1. Système d'axes x, y, z comme stratégie de construction d'une nouvelle tridimensionnalité.

Au moment de penser l'espace de manière théorique sans que son infinitude ni son informité ne nous échappent, nous utilisons un système de représentation graphique basée sur des axes de coordonnés x, y, z perpendiculaires entre eux et s'entrecroisant au centre des coordonnés. Cet artifice est nécessaire à la production d'un ordre mental qui permette la mise en position de tout objet dans l'espace, quelle que soit sa forme.

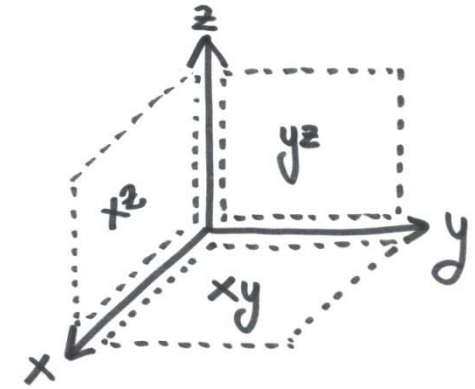


Fig. 2.3. Axes x, y, z. Élaboré par l'auteur.

Eduardo Chillida, dans sa recherche de la tridimensionnalité, utilise ce système de trois axes artificiels avec l'objectif d'appréhender toutes les directions de l'espace. Il pourrait créer des surfaces spatiales complexes qui soient évidemment tridimensionnelles. Mais il choisit d'atteindre la tridimensionnalité à travers la simplicité, en mobilisant le moins d'éléments possible. Il suffit de disposer la matière le long des axes principaux (x, y, z), même s'ils ne sont pas parfaitement perpendiculaires, ou dans les plans définis par les axes (plans xy, yz, xz), pour que l'œil lise toute la spatialité de l'élément. Le chiffre trois devient alors essentiel dans toute son œuvre.

2.1.1.1. Le plan.

« Topos V » (Sculpture 1985005) illustre la manière dont on arrive à la tridimensionnalité de l'œuvre à travers la construction des plans principaux. « Topos V » se résume à trois plans qui définissent l'angle de la Place du Roi à Barcelone. L'œil reconnaît les plans principaux, perçoit la spatialité et peut même s'emparer du volume défini par les axes de l'œuvre.

« Topos V » n'est pas tridimensionnelle uniquement parce qu'il s'agit d'une enceinte dans laquelle on peut entrer. Elle est tridimensionnelle parce qu'elle touche à toutes les directions de l'espace, parce qu'elle établit un dialogue avec le sol et les rues parallèles, parce qu'elle cache derrière ses parois un air qui ne lui appartient pas et qui réapparaît à nos yeux une fois que nous sommes dans la place. Il s'agit d'une œuvre ancrée au lieu, qui en même temps suggère une ouverture maximale dans l'espace.

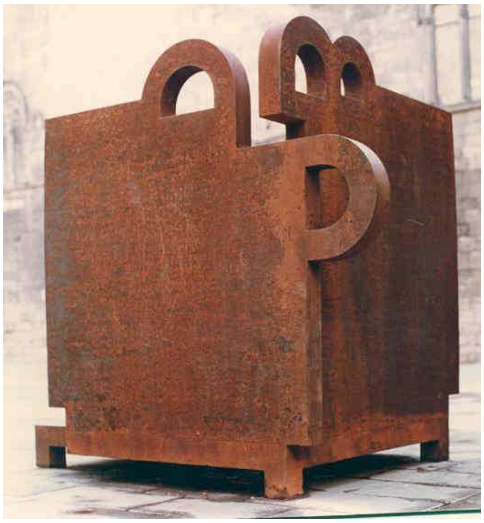


Fig. 2.4. « Topos V » (Sculpture 1985005). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.5. « Topos V » (Sculpture 1985005). Source : archives du Musée CH-LK.

Si dans « Topos V » la tridimensionnalité se concrétisait en juxtaposant trois plans principaux indépendants, maintenant le plan se plie. Et en se pliant pour cerner l'air, il prend appui sur les plans principaux et leurs parallèles. L'œuvre « Consejo al Espacio VII[m] » (Sculpture 1996006) est une enceinte ouverte formée d'une plaque de métal pliée. Mais il ne s'agit pas seulement de murs verticaux, puisque la plaque est aussi ployée suivant un plan parallèle au sol pour créer une portion de toit. De cette manière l'œuvre intègre toutes les directions de l'espace.

[m] « Conseil à l'espace VII »

Fig. 2.6. « Consejo al Espacio VII » (Sculpture 1996006). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.7. « Consejo al Espacio VII » (Sculpture 1996006). Image : Carmiña Dovale Carrión.

« Locmariaquer VIII[n] » (Sculpture 1989018) est une œuvre de format moyen qui suit l'idée du pli jusqu'au bout, laissant toujours au spectateur un accès visuel à l'air qu'elle entoure. Lors de l'élaboration de l'œuvre les plans principaux et leurs parallèles ont été utilisés comme références de façon à aboutir à une forme quasi cubique. Il est intéressant de « déplier » l'œuvre pour retrouver la plaque d'origine.

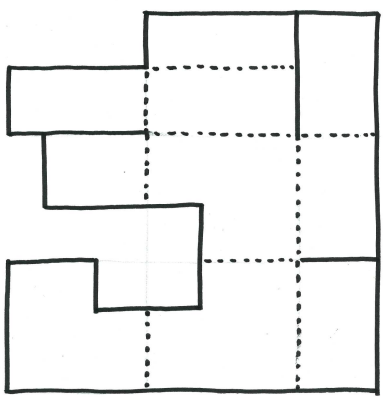


Fig. 2.8. « Consejo al Espacio VII » (Sculpture 1996006). Image : Carmiña Dovale Carrión.
Fig. 2.9. Schéma de « Locmariaquer VIII » (Sculpture 1989018) déplié. Élaboré par l'auteur.

[n] « Locmariaquer » est le nom d'une commune française située en Bretagne.

2.1.1.2. Le plan et la ligne.

Si Eduardo Chillida n'avait toujours utilisé que les plans principaux, ses œuvres seraient toujours prismatiques, mais ce n'est pas le cas. Il peut atteindre la tridimensionnalité de l'objet grâce à différents moyens, comme une combinaison de plans et de lignes. Les œuvres « Arco de la Libertad[o] » (Sculpture 1993010) et « De Música III[p] » (Sculpture 1989009) comportent deux plans verticaux, parallèles et fixés au sol, qui définissent une direction claire dans l'espace. Ensuite, des lignes en acier et formées de plusieurs arcs unissent ces deux plans en activant les différents plans principaux.

Fig. 2.10. « De Música III » (Sculpture 1989009). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.11. « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Source : archives du Musée CH-LK.

Par exemple, la partie inférieure de « De Música III » (Sculpture 1989009) est constituée d'un groupe de six arcs appartenant à un même plan et organisés en deux sous-groupes de trois, construisant une forme horizontale qui, par sa proximité, active avec force le plan du sol. Le troisième plan principal est créé par de petites coupures dans la partie supérieure des murs/piliers.

Dans le cas de l' « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010), deux groupes de trois arcs chacun unissent les deux murs/piliers. Chaque groupe de lignes est construit par deux arcs disposés sur un même plan et un troisième, central, situé sur un plan perpendiculaire au précédent. En dessinant des arcs sur différents plans principaux et à différentes hauteurs, l'auteur génère un espace intérieur clair et bien défini en une manière intéressante de cerner l'espace.

[o] « Arc de la Liberté »
[p] « De Musique III »

2.1.1.3. La ligne.

La ligne, seule, suffit à la définition d'un objet tridimensionnel. En effet, moins le système d'axes et de plans de référence est clair, plus la façon de cerner l'espace devient subtile et intéressante. Dans le cas de « Jaula de la Libertad[q] » (Sculpture 1997002), un filet de lignes entoure l'air et prend possession des lieux, générant une enceinte où, comme son titre l'indique, on peut entrer et sortir. Les lignes parcourent les parois d'un prisme de vide qui reste à l'intérieur du volume. Il est donc facile de reconnaître les plans principaux et leurs parallèles, puisque d'une certaine façon ils sont concrétisés.

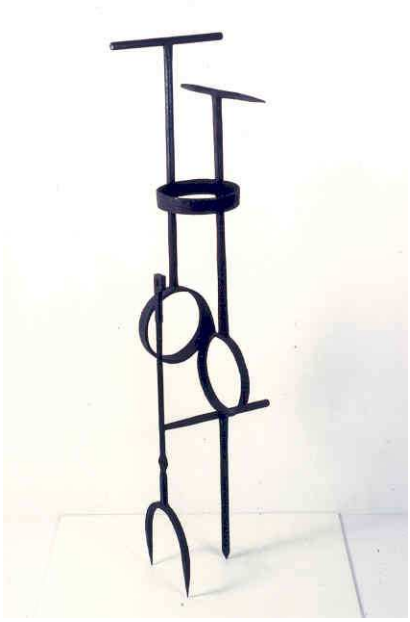


Fig. 2.12. « Jaula de la Libertad » (Sculpture 1997002). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.13. « Oyarak I[r] » (Sculpture 1954002). Source : archives du Musée CH-LK.

Parfois la matière n'entoure pas l'espace d'une façon aussi évidente que dans le cas précédent, mais la tridimensionnalité est obtenue en structurant les éléments qui composent l'œuvre selon les plans principaux. C'est le cas d'« Oyarak I » (Sculpture 1954002).

Trois éléments verticaux construisent l'œuvre. Ils occupent deux plans verticaux et parallèles et un troisième, vertical lui aussi mais perpendiculaire aux premiers. Le plan horizontal apparaît à travers une circonférence horizontale unissant deux éléments. Et de cette façon si simple, les éléments finissent par cerner l'espace.

[q] « Cage de la Liberté »
[r] « Échos I »

Quoique d'une façon plus libre, cette dernière œuvre crée le même effet. L'artiste dispose trois éléments courbes similaires, qu'on identifie comme des faucilles, dans des plans perpendiculaires au sol. Ils sont stables parce qu'ils sont en appui sur le sol et parce qu'ils sont reliés par un plan supérieur parallèle au sol. Non seulement l'ensemble dialogue avec toutes les directions de l'espace, mais, par les lignes concaves de chaque élément, semble aussi retenir l'air. La forte présence du chiffre trois dans l'œuvre de Chillida est à rapprocher de sa recherche permanente de tridimensionnalité.

Fig. 2.14. « Redondo Alrededor I[s] » (Sculpture 1955002). Source : archives du Musée CH-LK.

2.1.1.4. Evidement de la ligne.

Jusqu'ici, la matière était disposée sur les axes ou plans de référence pour conférer sa tridimensionnalité à l'œuvre. Mais la même idée peut être appliquée au vide. Si on dispose le vide sur les axes et plans principaux on soulignera aussi la tridimensionnalité de l'élément ou, plus exactement, la tridimensionnalité de l'air contenu par l'œuvre.

« Óxido G-83 Elogio de la Arquitectura VII[t] » (Sculpture 1985045) présente un exemple clair d'évidement de la ligne. Il s'agit d'un pavé de terre où on a pratiqué une petite extraction cubique de matière dans un angle supérieur. Ce vide est parfaitement défini par les trois nouvelles arêtes dessinées sur la matière, associées aux trois axes principaux convergeant vers l'origine du système de référence.

[s] « Rond Autour I »
[t] « Oxyde G-83 Éloge de l'Architecture VII »

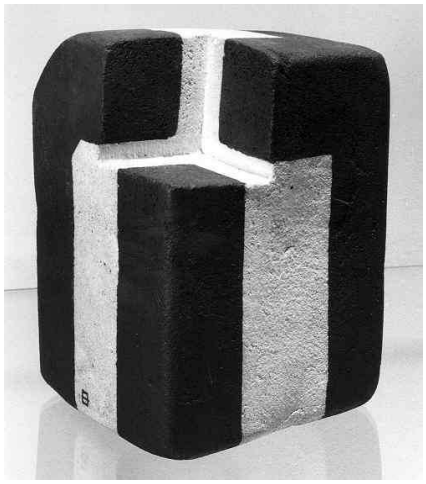


Fig. 2.15. « Óxido G-83 Elogio de la Arquitectura VII » (Sculpture 1985045).
Source : archives du Musée CH-LK.

Une fois la matière extraite, l'auteur peint à l'oxyde une grande partie du bloc. Cette couleur noirâtre donne davantage de force et de présence aux surfaces qui prennent ainsi corps tandis que la terre d'origine semble, par sa blancheur, être un espace vide. Le fait que les trois arêtes, si importantes dans la définition de ce vide, soient concrétisées sur la terre non peinte, attire l'œil et favorise la lecture tridimensionnelle de l'élément.

L'œuvre « Lo profundo es el aire, Estela XII[u] » (Sculpture 1990016) obéit à un procédé similaire. Trois prismes de matière sont extraits du grand bloc d'origine et les vides résultants sont parfaitement définis par les arêtes de matière qui les conforment. Mais, dans ce cas, les différents vides sont imbriqués (l'un coupe l'autre) et empêchent la définition des arêtes dans leur totalité ainsi que leur rencontre physique au point d'intersection des coordonnées. Les vides sont ainsi enchaînés à d'autres espaces vides.

Fig. 2.16. « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

[u] « Le profond est l'air. Stèle XII »

C’est le spectateur qui, dans son besoin de comprendre la géométrie des formes et de délimiter les vides pour éviter qu’ils ne lui échappent, prolongera les arêtes par des lignes imaginaires - comme le montre le schéma suivant.

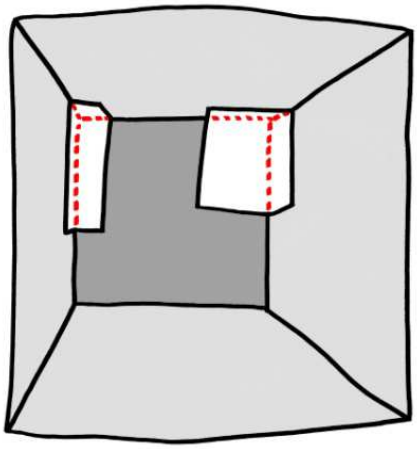


Fig. 2.17. Schéma de « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Élaboré par l’auteur.

En dernier lieu, j’aimerais faire une remarque à propos d’un élément qui apparaît dans différentes œuvres de l’auteur et qui me semble d’une grande tridimensionnalité. Il s’agit d’un enchaînement de six lignes qui, par des changements de plan, définit un volume que le spectateur lit sans difficulté. Sa tridimensionnalité résulte de la tridimensionnalité de l’espace vide contenu. Pour sa construction, on part d’un bloc rectangulaire auquel on ôte le maximum de ses douze arêtes jusqu’à n’en conserver que le minimum indispensable à la définition du module.

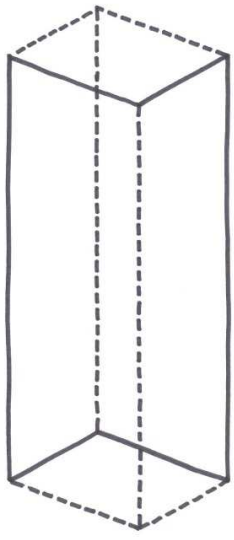


Fig. 2.18. Schéma de l’élément tridimensionnel de six lignes utilisé par Chillida.
Élaboré par l’auteur.

Mais pourquoi l'œil lit-il un parallélépipède ? Deux lignes qui se rencontrent dans l'espace définissent un plan et de cette manière, si on prend les différents couples de lignes de cet élément, on construit peu à peu les six plans qui délimitent le pavé de vide (voir schéma). Il s'agit alors d'une façon de contenir l'espace avec un minimum de moyens, et le résultat est un bloc de vide construit par une ligne. Mais pour cela, le regard actif du spectateur est indispensable ; c'est lui qui doit reconstruire la tridimensionnalité de l'objet.

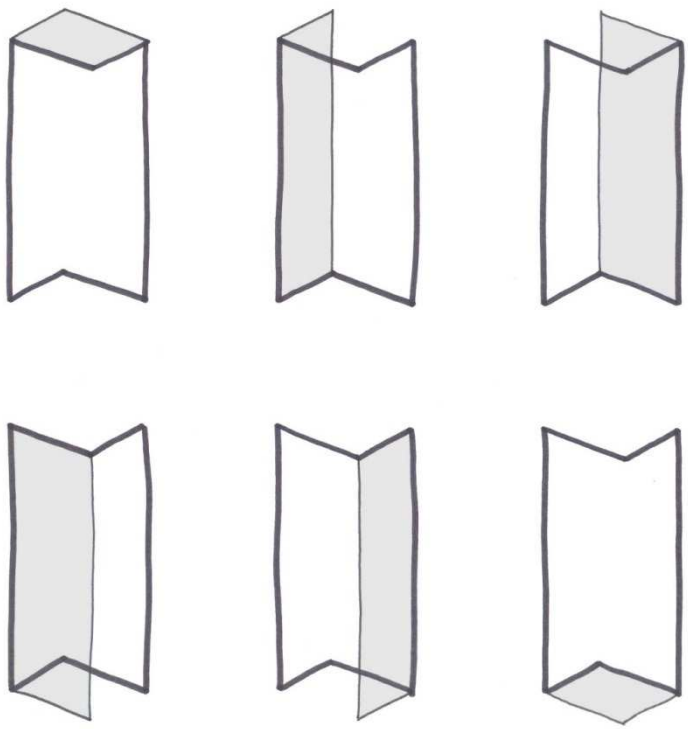


Fig. 2.19. Schéma de la construction des différents plans à travers les arêtes.
Élaboré par l'auteur.

Un exemple d'application de cet élément est la « Puerta de la Libertad II[v] » (Sculpture 1984003). Si on regarde la partie inférieure de l'œuvre, on dirait que l'intérieur sort vers l'extérieur ; mais si on regarde la partie supérieure, c'est l'extérieur qui rentre vers l'intérieur. Le résultat est un parallélépipède de vide actif d'où on analyse l'œuvre et où on se trouve.

[v] « Porte de la Liberté II »

Fig. 2.20. « Puerta de la Libertad II » (Sculpture 1984003).
Source : archives du Musée CH-LK.

2.1.2. Dématérialisation du bloc comme stratégie d'activation de la tridimensionnalité de la matière.

Dans les cas précédents, l'artiste construisait la tridimensionnalité de l'œuvre en prenant comme référence les trois axes principaux. Mais dans d'autres cas, il ne développe pas le matériau dans l'espace car il utilise comme point de départ la tridimensionnalité basique du bloc d'origine (bloc de granit par exemple). Cependant, cette tridimensionnalité n'est pas valide car elle ne constitue pas une caractéristique de l'œuvre mais du matériau de base. Comment l'artiste peut-il alors embrasser l'espace environnant à travers le bloc de matériau ?

Eduardo Chillida propose différentes stratégies pour « activer » la tridimensionnalité de la matière. Le bloc ne doit pas rester passif dans l'espace mais se lier à son environnement. Il doit l'écouter et agir directement dessus, dans toutes ses directions et dans un rapport d'être à être. Après un traitement plus ou moins superficiel, le bloc parlera d'espace via de subtils exercices de perception que l'œil devra capter dans une lecture active de l'œuvre.

Dans la plupart des cas, les stratégies ont pour objectif de dématérialiser le bloc de départ. Cela peut se faire de différentes façons : en transformant la matière en vide, en divisant apparemment le bloc en plusieurs pièces qui s'emboîtent parfaitement, en y introduisant du vide, ou à travers des sculptures type « arbre ». L'introduction du vide et la recherche de toutes les directions de l'espace sont les clés de ce procédé.

2.1.2.1. Transformation de la matière en vide.

Chillida prend comme point de départ un bloc de matière, mais il est conscient qu'étant plein, solide et homogène, le bloc perd toute sa spatialité. Pour la retrouver, il décide de créer un jeu de perception à travers lequel on comprend la matière comme un vide. Pour cela, il part d'un bloc de terre et, grâce à un traitement de surface, crée un nouvel « épiderme » d'oxyde. Une fois l'œuvre achevée, le spectateur identifiera l'oxyde comme matière et la terre comme vide, tout simplement parce que l'encre « pèse » davantage. Et de cette façon si simple, ce qui était un bloc de terre peint se transforme en une structure linéaire qui, suivant les plans principaux et leurs parallèles, enlace un volume vide.

L' « Óxido G-203[w] » (Sculpture 1991066) ressemble énormément à l'œuvre « Jaula de la Libertad » (Sculpture 1997002) vue précédemment. L'oxyde est ici appliqué de façon linéaire, dessinant une grille, mais peut couvrir davantage de surface – comme dans « Óxido G-205[x] » (Sculpture 1991068). La terre continue à figurer l'air mais la perception change. Ce n'est plus la matière qui enlace un vide, mais le vide qui s'introduit ponctuellement dans un grand bloc de matière.

Fig. 2.21. « Óxido G-203 » (Sculpture 1991066). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.22. « Óxido G-205 » (Sculpture 1991068). Source : archives du Musée CH-LK.

[w] « Oxyde G-203 »
[x] « Oxyde G-205 »

2.1.2.2. Transformation de la matière en emboîtement de pièces.

Une autre stratégie qu'utilise Chillida pour situer l'œuvre dans la tridimensionnalité consiste à séparer visuellement le bloc en plusieurs pièces. Il s'agit de faire comprendre la matière comme une somme de petits blocs et pas comme une masse monolithique. Et le spectateur, en se prêtant à l'exercice mental de reconstruction de l'ensemble, aura une bien meilleure conscience spatiale de l'œuvre.

La concrétisation de la rupture est optimale. L'auteur ne divise pas physiquement le bloc mais se contente de suggérer la coupure. Pour cela, il creuse une ligne continue qui parcourt le bloc. Et la continuité de cette ligne est indispensable à l'impression d'indépendance des pièces. La fissure résultante dessine un trait qui doit sa couleur noire à l'ombre projetée depuis la partie extérieure. Elle possède les dimensions parfaites pour générer un sentiment de mystère chez le spectateur : on peut y mettre la main, mais sa profondeur empêche les doigts d'en toucher le fond. Par conséquent, les visiteurs du musée ont l'impression de voir plusieurs pièces lorsqu'ils trouvent une de ces œuvres.

Le bloc est séparé en un nombre différent de pièces selon l'objectif poursuivi et l'œuvre en question. Dans le cas de « Harri I[y] » (Sculpture 1991046), une seule ligne parcourt le bloc et le divise en deux éléments : une importante partie inférieure et une partie supérieure plus petite. La fissure parcourt seulement trois côtés et le dessus du bloc. Sur chacune des faces on retrouve un même schéma de ligne (ligne-arc-ligne) qui s'adapte selon le lieu. Il s'agit de créer l'impression que le volume supérieur rentre dans le bloc inférieur ; c'est pour cela que chaque arc « cherche » le bloc de grande dimension. Les différentes lignes sont généralement horizontales, sauf celles qui font la transition entre les côtés et le dessus et qui sont verticales. Cette ligne, par conséquent, traverse tous les plans principaux et de plus, s'ouvre en essayant de capter toutes les directions de l'espace. Elle concrétise l'union entre ces deux pièces supposées qui, même en étant vraiment dissociées, ne pourraient pas être séparées car les arcs dessinés dans les parois latérales, étant légèrement outrepassés, ne peuvent pas sortir de leur logement.

[y] « Pierre I »

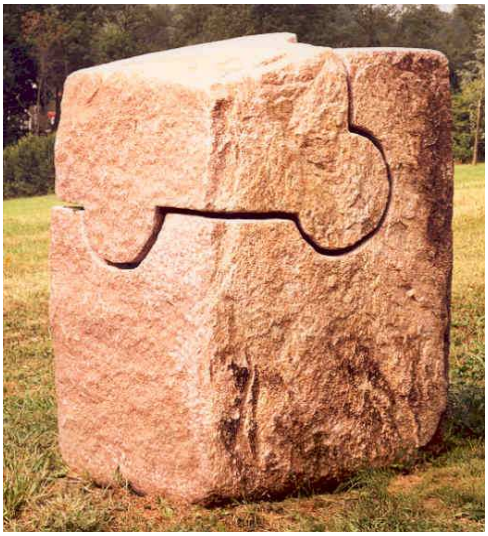


Fig. 2.23. « Harri I » (Sculpture 1991046). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans le cas d' « Escuchando a la piedra IV[z] » (Sculpture 1996005), la force de la tridimensionnalité est peut-être moindre que dans le cas précédent, mais le nombre de pièces créées est plus grand. La ligne naît dans le plan horizontal supérieur, après avoir excavé un petit pavé de matière. De là, une ligne tombe, comme s'il s'agissait d'une fontaine et, dans son parcours essentiellement horizontal, traverse les différentes faces verticales du bloc avec des bifurcations qui dessinent de petits cubes de matière participant à l'emboîtement des deux parties de l'œuvre.

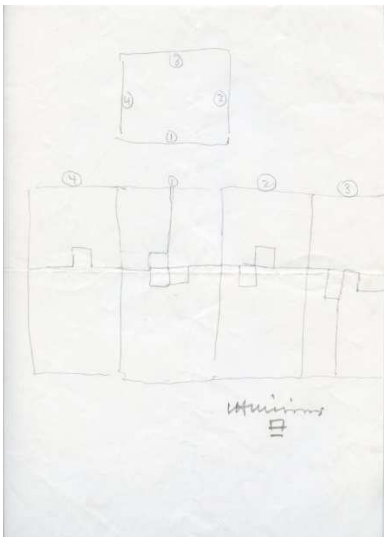


Fig. 2.24. « CH-95/BE-29 » (Esquisse Sculpture 1995029).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.25. « Escuchando a la piedra IV » (Sculpture 1996005).
Source : archives du Musée CH-LK.

[z] « À l'écoute de la pierre IV »

2.1.2.3. Transformation de la matière en support de vide.

Une autre stratégie de dématérialisation procède en détournant l'attention du spectateur du bloc par un accent mis sur une de ses caractéristiques. Il s'agit de le transformer en un support où le vide est un protagoniste. La tridimensionnalité du bloc semble alors créée par la tridimensionnalité du vide lui-même, un vide qui comprend la matière comme membrane de séparation avec l'extérieur et qui parfois la perfore. Le spectateur se rapproche du bloc et le comprend uniquement comme un cadre où le vide est le protagoniste. Les connexions entre intérieur et extérieur permettent de percevoir la tridimensionnalité de ce vide. L'œuvre de Chillida comporte de nombreux exemples de ce type de réalisation : « Enparantza II (Homenaje a San Ignacio)[aa] » (Sculpture 1993003) ou « Lo profundo es el aire XV[bb] » (Sculpture 1995013) entre autres.

Fig. 2.26. « Enparantza II (Homenaje a San Ignacio) » (Sculpture 1993003).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.27. « Lo profundo es el aire XV » (Sculpture 1995013).
Source : archives du Musée CH-LK.

[aa] « Place II (Hommage à Saint Ignace) »
[bb] « Le profond est l'air XV »

Cette idée est menée jusqu'à son terme dans le « Proyecto Tindaya[cc] » (Sculpture 1995056) où l'auteur creuse une excavation cubique de 50m de côté à l'intérieur d'une montagne de Fuerteventura (Îles Canaries).

L'image suivante est une maquette, le projet n'étant pas encore réalisé. Chillida envisage un immense vide d'où on voit le ciel par deux grands puits de lumière. Dans ce cas, le spectateur n'a pas accès au vide à travers des fenêtres, puisqu'il parvient à cet espace pour l' « habiter » physiquement et non plus l'observer de l'extérieur. Dans cet endroit cohabiteraient alors deux géométries bien différenciées : d'un côté, la forme naturelle de la montagne sur laquelle l'auteur interviendrait à peine et, de l'autre, la géométrie du vide logé à l'intérieur.

Fig. 2.28. « Proyecto Tindaya » (Sculpture 1995056). Source : archives du Musée CH-LK.

[cc] « Projet Tindaya ».

2.1.2.4. Transformation de la matière en sculpture « arbre ».

Une autre de ces stratégies de dématérialisation du bloc consiste à maintenir intacte la partie inférieure du bloc et à en travailler la partie supérieure. Il ne s'agit pas d'un traitement de surface du bloc, mais plutôt d'un travail de type métallurgique permettant de couper et plier le matériau.

La procédure est la suivante : on divise la partie supérieure du bloc par le dessus, en dessinant une croix qui définisse quatre sections égales, et on le coupe en suivant ces lignes jusqu'à une profondeur déterminée. Alors, ces quatre nouveaux prismes de plus petite section sont pliés et coupés de façon qu'on ne comprenne pas immédiatement qu'ils proviennent du même bloc. Ces nouvelles lignes sont alors libres et prennent possession de l'espace en l'entourant, comme dans le cas du « Peine del Viento XV (tres)[dd] » (Sculpture 1976013), ou s'embrassant elles-mêmes comme dans « Lotura III[ee] » (Sculpture 1991018).

Il s'agit d'une œuvre type « arbre », puisque la base se divise pour former des branches qui se mettent en rapport direct avec l'espace environnant, acquérant une tridimensionnalité accrue. De nombreuses sculptures de ce type font partie de la série « *Lotura* », « union » en basque.

Fig. 2.29. « Peine del Viento XV (tres) » (Sculpture 1976013).
Image : Carmiña Dovale Carrión.
Fig. 2.30. « Lotura III » (Sculpture 1995013). Source : archives du Musée CH-LK

La tridimensionnalité n'implique pas nécessairement que la matière agisse de la même façon dans toutes les directions. Il y aura des faces principales et secondaires qui seront parfaitement définies par la forme concrète de chaque œuvre.

[dd] « Peigne du Vent XV (trois) »
[ee] « Union III »

2.1.3. Création de la tridimensionnalité à partir d'un support bidimensionnel.

La façon la plus directe de passer d'un support bidimensionnel à la tridimensionnalité est la géométrie descriptive : les axonométries[24] par exemple. Pour cela, on place les axes de référence et on commence à construire. Quelques exemples de ce type apparaissent dans le livre « Aromas[ff] » (voir figure suivante). Néanmoins, l'œuvre n'est pas correctement définie en termes géométriques puisque quelques arêtes manquent comme l'indique le schéma de droite. On pourrait penser qu'il s'agit d'une erreur mais, dans la mesure où cette particularité se répète dans la plupart des dessins du livre, cela semble intentionnel. L'artiste évite ainsi l'angle droit qui produit l'arête pour suggérer une géométrie plus organique des vides.

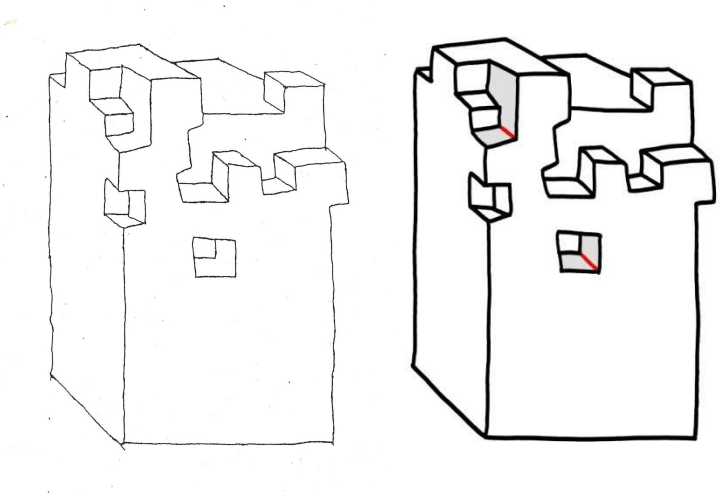


Fig. 2.31. Œuvre de Chillida appartenant au livre « Aromas ».
Fig. 2.32. Schéma de l'œuvre de Chillida appartenant au livre « Aromas ».
Élaboré par l'auteur.

Mais la tridimensionnalité de l'œuvre de Chillida va au-delà. Les axonométries classiques ne sont pas nécessaires puisque son approche de la tridimensionnalité a beaucoup plus de force lorsque la profondeur des éléments n'est pas explicitée. Pour capter un volume il peut suffire d'un profil, de plusieurs planches de papier superposées et travaillées de manière indépendante, ou d'un ensemble d'éléments ancrés aux bords du papier qui semble vouloir abandonner la bidimensionnalité du plan pour se développer dans l'espace.

[ff] « Arômes »

2.1.3.1. Profil.

La tridimensionnalité de l'œuvre peut provenir tout simplement d'un profil qui invite le lecteur à imaginer le volume de l'objet réel. Dans ce premier exemple, un collage de 1955, une surface noire capture la volumétrie d'un corps. Et ainsi, en reconnaissant la géométrie de l'ensemble, les douces courbes de la ligne périmétrale se transforment naturellement en dos de femme. Et la femme, de la même façon que l'encre, pèse.

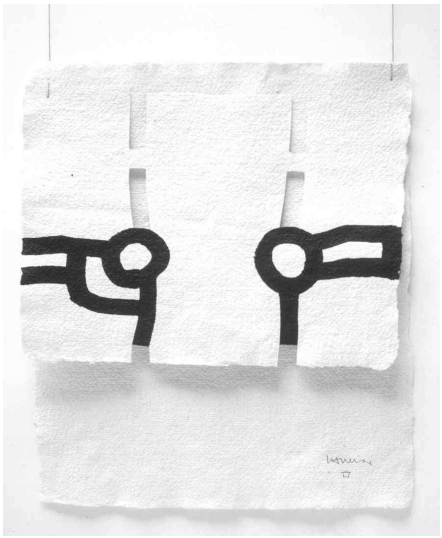
Fig. 2.33. « CH-95/C-3 » (Collages 1995003). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans ce deuxième exemple, l'idée est la même que dans le cas précédent mais va au-delà. Cette fois, c'est la surface d'encre qui enveloppe un espace vide qu'on reconnaît comme le dessin d'un corps féminin. Le plus intéressant réside dans l'ouverture du périmètre qui nous fait construire une ligne du vide dans le vide pour finir de dessiner la tête de la femme. Et cette indéfinition ou liberté n'amoindrit pas la tridimensionnalité de l'œuvre. La ligne périmétrale possède une telle force qu'elle n'a pas besoin d'être totalement définie.

Fig. 2.34. « CH-95/C-4 » (Collages 1995004). Source : archives du Musée CH-LK.

2.1.3.2. Technique de la gravitation.

Dans cette tentative de pourvoir de tridimensionnalité l'œuvre bidimensionnelle, Eduardo Chillida invente la technique de la gravitation, qui consiste à coudre ensemble plusieurs planches de papier (ou de feutre) et à suspendre l'ensemble au mur par des fils et des punaises. Le fait de pratiquer des découpes dans les différentes couches du support donne un accès visuel aux suivantes ; l'espace qui sépare les feuillets produit une forte impression de spatialité. Chaque niveau de l'œuvre fournit des informations à travers la forme des découpes et des surfaces d'encre - quand il y en a. Finalement, le lecteur reconstruit l'œuvre en ordonnant l'information qui provient de chaque strate, et c'est précisément ce qui confère une forte tridimensionnalité à l'œuvre.



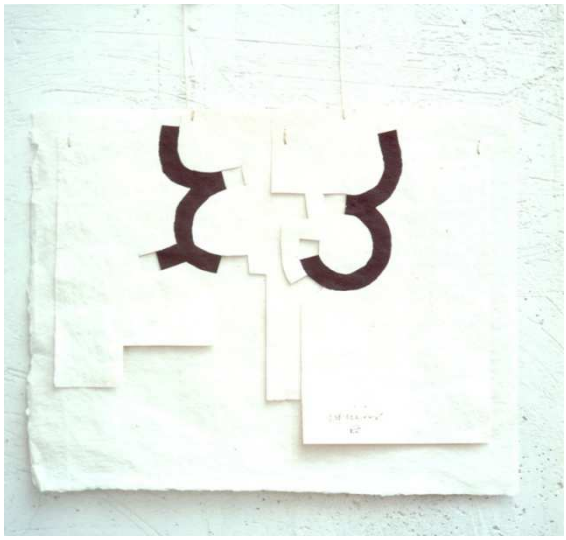


Fig. 2.35. « CH-87/GT-1 » (Gravitation encre 1987001). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.36. « CH-90/GT-23 » (Gravitation encre 1990023). Source : archives du Musée CH-LK.

2.1.3.3. Transformation des limites du support en axes principaux.

Mais la stratégie la plus subtile est celle qui transforme les limites du papier en axes principaux. Si trois éléments similaires sont ancrés à trois des quatre limites d'un support bidimensionnel, on aura l'impression que la composition essaye de sortir de la bidimensionnalité du support pour embrasser la tridimensionnalité de l'espace. On dirait que l'espace intérieur s'étend dans toutes les directions pour atteindre la tridimensionnalité de l'œuvre.

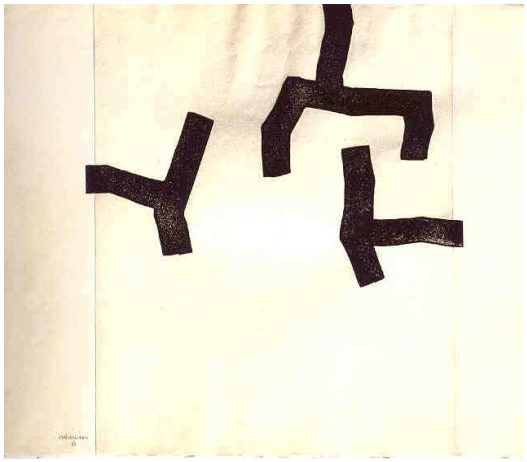


Fig. 2.37. « Leku IV[gg] » (Gravures 1970002). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.38. « CH-94/GT-11 » (Gravitation encre 1994011). Source : archives du Musée CH-LK.

[gg] « Lieu IV »

2.1.4. Exemples: « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011), « Gnomon II » (Sculpture 1984012) et « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).

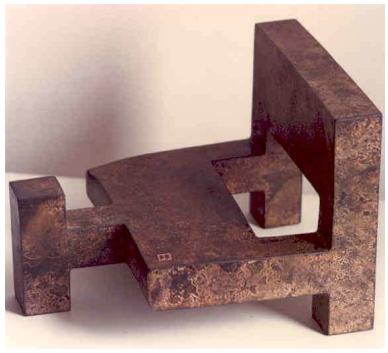


Fig. 2.39. Exemples.

« CH-94/GT-11[25] » (Gravitation Encre 1994011)

22,5 x 22,3 cm

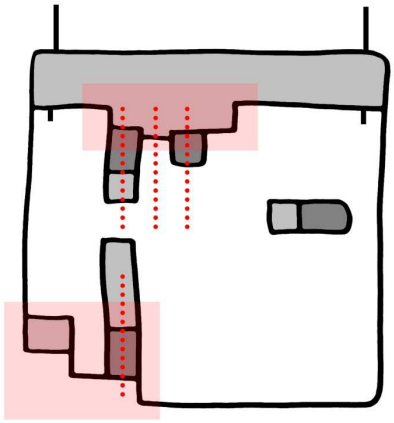


Fig. 2.40. « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.41. Schéma de « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011). Élaboré par l'auteur.

Cette gravitation de géométrie carrée se compose de deux planches de papier rectangulaires, d'approximativement la même dimension, cousues l'une sur l'autre avec un déplacement vertical évident. La planche supérieure présente des découpes et des encrages alors que la seconde strate, servant de support, reste intacte.

La planche supérieure porte dans la zone périmétrale une découpe qui dessine la topographie de l'œuvre. Le bord supérieur est pratiquement horizontal sauf dans sa partie centrale où une découpe, par sa géométrie accidentée, prépare la naissance de trois lignes indépendantes. L'angle inférieur gauche est découpé en escalier. En plus de donner naissance à une ligne comme en dessine le bord supérieur, cette découpe laisse entrevoir l'angle inférieur gauche de la planche de fond.

Quatre petites surfaces d'encre s'étendent à l'intérieur de la première feuille de papier. Trois d'entre elles sont reliées à des surfaces vides ; la quatrième, de la même largeur que les autres, naît d'une découpe dans le bord supérieur mais reste anecdotique dans la composition générale. L'auteur dessine des lignes mixtes composées d'encre et de vide, de la même largeur et parfaitement alignés. La découpe de la première feuille de papier donne un accès visuel au feuillet de base, mais le léger écart qui demeure entre les deux fait de l'espace vide en réalité un espace d'ombre. Ombre et encre restent ainsi étroitement liés.

Il y a trois lignes mixtes dans cette œuvre. Deux d'entre elles sont verticales et parfaitement alignées, traçant un axe important de la composition. Les surfaces d'encre naissent des extrémités du premier feuillet et, à mesure qu'elles avancent vers le centre, se transforment en ombre. Si la dimension de l'encre est approximativement similaire dans les deux cas (deux unités), l'ombre est plus longue dans la partie inférieure que dans la partie supérieure (trois unités en bas contre une en haut). La troisième et dernière ligne mixte est horizontale, et même si l'encre se rapproche beaucoup du bord du papier, elle n'arrive pas à le toucher. En termes de dimensions, elle est identique à la ligne mixte verticale supérieure (deux unités d'encre et une de vide). Si les lignes 1 et 2 étaient très unies par leur alignement, la 1 et la 3 le sont par leurs dimensions.

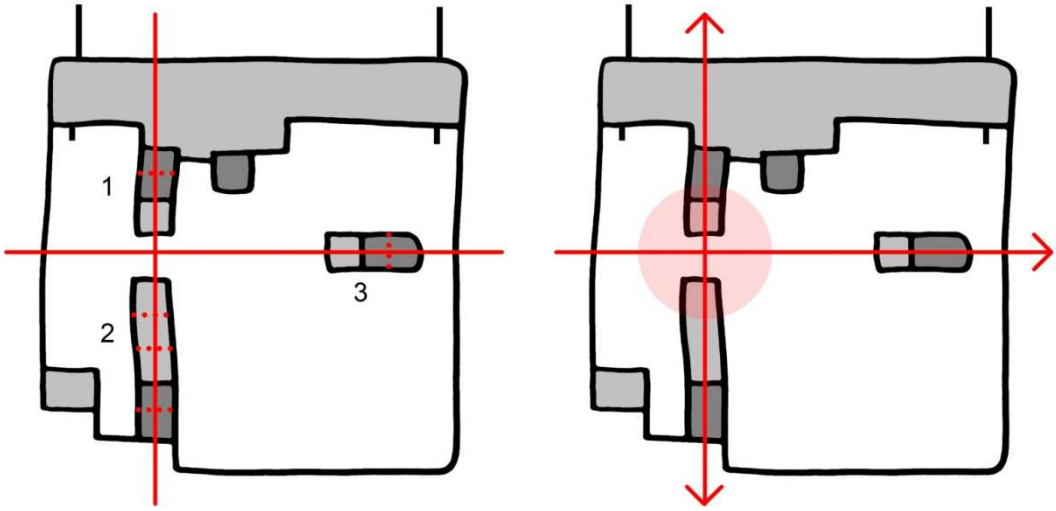


Fig. 2.42. Schémas de « CH-94/GT-11 » (Gravitation Encre 1994011). Élaborés par l'auteur.

On peut remarquer que la largeur de la ligne 3 coïncide avec la distance de séparation entre les lignes 1 et 2, incitant à déplacer mentalement la ligne 3 vers la gauche pour combler la distance entre les lignes. Mais l'encre a plus de force que l'ombre. Et si les trois segments d'encre des lignes mixtes sont orientés vers les limites du papier, c'est pour souligner le mouvement vers l'extérieur.

Dans la ligne 3, l'extrémité droite du trait d'encre est courbe, renforçant cette idée d'expansion. Et ainsi, l'intersection des deux axes principaux, ce petit carré de papier blanc, se transforme en origine de la composition, l'endroit où tous les éléments de la composition prennent leur source. Trois éléments sur un plan, du même type avec la même structure, se dirigent vers l'extérieur comme s'ils explosaient et voulaient abandonner la bidimensionnalité du plan pour atteindre la tridimensionnalité de l'espace.

« GNOMON II[26] » (Sculpture 1984012)

17,5 x 23 x 26 cm

L'œuvre « Gnomon II » (Sculpture 1984012) investit sa tridimensionnalité à travers la matérialisation du plan et de la ligne. La sculpture se compose de trois éléments bien différenciés : un premier plan vertical, un second horizontal et un dernier élément perpendiculaire au sol et conséquemment parallèle au plan vertical de départ.

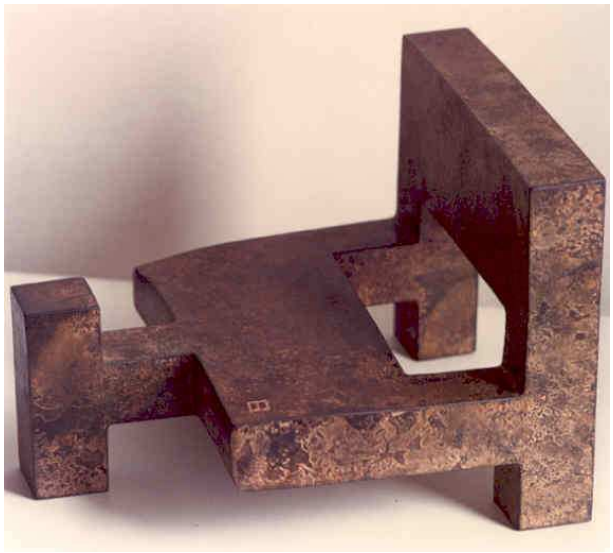


Fig. 2.43. « Gnomon II » (Sculpture 1984012). Source : archives du Musée CH-LK.

La pièce A est un plan vertical rectangulaire positionné en largeur, évidé dans sa partie inférieure. Cet évidement transforme le plan en portique, un élément qui repose sur deux appuis verticaux linéaires.

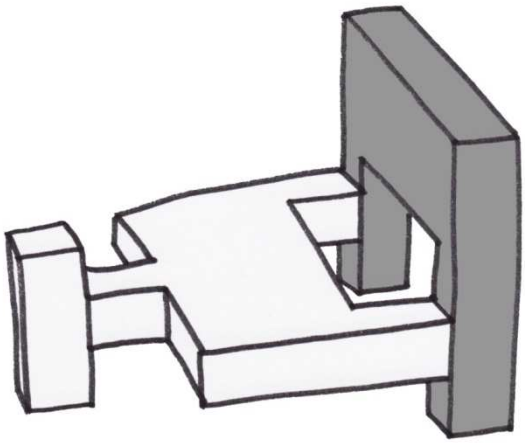


Fig. 2.44. Schéma de « Gnomon II » (Sculpture 1984012). Élaboré par l'auteur.

La pièce B est un plan horizontal, reflet fidèle de la pièce A, découpé dans sa partie droite pour créer deux éléments linéaires. Ces pièces se soudent aux appuis verticaux de la pièce A à mi-hauteur. De l'autre côté de B et en son centre, un petit parallélépipède de même dimension que les éléments linéaires de droite fait la connexion avec le dernier élément de l'œuvre : la pièce C.

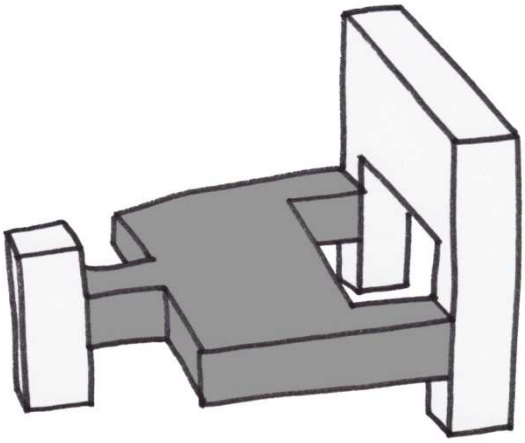


Fig. 2.45. Schéma de "Gnomon II" (Sculpture 1984012). Élaboré par l'auteur.

La pièce C est un élément linéaire vertical aligné sur l'axe médian de l'œuvre. Il s'agit d'un des trois appuis qui assurent la stabilité de l'œuvre. Mais C ne devrait pas être si haute si son unique fonction était de supporter le poids de la pièce. Le fait qu'elle dépasse le plan horizontal B fait qu'on l'identifie avec les appuis de la planche A.

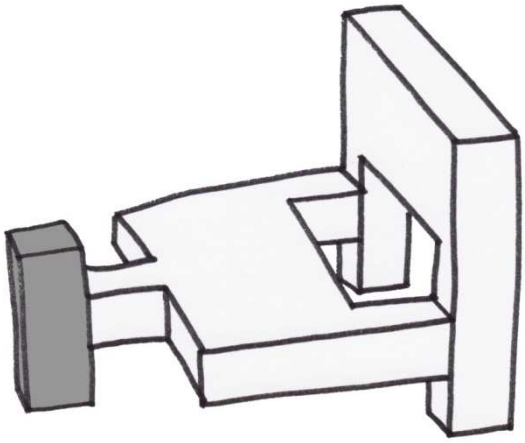


Fig. 2.46. Schéma de "Gnomon II" (Sculpture 1984012). Élaboré par l'auteur.

Par conséquent, on passe du plan vertical qui prend appui sur le sol au plan horizontal, parallèle au sol, et finalement se connecte avec la ligne verticale qui sert de troisième appui.

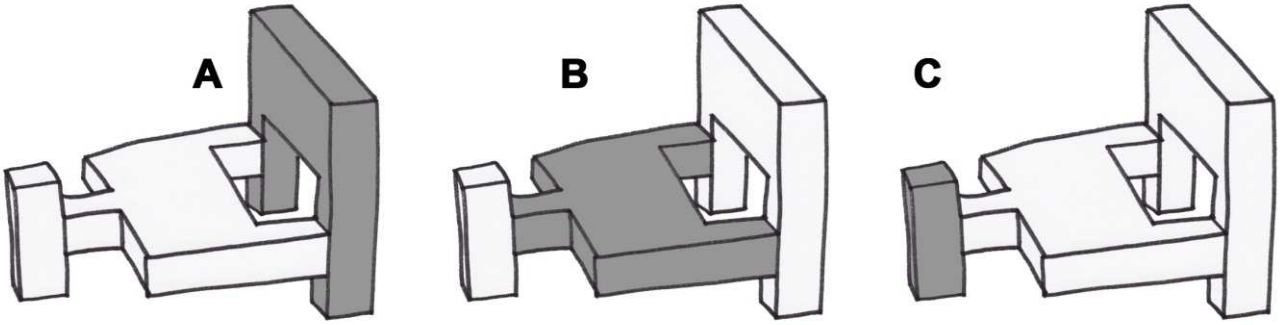


Fig. 2.47. Schémas de “Gnomon II” (Sculpture 1984012). Élaborés par l’auteur.

Si l’union entre A et B est une union de vides (deux points d’union), l’union entre B et C est une union de pleins (un seul point d’union). Cette première union de A avec B est fondamentale. La coïncidence des largeurs des évidements génère une ligne de vide, de plus parfaitement encadrée par les jonctions de la matière entre les appuis. L’œil reconstitue la ligne et imagine aussi la possibilité de disposer dans cet espace vide la pièce C, comme pour le remplir.

Il y a donc un intense dialogue entre la ligne de matière verticale et la ligne de vide horizontale qui est plus loin et à une hauteur inférieure. Et c’est précisément le dialogue entre le plein et le vide, la verticale et l’horizontale, le point et la ligne (si on regarde d’en haut), qui confère une forte tridimensionnalité à l’œuvre.

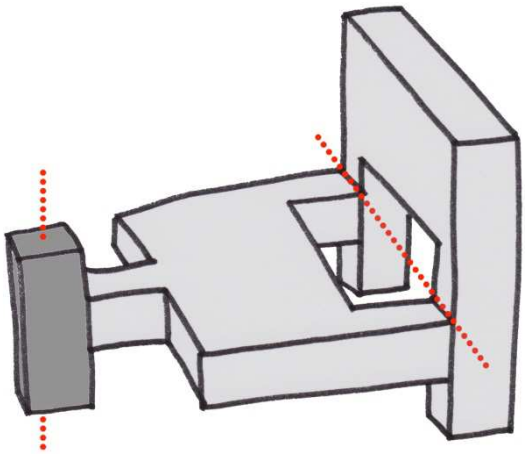


Fig. 2.48. Schéma de « Gnomon II » (Sculpture 1984012). Élaboré par l’auteur.

« LO PROFUNDO ES EL AIRE, ESTELA XII[27] » (Sculpture 1990016)

212 x 97 x 103 cm

Cette œuvre est un bon exemple de tridimensionnalité puisqu'elle réunit deux des stratégies précédemment décrites. D'un côté, l'artiste travaille le bloc de matière en créant un évidement, de façon à que ce dernier soit le vrai protagoniste de l'œuvre. Chillida dit que « los espacios interiores, que han sido siempre problema y preocupación de los arquitectos, suelen ser espacios de tres dimensiones definidos por superficies de dos. Yo aspiro a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno) estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos[28] » (« les espaces intérieurs, qui ont toujours été un problème et un souci des architectes, sont souvent des espaces de trois dimensions définis par des surfaces de deux. J'aspire à définir le tridimensionnel (vide) à travers le tridimensionnel (plein), établissant en même temps une espèce de corrélation et de dialogue entre eux »). Et d'un autre côté, il estompe les arêtes qui délimitent ces vides par l'intersection de plusieurs espaces vides. L'œil reconstruit alors les lignes qui manquent et, ce faisant, prend conscience de la forte tridimensionnalité du vide.

Fig. 2.49. « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Source : archives du Musée CH-LK.

Le matériau de départ est un bloc de granit de base carrée, mesurant approximativement un mètre de côté et deux de hauteur et qui, par sa taille, dialogue directement avec l'être humain. Le bloc conserve la texture du granit et on en a extrait trois cubes de matériau qui laissent trois vides parfaitement identifiables. Les plans qui définissent ces espaces sont polis, ce qui renforce l'idée de Chillida selon laquelle le vide est une matière plus rapide.

Le premier de ces vides se situe dans la partie supérieure centrale de la face principale de l'œuvre et coïncide avec la hauteur des yeux du spectateur. Il apparaît comme un carré qui occupe un cinquième de la hauteur totale de l'œuvre, et dont la profondeur occupe deux tiers de la profondeur totale. Les deux autres perforations pratiquées dans la face postérieure de l'œuvre, parallèle à la face principale, sont alignées avec la face supérieure du bloc et sont presque symétriques par rapport à un axe vertical central. Si le vide précédent était central, ces deux vides sont latéraux. Deux cubes de 50cm de côté occupaient les deux angles supérieurs du bloc original et laissent subsister une petite paroi de granit permettant précisément de contenir les vides qui les ont remplacés. Si le premier vide évoquait une grotte, les deux autres sont des vides qui altèrent l'aspect du bloc original puisqu'ils redéfinissent son contour et sont donc en relation directe avec l'extérieur.

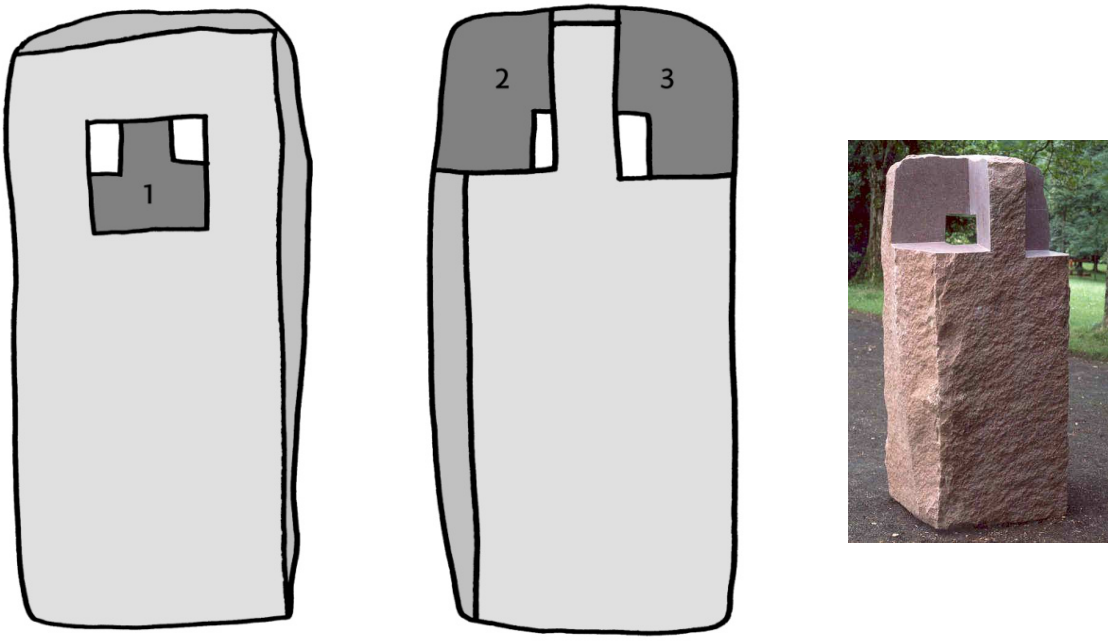


Fig. 2.50. Schémas de « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Élaborés par l'auteur.
Fig. 2.51. « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Source : archives du Musée CH-LK.

Les espaces de vide intersectent car une communication directe relie le vide nº1 aux deux autres qui sont à l'arrière du bloc. Lorsqu'on a évidé le matériau, on n'a pas extrait trois prismes de matière identiques puisque certaines parties étaient déjà creusées. La communication des vides estompe les arêtes qui les contiennent. Ainsi, dans le vide nº1 par exemple, l'œil reconstitue les arêtes qui manquent ; arêtes qui saillent et empiètent sur une partie de l'espace extérieur (voir schéma suivant).

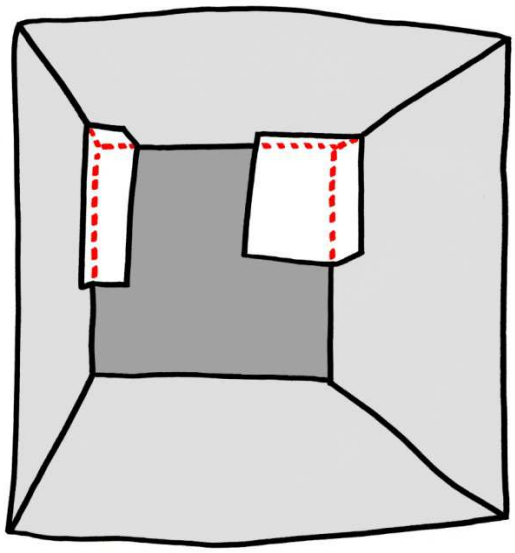


Fig. 2.52. « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Image : Carmiña Dovale Carrión.
Fig. 2.53. Schéma de « Lo profundo es el aire, Estela XII » (Sculpture 1990016).
Élaboré par l'auteur.

La perception depuis l'arrière est similaire. Les vides sont également définis par les arêtes qui les conforment et comme ils s'interrompent à nouveau, cette fois à cause de l'intersection avec le vide nº1, l'œil doit essayer de les reconstruire en utilisant cette fois une partie du vide intérieur. En effet, le vide nº1 tend vers l'extérieur tandis que, depuis la partie postérieure, les vides nº2 et 3 se projettent vers l'intérieur. De l'intérieur vers l'extérieur, et de l'extérieur vers l'intérieur.

La stratégie d'appropriation des vides les uns par les autres donne une forte tridimensionnalité à l'œuvre. Pour réussir cet effet, il suffit de faire en sorte que chacun des vides postérieurs « morde » sur un petit espace du vide nº1. Ce sont les arêtes de ces deux cubes d'intersection de vides qui s'activent lors des reconstructions proposées par l'œil dans sa lecture active. En fonction du point de vue, elles se rattacheront à un endroit ou à un autre.

La séquence finale des espaces est la suivante. Au départ, il y a un prisme de vide situé à l'hauteur des yeux du spectateur. À travers la partie supérieure de ce vide, on établit la connexion avec les autres deux vides postérieurs et indépendants qui, par leur géométrie, complètent la volumétrie du bloc original, et qui sont en contact direct avec l'espace environnant. Dans ce parcours, on passe par conséquent du numéro un au deux (de l'impair au pair), de l'intérieur à l'extérieur, et de caché à montré car, vue depuis sa partie postérieure, l'œuvre prend tout son sens.

2.2. Le poids des éléments.

La sculpture n'implique pas uniquement la tridimensionnalité. Si un objet est physiquement présent dans l'espace c'est précisément par son poids, parce que les lois de la gravité l'affectent. Et cela ne concerne pas uniquement les œuvres en acier ou en albâtre, mais toute l'œuvre de Chillida, même son œuvre graphique. Ainsi, quand l'auteur se trouve face à un papier blanc, il utilise le poids des éléments comme un outil compositionnel supplémentaire qui l'aidera dans le processus de création.

2.2.1. La transmission des charges.

Le spectateur ne peut pas voir le poids des éléments de façon directe à travers la forme, mais il pourra le percevoir à travers sa décharge. Si les objets ne pesaient pas ils pourraient flotter dans l'air, mais leur poids les lie forcément à la terre. L'artiste devra donc assurer la transmission de la charge de tout élément de la composition de son emplacement jusqu'au sol, comme on peut voir dans les exemples suivants.

Dans ce dessin, l'auteur construit une composition avec des éléments géométriques purs : une base circulaire, cinq triangles (dont deux sont unis) et trois cercles. La nudité des formes aide à visualiser la transmission des charges d'une façon directe.

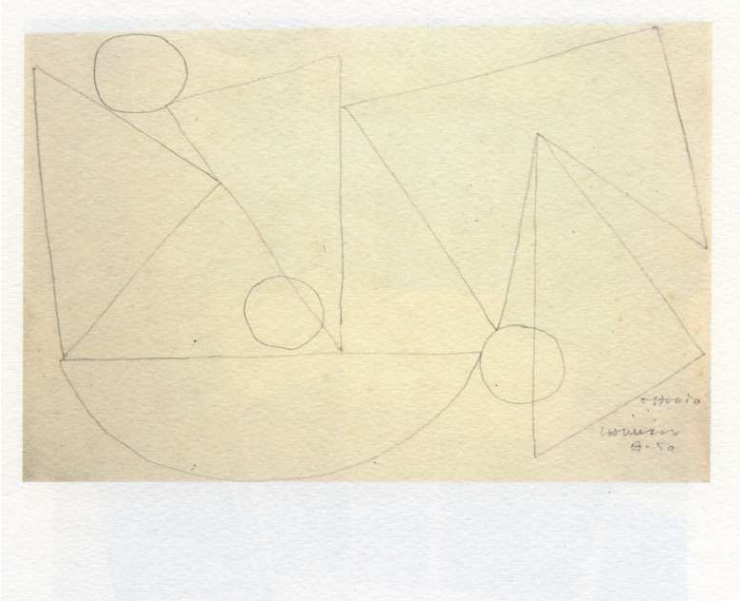


Fig. 2.54. « CH-50/DLF-6 » (Dessin Ligne 1950006). Source : archives du Musée CH-LK.

Le point central de l'arc de la base repose sur le sol. Trois triangles prennent appui sur sa partie horizontale supérieure (à gauche, au centre et à droite), on suppose donc qu'elle conservera son équilibre. Le triangle 1 s'appuie sur le bord gauche de la base. Il conserve son équilibre grâce au triangle 2 en appui sur lui. Le triangle 5 repose sur l'une de ses pointes et tend à tomber vers la droite, mais le double triangle 3-4 appuyé sur le bord droit de la base l'en empêche. Les cercles jouent différents rôles dans la composition. Le C3 donne du poids aux triangles 1 et 2, et le C1 assure l'appui du triangle 3 sur la base.

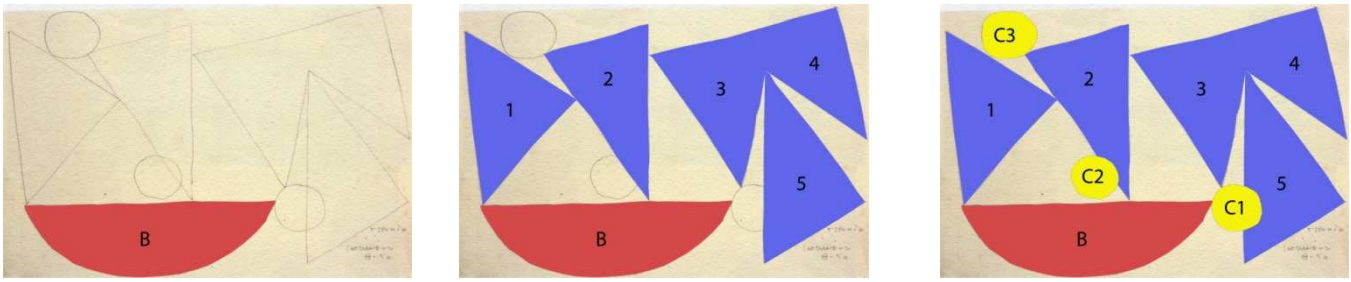


Fig. 2.55. Schémas de « CH-50/DLF-6 » (Dessin Ligne 1950006). Élaborés par l'auteur.

Finalement, le résultat est une composition stable, même si l'équilibre du système est miraculeux puisqu'il repose sur seulement deux points d'appui. Il s'agit d'un dessin sculptural où les figures géométriques possèdent un poids et conséquemment ne peuvent pas être disposées d'une façon aléatoire. Chaque élément devra trouver les appuis nécessaires dans son environnement le plus proche afin d'assurer la stabilité de l'ensemble.

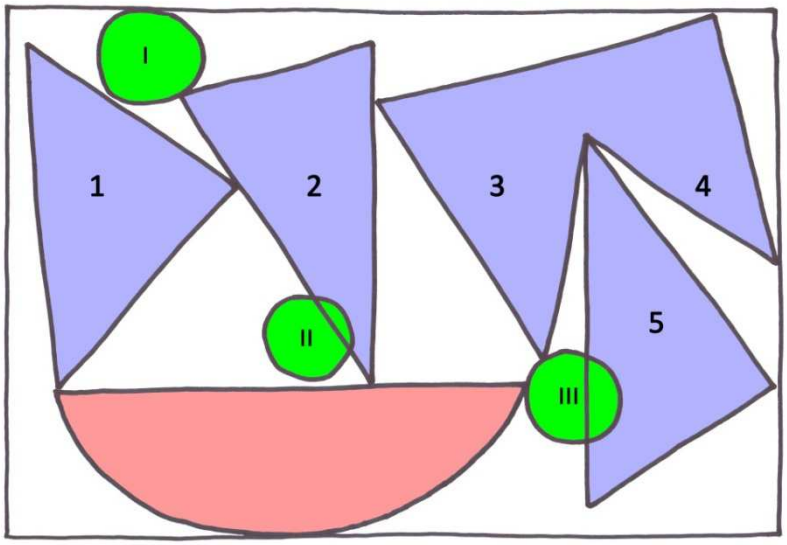


Fig. 2.56. Schéma de « CH-50/DLF-6 » (Dibujo Línea 1950006). Élaboré par l'auteur.

2.2.1.1. Exemple: « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028).

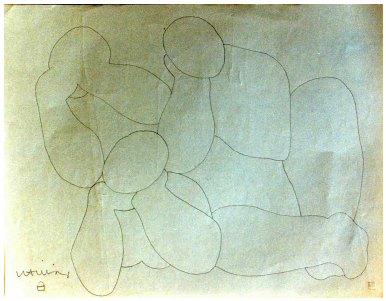


Fig. 2.57. Exemple.

« CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028)

20,8 x 27,3 cm

Dans cette œuvre figurative de 1948, le sculpteur propose une intéressante réduction du corps humain. À travers trois têtes, cinq avant-bras, deux troncs et deux membres inférieurs on identifie trois corps qui se mettent en relation par la transmission de leur poids.

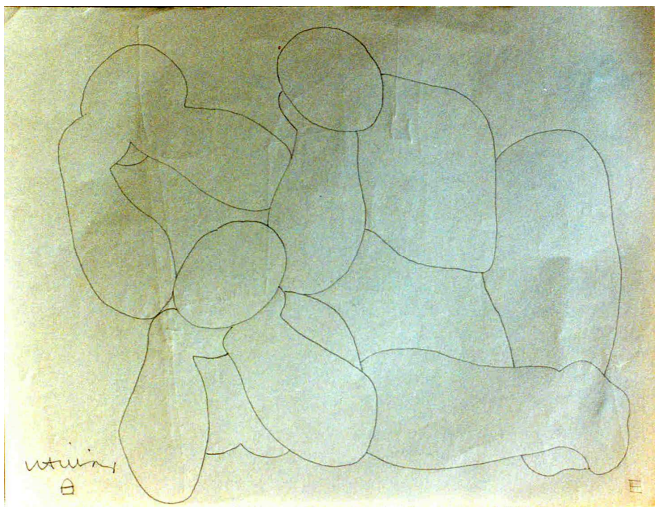


Fig. 2.58. « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028). Source : archives du Musée CH-LK.

Les trois formes elliptiques situées dans la partie supérieure gauche de l'œuvre symbolisent les têtes. Les deux plus hautes regardent vers l'extérieur, chacune de son côté, tandis que la troisième, plus basse, regarde vers la gauche. Les corps se touchent mais ne se regardent pas. Les trois têtes construisent un triangle équilatéral.

Des trois têtes naissent les avant-bras. Ceux-ci supportent le poids des têtes et le répartissent dans l'espace. La figure 3 s'appuie sur les figures 1 et 2 ; la figure 2 s'appuie sur le dos de la figure 1 et la figure 1 transmet directement son poids au sol. Il n'y a pas six avant-bras comme on aurait pu s'y attendre, mais seulement cinq.

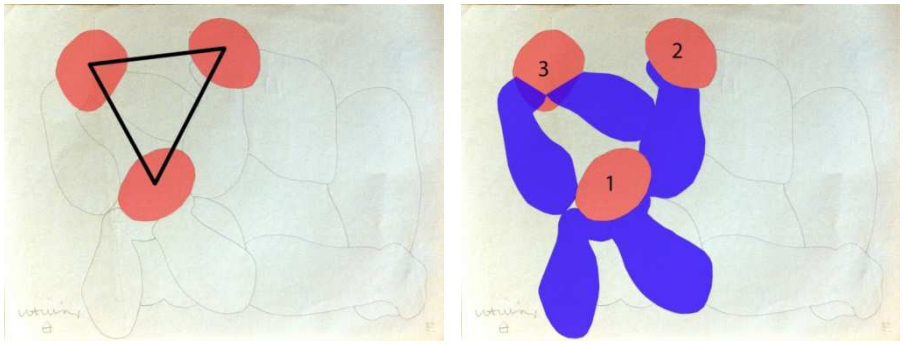


Fig. 2.59. Schémas de « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028). Élaborés par l'auteur.

En analysant la position des troncs et des membres inférieurs, on arrive à déchiffrer la position des corps dans l'espace. La figure 1, comme l'indique le dessin de sa poitrine, est une femme allongée sur le sol. Elle appuie ses coudes sur le sol et sa tête repose sur ses mains. Sa tête regarde vers la gauche, son tronc est de face et ses jambes s'étendent vers la droite. Au second plan (avant-bras derrière la tête de la figure 1) il y a la figure 2 qui reste debout et incline sa tête vers la gauche pour regarder vers la droite de la composition. Cette figure se met en relation avec la figure 1 par l'appui du coude sur son dos. Le corps est structuré en trois parties : tête, tronc et membres inférieurs. Les jambes se tiennent d'elles-mêmes, mais tout le poids du tronc et de la tête repose sur la figure 1. Au troisième et dernier plan (voir avant-bras droit) se trouve la figure 3. Sa position reste indéfinie puisqu'elle ne montre qu'une tête et deux avant-bras qui s'appuient sur les deux autres figures.

Si on fait une lecture d'arrière en avant, la figure 3 décharge sur la 1 et la 2, la figure 2 sur la 1, et la 1 directement sur le sol. Par conséquent, la figure la plus éloignée du spectateur est aussi plus éloignée du sol et le parcours de transmission des charges est plus grand.

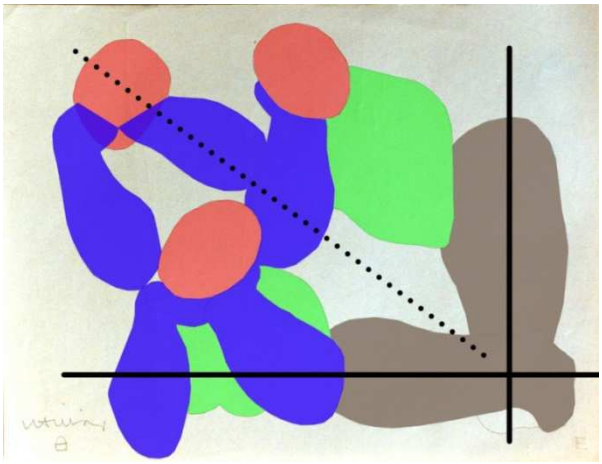


Fig. 2.60. Schéma de « CH-48/FH-28 » (Dessin Figures 1948028). Élaboré par l'auteur.

La figure 1 est allongée et marque l'horizontale alors que la figure 2, debout, trace la verticale. Leurs deux membres inférieurs sont donc perpendiculaires et soulignent avec force l'angle inférieur droit de l'œuvre ; ils le ferment d'une certaine manière. La figure 3 permet de dessiner une diagonale, mais laisse la composition plus ouverte dans la partie supérieure gauche.

2.2.2. Gravité vs lévitation.

La gravité n'a rien à voir avec le contact d'une grande surface avec le sol, tout au contraire. Chillida essaie de s'évader de son effet pour rendre sa présence encore plus forte. Pour cela, il utilise la force de la lévitation qui, comme la gravité, est une force verticale, mais agit en sens contraire. Une nouvelle force qui relie l'élément au ciel et non à la terre.

Chillida affirme « Yo me rebelo contra Newton. Yo y mis esculturas[29] ». (« Moi je me rebelle contre Newton. Moi et mes sculptures »).

L'horizontale et la verticale apparaissent toujours dans l'œuvre d'Eduardo Chillida. L'axe « x » marque l'horizon et la stabilité, pendant que l'axe « y » évoque la relation entre ciel et terre, entre gravitation et lévitation.

La verticalité est symbole de vie. L'être humain la gagne peu à peu pour la perdre au moment de la mort. Etre debout implique donc un effort important, mais représente aussi la possibilité de la vie. « Hombre encendido / Árbol / Hombre apagado / Agua / Recostada invertida / Quieto lago[30] » (« Homme allumé / Arbre / Homme éteint / Eau / Appuyée invertie / Tranquille lac »).

La simple pesanteur de notre corps nous lie de façon directe à la terre. Même lorsque nous tentons d'y échapper, nous savons qu'elle nous rattrapera inéluctablement. Mais cette réalité physique n'affecte pas l'esprit, beaucoup plus libre et fréquemment associé au ciel par son immatérialité. La lutte entre gravitation et lévitation est aussi une lutte entre corps et âme. Chillida parle d'une bataille irrationnelle contre la gravité, d'une « gran batalla que ocurre en la vertical / entre las fuerzas que suben y las fuerzas que bajan / la misma batalla que existe en las líneas curvas / entre lo centrípeto y lo centrífugo, / entre la convexidad y la concavidad[31] » (« une grande bataille qui a lieu dans la verticale / entre les forces qui montent et les forces qui descendent / la même bataille qui existe entre les courbes / entre le centripète et le centrifuge, / entre la convexité et la concavité »).

Les œuvres d'Eduardo Chillida pèsent si lourd que seul le sol peut supporter leur poids. On pourrait même dire qu'elles semblent naître du sol. Mais, comme Werner Schmalenbach explique, « si bien todo el arte de Chillida tiene la condición del peso, también le fascina el vencerlo, pero no por la ligereza sino por la ingravidez a través de la cual se experimenta el peso[32] » (« même si tout l'art de Chillida est conditionné par le poids, l'idée de le vaincre le fascine, mais non pour la légèreté sinon pour l'apesanteur à travers laquelle on expérimente le poids »). C'est alors que les œuvres enracinées à la terre s'ouvrent au ciel comme un arbre. Et ce dialogue est si intense qu'elles semblent parfois perdre leur masse pour se mettre à voler.

Eduardo Chillida utilise différentes stratégies pour souligner l'axe vertical par lequel ses œuvres entrent en relation avec le ciel et la terre, de telle façon que le spectateur aura du mal à déterminer si les œuvres pèsent de tout leur poids ou s'allègent pour s'élever.

2.2.2.1. Ouverture de la forme.

Dans le cas de « Buscando la luz I[hh] » (Sculpture 1997007), trois planches d'acier définissent une enceinte en « u » où les spectateurs peuvent pénétrer. L'ouverture graduelle de la forme s'évasant en une succession de courbes montre la difficulté de la montée pour créer le lien avec le ciel. Le visiteur, une fois à l'intérieur de l'oeuvre et protégé par ses parois, comprendra comment l'espace intérieur s'agrandit à mesure qu'on monte. On dirait que plus on monte, plus le matériau semble léger. Après un premier temps d'observation, on abandonne le sol pour voyager mentalement vers le haut, vers la lumière et le ciel. Le poids de la sculpture se décharge dans ce cas au niveau du contact des trois lignes d'intersection des planches avec le sol. Mais l'ouverture de la forme définit un axe de tension vers le haut. Entre les deux, le sculpteur matérialise un instant d'équilibre.

Fig. 2.61. « Buscando la luz I » (Sculpture 1997007). Source : archives du Musée CH-LK.

[hh] « Cherchant la lumière I »

2.2.2.2. Union avec le vide.

L'union physique entre matière et vide aide aussi à définir l'axe vertical. Dans l'œuvre « Elogio del cubo, Homenaje a Juan de Herrera » (Sculpture 1990005), la découpe d'une partie du matériel permet l'entrée de l'air à l'intérieur de l'œuvre. La géométrie de ce vide se compose de deux parties ; une première partie rectangulaire verticale qui, partant du dessus de l'œuvre, aboutit dans une deuxième forme, carrée. Cette entrée d'air a une forte ressemblance formelle avec l'accès à une grotte où souvent, un étroit espace d'entrée est connecté à un espace central de plus grande dimension. Le carré vide, protagoniste de l'œuvre, ne pourra pas ressortir car le passage vers l'extérieur est trop étroit. Il est capturé, dans une stratégie formelle qui assure l'union entre la matière et le vide. L'œuvre repose sur le sol, mais l'union de sa partie supérieure avec le vide génère une tension qui l'emmène vers le haut. Qui supporte alors le poids de la sculpture? Le ciel ou la terre?

Fig. 2.62. « Elogio del cubo, Homenaje a Juan de Herrera[ii] » (Sculpture 1990005).
Image : Alberto Cobo.

[ii] « Éloge du cube, Hommage à Juan de Herrera »

2.2.2.3. Rôle principal du plan horizontal face au vertical.

Une autre stratégie utilisée par Chillida pour suggérer la lévitation consiste à utiliser l'horizontale comme protagoniste face à une verticale secondaire. L' « Homenaje a Luca Pacioli[jj] » (Sculpture 1986003) est une grande table rectangulaire en acier, courbe à l'une de ses extrémités, reposant sur trois petits pieds. Le fait de ne pas pouvoir voir les trois appuis en même temps, puisque le point de vue du spectateur est beaucoup plus haut et que la géométrie de la table les cache, génère l'illusion de la lévitation. On a alors l'impression que « es el aire el que mantiene la pieza suspendida en el suelo[33] » (« c'est l'air qui maintient la pièce suspendue au-dessus du sol »). Une pièce qui, de plus, semble avancer vers sa partie courbe.

L'artiste attribue ici le rôle principal au plan horizontal et non au plan vertical. Il explique lui-même que « el objetivo de las mesas es ver hasta dónde puede uno arrimarse a las dos dimensiones y conseguir que la obra siga siendo una escultura[34] » (« l'objectif des tables est de voir jusqu'où on peut s'approcher des deux dimensions tout en faisant que l'œuvre continue à être une sculpture »). Cela supprime la tension verticale et donne l'impression qu'on travaille uniquement dans un plan horizontal différent de celui du sol, suggérant ainsi que la table flotte.

Fig. 2.63. « Homenaje a Luca Pacioli » (Sculpture 1986003).
Source : archives du Musée CH-LK.

[jj] « Hommage à Luca Pacioli »

2.2.2.4. Éléments d'air pour faire oublier l'appui avec le sol.

Une autre manière de quitter le sol consiste à pénétrer l'air de façon à perdre conscience de l'appui avec le sol. Le titre même de cette œuvre fait penser au ciel : « Espíritu de los pájaros I[kk] » (Sculpture 1952004). Le contact avec le sol se fait par une pierre dont émerge un élément métallique vertical central. De là surgissent de nouveaux éléments qui pénètrent l'air dans toutes les directions, à tel point qu'on dirait des oiseaux. La relation avec l'espace est si intense qu'on finit par oublier le lien avec le sol. C'est là une nouvelle façon de s'élever.

Fig. 2.64. « Espíritu de los pájaros I » (Sculpture 1952004). Source : archives du Musée CH-LK.

[kk] « Esprit des Oiseaux I »

2.2.2.5. Relation avec le ciel comme stratégie de localisation.

Mettre en relation le spectateur avec le ciel est une façon de lui donner une position déterminée dans l'espace afin de guider son regard vers un autre point. La sculpture « Elogio del Horizonte IV[II] » (Sculpture 1989070), située sur le coteau de Santa Catalina de Gijón, embrasse l'air dans un geste qui invite les visiteurs à entrer. Une fois à l'intérieur, le visiteur établit une connexion avec le ciel à travers l'ellipse dessinée par la partie supérieure de l'œuvre. Cet axe vertical détermine la position exacte depuis laquelle le spectateur regarde l'horizon à travers une fenêtre découpée dans le mur de béton.

Cette œuvre essaye ainsi de matérialiser une position dans l'espace et d'indiquer une direction claire au regard. Chillida aurait pu concevoir uniquement une enceinte fermée avec une fenêtre ouverte sur la mer, mais l'effet est beaucoup plus puissant si on établit un lien préalable avec le ciel. C'est comme si on étirait le visiteur vers le haut avant de le faire marcher mentalement en avant, dans un état d'ouverture pure

Fig. 2.65. « Elogio del Horizonte IV » (Sculpture 1989070).
Source : archives du Musée CH-LK.

[II] « Éloge de l'horizon »

2.2.2.6. Gravité et lévitation dans la « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034).

Eduardo Chillida étudie le sujet de la gravitation et de la lévitation non seulement à travers ses sculptures, mais aussi à travers son œuvre graphique. Selon Kosme de Barañano, dans les gravitations, « Chillida juega con el concepto de gravitar casi en el límite, pues el papel no pesa. Al suspenderse, los papeles se enclavan, enmarcan o desmarcan entre ellos, es decir, se articulan en relieve. La definición, esto es, la limitación de los planos señalados o concretados por el papel o su mancha, ahora vacila, cuelga y levita desde los puntos-línea que los mantienen[35] » (« Chillida joue avec l'idée de graviter presque à sa limite, puisque le papier ne pèse pas. En se suspendant, les papiers se clouent, s'encadrent ou se démarquent entre eux, c'est-à-dire qu'ils s'articulent en relief. La définition, la limitation des plans remarqués ou concrétisés par le papier ou sa tache, maintenant vacille, pend et lévite depuis les points-lignes qui les maintiennent »). Examinons les stratégies utilisées par le sculpteur pour travailler la gravité et la lévitation dans le contexte de ces « Gravitations ».

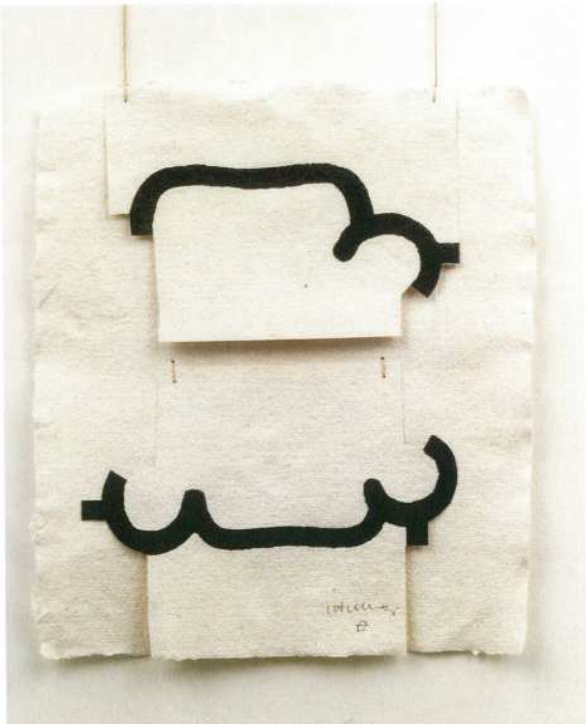
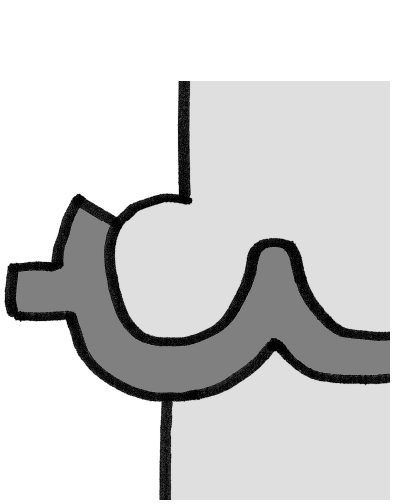


Fig. 2.66. « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). Source : archives du Musée CH-LK.

Cette gravitation est composée de trois planches de papier. Il y a une base de grande dimension sur laquelle sont cousus deux autres papiers plus petits, l'un sur l'autre. Et sur chacun de ces deux feuillets secondaires, l'auteur dessine une ligne d'encre. Le dialogue entre ces deux lignes est l'élément compositionnel principal de l'œuvre.

Les deux planches secondaires ne sont pas uniquement un support physique où l'auteur dessine ; elles font aussi partie de la création même de la ligne. Ainsi, les limites du papier accompagnent l'encre dans son dessin et servent à créer des limites plus diffuses. Dans le détail suivant, on voit par exemple comment la découpe du papier suit le dessin de l'arc déjà amorcé par l'encre.



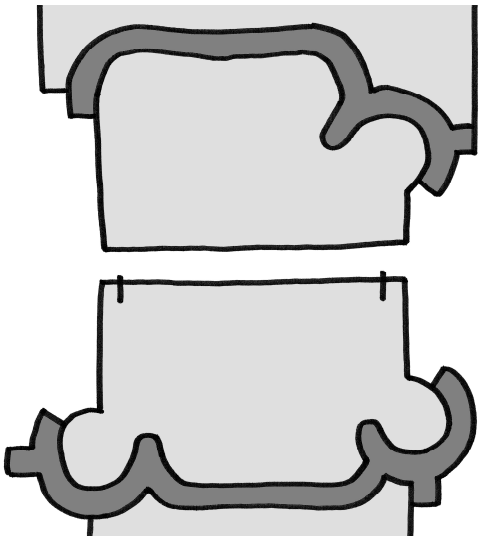


Fig. 2.67. Détail de « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). Élaboré par l'auteur.
Fig. 2.68. Détail de « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). Élaboré par l'auteur.

La ligne courbe embrasse l'espace, à la différence de la ligne droite qui le traverse. La disposition d'un arc central « lent » (segment central horizontal avec deux arcs de fermeture dans ses extrêmes) accompagné de deux arcs latéraux « purs » constitue la structure formelle des lignes d'encre de l'œuvre. Néanmoins, le schéma ne se reproduit pas de façon identique dans les deux lignes. La ligne supérieure nº1 n'a pas d'arc « pur » à gauche, et cette absence devient très importante. D'un côté, elle évite une symétrie trop rigide ; de l'autre, le fait que la ligne supérieure comporte deux arcs et la ligne inférieure trois établit un dialogue entre un rythme binaire et un rythme ternaire. La ligne inférieure avec ses trois arcs donne un meilleur appui au poids de l'œuvre.

La ligne nº1, convexe, dessine un toit alors que la ligne nº2, concave, constitue un sol. Pour l'exprimer d'une façon différente, la ligne nº1 embrasse l'espace situé sous elle et la nº2, l'espace au-dessus d'elle. Finalement, à distance l'une de l'autre, elles appréhendent un même espace interstitiel central. Le résultat de cette œuvre est donc la définition d'un espace « entre » lignes.

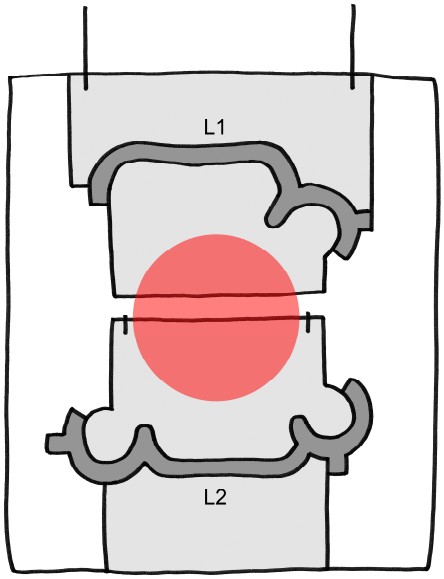


Fig. 2.69. Détail de « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). Élaboré par l'auteur.

La ligne nº1 est liée à l'élévation. On dirait qu'elle cherche à monter et qu'elle suit la tension des fils qui soutiennent son support. La ligne nº2, néanmoins, parle de gravité et semble vouloir se déplacer vers la partie basse, dans un mouvement opposé à la tension des fils qui soutiennent le papier. La lutte de tensions dans la partie inférieure de l'œuvre agrandit l'espace central et donne beaucoup de force à l'ensemble.

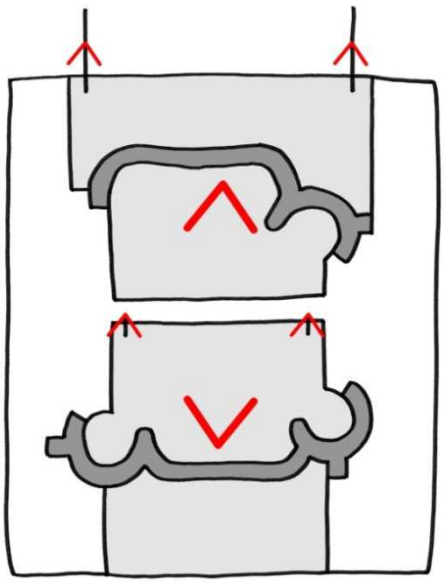


Fig. 2.70. Schéma de « CH-88/GT-34 » (Gravitation Encre 1988034). Élaboré par l'auteur.

Ces deux lignes qui représentent la lévitation (↑) et la gravitation (↓) et par conséquent le ciel et la terre, apparaissent dans le contexte d'une « Gravitation », œuvre composée de plusieurs planches de papier, suspendue au mur par un fil. Un fil qui devra lutter contre le poids de l'encre pour maintenir l'équilibre.

L'œuvre d'Eduardo Chillda ne lévite pas mais cherche à produire cette illusion : « A tu, / artífex de la ingravidesa / del massís » (« À toi, / artisan de la non-pesanteur / du solide[36] »). Il utilise des stratégies formelles pour activer l'axe vertical et projeter l'œuvre vers le haut en essayant de l'éloigner du sol. Gravitation et lévitation sont alors compensées et l'œuvre acquiert une plus forte intensité. On dirait qu'elle semble plus légère, qu'elle veut bouger et qu'elle vient finalement à la vie. « Gravitación y levitación es la vertical. La vertical es la gran línea del hombre. La vertical del hombre vivo, ¿verdad? Es decir, está formada, está condicionada por la gravedad, por la gravitación, pero en la misma línea actúa otra fuerza que se rebela contra la gravedad de Newton y que es una fuerza que va hacia arriba, es…, pueden ser muchos grados de espiritualidad, puede llegar hasta los místicos, las utopías, todo…, la religión, todo actúa en esa línea, y ésa es mi línea[37] » (« Gravitation et lévitation c'est la verticale. La verticale est la grande ligne de l'homme. La verticale de l'homme vivant, n'est-ce pas ? C'est-à-dire, elle est formée, elle est conditionnée par la gravité, par la gravitation, mais dans la même ligne il y a une autre force qui se rebelle contre la gravité de Newton et qui est une force qui va vers le haut, c'est…, il peut s'agir de beaucoup de degrés de spiritualité, ça peut arriver jusqu'aux mystiques, tout…, la religion, tout a lieu dans cette ligne, et celle-là est ma ligne »).

2.2.2.7. Exemple: « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019).

L’exemple suivant illustre la subtile transition entre gravité et lévitation à travers une ligne mixte d’encre et de vide.

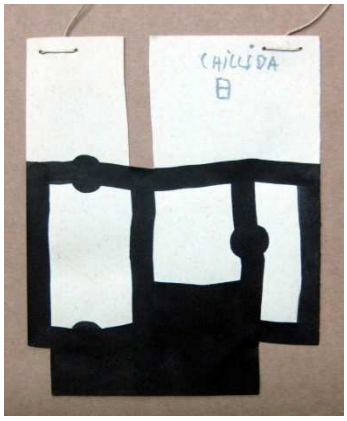


Fig. 2.71. Exemple.

« CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019)

12,0 x 14,8 cm

Fig. 2.72. « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans cette œuvre, la gravité est exprimée par l'encre appliquée dans la moitié inférieure du papier. Surfaces et lignes noires construisent un élément parfaitement structuré qui pèse et semble vouloir reposer sur le sol. À l'opposé, les deux fils de la gravitation directement liés à l'idée de lévitation supportent le poids physique de l'œuvre accrochée au mur. Entre ces deux extrêmes de l'œuvre, l'encre et les découpages créent une transition la plus douce possible.

Cette gravitation se compose d'une seule planche de papier. Les différents niveaux de lecture sont dus à l'encrage et aux découpes qui construisent conjointement la composition.

Les deux découpes inférieures (1, 2) ont une largeur différente et ne sont donc pas symétriques par rapport à l'axe vertical central de l'œuvre, décentrant ainsi la composition générale. Néanmoins, elles ont la même hauteur et définissent avec clarté une zone plus petite dans la partie inférieure centrale du papier. Ce changement de largeur dans la géométrie du papier aide à justifier un changement entre les deux parties qui structurent l'encrage.

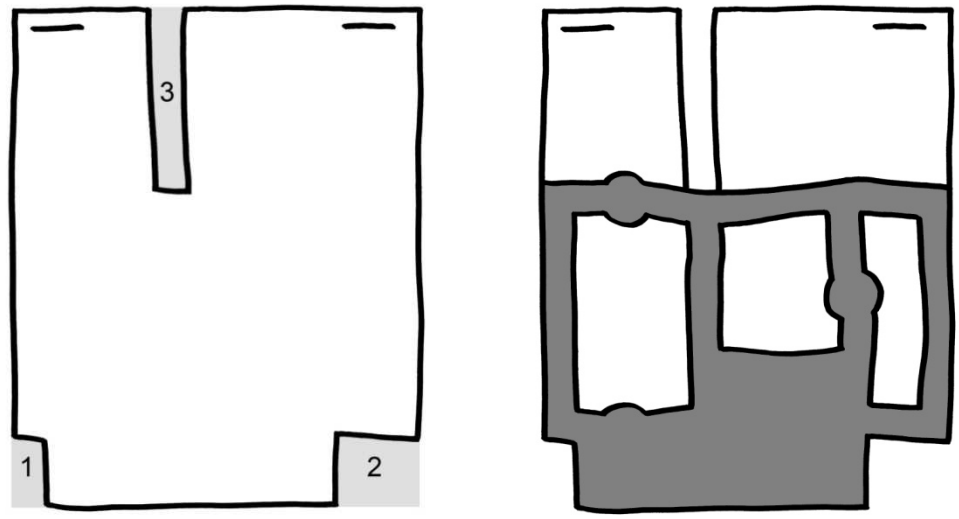


Fig. 2.73. Schémas de « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019). Élaborés par l'auteur.

La base de la zone encrée est encadrée par les vides 1 et 2 et est, comme on vient de le voir, plus étroite que le reste de l'œuvre. Il s'agit d'une surface d'encre continue dont la pesanteur cherche le contact avec le sol. Lorsque le papier retrouve sa largeur originelle, l'encre devient plus légère. Quatre lignes d'encre d'épaisseur constante émergent alors de la base pour dessiner une structure linéaire enfermant trois vides. Ces espaces « capturés » sont des zones où on retrouve le papier de base de l'œuvre ; néanmoins, enfermés, ces rectangles semblent plus lourds que le papier apparent dans la partie supérieure de cette « Gravitation ».

Le quadrillage d'encre s'achève par une ligne horizontale pour laisser place à un troisième état du papier, naturel et blanc. Les fils de la gravitation sont fixés à cette dernière partie dont la surface rectangulaire blanche est divisée en deux par la découpe 3 qui connecte verticalement, avec la même épaisseur que les lignes d'encre, la partie supérieure de la structure légère avec le bord supérieur du papier. Mais cette ligne n'est pas fortuite. Il s'agit d'une prolongation de la ligne d'encre qui sépare les deux vides de gauche. C'est comme si on laissait à la ligne d'encre un espace pour sortir ; comme si on aidait la structure d'encre à léviter.

L'œuvre s'allège à mesure qu'on monte en hauteur, de l'encre à l'air. Dans une première phase (I), il y a un seul élément solide qui fonctionne comme base de l'ensemble. Dans une deuxième phase (II), trois espaces vides sont cernés par un réseau de lignes d'encre. Et dans une troisième et dernière phase (III), deux zones de papier blanc sont séparées par une crevasse créée dans le papier. De la base d'encre à la structure allégée et finalement au papier naturel. Si les découpes 1 et 2 aidaient à comprendre la base de l´élément et donc à en souligner la gravité, la découpe 3 est directement liée à la lévitation puisqu'elle cherche à soulever le poids de l'encre.

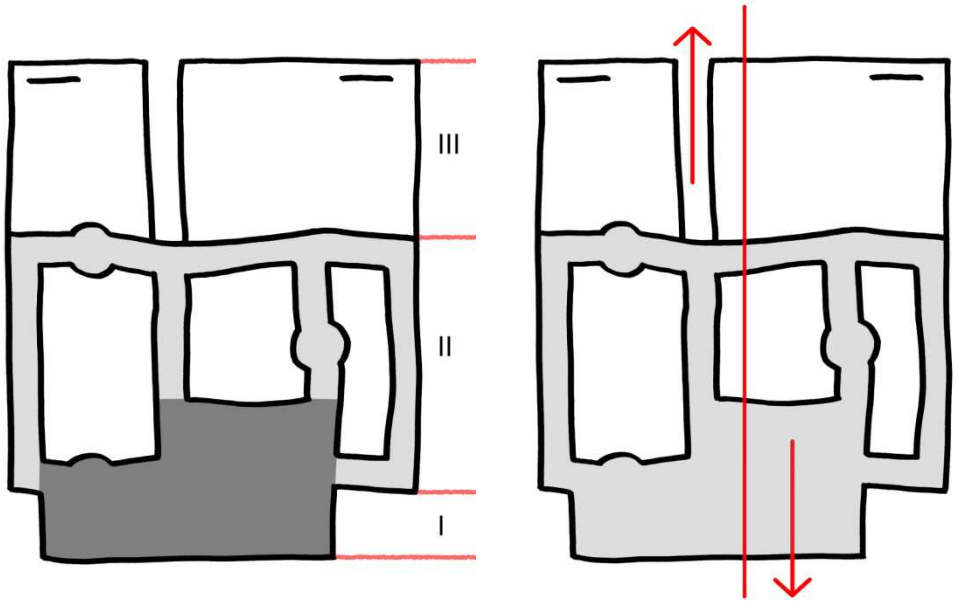


Fig. 2.74. Schémas de « CH-98/GT-19 » (Gravitation Encre 1998019). Élaborés par l'auteur.

Mais cette dématérialisation qui va de l'encre à l'air ne se produit pas dans une même verticale. Les deux tensions principales de l'œuvre, celle qui lie l'élément d'encre au sol et celle qui l'élève vers le haut, ne sont pas alignées verticalement. D'un côté, la base n'est ni parfaitement rectangulaire ni centrée par rapport à l'axe vertical central. Conséquemment, son centre de gravité est légèrement déplacé vers la droite. De l'autre côté, la découpe 3 prend sa source à la gauche du centre de la base. La distance entre les deux forces principales intensifie donc la lutte entre tensions opposées. Néanmoins, les déplacements des deux forces par rapport à l'axe vertical central sont presque identiques, se compensant pour atteindre l'équilibre final de l'œuvre.

2.3. Équilibre formel.

Dans chacune de ses compositions, l'artiste cherche l'équilibre à travers le contraste. Il ne fait pas appel à une symétrie traditionnelle qui pourrait être trop prédictible, établissant plutôt des dialogues entre formes qui se ressemblent sans jamais être totalement pareilles. Clara Janés parle de « formas compensadas » (« formes compensées »), terme qui me semble très approprié, puisqu'une forme compense l'autre (principe de l'écoute). De cette façon, si dans une partie on ouvre, dans l'autre on ferme ; si dans l'une on monte, dans l'autre on descend, etc. Dans l'œuvre cohabitent donc différentes réalités contrastées et unies à travers des transitions formelles. Et le résultat est un équilibre dynamique et expressif.

En premier lieu, l'auteur définit un cadre commun, une façon de faire homogène dans l'œuvre. En deuxième lieu, il introduit des variables avec lesquelles il travaille. De cette façon, et malgré les contrastes internes, on ne trouvera pas des œuvres cassées avec des formes sans connexion. On reconnaîtra plutôt, grâce à leur langage, des formes appartenant à une même famille qui dialoguent dans l'unité de l'œuvre.

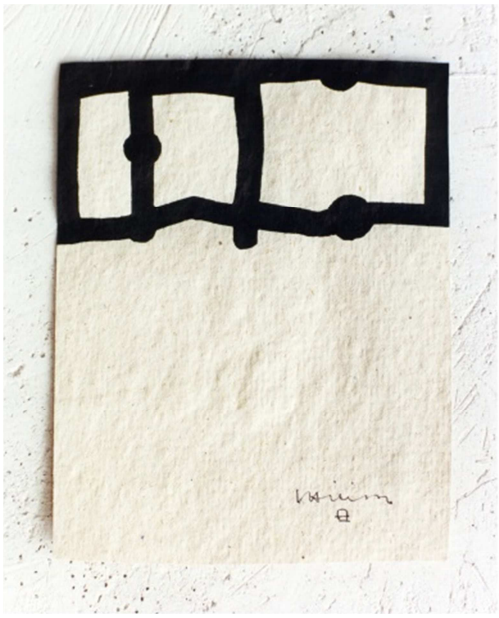
Différents niveaux de relation coexistent entre les nouvelles formes. Et plus les relations sont nombreuses, plus l'œuvre est « cousue » et justifiée. Dans un premier niveau, il peut y avoir par exemple une relation formelle entre deux éléments linéaires de la même grosseur. Relations de copie, symétrie, déplacement, etc. A un niveau plus élevé, on trouve des dialogues entre binômes du type : ouvert et fermé, lourd et léger, petit et grand, etc.

2.3.1. L'horizontale et la verticale.

L'auteur utilise peu de moyens pour faire naître le contraste. Un seul élément géométrique, une ligne par exemple, peut suffire. En fait, c'est là que réside sa pureté. Si on tourne une ligne de 90 degrés par rapport à une autre, notre perception change radicalement. La verticale est liée à la station debout, à la vie ; et l'horizontalité, plus stable, est liée à la position allongée ou même la mort. Il s'agit d'un couple de lignes que tout le monde reconnaît et Eduardo Chillida ne les utilise pas uniquement comme outils de structuration mais aussi comme moyen d'atteindre l'équilibre. « Me he dado cuenta de que si haces una construcción y te apoyas en lo que parece más lógico, la vertical y la horizontal, la ortogonalidad « funciona » por todo el mundo. Todos estamos contentos, todo « funciona » (…)[38] » (« J'ai compris que si tu fais une construction et que tu t'appuies sur ce qui semble être plus logique, la verticale et l'horizontale,

l'orthogonalité « fonctionne » pour tout le monde. Nous sommes tous contents, tout « fonctionne » (…) »).

Dans le premier exemple, « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007), l'encre appliquée sur le tiers supérieur du papier dessine une séquence d'espaces aux caractéristiques formelles similaires. Mais, alors que la partie gauche parle de verticalité, la droite parle d'horizontalité. A travers ces deux éléments, l'œuvre acquiert un équilibre parfait. Le deuxième exemple est un bloc de terre couvert en majeure partie d'une surface continue d'oxyde où s'intègre une structure claire. Le rectangle d'oxyde central occupe toute la hauteur de la face principale et inclut deux circonférences latérales, vides, à une même hauteur. Si la circonférence de gauche est divisée en deux par une ligne verticale, celle de droite est divisée par une ligne horizontale. On atteint donc le contraste recherché d'une manière extrêmement simple.



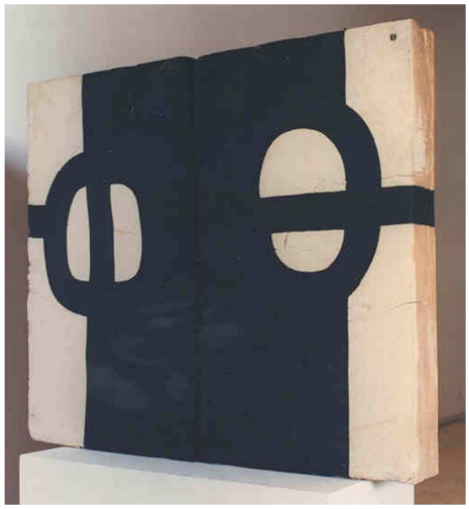


Fig. 2.75. « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.76. « Óxido G-78[mm] » (Sculpture 1985040). Source : archives du Musée CH-LK.

[mm] « Oxyde G-78 »

2.3.2. La diagonale.

Une autre façon de produire le contraste dans l'œuvre passe par l'activation de la diagonale, c'est-à-dire en répétant par exemple un même schéma formel dans deux points éloignés d'un même support, et en le connectant simultanément à la partie supérieure et inférieure du support. Voici l'exemple de deux techniques différentes exprimant une même idée de fond.

L'œuvre suivante part d'un bloc d'albâtre creusé jusqu'à définir un deuxième plan plus profond. Ce qui subsiste de la surface originelle, plus proche du spectateur, forme le dessin ; le second plan fonctionne comme fond et cadre de l'œuvre. La structure compositionnelle de l'œuvre est un rectangle vertical situé dans la partie supérieure droite connecté par une ligne mouvementée à un autre très semblable situé dans la partie inférieure gauche. On reconnaît une même façon de procéder dans deux points distants. Cela non seulement active la diagonale, mais permet aussi d'arriver à l'équilibre.

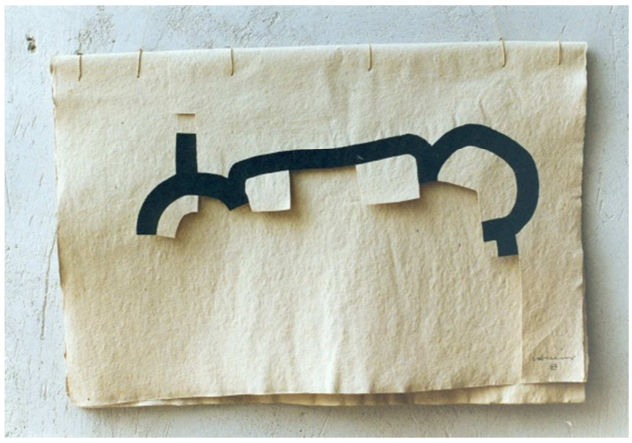


Fig. 2.77. « Trabann » (Sculpture 1971005). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.78. « CH-92/GT-28 » (Gravitation Encre 1992028). Source : archives du Musée CH-LK.

La gravitation « CH-92/GT-28 » (Gravitation Encre 1992028) présente une ligne composée de différents arcs d'encre. De chacun des arcs latéraux émerge une ligne verticale prolongée par une ligne de découpe. Si l'arc de gauche est lié à la partie supérieure de l'œuvre, celui de droite est rattaché à la partie inférieure. De cette façon, la structure est parfaitement stabilisée.

[nn] « Obstacle »

2.3.3. Faces parallèles.

Une autre façon de créer du contraste dans l'œuvre procède de la tridimensionnalité même du bloc de départ. Si l'on saisit un bloc prismatique, on ne pourra jamais voir deux de ses faces parallèles simultanément. C'est pour cela que Chillida utilise cette configuration pour créer deux réalités contrastées unies par les faces qui les connectent physiquement. Le spectateur devra alors se prêter à l'exercice de se rappeler la face qu'il ne voit pas et de suivre le parcours proposé de l'une à l'autre, ainsi qu'on peut l'observer à travers les deux exemples suivants.

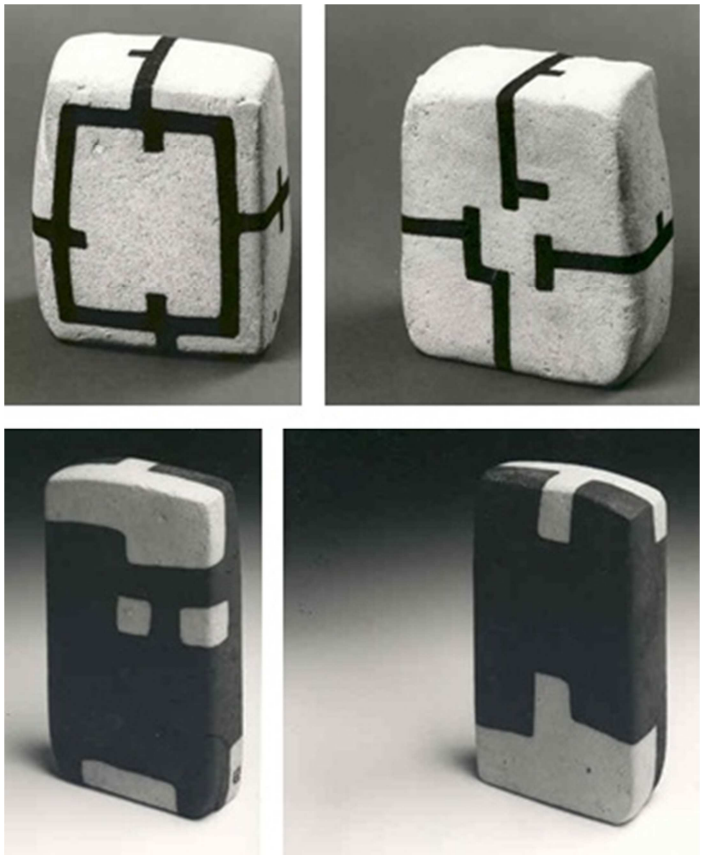


Fig. 2.79. « Óxido 63[oo] » (Sculpture 1981021). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.80. « Óxido G-11[pp] » (Sculpture 1984028). Source : archives du Musée CH-LK.

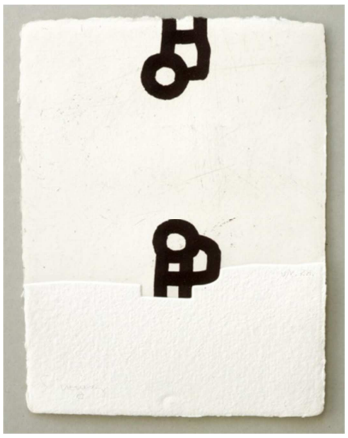
Dans le premier exemple, les lignes d'oxyde définissent sur l'une des faces principales un rectangle de grande dimension dont émergent quatre lignes parcourant les côtés du bloc jusqu'à arriver à la face secondaire. Là, les lignes délimitent sans le fermer un espace vide de petite dimension. Le grand est donc opposé au petit, et l'ouvert au fermé.

[oo] « Oxyde 63 »
[pp] « Oxyde G-11 »

Dans le deuxième exemple, la surface d'oxyde recouvre une grande partie du bloc de terre. L'identification oxyde-matière et terre-vide se fait de façon immédiate. Et si la face présentée par la photographie de gauche donne l'impression que la matière prend appui au sol, à droite, l'oxyde se détache de la partie haute. Reposer sur le sol vs pendre du ciel. Sur les quatre faces latérales, la ligne de périmètre de la surface effectue des mouvements rapides pour atteindre le contraste cherché. Une partie compense l'autre, pour finalement amener à comprendre que reposer et pendre sont les deux faces d'une même médaille.

2.3.4. La verticale.

Une autre stratégie de contraste consiste à faire référence au ciel et à la terre dans une même œuvre, en activant l'axe vertical évoqué dans la partie consacrée aux notions de gravité et de lévitation. Il y a différentes façons de procéder ; en voici deux exemples. Dans la gravure de gauche, l'artiste définit une ligne plus ou moins horizontale qui va de gauche à droite du support et marque l'horizon de l'œuvre. Sur elle repose une figure à l'encre composée d'une circonférence et de plusieurs lignes. Une deuxième figure pend de la limite supérieure du support et s'aligne verticalement à la première. Les similitudes sont flagrantes, créant un évident dialogue formel. D'autres fois, comme dans « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006), le dialogue est plus subtil. On retrouve une structure composée de deux feuilles de papier superposées. Deux découpes de la planche supérieure sont suffisantes pour produire deux lectures simultanées de l'œuvre. Est-ce le vide qui entre dans le papier ou le papier qui pénètre dans le vide ?



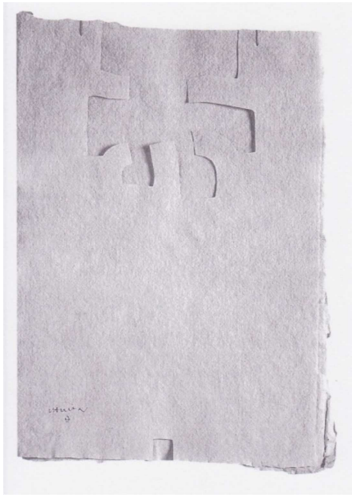


Fig. 2.81. « Anjana » (Gravures 1989010). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.82. « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Source : archives du Musée CH-LK.

2.3.5. Dialogue libre.

Il existe de nombreuses manières d'établir des dialogues entre éléments. Et de fait, moins la relation est évidente, plus la composition devient riche. « Para mí la geometría no existe, yo soy un fuera de la ley, eso está clarísimo, pero quizás he desarrollado una forma de actuar fuera de ella porque he llegado a poder controlar, a poder componer con pequeños errores, en muchos campos, equilibrar unos con otros y que aquello se estabilice como si no hubiera habido error. No sé si me explico porque no estoy hablando sólo de física o de geometría. Es mucho más que eso, es como una ecuación en la cual los datos son de todo orden, no sólo números, son sensaciones, son pasiones, todo lo que comporta un proceso vital[39] » (« Pour moi la géométrie n'existe pas, je suis un hors-la-loi, ça c'est vraiment clair, mais j'ai peut-être développé une façon d'agir hors d'elle parce que je suis arrivé à pouvoir contrôler, à pouvoir composer avec des petites erreurs, dans beaucoup de champs, équilibrer les unes avec les autres et que cela se stabilise comme s'il n'y avait pas eu d'erreur. Je ne sais pas si je m'explique, c'est comme une équation où les données sont de tout ordre, non seulement des numéros, mais aussi des sensations, des passions, tout ce qui comporte un processus vital »).

Dans cette œuvre, on trouve deux éléments linéaires avec une même structure formelle. Un d'eux naît de la partie supérieure et l'autre du sol, activant ainsi la diagonale. Leur parcours s'enchaîne de telle manière que les deux éléments, linéaires et indépendants à l'origine, finissent par se transformer en un seul. On dirait même que, sans contact direct entre eux, l'élément supérieur se décharge de son poids sur l'élément inférieur. L'équilibre se joue donc à différents niveaux.

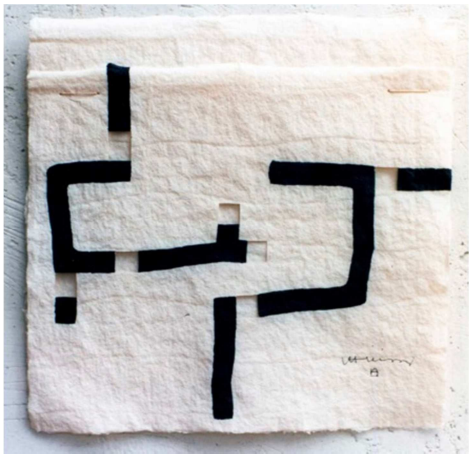


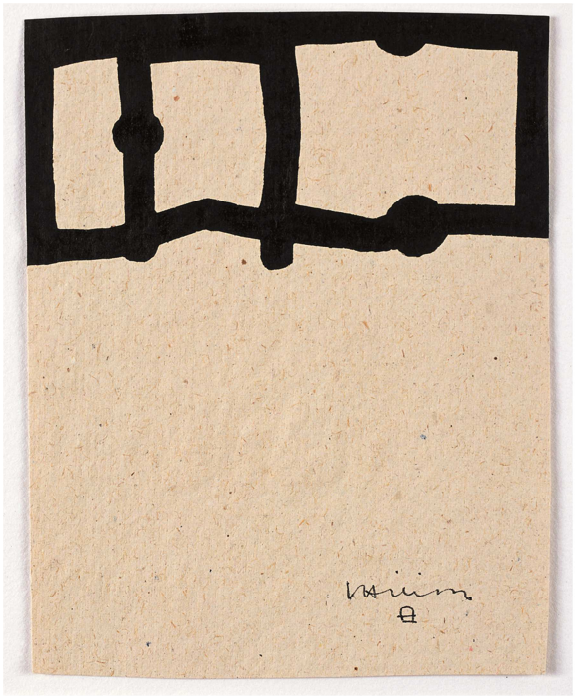
Fig. 2.83. « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Source : archives du Musée CH-LK.

2.3.6. Exemples: « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007), « Óxido 63 » (Sculpture 1981021), « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006) et « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036).

Fig. 2.84. Exemples.

« CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007)

15,8 x 12,4 cm



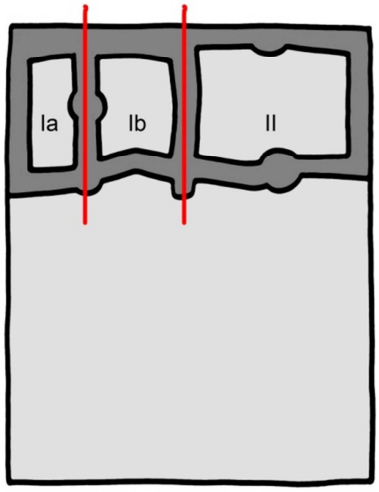


Fig. 2.85. « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.86. Schéma de « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007). Élaboré par l'auteur.

Le tiers supérieur du papier est divisé en une série d'espaces définis par des tracés horizontaux et verticaux. La structure initiale est un grand rectangle dessiné en largeur, contenant d'autres formes géométriques. Dans un second temps, un trait vertical central divise ce grand espace en deux parties pour créer deux rectangles oblongs secondaires de même dimension (I et II dans le schéma). Enfin, un dernier trait vertical divise le rectangle de gauche en deux (Ia et Ib). La succession de ces subdivisions aboutit à la création d'une séquence d'espaces de différentes proportions marquant la verticalité dans la partie gauche et l'horizontalité à droite.

Dans cette œuvre, des arcs associés au centre de certaines lignes définissent par leur disposition des cercles d'encre. Si on les unit mentalement, on obtient un triangle isocèle qui s'ouvre vers la droite et fait contrepoint à la composition rectangulaire. Mais l'effet produit par la présence des arcs va au-delà ; par exemple, elle souligne la verticalité des sous-espaces de la partie gauche puisque le cercle d'encre les comprime horizontalement. De même dans la partie droite, les cercles alignés compriment verticalement l'espace intérieur pour faire ressortir son horizontalité.

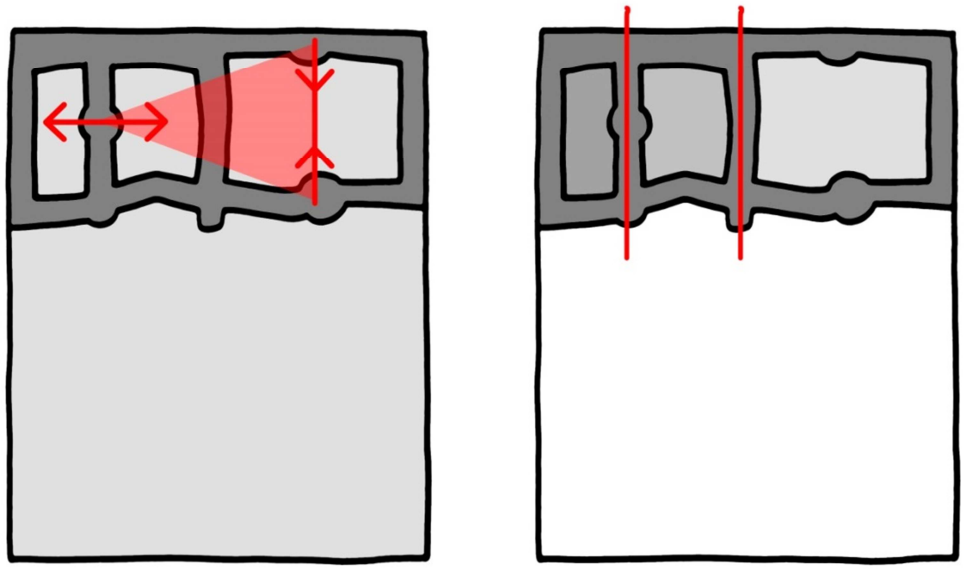


Fig. 2.87. Schéma de « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007). Élaboré par l'auteur.
Fig. 2.88. Schéma de « CH-95/DT-7 » (Dessin Encre 1995007). Élaboré par l'auteur.

Le résultat est une maille parfaitement définie à travers la verticale et l'horizontale. L'absence d'une ligne verticale d'encre dans la partie droite de l'œuvre est suffisante pour créer une séquence d'espaces qui se font plus grands à mesure qu'on va vers la droite. On passe ainsi de la verticalité des deux premiers espaces à l'horizontalité du troisième, par conséquent plus stable.

« ÓXIDO 63[qq] » (Sculpture 1981021)

16,5 x 14,5 x 9 cm

Plusieurs lignes continues d'oxyde entourent le bloc de terre en essayant de saisir son espace intérieur et de créer un dialogue direct entre deux de ses faces. Il s'agit d'obtenir le plus grand contraste possible en utilisant un langage unique ; les faces choisies sont donc parallèles, de façon qu'on ne puisse pas les voir en même temps.

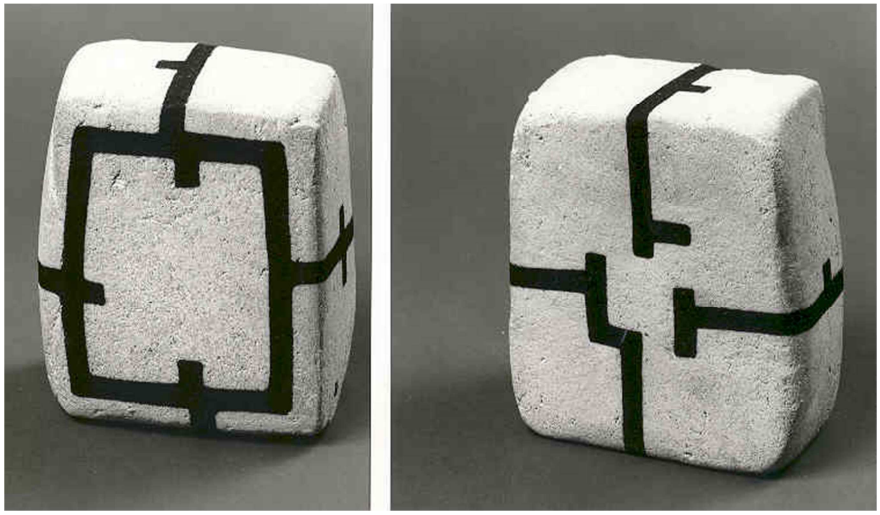


Fig. 2.89. « Óxido 63 » (Sculpture 1981021). Source : archives du Musée CH-LK.

Sur la première des faces (figure de gauche), les lignes définissent un rectangle de grande dimension ; dans la deuxième, elles délimitent, sans le fermer, un nouveau petit carré vide central (voir figure de droite). Il semble néanmoins que ce second espace central soit plus enfermé que le premier. On confronte donc l'ouvert au fermé et le grand au petit. L'artiste, loin de travailler chaque face de façon indépendante, comprend le bloc comme une unité et propose un trajet tridimensionnel constitué de quatre lignes qui emmèneront le spectateur de A à B.

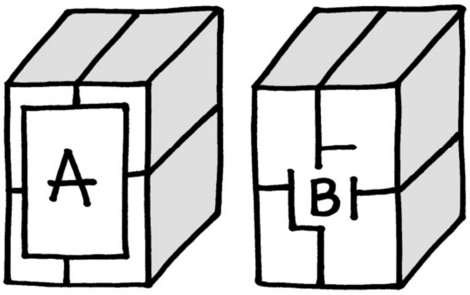


Fig. 2.90. Schémas d'« Óxido 63 » (Sculpture 1981021). Élaborés par l'auteur.

[qq] « Oxyde 63 »

Dans la situation de départ (A), on dessine avec une ligne d'oxyde un grand rectangle qui occupe presque toute la surface (l'épaisseur de la ligne d'oxyde est la même que celle du vide présent entre la ligne et les limites du plan). Même si le rectangle est fermé, on le comprend par sa grande dimension comme une fenêtre ouverte. A l'intérieur, trois segments de lignes partent des côtés horizontaux et du côté gauche. A l'extérieur, sans alignement sur les segments précédents, quatre nouvelles lignes apparaissent et parcourent le bloc de bout en bout.

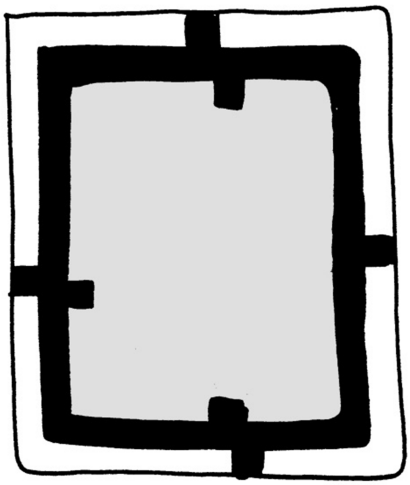


Fig. 2.91. Schéma d'« Óxido 63 » (Sculpture 1981021). Élaboré par l'auteur.

On passe maintenant à la situation B. Les quatre lignes antérieures, après avoir traversé les côtés du bloc, débouchent sur la seconde face par la zone médiane des quatre arêtes et se dirigent vers le centre. Quand elles approchent du point d'intersection, un petit segment naît perpendiculairement à chacune d'elles pour définir un espace rectangulaire ouvert. Il s'agit d'un rectangle plus petit que celui de la première face ; c'est pour cela qu'il semble plus fermé tout en étant en réalité ouvert. C'est comme si les lignes poussaient pour empêcher l'espace intérieur de s'échapper.

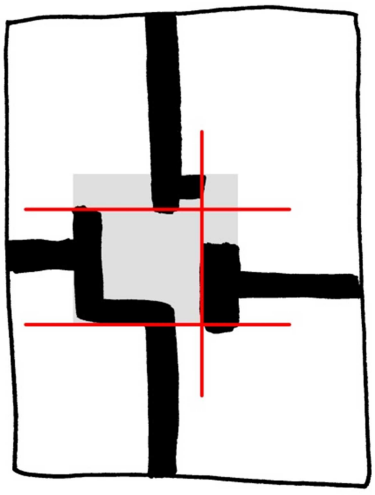


Fig. 2.92. Schéma d'« Óxido 63 » (Sculpture 1981021). Élaboré par l'auteur.

Le changement de rythme par la transition du trois au quatre et à nouveau du quatre au trois fait partie du voyage proposé par cette œuvre. Dans la face A, les trois petits segments intérieurs se transforment en quatre lignes qui vont chercher la face B. Les deux groupes de lignes, n'étant pas alignés, font vibrer la limite qui les sépare : c'est le passage du trois au quatre, du ternaire au binaire.

Ces quatre lignes entrent par les côtés de la face B et de chacune d'elles émerge perpendiculairement une nouvelle ligne dans l'objectif de définir la géométrie du rectangle central. Néanmoins, deux de ces lignes s'unissent pour n'en former qu'une qui dessine l'angle inférieur gauche avec un « L » ; donc, finalement, trois lignes suffisent à définir l'espace rectangulaire central. Le "L" donne de plus l'impression de supporter le poids du vide récemment délimité. On a là le passage du quatre au trois, du rythme binaire au rythme ternaire.

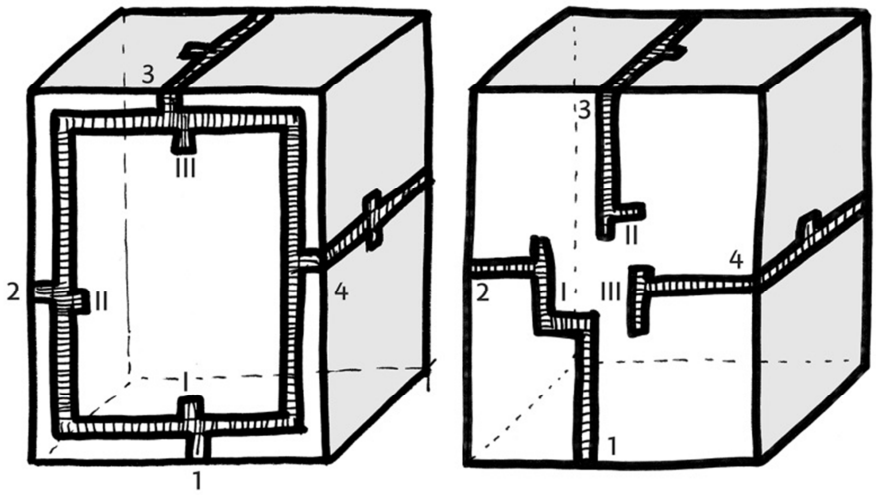


Fig. 2.93. Schémas d' « Óxido 63 » (Sculpture 1981021). Élaborés par l'auteur.

Le ternaire est lié à l'intérieur et le binaire à l'extérieur, au chemin à parcourir d'une situation à l'autre. C'est comme si les quatre lignes de transformation étiraient le rectangle fermé de la face A pour arriver à définir un autre rectangle ouvert dans la face B.

L'auteur propose un dialogue entre deux faces opposées du bloc (dualité A et B) en utilisant un contraste de géométries (rectangle grand et fermé vs petit et ouvert) et un langage formel uniforme (lignes horizontales et verticales dont émergent des petits segments). Il s'agit ici de montrer la transformation d'un rectangle à l'autre à travers les quatre lignes d'union, toutes perpendiculaires aux côtés des rectangles et parcourant les quatre faces secondaires du bloc en activant sa tridimensionnalité d'origine.

« CH-88/GB-6[40] » (Gravitation Blanche 1988006)

31 x 22,5 cm

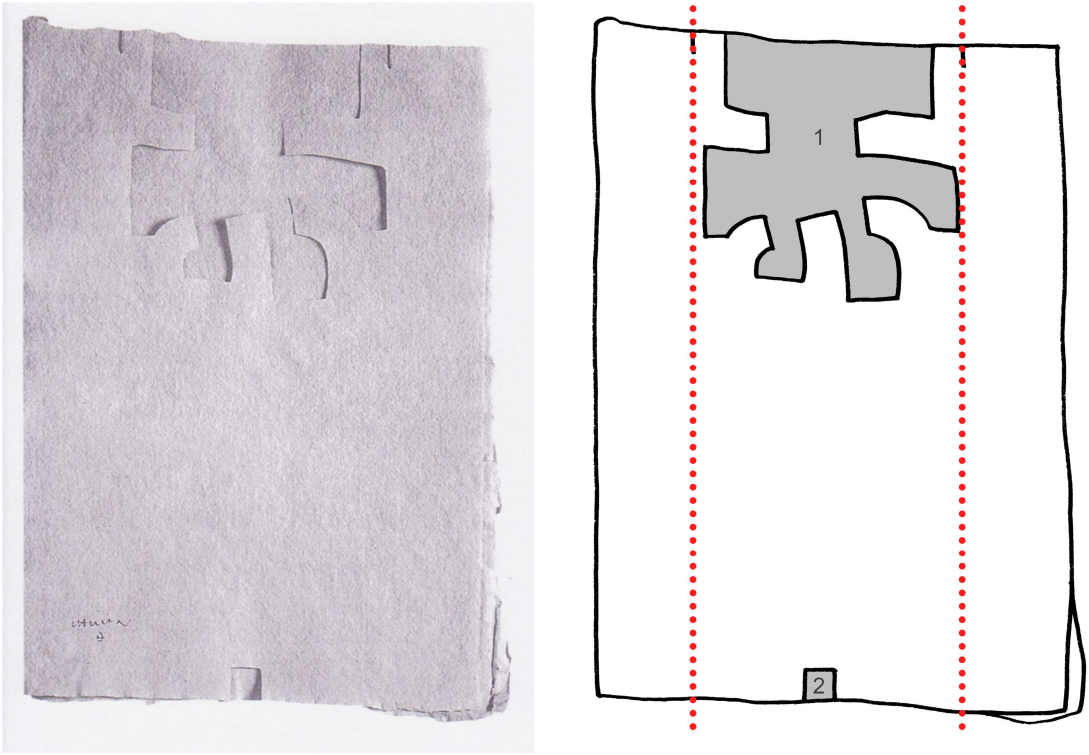


Fig. 2.94. « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 2.95. Schéma de « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Élaboré par l'auteur.

Plusieurs lectures simultanées de cette œuvre sont possibles : il est difficile de déterminer si c'est l'air qui entre dans la matière ou si c'est la matière qui pénètre dans l'air. Une ambigüité formelle, née de la géométrie de la découpe, qui fait allusion à la fois à la force de la gravité et à celle de la lévitation pour atteindre finalement l'équilibre compositionnel de l'œuvre.

Cette « Gravitation » se compose de deux planches de papier de même dimension superposées et cousues par deux points dans leur partie supérieure. Ces points, disposés symétriquement par rapport à l'axe vertical central, encadrent un espace central dans lequel on définit deux surfaces par la découpe : la découpe 1, qui occupe pratiquement toute la largeur de l'espace central, est située dans la partie supérieure de l'œuvre ; la 2, beaucoup plus petite, est pratiquée en bas de la feuille. Elles sont alignées par rapport à l'axe vertical central, dialoguant de façon directe malgré leur grande différence de forme et de taille.

La découpe 1 pend de la partie supérieure de l'œuvre et sa géométrie mouvementée en accentue l'impression de pesanteur. Sa forme évoque un élément végétal ou une lampe qui se déploie à mesure qu'elle descend. Elle le fait graduellement, en trois stades parfaitement connectés. Elle s'ouvre par un rectangle oblong central puis se rétrécit en un nouveau rectangle plus petit que le précédent ; pour finir, quatre éléments indépendants s'épanouissent dans l'espace.

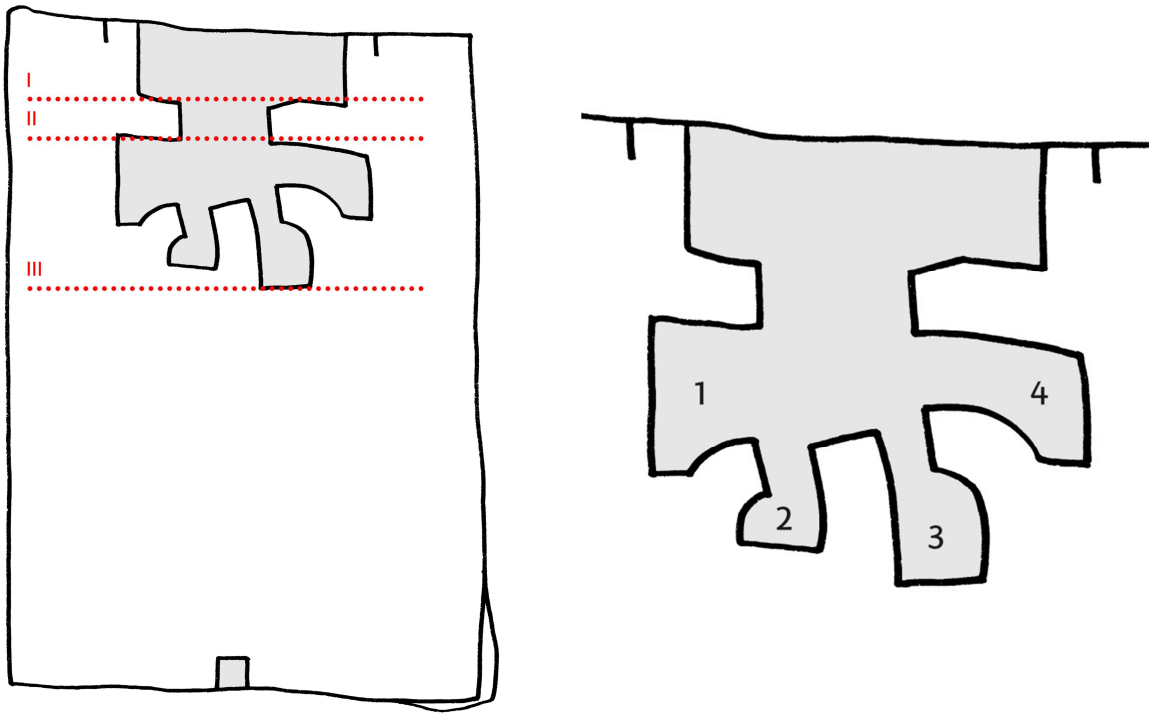


Fig. 2.96. Schémas de « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Élaborés par l'auteur.

Les bras latéraux, 1 et 4, sont principalement horizontaux alors que les bras centraux, 2 et 3, sont plutôt verticaux et s'élargissent à leur extrémité pour assurer une meilleure transmission de forces à la partie inférieure de l'œuvre. Les extrémités de tous ces bras sont droites et dialoguent directement, grâce au parallélisme, avec les limites du support. Néanmoins, les parois internes des bras sont courbes. Ce sont précisément ces courbes qui introduisent de l'ambigüité dans l'œuvre.

En première lecture, le vide qui descend de la partie supérieure de l'œuvre et qui, par le poids de la forme, s'enfonce dans la matière du papier joue un rôle principal. Mais, en analysant en détails la partie inférieure de la découpe 1, la perception change. Il semble alors que c'est la matière du papier qui pénètre dans le vide.

C'est alors que cinq nouveaux bras apparaissent (voir schéma ci-dessous) ; trois d'entre eux dans la partie inférieure de la figure et deux dans sa partie supérieure. Les bras 1 et 3 suivent une courbe très marquée et se dirigent vers l'axe vertical central de l'œuvre en essayant de capturer l'air. Le bras 2, vertical, crée une connexion formelle avec les bras 4 et 5 qui sont horizontaux. Ce bras 2 appartient au groupe inférieur mais forme aussi un nouvel ensemble avec les éléments supérieurs qui construisent le passage étroit du stade II décrit précédemment.

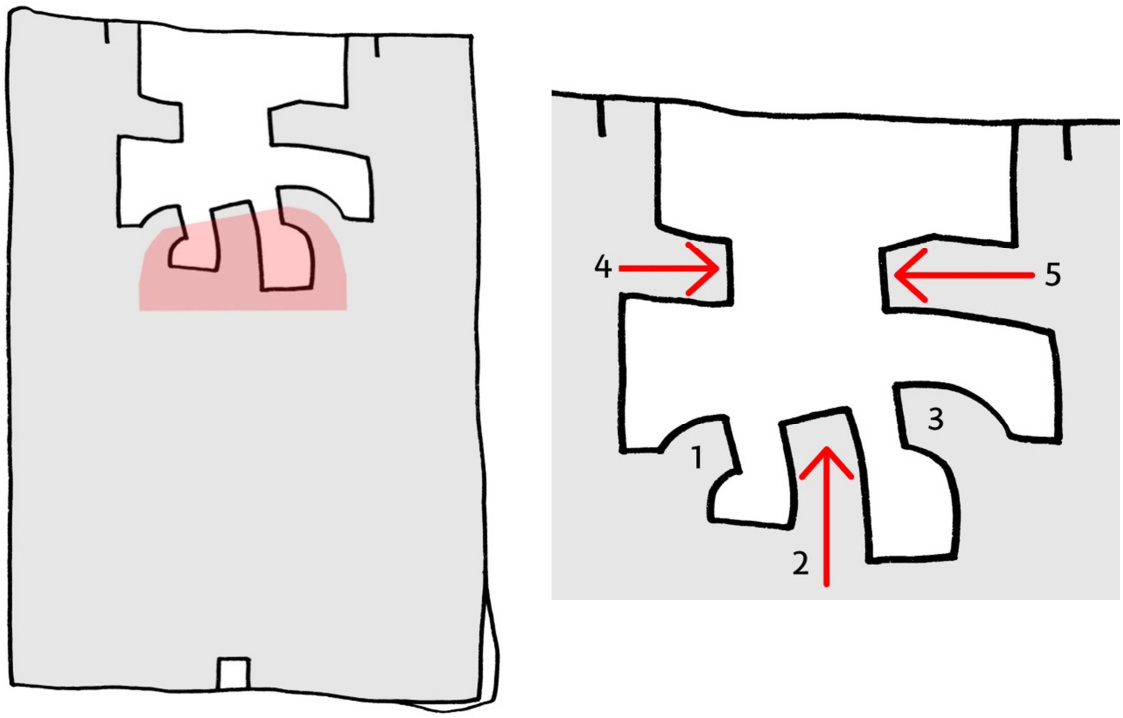


Fig. 2.97. Schémas de « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Élaborés par l'auteur.

D'un point de vue dynamique, on dirait que le bras 2 cherche à sortir par le passage étroit défini par les bras 4 et 5 et que dans son déplacement il emporte le papier, provoquant ainsi la découpe 2 dans la partie basse de l'œuvre. Néanmoins, cette découpe 2, unie par sa position et son échelle aux points de couture situés en haut, crée un triangle isocèle orienté vers le bas, qui souligne la force de la gravité (voir figure suivante).

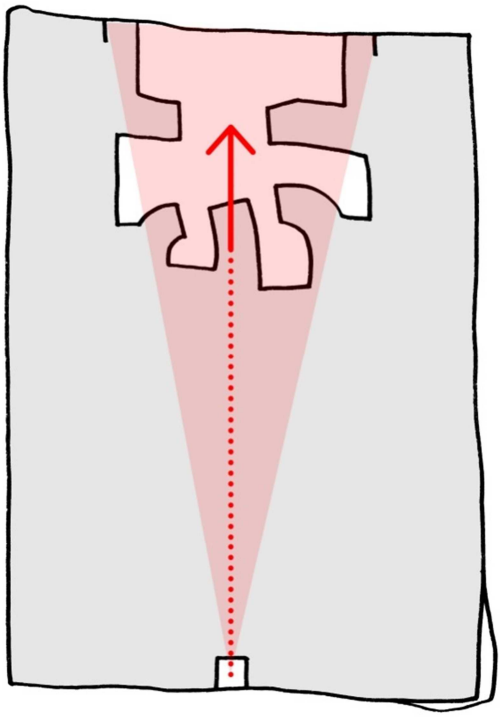


Fig. 2.98. Schéma de « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Élaboré par l'auteur.

Différentes tensions cohabitent dans cette œuvre. Ce qui semblait tout d'abord une géométrie suspendue à la partie supérieure de l'œuvre finit par se transformer, grâce à la courbe qui génère l'élan d'élévation, en une lutte de la matière pour capturer le vide. La double lecture enrichit l'œuvre et amène le lecteur à construire une situation finale où les deux tensions principales s'équilibrent.

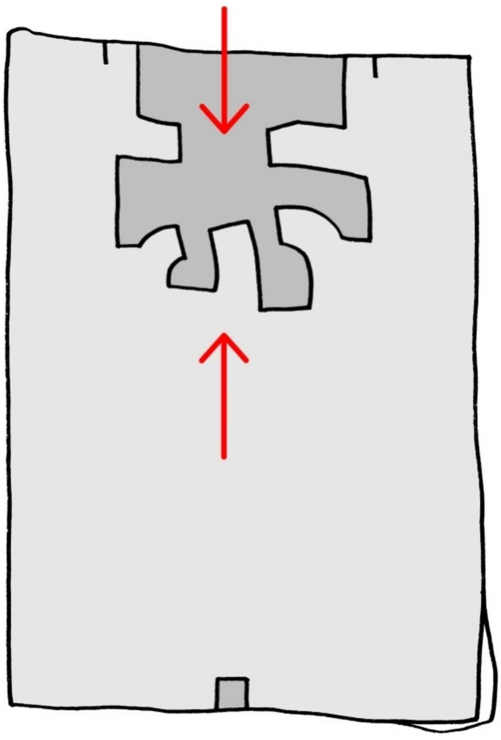


Fig. 2.99. Schéma de « CH-88/GB-6 » (Gravitation Blanche 1988006). Élaboré par l'auteur.

« CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036)

22,5 x 22,9 cm

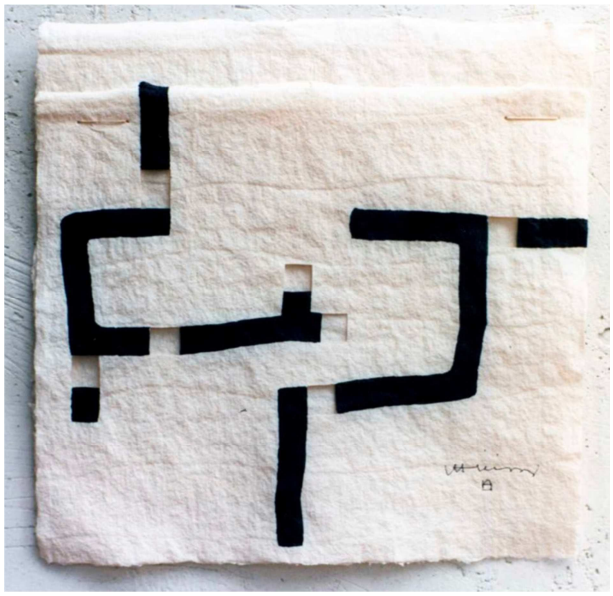


Fig. 2.100. « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Source : archives du Musée CH-LK.

Cette « Gravitation » est composée de deux planches de papier décalées verticalement l'une par rapport à l'autre. Sur la planche supérieure, l'artiste dessine deux éléments linéaires avec des traits mixtes d'encre et de vide. Ces deux éléments, qui ont une identité propre, dialoguent à travers la distance par des gestes qui se compensent pour construire l'unité de l'œuvre. Une nouvelle fois, il s'agit là d'une œuvre qui atteint l'équilibre grâce au contraste.

Les deux éléments sont formellement très proches, puisque chacun d'entre eux se compose d'un trait d'encre d'épaisseur constante interrompu par de petites découpes dans le papier. Ce grand trait est construit par de petits traits horizontaux et verticaux parfaitement enchaînés.

L'élément 1 pend du haut de la planche de papier. Son premier trait est vertical ; le suivant, horizontal et dirigé vers la gauche ; ensuite, de nouveau vertical, il descend puis se tourne horizontalement vers la droite pour arriver au-delà du point de départ. Le troisième trait se poursuit après son intersection avec le quatrième ; juste avant l'extrémité du quatrième, un petit trait émerge verticalement vers la partie supérieure. L'élément 2 part verticalement du bas de la planche supérieure de papier (juste à l'inverse du précédent); il tourne à droite, monte de nouveau et tourne vers la gauche. Ce dernier trait se prolonge aussi vers la droite, jusqu'au bord droit du support.

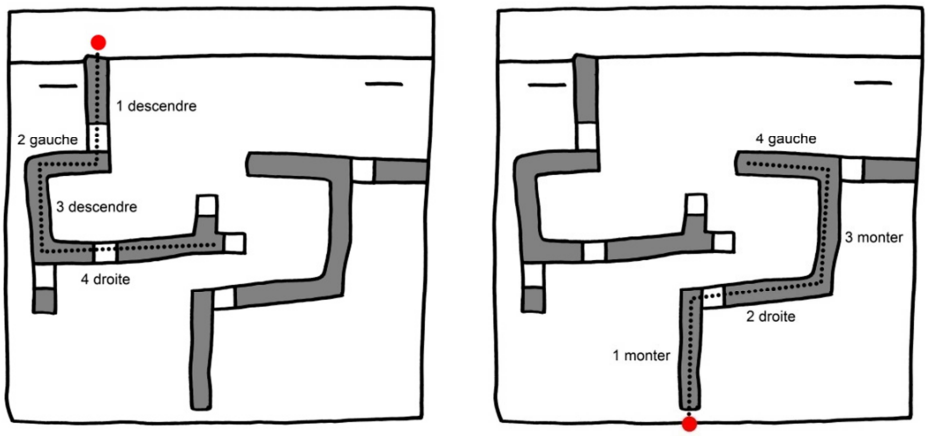


Fig. 2.101. Schémas de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaborés par l'auteur.

Les espaces vides qui aident à configurer les lignes des éléments, loin d'être décoratifs, jouent un rôle principal dans la composition. Vider est ici synonyme de casser et, de cette manière, la ligne d'encre est divisée en de nombreux segments. Mais la dimension contrôlée et réduite des vides (carrés de côté égal à l'épaisseur de la ligne) permet de continuer à lire l'ensemble des segments comme une ligne unique.

Les espaces vides sont pour la plupart placés aux intersections des différents traits pour souligner les changements de direction et définir ainsi la hiérarchie des lignes. Quand ils apparaissent à la fin d'un trait ils aident à diluer la ligne, puisque l'ombre fait la transition du noir de l'encre au blanc du papier (voir espaces vides 4 et 5 sur le schéma suivant). Dans un seul cas, l'espace vide apparaît au centre d'un trait (voir espace vide 3). Cette façon de casser la ligne permet de marquer un lieu. Mais qu'a donc ce point de si particulier ? Si on prolonge le trait 1 du premier élément vers le bas, on voit qu'il couperait le trait 4 justement là, dans cet espace vide 3. La coupure est ici une façon d'inciter l'imagination à prolonger le trait 1.

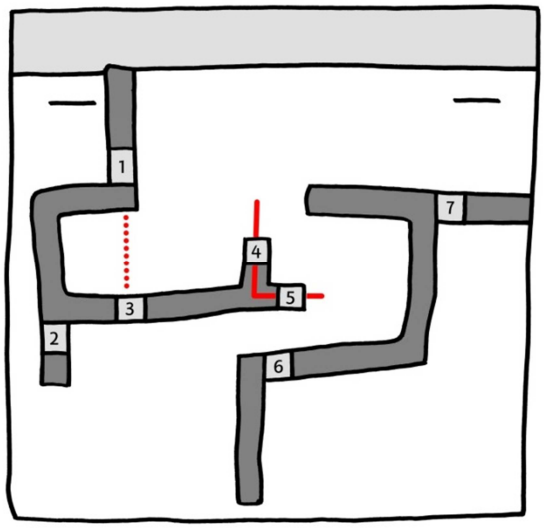


Fig. 2.102. Schéma de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaboré par l'auteur.

La somme des deux éléments linéaires définit un seul ensemble grâce à différentes stratégies. En premier lieu, les segments des deux éléments conforment un espace rectangulaire central lié aux limites du support par trois traits (voir sujet de la tridimensionnalité par ancrages). Le premier trait de l'élément 2 ne débouche pas exactement sur le bord inférieur de la planche de papier, mais l'effet est le même, voire encore plus grand, car la subsistance d'un petit espace blanc souligne l'appui de l'encre sur le papier.

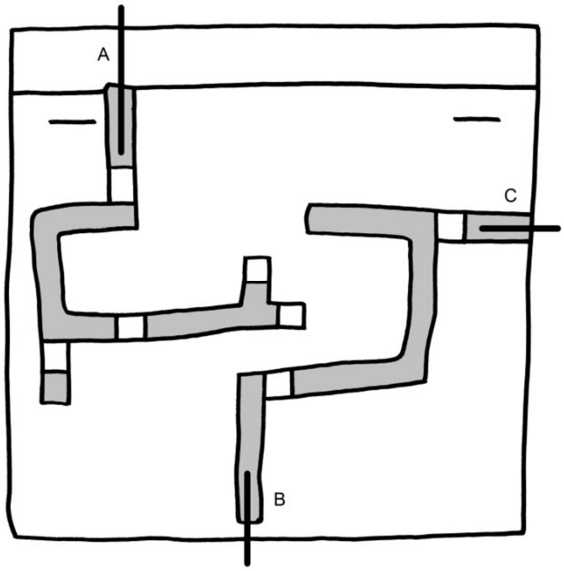


Fig. 2.103. Schéma de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaboré par l'auteur.

En second lieu apparaît le dialogue entre les parcours. L'élément 1 part de la partie haute du support et le 2 de la partie basse. À partir de là, les mouvements des deux figures sont les mêmes mais en sens opposé. Quand le trait descend d'un côté, de l'autre il monte; quand l'un va vers la gauche, l'autre va vers la droite ; quand le premier descend à nouveau, l'autre monte ; et finalement, quand il va vers la droite, l'autre va vers la gauche.

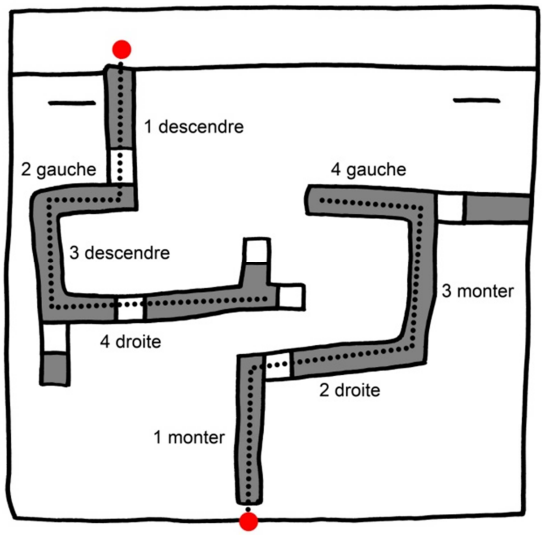
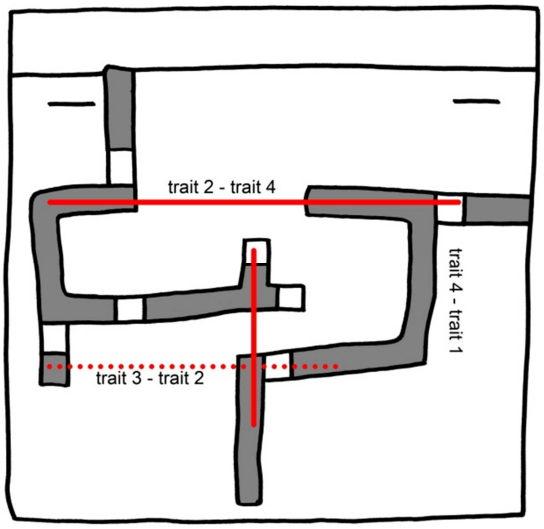


Fig. 2.104. Schéma de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaboré par l'auteur.

En troisième lieu, les alignements sont fondamentaux dans le dialogue entre formes. Ainsi, le deuxième trait de la figure 1 est aligné avec le quatrième trait de la figure 2 ; et la bifurcation du quatrième trait de la figure 1 est verticalement alignée avec le premier trait de la figure 2. On peut aussi remarquer que la prolongation du troisième trait de la figure 1 finit à la même hauteur que le deuxième trait de la figure 2.



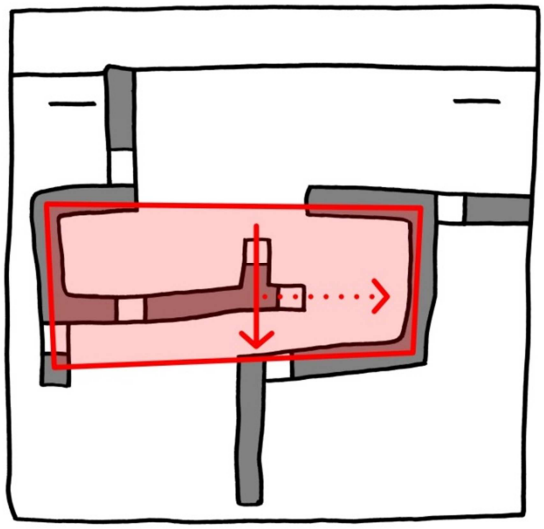


Fig. 2.105. Schéma de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaboré par l'auteur.
Fig. 2.106. Schéma de « CH-96/GT-36 » (Gravitation Encre 1996036). Élaboré par l'auteur.

Mais l'alignement n'est pas seulement lié à la forme. On dirait que le quatrième trait de l'élément 1 pénètre dans le « c » inversé défini par l'élément 2 ; mais si cela était réel, si vraiment l'élément 1 pendait de la partie haute du support tout en conservant cette géométrie, ce trait se déformerait sûrement vers le bas. C'est pour cette raison qu'il a besoin d'un appui. L'horizontalité du trait se transforme en verticalité grâce à l'apparition d'un petit trait d'encre vers la fin de la ligne. Et grâce à l'alignement vertical, le premier trait de l'élément 2 semble vouloir recueillir toutes les charges de l'élément 1 pour les emmener au sol ; il prend alors en charge tout le poids de l'ensemble et assure l'équilibre de l'œuvre.

En résumé, deux éléments linéaires, qui semblent fragiles individuellement, confrontent leurs gestes pour construire une grande unité plus solide avec un espace intérieur commun parfaitement défini. Même si les deux éléments sont physiquement séparés, on suggère la transmission de charges de l'un à l'autre pour assurer la stabilité de l'ensemble.

3. TROISIÈME PARTIE. L'ŒUVRE DANS LE PAYSAGE.

3.1. Orientation de l'œuvre dans l'espace : axe « vers »..... 169

3.1.1. Œuvre bidimensionnelle. 170

3.1.1.1. Axe horizontal. 170

3.1.1.2. Axe vertical..... 171

3.1.1.3. Axe perpendiculaire au plan du support. 172

3.1.1.4. Exemples: « Pittsburgh III » (Gravures 1979019), « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016), « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007) et « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). 173

3.1.2. Œuvre tridimensionnelle. 188

3.1.2.1. Appuis. 189

3.1.2.2. Deux murs parallèles. 190

3.1.2.3. Deux piliers. 191

3.1.2.4. Deux murs non parallèles..... 192

3.1.2.5. Œuvres "fenêtre". 193

3.1.2.6. Exemple: « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). 195

3.2. L'écoute du lieu. 199

3.2.1. Œuvre bidimensionnelle. 199

3.2.1.1. Œuvre et support..... 200

3.2.1.2. Sous-parties de l'œuvre et l'œuvre. 202

3.2.1.3. Relations entre les sous-parties de l'œuvre. 203

3.2.1.4. Exemples: « CH-81/C-7 » (Collages 1981007), « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002) et « Inguru III » (Gravures 1968003). 205

3.2.2. Œuvre tridimensionnelle. 219

3.2.2.1. Être humain et œuvre. 219

3.2.2.2. Œuvre et paysage. 221

3.2.2.2.1. Le paysage comme partie de l'œuvre. 221

3.2.2.2.2. Histoire du lieu dans l'œuvre. 223

3.2.2.3. Être humain et paysage. 224

3.2.2.4. Exemples: « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007) et « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007). 225

3.1. Orientation de l’œuvre dans l’espace : axe « vers ».

L’équilibre des tensions ne suffit pas, comme l’explique Kandinsky dans son livre « Point et ligne sur plan». L’œuvre, même en équilibre, doit montrer que quelque chose la meut.

Les concepts analysés jusqu’à présent sont liés à la matérialité propre de l’œuvre, à sa corporéité. Mais de quelle façon l’oeuvre se met-elle en rapport avec l’espace environnant ? Il pourrait s’agir d’une oeuvre théorique centrée sur elle-même, mais ce n’est pas le cas. L’oeuvre de Chillida regarde autour d’elle de façon active et intervient dans l’espace qui l’entoure.

Les œuvres d’Eduardo Chillida conservent leur élan à l’intérieur d’elles-mêmes et, pour cette raison, leur équilibre semble instable. Mais comment concrétiser le mouvement à travers une sculpture qui est en principe immobile ? Dans d’autres disciplines artistiques, comme le cinéma ou la musique, le facteur temps intervient directement ; néanmoins, en sculpture, la matérialité même de l’œuvre lui confère son inertie. C’est la forme qui, par différentes stratégies d’ouverture et de fermeture, condense en un seul geste tout le mouvement. Cet instant conservé comme trace d’une action qui se déroule dans le temps suffira à évoquer la mobilité de l’oeuvre.

La forme résultante est liée au temps en ce qu’elle est la photographie d’un présent capturé dont l’effet s’étend au-delà. C'est-à-dire qu’à travers un instant “congelé”, on peut imaginer les moments antérieurs et postérieurs. Ainsi, en suivant les ouvertures et les fermetures, le spectateur referme le passé derrière lui et avance vers le futur.

Fig. 3.1. Schémas de Présent, Futur et Passé-Présent-Futur. Élaborés par l’auteur.

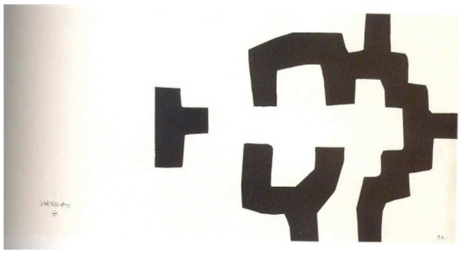
Le « vers » d’une oeuvre indique non seulement son sens de lecture mais aussi son esprit d’ouverture et son intention de mouvement. De plus, de cette façon, les oeuvres deviennent plus légères. On dirait qu’elles veulent bouger ou mieux encore, que nous bougeons à travers elles pour établir un lien direct avec la nature.

3.1.1. Œuvre bidimensionnelle.

Les lignes d'action qui définissent le « vers » peuvent se matérialiser de différentes manières selon l'intention de l'artiste et le support mis en oeuvre. Dans le cas d'une oeuvre bidimensionnelle, la ligne d'action peut prendre n'importe quelle direction : elle peut être absorbée par le plan du support ou même passer au travers.

3.1.1.1. Axe horizontal.

La ligne d'action de l'œuvre peut être une ligne horizontale comprise dans le plan du support ; comme c'est le cas de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Au centre de l'œuvre flotte un dessin à l'encre dont la forme en « T » tounée de 90 degrés à gauche suggère un déplacement vers la droite, vers l'enceinte vide définie par les autres deux éléments. On retrouve de plus, dans la partie droite de l'enceinte, la même forme de « T » mais cette fois en creux. La lecture de l'œuvre amène donc inconsciemment à déplacer le « T » suivant un axe horizontal jusqu'à le faire s'emboîter dans le vide correspondant – comme le montre le schéma suivant.



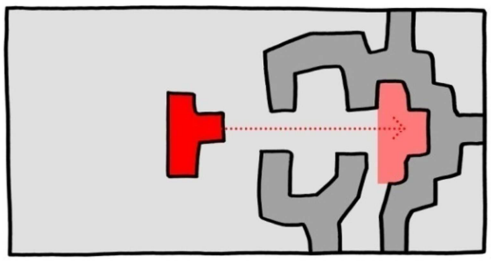
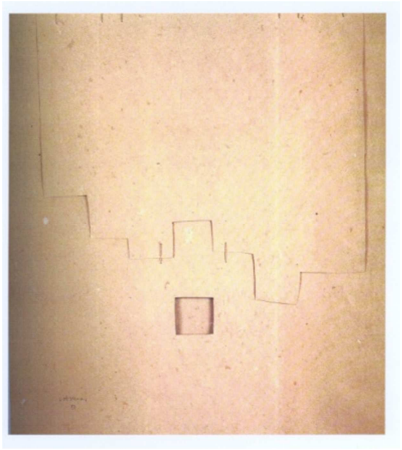


Fig. 3.2. « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.3. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

3.1.1.2. Axe vertical.

La ligne d'action peut aussi être un axe vertical. Dans l'exemple suivant, la ligne de découpe de la planche supérieure ouvre un carré dans la partie centrale, carré que l'on retrouve un peu plus bas et qui prend la forme d'une découpe fermée de la planche médiane. Cet écho géométrique dans la composition crée un puissant lien formel, comme on le voyait dans le cas précédent. Ce lien se matérialise comme un axe imaginaire, un « vers », qui connecte la première planche avec la dernière. Et pour que le geste soit encore plus clair, deux fils d'union limitent l'écart entre la première et la deuxième planche en encadrant cet axe vertical.



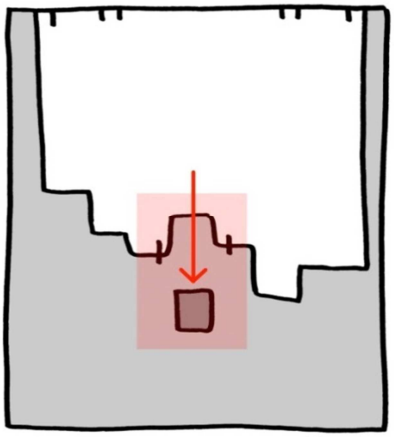
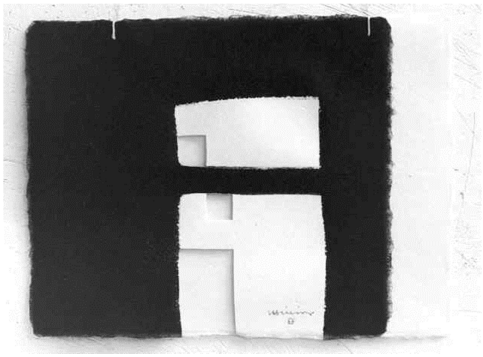


Fig. 3.4. « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.5. Schéma de « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016). Élaboré par l'auteur.

3.1.1.3. Axe perpendiculaire au plan du support.

Dans le cas de la gravitation et en raison de sa configuration particulière, les lignes d'action traversent fréquemment le support de l'œuvre. Par exemple, dans « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007), l'axe « vers » est dessiné par une succession d'enceintes. L'encre appliquée sur le feuillet supérieur définit deux surfaces de papier blanc. Ces fenêtres encadrent à leur tour plusieurs découpes à travers lesquelles on accède à la deuxième planche de la gravitation. La distance réelle traversée par la ligne d'action est minime, mais la lecture de plusieurs planches à la fois accentue la profondeur de l'œuvre.



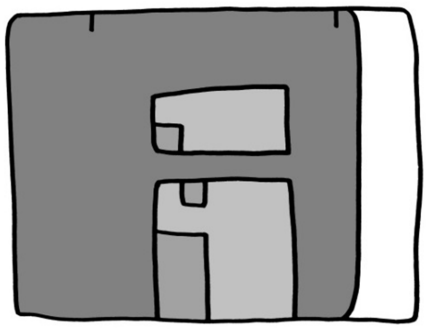


Fig. 3.6. « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.7. Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

3.1.1.4. Exemples: « Pittsburgh III » (Gravures 1979019), « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016), « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007) et « CH-68/C-6 » (Collages 1968006).

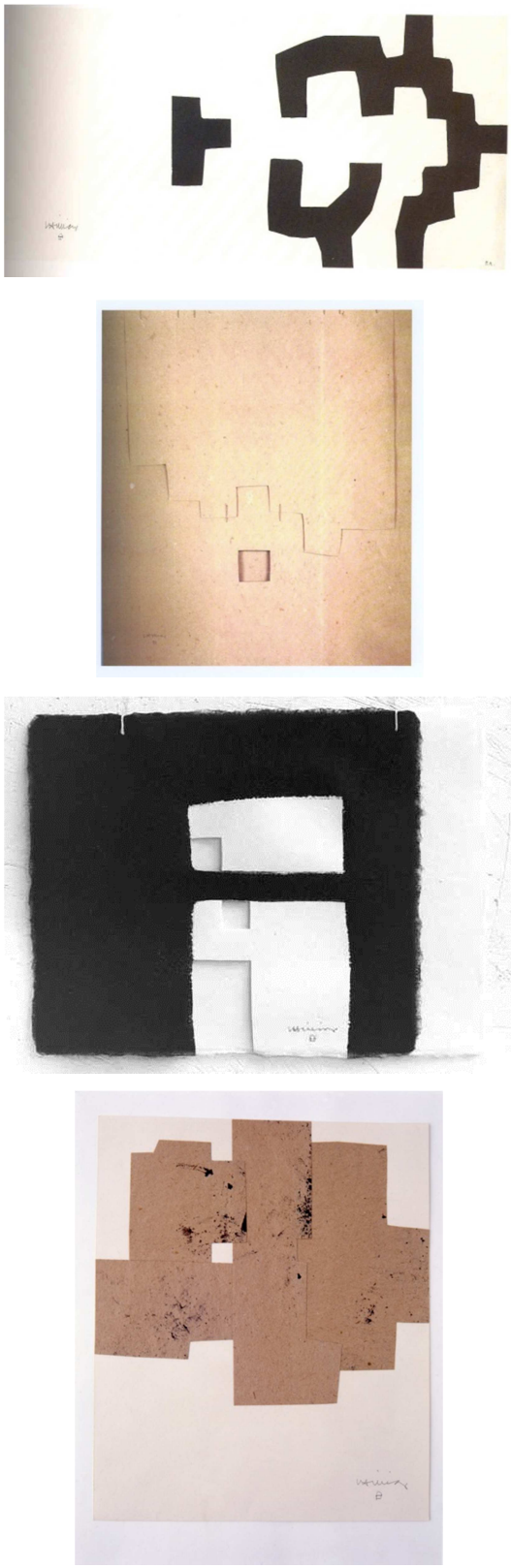


Fig. 3.8. Exemples.

« PITTSBURGH III[41] » (Gravures 1979019)

32,5 x 65 cm

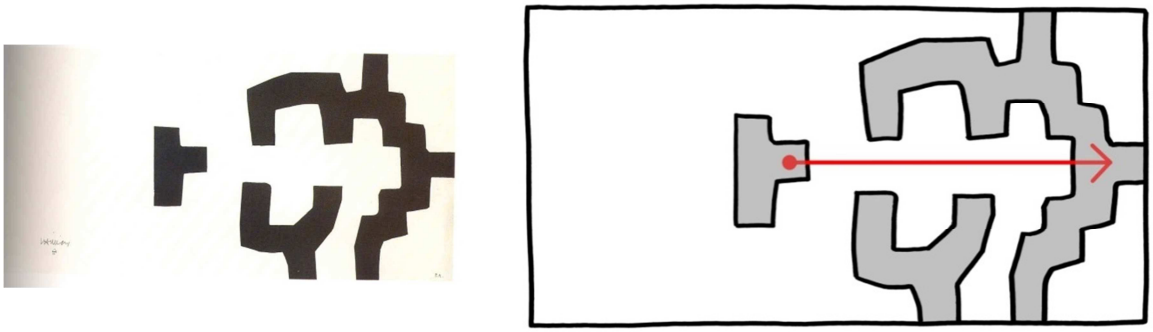


Fig. 3.9. « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.10. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

La gravure « Pittsburgh III » illustre la manière dont les formes, sans se déplacer, peuvent définir une intention claire de mouvement. Dans ce cas, l'axe de mouvement, l'axe « vers », est contenu dans le support bidimensionnel de l'œuvre ; il coïncide de plus avec son axe géométrique horizontal et s'oriente vers la droite.

L'œuvre se structure en trois éléments, de taille et de position différente, qui possèdent un important parallélisme formel. Il s'agit d'un ensemble de « U » enchaînés orientés de façon à créer un espace intérieur. C'est pour cette raison que les « U » supérieurs regardent vers le bas, celui de droite vers la gauche, et les éléments inférieurs vers le haut. L'enceinte ainsi créée est une forme concave orientée vers la gauche. En analysant la genèse de la composition, on peut imaginer que ces « U » formaient dans le passé une unité continue et fermée qui avec le temps s'est fragmentée en trois parties.

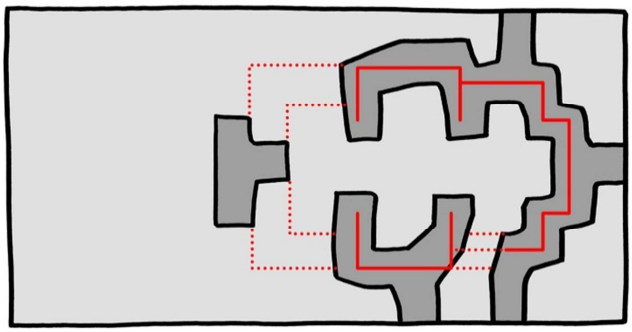


Fig. 3.11.Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

Deux des trois éléments de l'œuvre sont ancrés aux limites du support par des traits d'encre. L'élément 3, le plus grand de la composition, a trois points d'ancrage (supérieur, droit et inférieur), mais son « U » le plus grand reste suspendu dans la partie supérieure. L'élément 2 apparaît précisément comme reflet de cet « U » en vol, et semble vouloir en supporter le poids même à distance. Il repose directement sur le sol. Le troisième et dernier élément ne décharge pas son poids sur le support et flotte dans la partie centrale de l'œuvre. Le seul lien qu'il garde avec le reste des éléments est un lien formel. Même si on ne reconnaît pas en lui la forme d'un « U », sa partie droite ressemble à un bras de connexion avec les limites de l'œuvre.

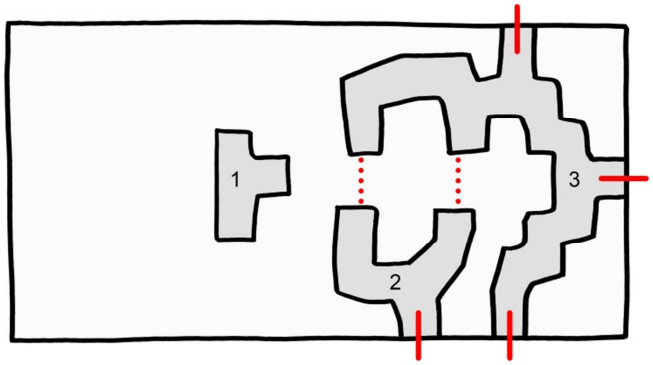


Fig. 3.12. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

Si l'on inverse la lecture, on voit un grand espace vide séparé de deux autres plus petits par les ancrages de l'élément numéro 3.

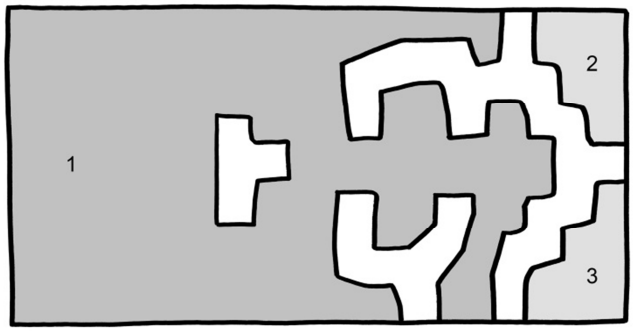


Fig. 3.13. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

La géométrie de l'élément 1 est fondamentale pour la définition de l'axe « vers » de l'œuvre. Il s'agit d'un « T » tourné qui marque le point de départ d'une lecture de gauche à droite. Le « T » est composé d'un rectangle vertical dont émerge, du côté droit, un petit carré. C'est précisément ce dernier carré qui indique la direction à suivre ; direction qui coïncide avec l'espace vide défini par les autres deux éléments. L'axe protagoniste, indiqué de cette façon si simple, est renforcé par les proportions du support rectangulaire (deux fois plus large que haut).

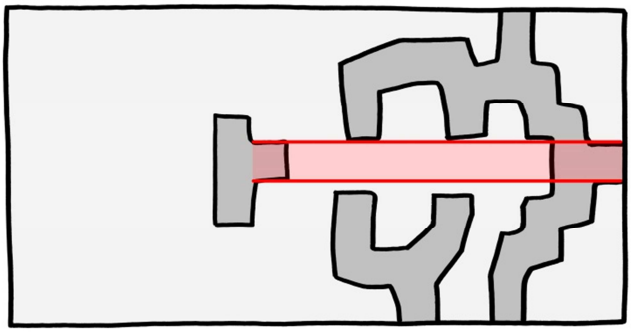


Fig. 3.14. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

L'intention de mouvement de cet élément « coud » la rupture existante entre la pièce 1 et les deux autres. L'espace existant entre elles coïncide de plus avec le centre géométrique de l'œuvre, un lieu où les trois éléments dialoguent.

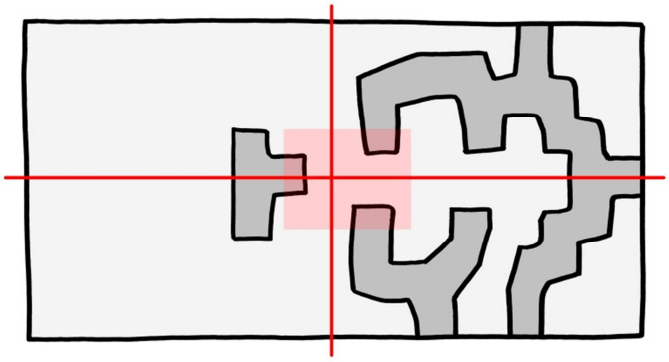


Fig. 3.15. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

L'axe « vers », qui est parfaitement encadré et « soutenu » par une structure encrée, s'étend verticalement en trois points. Le premier de ces points est le centre même de l'œuvre. Cet axe vide vertical se répétera deux fois, comme un écho, à mesure qu'on avance vers la droite de l'œuvre ; il le fera en conservant un même intervalle de distance.

La diminution de taille des axes verticaux de vide donne l'impression d'un ralentissement du mouvement le long de l'axe « vers ». Et comme contrepoint à ce « decrescendo » de vides, un triangle s'ouvre lorsqu'on avance sur l'axe horizontal. Il est constitué par le rectangle vertical de l'élément 1 uni aux ancrages supérieur et inférieur de l'élément 3.

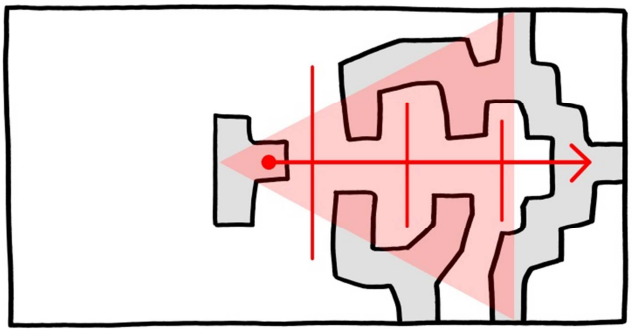


Fig. 3.16. Schéma de « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

La forme de l'élément 1 se répète de façon presque identique dans la composition, mais cette fois comme une géométrie vide à l'intérieur de l'espace construit par les éléments 2 et 3. L'élément 1 semble vouloir se déplacer le long de l'axe horizontal central pour remplir ce vide préparé pour lui, même si pour cela il faut traverser des endroits par lesquels il ne pourrait passer sans subir une altération formelle.

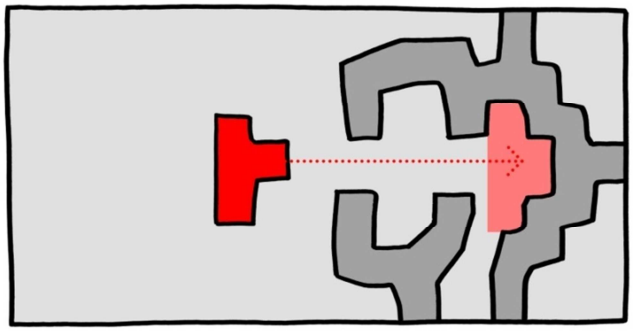


Fig. 3.17. « Pittsburgh III » (Gravures 1979019). Élaboré par l'auteur.

« CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016)

71 x 63 cm

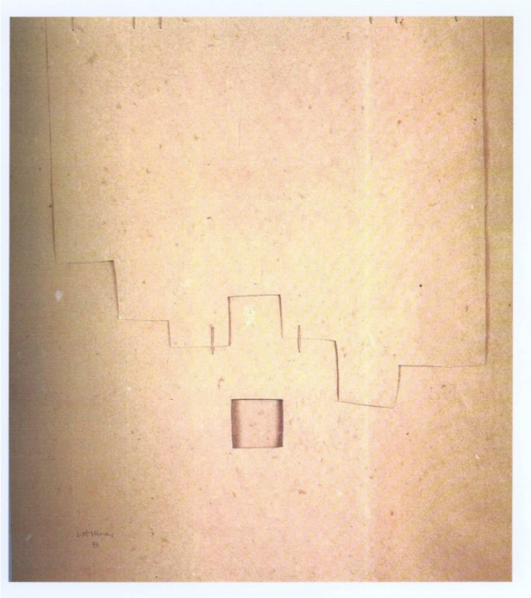


Fig. 3.18. « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016).Source : archives du Musée CH-LK.

Cette gravitation se compose de trois planches de papier cousues dans la partie supérieure. L'artiste utilise ici uniquement la découpe à différents niveaux ; il découpe davantage dans la première planche que dans la deuxième, pendant qu'il conserve la troisième intacte. Sur la première planche de papier, qui n'occupe pas toute la largeur de l'œuvre, l'auteur dessine une découpe continue qui va de gauche à droite, dont les traits horizontaux et verticaux dessinent un escalier descendant. Juste au moment de dessiner la troisième marche, la ligne remonte au lieu de descendre. A partir de ce point, elle descend à nouveau deux marches et, en arrivant à la troisième, répète cette procédure de montée au lieu d'une descente. La ligne n'est pas symétrique mais on reconnaît la répétition d'une même séquence de gestes.

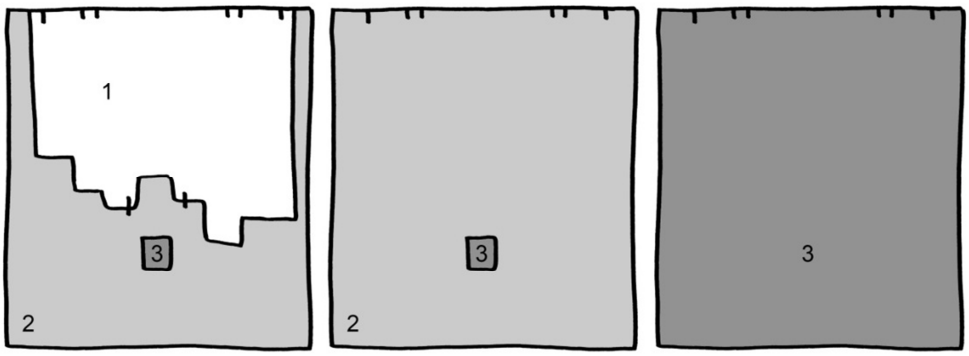


Fig. 3.19. Schémas de « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016). Élaborés par l'auteur.

C’est la façon d’intervenir sur la deuxième planche qui donne un sens à la ligne de découpe précédente. Dans cette planche, Chillida découpe un carré parfaitement aligné avec l’axe vertical de l’œuvre. Juste dans cet axe et pour la première fois, la marche monte au lieu de descendre ; c’est donc un lieu où le dessin prévu s’altère. Mais la relation entre la ligne 1 ouverte et la 2, fermée, n’est pas uniquement une relation d’alignement vertical. Le carré inférieur s’emboîte parfaitement dans l’entrant formé par la ligne supérieure, et la distance pour combler ce vide correspond à deux fois le côté du carré.

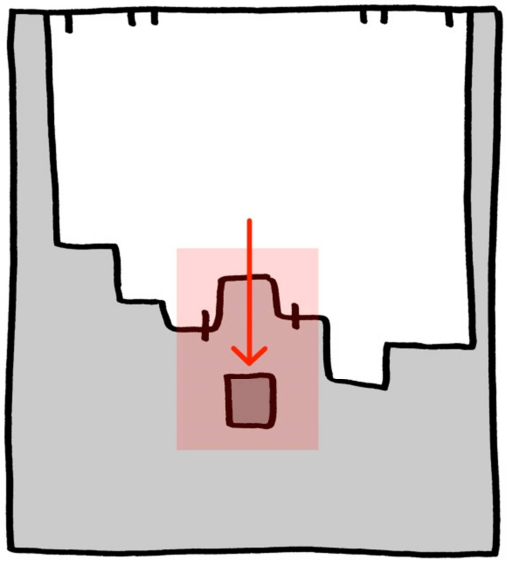


Fig. 3.20. Schéma de « CH-87/GB-16 » (Gravitation Blanche 1987016). Élaboré par l’auteur.

La direction de l’axe « vers » est parfaitement définie puisqu’il il s’agit de l’axe vertical central, mais quel est son sens ? Lorsqu’on superpose plusieurs planches de papier cousues ensemble dans leur partie supérieure, des espaces intermédiaires apparaissent et donnent une grande profondeur à l’œuvre. Néanmoins, dans cette gravitation, on retrouve des fils dans la partie centrale pour essayer de réduire l’écart entre les planches et faire en sorte qu’elles se fondent entre elles. Ainsi, de l’entrant de la ligne 1 on passe doucement à la planche 2, comme si le carré s’était détaché de l’entrant. De plus, il s’agit d’un carré d’ombre qui invite le spectateur à s’introduire à l’intérieur de l’œuvre.

Pour résumer, Il s’agit en premier lieu de se déplacer de la partie haute à la partie basse, pour ensuite aller de l’extérieur à l’intérieur. Un parcours dans lequel on peut identifier la planche 1 au passé, la 2 au présent et la 3 au futur lointain, dans un cheminement du défini à l’indéfini.

« CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007)

25 x 32,5 cm

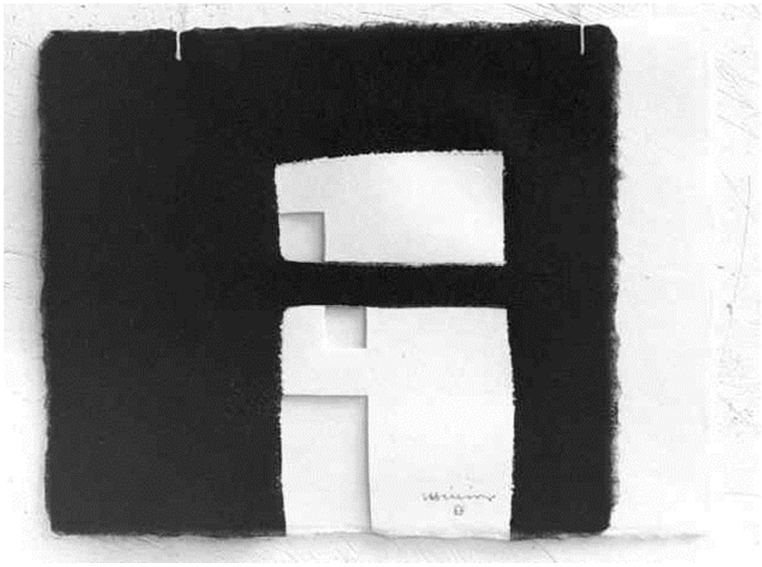


Fig. 3.21. « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Source : archives du Musée CH-LK.

Encadrer permet de signaler un lieu. Lorsqu'on encadre un espace dans un autre à plusieurs reprises, le spectateur dirige son regard à travers les différents cadres et introduit inconsciemment un écart entre les différents plans, créant ainsi une profondeur auparavant inexistante. La gravitation est très appropriée à l'utilisation de cette technique, puisqu'elle est elle-même constituée par différentes strates de lecture. L'exemple présenté est constitué de deux planches de papier horizontalement décalées l'une par rapport à l'autre. Leurs points d'union sont disposés de façon parfaitement centrée par rapport à l'axe vertical central de l'ensemble.

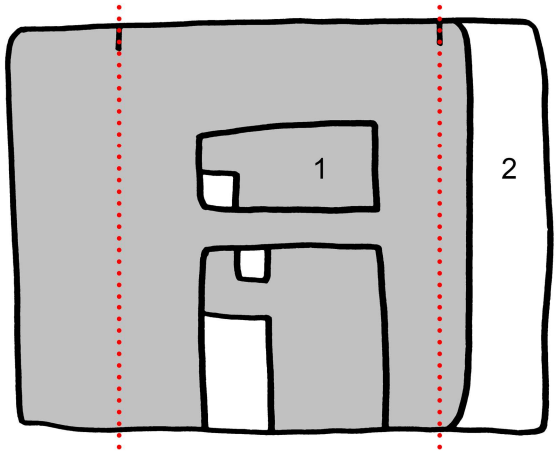


Fig. 3.22. Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

La planche supérieure comporte des surfaces d'encre, de papier naturel et de petites surfaces découpées donnant accès à la deuxième planche de papier qui demeure intacte (gris clair dans le schéma suivant). De cette façon se superposent trois niveaux de lecture : l'encre, le papier blanc et le gris de l'ombre existante entre les deux feuillets. L'encre encadre le blanc et le blanc encadre le gris avec l'objectif d'obtenir le plus grand contraste possible.

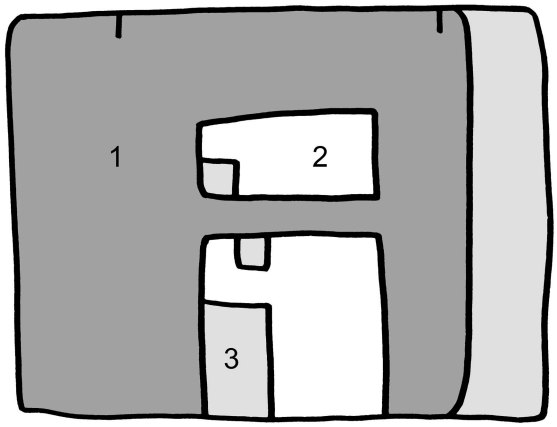


Fig. 3.23. Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

La surface d'encre occupe pratiquement toute la surface de la planche supérieure de papier, excepté deux rectangles de papier naturel blanc. Ces deux rectangles ont la même largeur et sont parfaitement alignés verticalement, même si leur hauteur et par conséquent leurs proportions sont différentes. Le rectangle inférieur, de forme carrée, repose sur la limite inférieure du support et est entouré d'encre sur trois de ses côtés ; néanmoins, le rectangle oblong supérieur est totalement entouré d'encre et semble vouloir faire porter son poids sur le rectangle précédent à travers une grosse ligne d'encre qui les sépare. Cette ligne souligne précisément l'axe horizontal de la composition, donnant une grande stabilité à l'œuvre.

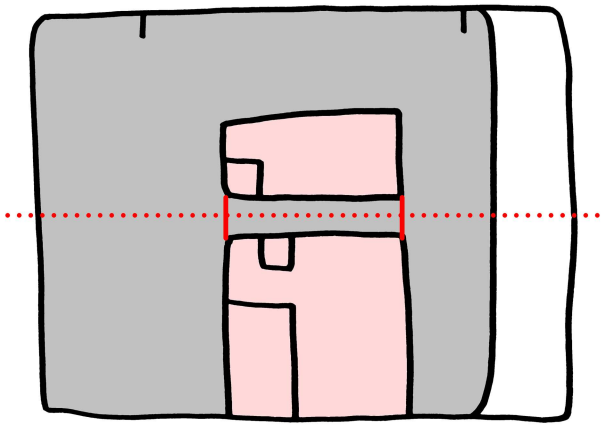


Fig. 3.24.Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

Ces deux surfaces blanches encadrent à leur tour de nouvelles surfaces découpées qui donnent accès à la planche de papier constituant le fond de l'œuvre. Le carré inférieur blanc comporte deux découpes : une ouverture rectangulaire verticale aux proportions de porte, qui appuie sur la limite inférieure (n°1), et au-dessus, une nouvelle coupe carrée (n°2) dont le côté mesure la moitié de la largeur du rectangle vertical précédent. Ces deux découpes sont parfaitement alignées verticalement à droite.

Dans le rectangle oblong supérieur s'ouvre une nouvelle coupe (n°3) liée aux deux précédentes. Elle a la même dimension que le carré de la découpe n°2 et, appuyée sur le coin inférieur du cadre où elle se trouve, elle est alignée verticalement avec le côté gauche du n°1.

Si les rectangles blancs étaient légèrement décalés à droite, les découpes intérieures sont décalées à gauche pour ainsi équilibrer l'ensemble.

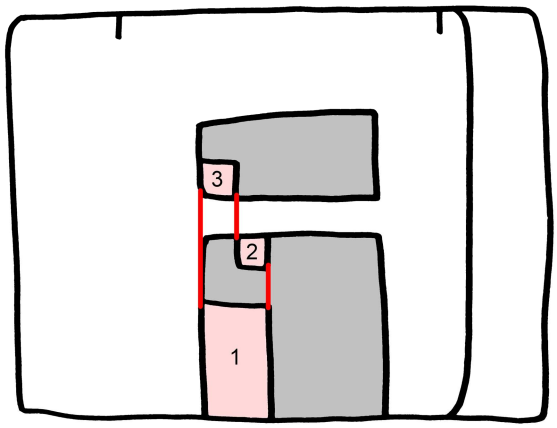


Fig. 3.25. Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

Pour résumer, voilà différentes manières d'encadrer qui définissent peu à peu l'axe d'action de l'œuvre ; cet axe « vers » qui ici emmène le spectateur vers l'intérieur de l'œuvre par un axe perpendiculaire au support.

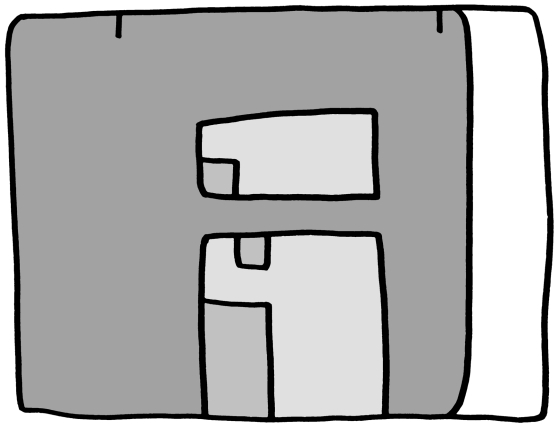


Fig. 3.26. Schéma de « CH-90/GT-7 » (Gravitation Encre 1990007). Élaboré par l'auteur.

« CH-68/C-6 » (Collages 1968006)

23,8 x 20,2 cm

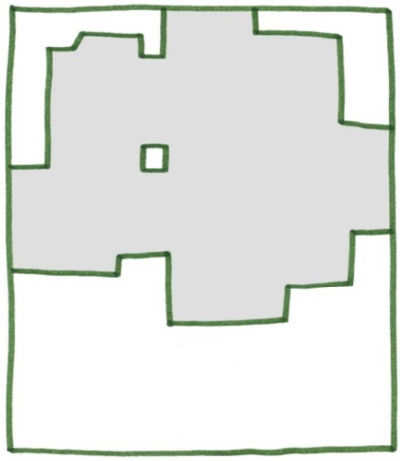


Fig. 3.27. « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.28. Schéma de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaboré par l'auteur.

L'axe "vers" d'une œuvre n'est pas toujours forcément évident au premier regard. Plusieurs tensions peuvent cohabiter dans une même œuvre et parfois, il faudra les déchiffrer une à une pour finalement voir l'endroit où elles se dirigent.

Les lignes de cette composition résultent du collage de différents papiers de couleur sur un support blanc. Les lignes qui marquent la limite entre surfaces de couleur différente sont parfaitement identifiables ; néanmoins celles qui matérialisent les limites entre les papiers teintés sont plus difficiles à percevoir. Dans une première approximation, on perçoit donc uniquement une grande surface marron avec un petit carré vide à l'intérieur. Cette surface de couleur qu'on associe à la matière, face au vide du papier, ne repose pas sur le sol du support mais est ancrée au niveau du milieu de ses trois côtés supérieurs (côté gauche, supérieur et droit). Et ces trois points de contact dessinent un triangle qui regarde vers le haut, essayant d'échapper à la gravité.

En contrepoint, un second triangle regarde vers la partie inférieure de l'œuvre. Il se construit en unissant les trois saillants de forme rectangulaire qui émergent du centre de l'œuvre pour chercher les angles supérieurs du papier et la partie inférieure centrale. L'ensemble forme une combinaison de saillants : quelques uns touchent les limites de la base pour chercher un appui direct, et les autres essayent uniquement de s'approcher de la forme de la base. Le résultat est une explosion de tridimensionnalité, puisque la forme cherche toutes les directions de l'espace.

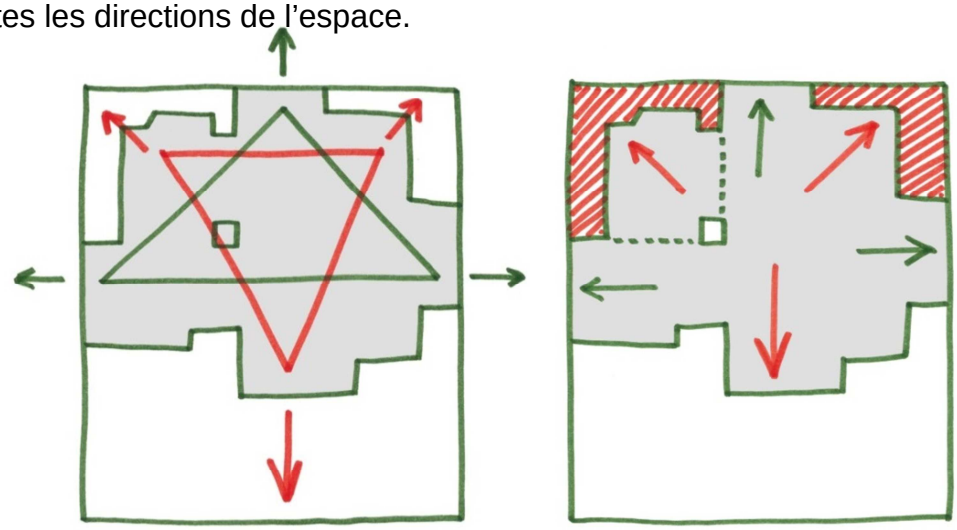


Fig. 3.29. Schémas de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaborés par l'auteur.

Les lignes horizontales et verticales ont beaucoup de force dans la structuration de cette œuvre ; on peut arriver à voir une croix, avec les bras non alignés, à laquelle on ajoute différents éléments.

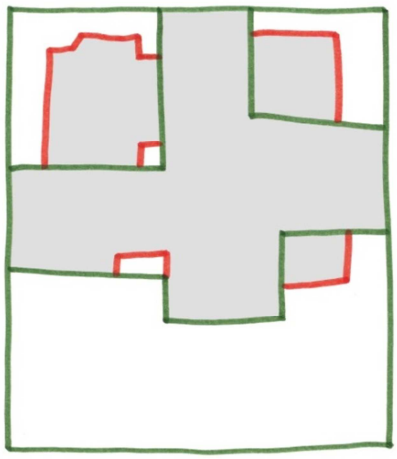


Fig. 3.30. Schéma de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaboré par l'auteur.

Lorsqu'on s'approche pour voir le détail, les lignes entre papiers de couleur apparaissent. Ces nouvelles lignes transforment la grande surface de papier marron en une somme de trois éléments de taille et de forme différentes.

La surface B est la plus haute des trois et marque la verticalité de la composition. Elle se détache du bord supérieur du support mais, par la forme de sa base, semble aussi supporter le poids de l'ensemble. La surface C a la forme d'un « L » inversé qui est interrompu puisque B s'appuie sur elle. Finalement, la surface A, carrée, occupe la position supérieure gauche dans la composition. Une petite découpe de sa partie inférieure droite participe à définir le seul carré vide de la surface générale.

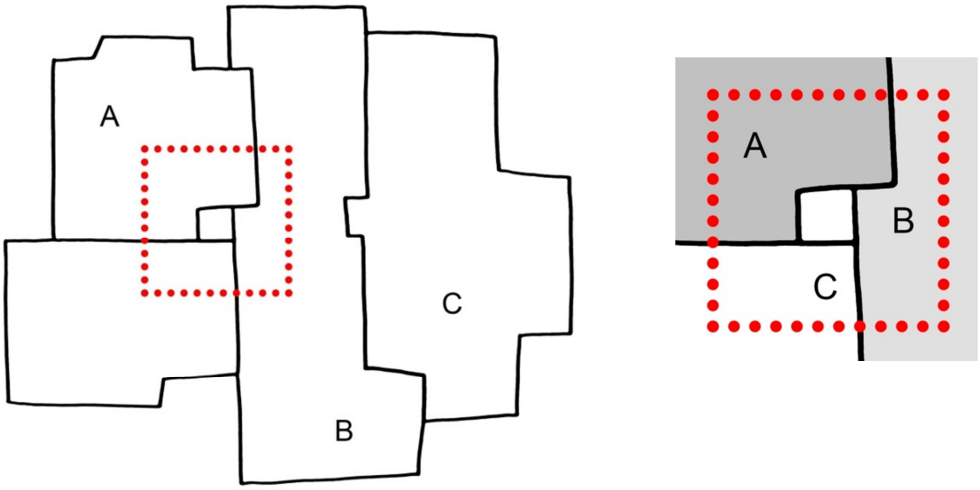


Fig. 3.31. Schémas de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaborés par l'auteur.

Le fait de coller un papier sur l'autre ne permet pas de voir la géométrie de chacune des formes mais indique une hiérarchie et un sens de lecture concrets qui créent une nouvelle tension dans la composition. L'étude de détail du petit carré vide permet d'illustrer cette idée. L'élément A va sur B, B sur C et C à nouveau sur A pour fermer le cycle. Cet enchaînement de gestes produit un mouvement circulaire en sens horaire qui contraste avec la forme de croix.

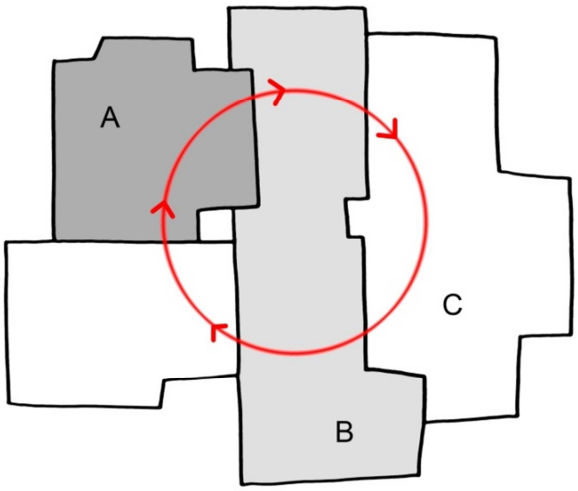


Fig. 3.32. Schéma de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaboré par l'auteur.

Le carré vide, élément principal de la composition, ne regarde pas de la même façon dans toutes les directions. La découpe de la partie supérieure droite de l'élément A, par exemple, est verticalement alignée avec le carré vide central, construisant ainsi un axe de tension verticale. Quant à la matérialisation du carré vide, le mouvement du papier A se superposant à B est prédominant et le dirige essentiellement vers la droite. L'axe horizontal principal qui oriente la composition vers la droite s'appuie sur la partie supérieure gauche de l'élément C et va chercher la zone d'union entre B et C (cette union est un « C » parfaitement aligné avec le carré vide). Finalement, avec l'objectif apparent d'accompagner cet axe d'action, l'élément C s'ouvre vers la droite.

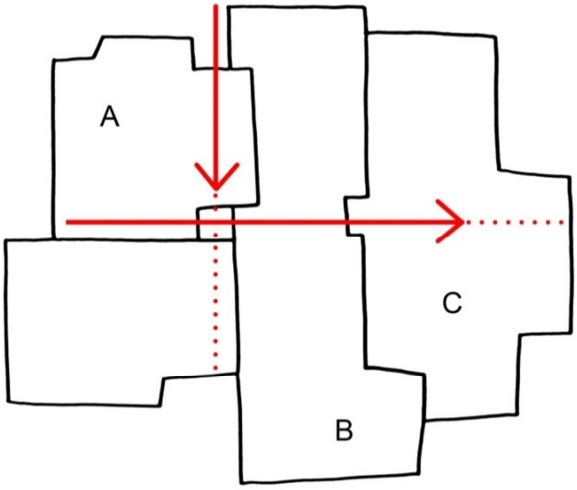


Fig. 3.33. Schéma de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaboré par l'auteur.

Tout d'abord, la composition s'ancre aux limites du support, dessinant un premier triangle qui regarde vers la partie supérieure et contraste avec un deuxième qui regarde vers la partie inférieure. Dans un second temps, la disposition des papiers crée un cercle de force central en sens horaire. Enfin, un axe horizontal part du carré vide intérieur. Finalement, l'équilibre de la composition est atteint grâce à la superposition de toutes ces tensions. Les papiers collés sont reliés à la base par les triangles. Le cercle fait le lien entre les différents modules et la ligne horizontale raccorde l'intérieur de l'œuvre avec l'extérieur.

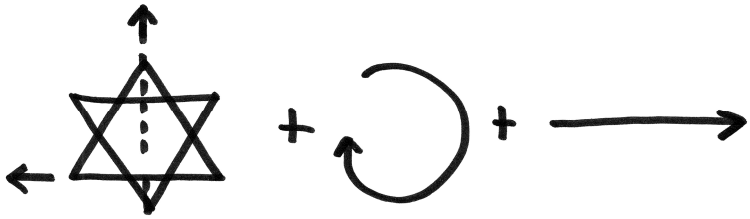


Fig. 3.34.Schémas de « CH-68/C-6 » (Collages 1968006). Élaborés par l'auteur.

3.1.2. Œuvre tridimensionnelle.

L'œuvre de Chillida guide le regard en créant des angles de vue. La forme définit une direction et pour cela, elle s'ouvre d'un côté, se ferme l'autre, propose des accès, des zones de protection d'où regarder, etc. L'espace environnant est donc directement affecté par la présence de l'œuvre. La définition de cet axe « vers » ne dépend pas de la taille de l'œuvre (voir exemple suivant).

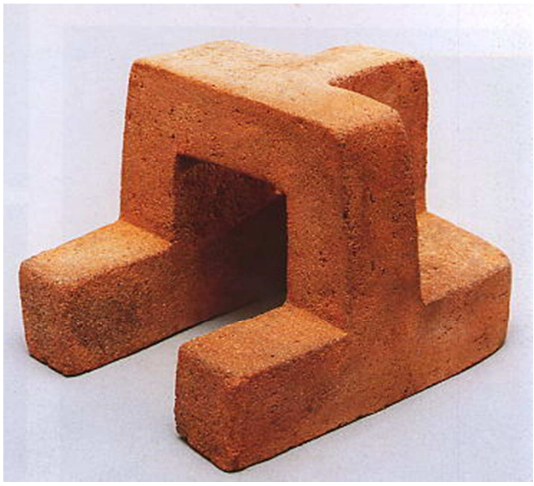


Fig. 3.35. « Lurra G-174 » (Sculpture 1990040). Source : archives du Musée CH-LK.

La « Lurra G-174 » (Sculpture 1990040) se compose de trois éléments linéaires de forme similaire (deux « U » et un « L ») contenus dans des plans principaux dans un objectif de tridimensionnalité. Un premier élément en « U » repose sur le sol. La géométrie ouverte du « U » suffit à matérialiser le lieu d'entrée dans l'œuvre. Une deuxième pièce en forme de « U » renversé repose sur les branches du « U » précédent, construisant un arc. La dernière pièce, en « L », est contenue dans le troisième des plans principaux, perpendiculaire au sol et à l'arc, et prend appui sur la partie supérieure de l'arc et sur le centre de la base du « U » reposant au sol.

L'œuvre indique ainsi son axe « vers ». On passe des extrémités libres du premier élément, reliées au sol, à un seul élément qui s'élève dans la partie centrale. Du 2 au 1. Entre eux, un arc qui, en appui sur la base, permet l'érection de l'élément de devant ; jouant ainsi le rôle d'une pièce qui marque le changement et agit comme élément de transition. L'arc fait office de lien, d'incarnation du présent entre le passé et le futur.

3.1.2.1. Appuis.

Dans l'œuvre précédente, l'axe « vers » était matérialisé par les éléments linéaires, mais ce n'est pas toujours ainsi. Dans le cas des sculptures type « table », Eduardo Chillida travaille sur la limite entre bidimensionnel et tridimensionnel puisqu'il place un grand plan horizontal juste un peu surélevé par rapport au sol. Trois points d'appui sont nécessaires à sa stabilité et la disposition de ces points définira l'axe « vers » de l'œuvre.

Fig. 3.36. « Mesa de Omar Khayyam II[rr] » (Sculpture 1983005).
Source : archives du Musée CH-LK.

Dans le cas de l' « Homenaje a Luca Pacioli[ss] » (Sculpture 1986003), les appuis dessinent un triangle isocèle et si on unit le centre de la base du triangle avec le sommet opposé, on obtient l'axe « vers » (voir schéma ci-dessous). D'autres stratégies formelles, comme la courbure à l'avant du plan horizontal, souligneront ensuite cet effet.

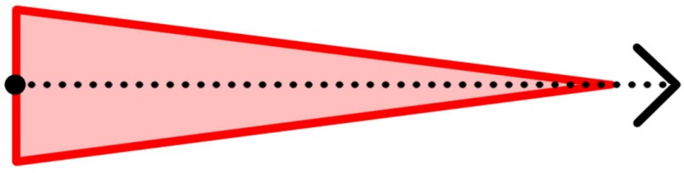


Fig. 3.37. « Homenaje a Luca Pacioli » (Sculpture 1986003).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.38. Schéma de trois appuis qui définissent un axe « vers ». Élaboré par l'auteur.

[rr] « Table d'Omar Khayyam II »
[ss] « Hommage à Luca Pacioli »

3.1.2.2. Deux murs parallèles.

À mesure que la sculpture d'Eduardo Chillida croît en dimensions, on trouve des architectures où le spectateur peut circuler. Davantage encore, la sculpture définira la position exacte du spectateur et le point de départ de l'axe d'action de l'œuvre, son axe « vers ».

La façon la plus simple de capter une direction dans l'espace utilise deux plans perpendiculaires au sol et parallèles entre eux. Mais comment définir le sens de cet axe ? Comment différencier les deux côtés en faisant que l'un soit plus important que l'autre ? Voyons deux exemples : « Arco de la Libertad[tt] » et « De Música III[uu] ».

Fig. 3.39. Schéma de deux murs parallèles qui définissent un axe « vers ». Élaboré par l'auteur.

L'œuvre « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010) dessine une enceinte grâce à deux murs parallèles unis dans leurs extrémités par des lignes formées d'arcs. L'œuvre, par sa forme, invite à entrer. Une fois dedans, la position et la forme des arcs seront suffisantes pour comprendre vers où regarder. Une des lignes agit comme une voûte en prolongation du mur et projette un lobe vers l'avant ; l'autre émerge à une hauteur inférieure et ferme l'enceinte en encadrant la vision à l'arrière.

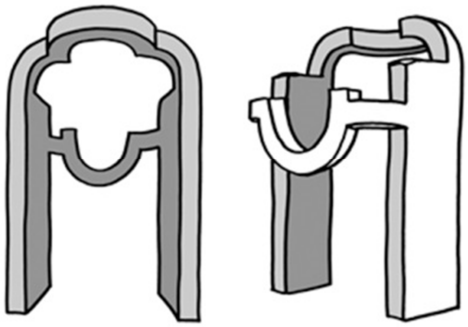


Fig. 3.40. « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.41. Schémas de « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Élaborés par l'auteur.

[tt] « Arc de la Liberté »
[uu] « De Musique III »

Dans le cas de « De Música III » (Sculpture 1989009), deux murs parallèles en acier définissent à nouveau la direction de l'œuvre. Deux lignes d'acier relient là aussi les murs mais cette fois, elles sont contenues dans un même plan horizontal proche du sol et définissent ainsi une enceinte circulaire où le spectateur peut entrer. Mais quel est le sens de l'axe « vers » lorsque l'œuvre semble symétrique ? Un détail permet d'éclaircir cette question. Dans la partie supérieure des deux murs en acier manque un petit coin de matière, marquant ainsi un échelonnement ascendant qui permet de définir le sens de lecture. On regarde de la partie la plus basse vers la partie la plus haute, comme l'indique la photographie suivante.

Fig. 3.42. « De Música III » (Sculpture 1989009). Source : archives du Musée CH-LK.

3.1.2.3. Deux piliers.

Les murs perdent parfois en largeur pour devenir des piliers. Deux piliers de la même dimension suffisent à définir un seuil et une direction perpendiculaire à ce seuil, mais pour la définition du sens de l'axe d'action, de la même façon que dans les cas précédents, un élément supplémentaire sera nécessaire.

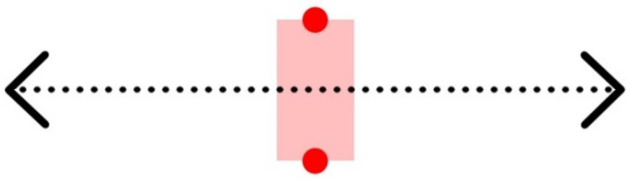


Fig. 3.43. Schéma de deux piliers qui définissent un axe « vers ». Élaboré par l'auteur.

L'œuvre « Puerta de Música[vv] » (Sculpture 1993013), située dans le parc Santo Domingo de Bonaval à Saint-Jacques de Compostelle, se compose de trois éléments : deux piliers et un linteau plus fin qui les unit, dessinant une porte qui invite le spectateur à regarder vers le Portique de la Gloire de la cathédrale. La forme du linteau détermine le sens de l'axe d'action par un geste d'ouverture en direction du ciel.

Fig. 3.44. « Puerta de Música » (Sculpture 1993013). Source : archives du Musée CH-LK.

3.1.2.4. Deux murs non parallèles.

Quand les deux murs qui structurent l'œuvre ne sont pas parallèles, la définition de l'axe « vers » devient plus intuitive. La convergence des plans guide le regard comme dans le cas de l' « Homenaje a Balenciaga[ww] » (Sculpture 1990067), où l'artiste matérialise une porte ouverte pour définir une position d'où regarder.

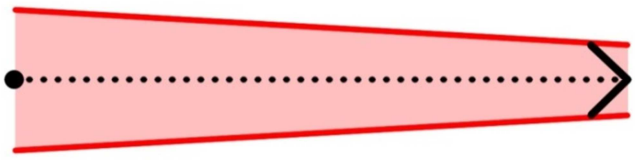


Fig. 3.45. « Homenaje a Balenciaga » (Sculpture 1990067).Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.46. Schéma de deux murs non parallèles qui définissent un axe « vers ».
Élaboré par l'auteur.

[vv]« Porte de Musique »
[ww]« Hommage à Balenciaga »

3.1.2.5. Œuvres "fenêtre".

Dans la lignée de l' « Homenaje a Balenciaga » se situe l'œuvre « Gure aitaren etxea[xx] » (Sculpture 1987023). Eduardo Chillida dispose deux murs en béton convergents et unis à leur point de rencontre pour définir une enceinte en forme de proue, avec une fenêtre qui encadre la vue. Le centre de l'œuvre est matérialisé par l' « Estela de Gernika I[yy] » (Sculpture 1987022), une stèle en acier beaucoup plus petite que la structure en béton. Le spectateur se place à côté de la stèle et regarde en avant, à travers la grande fenêtre découpée. Pour Chillida, il s'agit de faire voyager mentalement le spectateur d'arbre en arbre jusqu'à déboucher sur l'arbre de Gernika, symbole très enraciné chez le peuple basque.

Fig. 3.47. « Gure aitaren etxea » (Sculpture 1987023) et « Estela de Gernika I » (Sculpture 1987022). Source : archives du Musée CH-LK.

Dans le même ordre d'idées, l'auteur place l' « Elogio del Horizonte IV[zz] » (Sculpture 1989070) sur le coteau de Santa Catalina de Gijón. Ici la stèle, élément de transition entre être humain et nature, n'est pas nécessaire. L'œuvre reçoit d'elle-même l'être humain, le place dans un lieu déterminé et le connecte avec le ciel et l'horizon en même temps, opérant le changement d'échelle nécessaire.

Fig. 3.48. « Elogio del Horizonte IV » (Sculpture 1989070).
Source : archives du Musée CH-LK.

[xx] « La maison de notre père »
[yy] « Stèle de Gernika I »
[zz] « Éloge de l'horizon »

Les deux murs courbes de béton servent à la fois à supporter le poids d'un linteau dessinant une ellipse ouverte et à encadrer une fenêtre d'où regarder. L'ellipse horizontale, située dans plan un parallèle au sol, invite par son ouverture à entrer dans l'œuvre. Une fois dedans, le visiteur, guidé par sa présence, trouve sa place. Et depuis cet endroit, il regarde par la fenêtre. Il ne s'agit pas d'une fenêtre quadrangulaire : après un démarrage rectangulaire elle s'ouvre en deux courbes jusqu'au sol. Cette forme particulière amène à regarder l'horizon et non pas le ciel. Une œuvre qui naît donc ouverte et liée au ciel, mais qui se ferme et se rapproche du sol à mesure qu'on se déplace sur son axe d'action. Une œuvre pensée comme objet intermédiaire entre l'être humain et la nature. Quand la connexion entre les deux se produit, l'œuvre accomplit sa mission et, d'une certaine manière, disparaît.

L'idée sous-jacente de cette œuvre publique de 1989 était déjà présente, dans une expression beaucoup moins sophistiquée, au début de la carrière du sculpteur. Chillida rend hommage à Perico Arana en 1948 avec son œuvre « Torso[aaa] » (Sculpture 1948006) placée sur le Mont Urgull à Saint Sébastien. Il s'agit d'une œuvre figurative représentant le torse d'un homme. Le tronc semble statique mais, en observant la naissance des cuisses, on voit que l'une est placée devant l'autre. Ce petit geste suffit à traduire l'intention de mouvement.

Fig. 3.49. « Torso » (Sculpture 1948006). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.50. « Torso » (Sculpture 1948006). Source : archives du Musée CH-LK.

L'œuvre est située derrière le Sacré Cœur et plus bas que ce dernier. Au lieu de regarder la baie, elle regarde derrière, vers la mer. Elle est située dans un espace vert de forme triangulaire fermé de deux côtés par des murs en pierre qui séparent l'enceinte des flots. Néanmoins, le mur s'arrête et se transforme en rambarde à l'un de ses sommets, juste à l'endroit où l'axe « vers » du torse traverse l'enceinte pour arriver à la mer.

[aaa] « Torse »

3.1.2.6. Exemple: « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010).

Fig. 3.51. Exemple.

« ARCO DE LA LIBERTAD[bbb] » (Sculpture 1993010) [42]

297 x 205 x 207 cm

Fig. 3.52. « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Image : Carmiña Dovale Carrión.

Avec l'œuvre « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010), l'artiste construit un endroit d'où il invite le spectateur à regarder le paysage. Il s'agit d'une enceinte ouverte dont l'effet s'étend au-delà de la géométrie propre de l'œuvre. Pour revenir au parallélisme entre espace et temps, l'œuvre serait un présent cristallisé qui, rappelant et encadrant le passé, se projetterait dans l'imagination d'un futur qui se trouve devant : ouvrir vers l'avant et fermer à l'arrière.

L'œuvre est construite par des plans et des lignes contenus dans les trois plans principaux définis par les axes x, y, z. Deux murs parallèles marquent avec clarté l'axe d'action de l'œuvre, axe de plus parfaitement aligné avec un chemin du musée Chillida-Leku encadré par des arbres.

Fig. 3.53. « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Image : Carmiña Dovale Carrión.

[bbb] « Arc de la Liberté »

Les deux murs sont physiquement unis par deux lignes d'acier qui naissent de leurs extrémités. Chacune d'elles est constituée de trois arcs successifs contenus dans des plans principaux. Les deux arcs latéraux sont des quarts de cercles situés sur un même plan et unis par un demi-cercle contenu dans un plan perpendiculaire au précédent. Ce changement de plan et la hauteur des différents arcs détermineront l'ouverture ou la fermeture de l'œuvre au paysage.

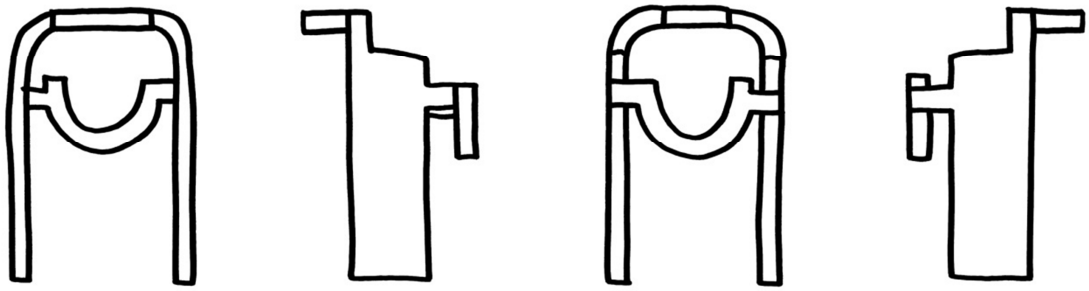


Fig. 3.54. Schémas des élévations de l' « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Élaborés par l'auteur.

Les deux murs en acier sont perpendiculaires au sol. Fixons maintenant les yeux sur la ligne de devant (voir première ligne du schéma suivant) : les deux quarts de circonférence qui naissent du mur montent verticalement, perpendiculairement au dessus des murs. Néanmoins, le demi-cercle qui les unit est horizontal et saillant vers l'extérieur de l'enceinte.

Si on regarde la ligne de derrière (seconde ligne du schéma), on voit que les deux arcs qui émergent des murs sortent vers l'extérieur de l'enceinte, à une hauteur inférieure à celle des murs, sont contenus dans un plan horizontal. Le demi-cercle, en revanche, descend perpendiculairement au sol et aux murs.

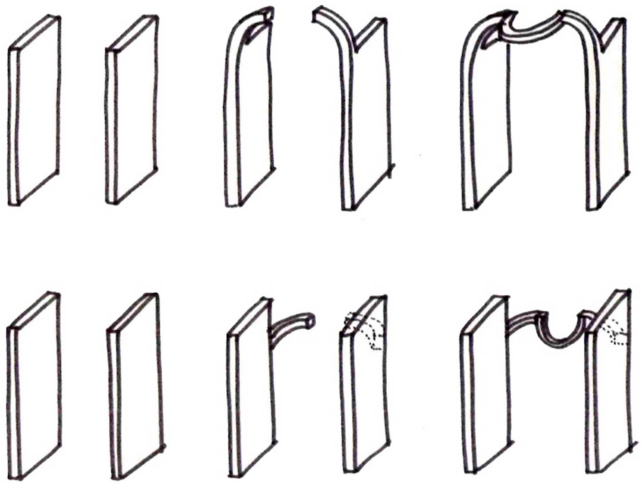


Fig. 3.55. Schémas de la formation des deux lignes. Élaborés par l'auteur.

En analysant la forme des deux lignes en acier, on voit que les deux séries d'arcs sont liées. Les deux quarts de cercle de la ligne de devant sont contenus dans un plan perpendiculaire au sol, comme le demi-cercle central de derrière ; mais si les premiers montent, le second descend. De la même manière se noue un dialogue entre le demi-cercle de l'avant et les quarts de cercle de l'arrière. Ils sont tous situés dans des plans horizontaux parallèles au sol et sont tous dirigés vers l'extérieur de l'enceinte. Il existe donc des liens entre le centre de chaque ligne et les parties latérales de l'autre, mais avec des petites variations puisque l'effet poursuivi est différent. Monter pour ouvrir, descendre pour fermer et s'étendre horizontalement pour agrandir l'espace intérieur et le lier avec l'extérieur.

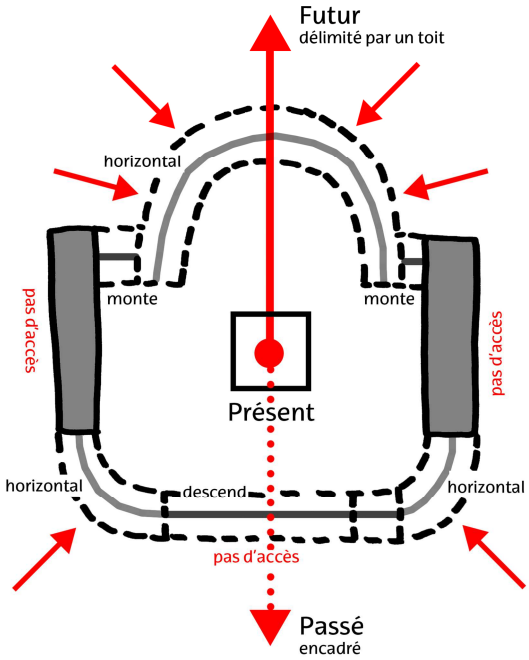


Fig. 3.56. Schéma du Plan de sol de l' « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Élaboré par l'auteur.

Le plan de cette œuvre évoque celui d'une église. Deux murs latéraux massifs définissent la direction principale de l'œuvre et l'union des murs se matérialise par deux lignes, formées de trois arcs, qui émergent des extrémités de ces murs. La géométrie des arcs et leur position seront déterminantes pour la définition du sens de l'axe « vers » et pour que le spectateur prenne position à l'intérieur de l'œuvre.

Ainsi, avec une grande économie de moyens, l'auteur érige une ossature qui capte l'espace d'une façon telle qu'on a l'impression que l'œuvre vient d'inspirer au maximum de sa capacité thoracique. Il s'agit d'une invitation à rentrer et à avancer depuis l'intérieur.

3.2. L’écoute du lieu.

Eduardo Chillida écoute profondément le lieu où il insère son œuvre. Ces endroits peuvent être très divers; il peut s’agir d’une feuille de papier ou d’un terrain en plein tissu urbain. Il écoute l’endroit pour en avoir une connaissance préalable qui lui permettra d’agir. Il faut s’intégrer de telle façon qu’on ait l’impression que l’oeuvre a toujours été là.

La réponse au lieu viendra avec la présence de l’œuvre, avec sa tridimensionnalité, son poids et son ouverture. C’est par l’axe « vers », en fait, que l’œuvre se met en relation directe avec le lieu, indiquant vers où porter le regard.

L’échelle est un facteur fondamental dans ce processus d’intégration au lieu. Les objets ne peuvent pas avoir n’importe quelle taille, puisque cela voudrait dire qu’ils s’imposent. Eduardo Chillida apporte un soin particulier à ce facteur pour établir un lien avec le spectateur et le paysage.

Fig. 3.57. « Elogio del Horizonte[ccc] » (Gravures 1990005). Source : archives du Musée CH-LK.

3.2.1. Œuvre bidimensionnelle.

Lorsque l’on évoque l’œuvre bidimensionnelle de Chillida, le lieu d’implantation et donc l’endroit à écouter, est le support même de l’œuvre – presque toujours rectangulaire.

[ccc] « Éloge de l’horizon »

3.2.1.1. Œuvre et support.

En quoi consiste l'écoute dans ce cas ? Sur une surface rectangulaire on reconnaît facilement des lieux principaux. Premièrement il y a le centre, où les deux diagonales se coupent. Deuxièmement, on trouve les deux axes géométriques principaux : l'horizontale et la verticale. L'axe horizontal central est celui qui traverse le support de gauche à droite en passant par le centre ; l'axe vertical va du bas vers le haut en passant aussi par le centre. Finalement on trouve les axes secondaires, ceux qui divisent horizontalement et verticalement l'œuvre en trois ou quatres parties. On ne les perçoit pas immédiatement comme les précédents, mais ils produisent des rythmes binaires et ternaires très intéressants pour la compositition.

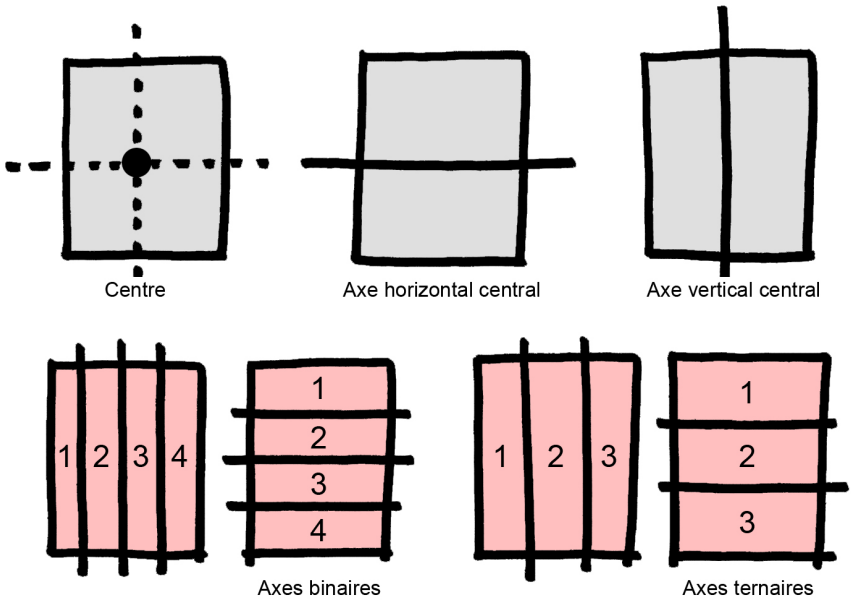


Fig. 3.58. Schéma des axes géométriques principaux sur un support rectangulaire.
Élaborés par l'auteur.

Les œuvres de Chillida obéissent toujours à un rigoureux ordre sous-jacent même si l'apparence finale est plutôt organique. Cet ordre, qui confère une forte stabilité à la composition, est directement lié à l'utilisation des axes géométriques du support par l'artiste.

Il existe donc une relation directe entre les axes géométriques principaux du support et les axes compositionnels de l'œuvre, ces endroits où ont lieu les changements considérables de forme, où l'œuvre « bouge ». C'est là que réside l'écoute du lieu dans une œuvre bidimensionnelle.

Mais écouter le lieu ne signifie pas que tous les axes compositionnels doivent s'aligner avec les axes géométriques. Le résultat serait trop rigide et ferait échouer tout le protagonisme de l'œuvre au centre du support (voir schéma de gauche). L'intérêt de ces positions principales réside plutôt dans leur utilisation pour produire de nouvelles tensions. Chillida, par exemple, combine fréquemment les axes binaires secondaires dans une direction avec les ternaires dans l'autre (voir les deux schémas de droite) ; ce qui permet de diluer le centre géométrique du support.

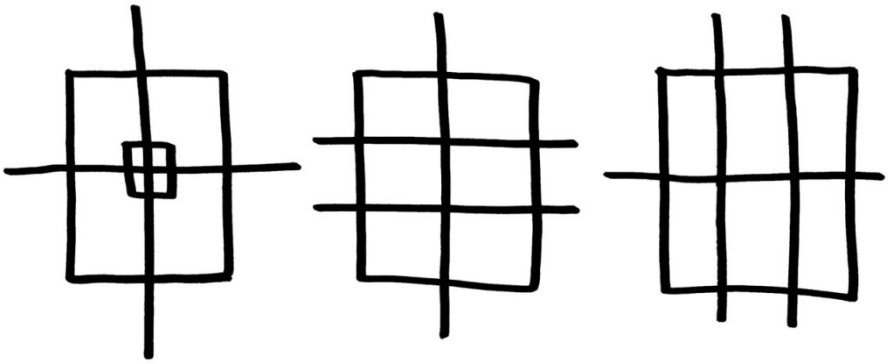


Fig. 3.59. Schémas de centre et deux combinaisons possibles d'axes binaires et ternaires. Élaborés par l'auteur.

Dans la composition du premier exemple, « CH-81/C-7 » (Collages 1981007), Chillida utilise les axes résultant de la division de la hauteur en trois (axes horizontaux ternaires) et de la largeur en quatre (axes verticaux binaires). Et dans le deuxième exemple, « Homenaje a San Ignacio[ddd] » (Gravures 1990002), il utilise les axes résultants de la division de la hauteur en quatre (axes horizontaux binaires) et de la largeur en trois (axes verticaux ternaires) pour proposer les différentes surfaces qui composent l'œuvre.

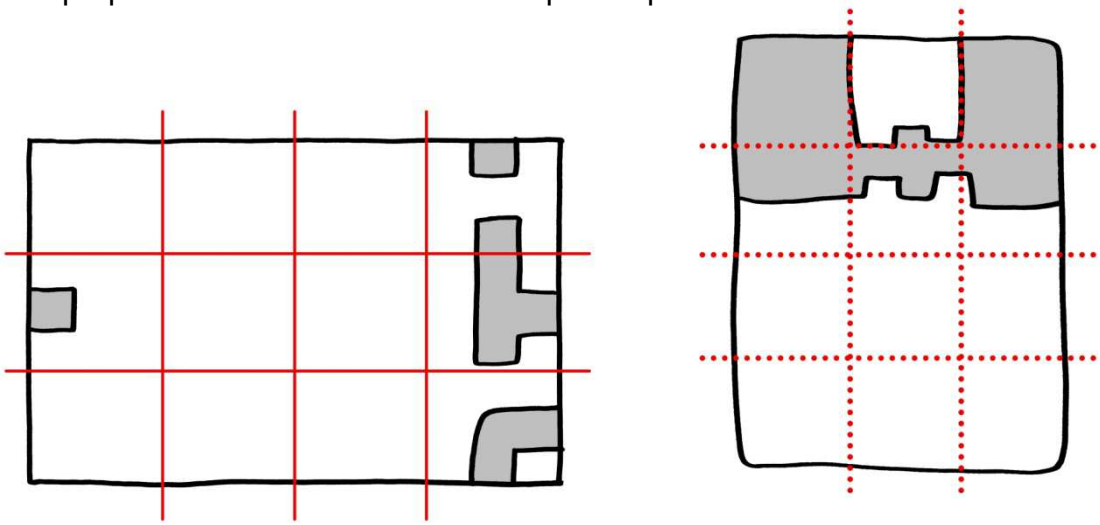


Fig. 3.60. Schémas de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007) et « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002). Élaborés par l'auteur.

[ddd] « Hommage à Saint Ignace »

3.2.1.2. Sous-parties de l'œuvre et l'œuvre.

Une fois que l'artiste a établi la structure compositionnelle basique de l'œuvre, il doit y introduire la forme. Pour que l'œuvre fonctionne, la forme ne peut pas se limiter à la structure. Il est nécessaire qu'elle ait un sens propre, que chaque partie dialogue avec le tout – d'où l'importance de la définition d'une unité de mesure de l'œuvre. Cette unité sera le plus petit élément actif de la composition et servira d'étalon, puisque les autres éléments se constitueront comme ses multiples. En partageant une même genèse, les grandes surfaces pourront établir un dialogue avec les petites.

Par exemple, la ligne L1 de l'œuvre « Aurkitu[eee] » (Gravures 1990004), avec ses deux saillants symétriques, non seulement relie les différentes surfaces de la gravure, mais aussi fonde l'unité d'œuvre qui servira à mesurer chacune des surfaces.

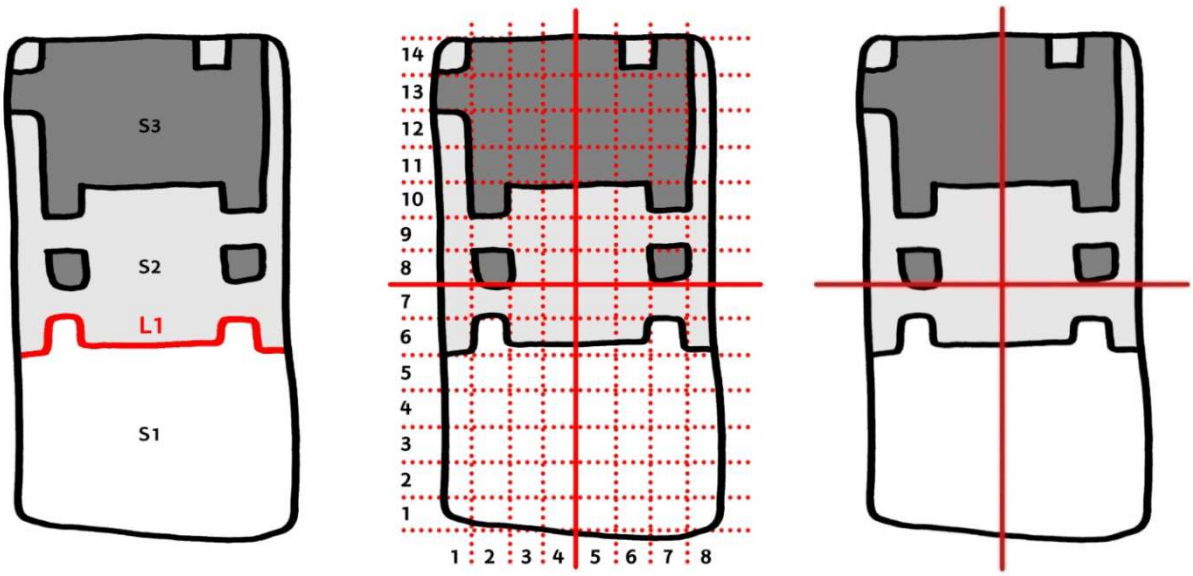


Fig. 3.61. Schémas d' « Aurkitu » (Gravures 1990004). Élaborés par l'auteur.

La surface inférieure (S1) est un rectangle de 8 x 5 unités avec deux saillants ajoutés dans sa partie supérieure. Et la surface supérieure (S3), un rectangle de 6 x 5 unités auquel on enlève 4 unités de matière dans sa partie inférieure centrale pour produire les mêmes saillants.

C'est pour cette raison que les deux carrés centraux d'encre ne sont pas verticalement centrés. Ils s'appuient sur l'axe géométrique horizontal central du support, comme si celui-ci aidait à supporter le poids de l'encre. En fait, il semble logique que la surface d'encre soit plus petite que celle de papier blanc (28 unités face à 42) puisque l'encre est plus « lourde ». Deux surfaces identiques déséquilibreraient la composition.

[eee] « Rencontrer »

3.2.1.3. Relations entre les sous-parties de l'œuvre.

Une fois que les axes compositionnels se sont établis conformément aux axes géométriques de l'espace de l'oeuvre et que l'unité de l'œuvre apporte le patron de mesure et conséquemment la dimension des éléments, de nouveaux dialogues formels s'établissent dans un plan secondaire. Ces dialogues sont lisibles immédiatement dans un premier rapport à l'œuvre, mais ils ne fonctionneraient pas si un ordre préalable de lecture n'était pas établi.

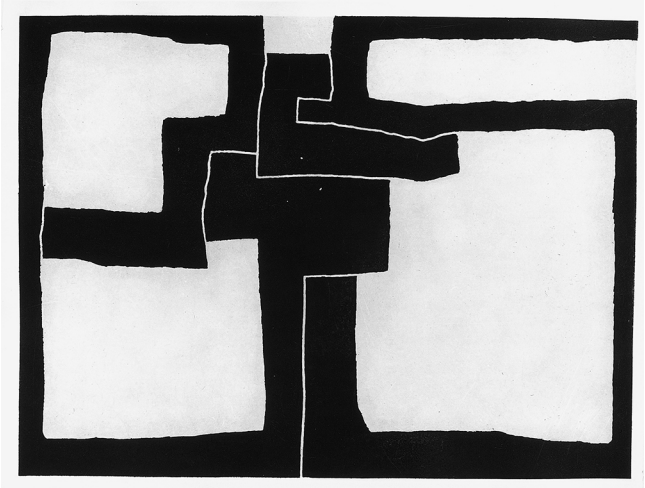


Fig. 3.62. « Inguru III[fff] » (Gravures 1968003). Source : archives du Musée CH-LK.

[fff] « Contour »

3.2.1.4. Exemples: « CH-81/C-7 » (Collages 1981007), « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002) et « Inguru III » (Gravures 1968003).

Fig. 3.63. Exemples.

« CH-81/C-7 » (Collages 1981007)

19,4 x 29,7 cm

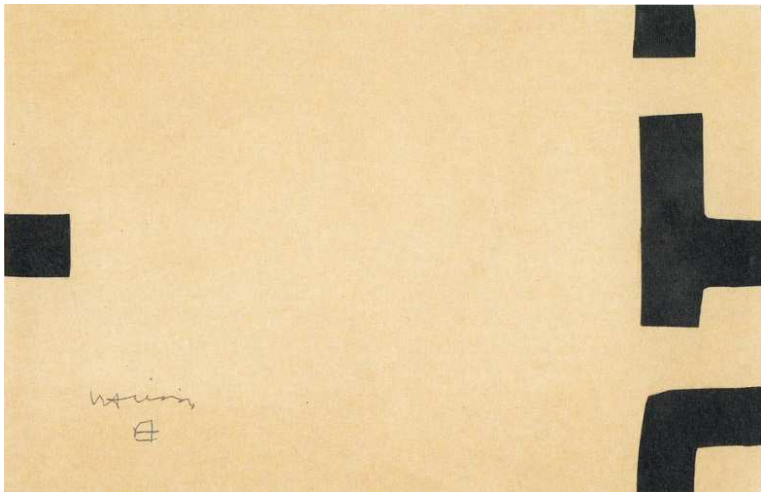


Fig. 3.64. « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Source : archives du Musée CH-LK.

Le support de cette œuvre est une feuille de papier rectangulaire de proportions 4 sur 3. Le blanc domine à l'intérieur mais de petits traits noirs suggèrent les lignes compositionnelles principales de l'œuvre qui coïncident avec des lieux géométriques concrets du support. La ligne horizontale noire est alignée avec l'axe horizontal central et la verticale, avec l'axe qu'on obtient lorsqu'on divise horizontalement l'œuvre en huit parties. L'épaisseur même de la ligne est conditionnée par la taille du support : si le papier mesure 4u x 3u, l'épaisseur constante des traits est d'u/3.

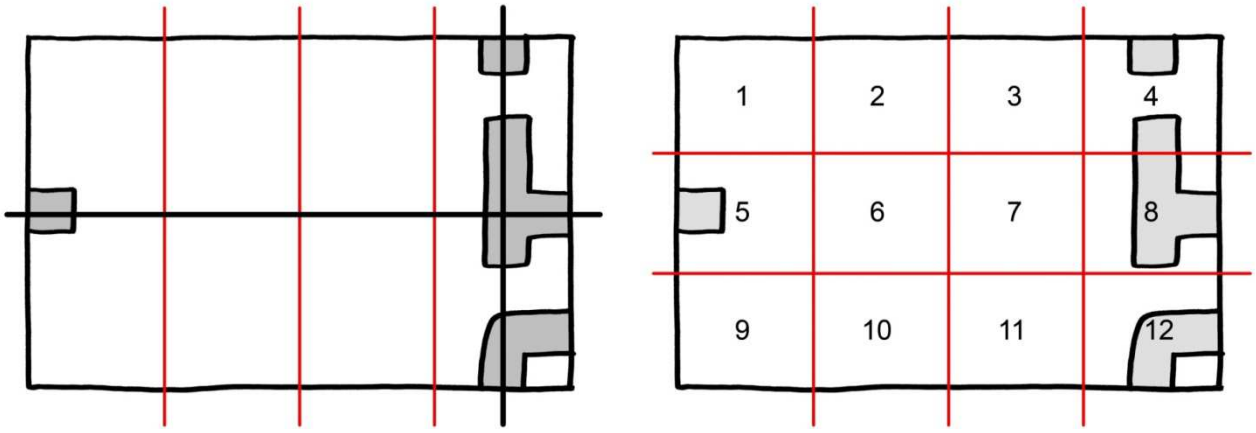


Fig. 3.65. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l'auteur.
Fig. 3.66. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l'auteur.

L’axe compositionnel horizontal se construit grâce à deux traits noirs. Il y a un carré de côté u/3 situé à la limite gauche du papier, un grand espace de vide et un nouveau trait horizontal qui est la somme de deux fois le carré de gauche. Le premier carré de ce dernier trait horizontal est aussi le lieu de rencontre des deux axes compositionnels principaux. Cet axe horizontal est présent dans la composition même si le grand vide intermédiaire exige une reconstruction de la part du spectateur.

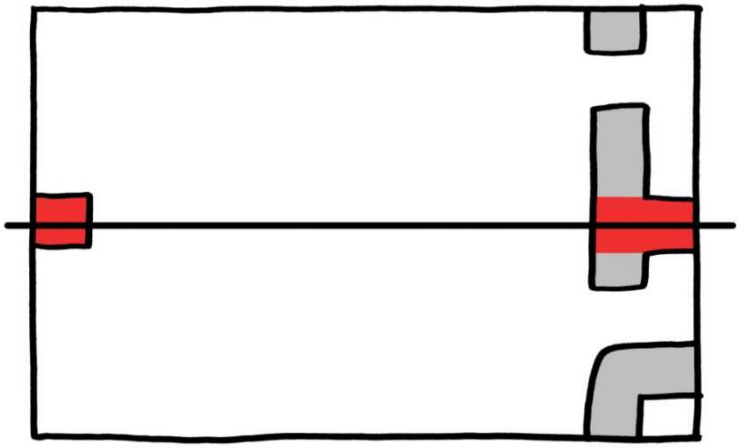


Fig. 3.67. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l’auteur.

L’axe compositionnel vertical se compose de trois traits noirs parfaitement alignés. Si l’on commence la lecture d’en haut, on trouve un premier carré noir de côté u/3, un espace vide équivalent au premier carré, un nouveau trait d’encre plus long (approximativement 4 carrés comme le premier), un nouvel espace vide qui mesure un carré, et un dernier segment d’encre qui en mesure deux. Cette progression confère un rôle principal au trait central.

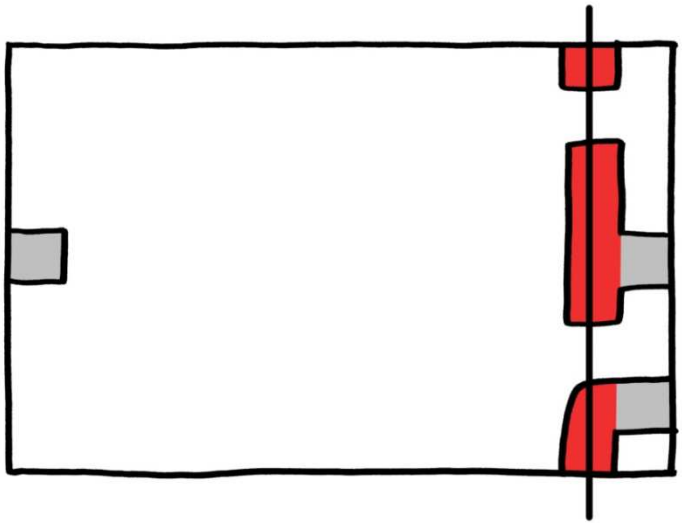


Fig. 3.68. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l’auteur.

Les vides résultants à droite de l'axe compositionnel vertical, selon une lecture depuis la partie inférieure, sont les suivants : un trait d'une unité carrée, une pause produite par le trait noir, un nouveau vide de deux unités, une autre pause produite par un nouveau trait noir et finalement un vide de trois unités de longueur. Les vides générés à droite sont donc parfaitement ordonnés en ordre croissant même si les traits qui les définissent varient en dimension. La relation entre ces vides et le grand vide central change aussi à mesure qu'on monte. Le vide nº1 est isolé, le nº2 est relié au vide central dans sa partie inférieure et le nº3 dans sa moitié supérieure.

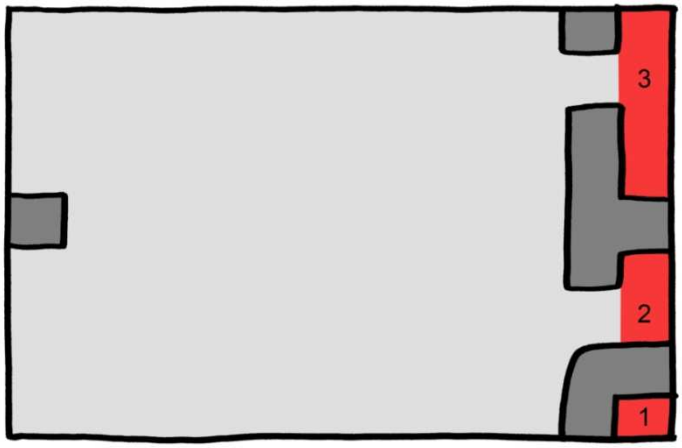


Fig. 3.69. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l'auteur.

Si on divise le support en douze parties, on voit que l'intersection des deux axes compositionnels les plus importants est située au centre du dernier carré de la deuxième ligne. Cela aurait pu produire une œuvre symétrique par rapport à l'axe horizontal central ; pour l'éviter, l'artiste unit le segment noir inférieur de la ligne verticale au côté droit de l'œuvre par un trait horizontal, ancrant ainsi la composition au support.

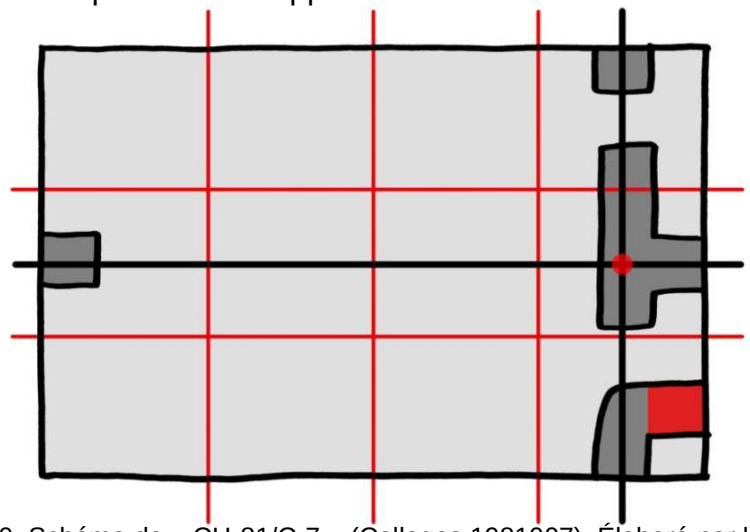


Fig. 3.70. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l'auteur.

Mais la composition ne s’en tient pas uniquement aux axes géométriques du support : les différentes surfaces ont aussi des relations entre elles. L’unité d’œuvre, comme on peut le déduire de l’explication précédente, est le carré d’encre qui paraît ancré au milieu du côté gauche du support et qui structure le reste des surfaces : les pleins et les vides. De fait, il est inévitable d’observer que les espaces de vide qui constituent l’axe compositionnel vertical ont exactement la même taille que l’unité d’œuvre. Ainsi, si l’on déplace mentalement le carré d’encre pour remplir ces vides, on dessine un triangle qui aide à définir l’axe « vers » de l’œuvre, le lieu vers où elle regarde.

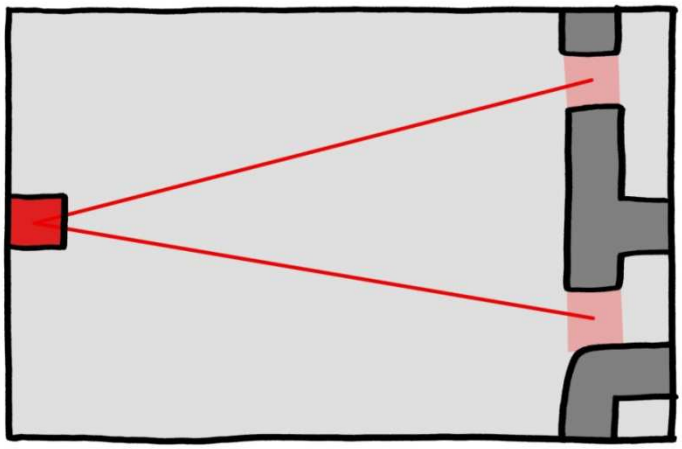


Fig. 3.71. Schéma de « CH-81/C-7 » (Collages 1981007). Élaboré par l’auteur.

« HOMENAJE A SAN IGNACIO[ggg] » (Gravures 1990002) [43]

29,5 x 22 cm

Fig. 3.72. « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002).
Source : archives du Musée CH-LK.

Cette œuvre est une gravure rectangulaire verticale de proportion 3 : 4. On y différencie trois surfaces : les deux premières sont des zones de papier naturel blanc (S1 et S2) et la troisième (S3), une surface gravée dont la couleur grise résulte des nombreuses petites lignes noires qui la parcourent.

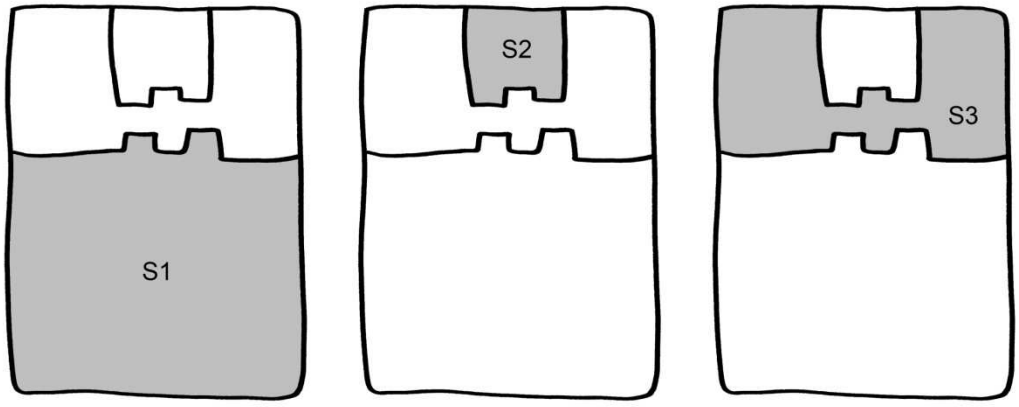


Fig. 3.73. Schémas d' « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002). Élaborés par l'auteur.

[ggg] « Hommage à Saint Ignace »

La première surface est la plus grande de toutes et se situe dans la partie inférieure du support. Elle occupe toute la largeur de l'œuvre et comprend 2,5 unités des 4 de la hauteur totale de l'œuvre. De ce rectangle de base émergent deux petits saillants rectangulaires ; ils sont symétriques par rapport à l'axe géométrique vertical central et mesurent 1/4u en hauteur. L'espace vide qui les sépare fait la même largeur que les saillants.

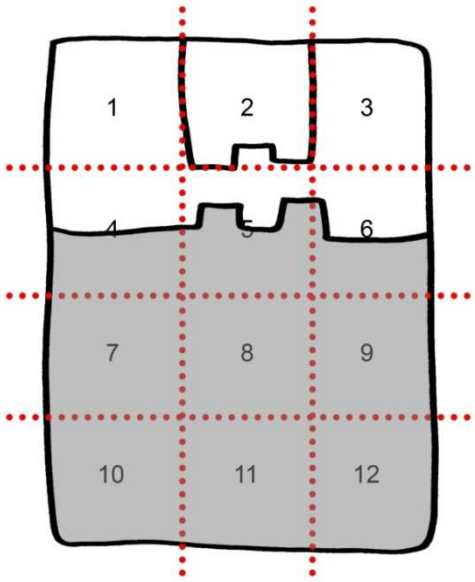


Fig. 3.74. Schéma d' « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002). Élaboré par l'auteur.

La deuxième surface, centrée horizontalement, naît du bord supérieur de l'œuvre. Elle mesure un tiers de la largeur totale et un quart de la hauteur totale. Dans la partie inférieure du rectangle, un entrant occupe 1/3 de la base de la surface et 1/4u en hauteur.

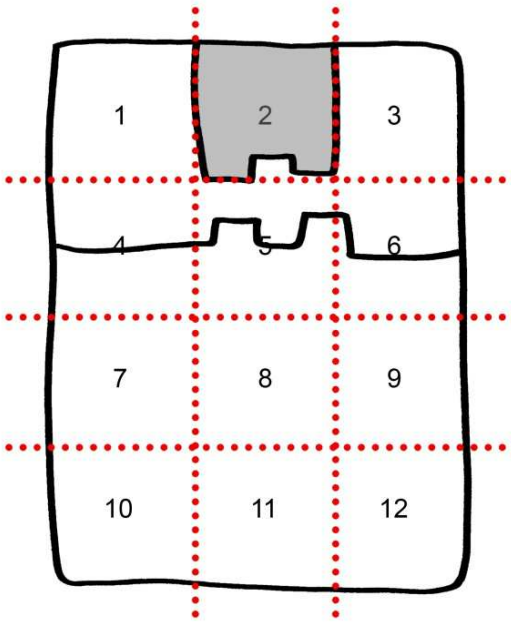


Fig. 3.75. Schéma d' « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002). Élaboré par l'auteur.

La troisième surface résulte de la soustraction des surfaces S1 et S2 du rectangle original et forme un espace de dialogue pour les deux autres parties. Elle est composée de deux rectangles (1 unité en largeur et 1,5 unité en hauteur) unis par une croix dessinée par les saillants de la surface 1 et l'entrant de la surface 2. La croix peut s'inscrire dans un rectangle d'1 unité en largeur et de 3/4u en hauteur.

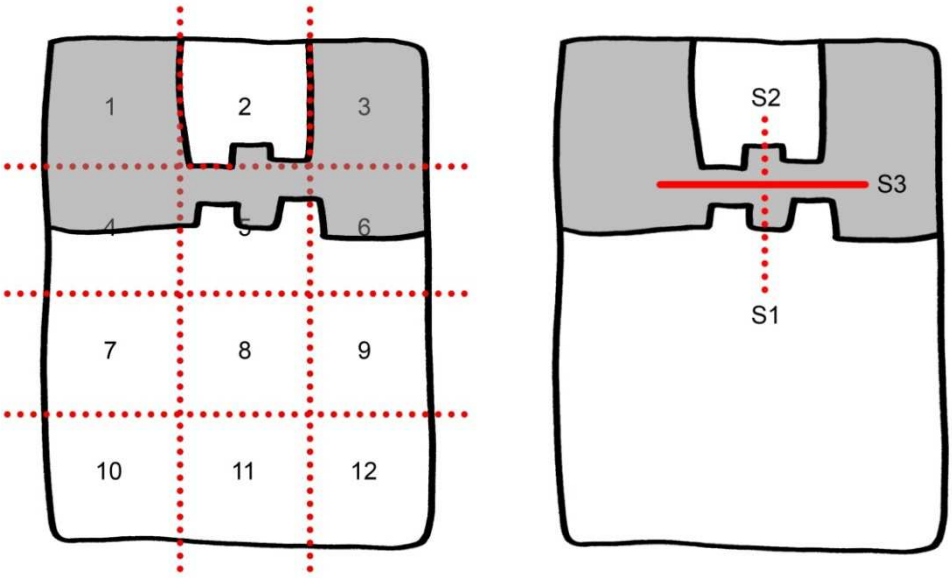


Fig. 3.76. Schémas d' « Homenaje a San Ignacio » (Gravures 1990002). Élaborés par l'auteur.

La surface 3 est ainsi composée de deux rectangles verticaux de même taille connectés par un passage horizontal d'une unité en largeur et d'1/4u en hauteur. Au centre de cette passerelle, l'espace s'ouvre en haut et en bas, produisant un nouveau passage vertical de la même taille que le précédent. Cette expansion verticale reste sans pesanteur au centre de l'œuvre et crée un lien entre les surfaces 1 et 2.

« INGURU III[hhh] » (Gravures 1968003)[44]

63 x 90 cm

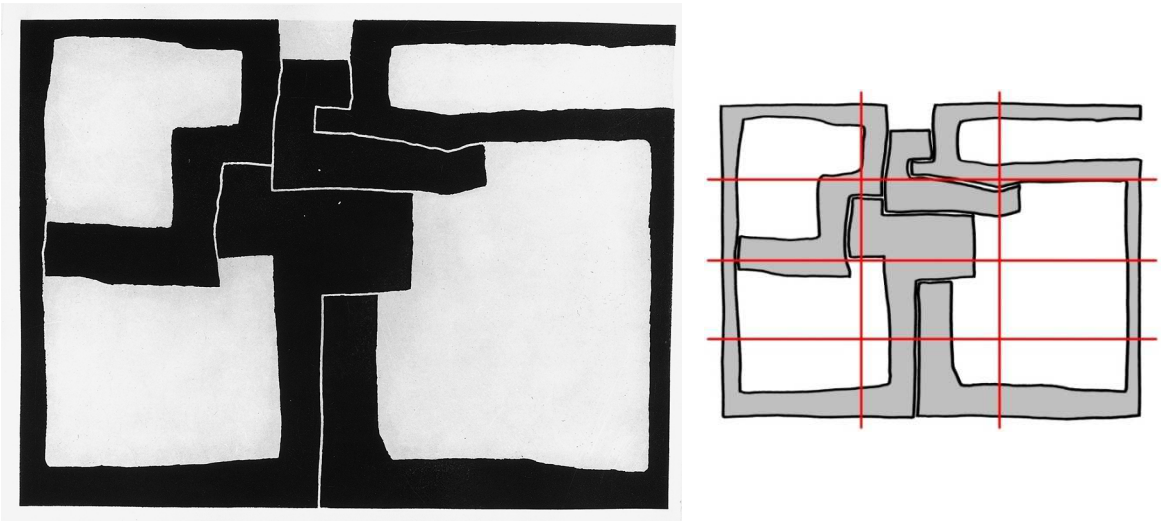


Fig. 3.77.« Inguru III » (Gravures 1968003). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.78. Schéma d' « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaboré par l'auteur.

L'œuvre « Inguru III » (Gravures 1968003), « contour » et « autour » en basque, est composée de trois éléments linéaires d'épaisseur variable pliés à plusieurs reprises pour rester dans les limites du fond. Les axes géométriques du support se reflètent aussi dans la composition, puisqu'ils coïncident avec des zones actives. Le rapport des différents éléments entre eux joue un rôle fondamental dans l'équilibre de l'œuvre. Leurs contacts physiques directs se matérialisent à travers de grandes surfaces d'encre séparées par une petite ligne blanche préservant l'individualité de chacun ; la stabilité de l'œuvre naît des appuis des uns sur les autres. La disposition finale des éléments définit quatre sous-espaces rectangulaires de différentes proportions.

L'élément A naît au centre du feuillet, sous la forme d'une grande surface d'encre. Il décharge son poids sur le sol grâce à un étroit trait vertical qui, à la rencontre de la limite du support, plie et devient horizontal, occupant la partie inférieure gauche de la composition. Plus tard, il se plie de nouveau pour parcourir verticalement tout le côté gauche du support, se tourne vers la droite, descend et se replie sur lui-même. Le trait vertical nº5 appuie sur la partie supérieure de la surface centrale. Et l'élément linéaire aboutit contre lui-même, au milieu du côté gauche, sans réelle transmission de charges en dépit de la proximité physique de l'extrémité avec le côté.

[hhh] « Contour »

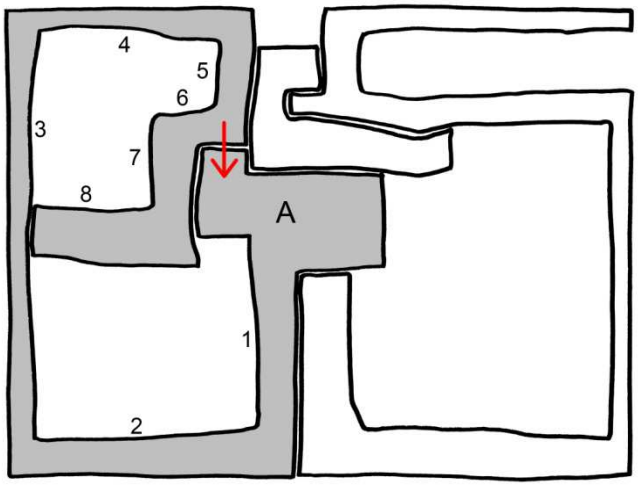


Fig. 3.79. Schéma d' « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaboré par l'auteur.

L'élément B a la forme d'un « S » et grâce à un étroit trait vertical (trait nº1 dans le schéma), participe à la décharge du poids de la surface centrale de A. Ce premier segment vertical est suivi d'un long trait horizontal qui assure un contact direct avec le sol. Puis il monte, opère un virage horizontal vers la gauche, monte de nouveau avant de se tourner vers la droite. Si l'élément A se repliait sur lui-même, celui-ci s'ouvre pour chercher un nouveau parcours et, à mesure qu'il s'éloigne du sol, il s'amincit et s'allège. La partie supérieure du « S » forme un « C » sans appui et tendant à tomber vers la gauche, rendant nécessaire l'intervention d'un troisième élément (C) qui assure la transmission de charges de B à A. Comme pour accentuer ce soutien, le trait nº4 du « S » se prolonge vers la gauche pour assurer un contact parfait avec ce troisième élément.

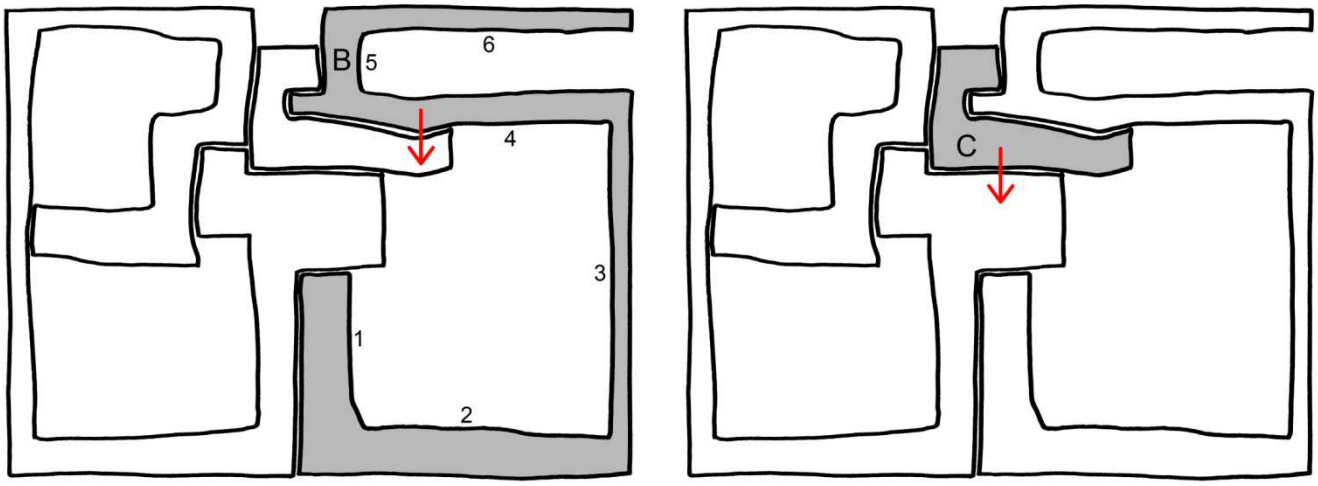


Fig. 3.80. Schémas d' « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaborés par l'auteur.

Les trois éléments de la composition définissent dans leur parcours quatre espaces vides rectangulaires. À partir du coin supérieur droit et en sens antihoraire, ils grandissent en proportion de la réduction de leur contact avec l'extérieur. Le vide nº1, ouvert à droite, a un contact direct avec l'extérieur ; les vides 2 et 3, de taille semblable, sont connectés par une petite ligne verticale ; le vide nº 4 est parfaitement délimité par différentes parties des trois éléments d'encre.

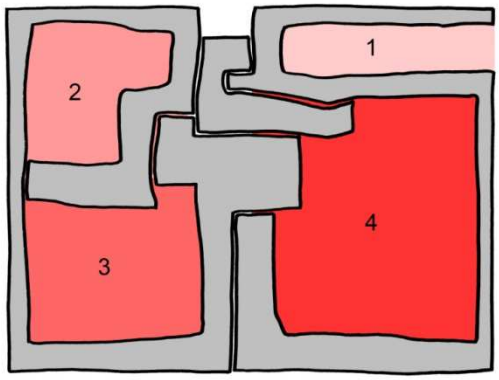


Fig. 3.81. Schéma d' « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaboré par l'auteur.

L'artiste écoute le support non seulement comme lieu d'implantation mais aussi comme champ d'exercice d'une gravité verticale. La transmission de charges joue un rôle principal dans cette œuvre. Le bord inférieur tiendra lieu de terre et le bord supérieur de ciel, conditionnant ainsi la position de chacun des éléments.

La partie supérieure de la surface centrale se partage en deux niveaux. Cet échelonnement descendant permet de distinguer la zone d'appui de l'élément de gauche des points de décharge du poids des éléments situés à droite. Cette surface centrale recueille toute la charge de la composition avant de la redistribuer via les deux traits verticaux connectés au sol.

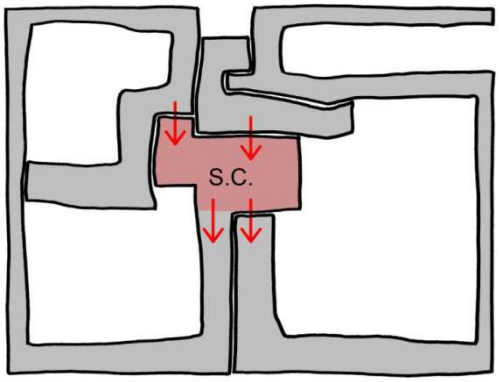


Fig. 3.82. Schéma de la surface centrale d' « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaboré par l'auteur.

Si l’on se prête à l’exercice de faire pivoter la composition, on voit comment le rôle de chacun des éléments change et fait perdre tout son sens à l’œuvre. Dans la première option par exemple, la partie centrale plus lourde décharge son poids sur un petit trait vertical qui débouche sans continuité sur un trait horizontal appuyé sur le sol. Et dans la deuxième option, tout le poids de l’œuvre retombe sur l’élément en forme de « S » tourné de 90 degrés en sens horaire. Les charges sont transmises à des points fragiles du « S », ce qui provoquerait d'importantes déformations.

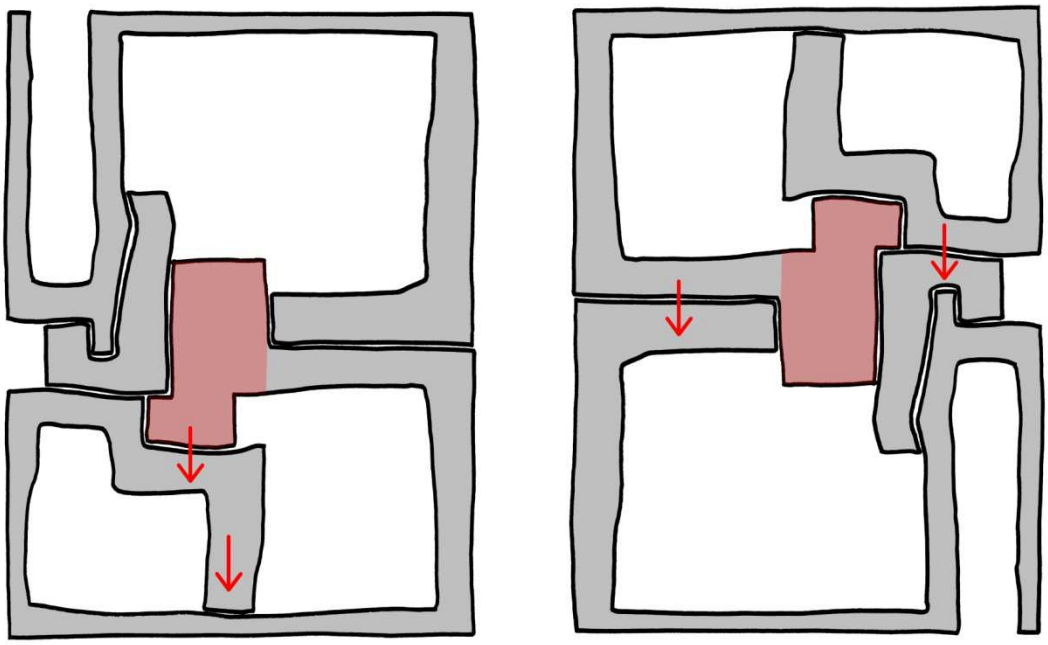


Fig. 3.83. Schémas d’ « Inguru III » (Gravures 1968003). Élaborés par l’auteur.

La caractéristique principale de la composition d’ « Inguru III » (Gravures 1968003) est la manière dont les différents éléments linéaires se plient pour s’adapter à l’espace et la parfaite transmission de charges entre éléments pour atteindre l’équilibre.

3.2.2. Œuvre tridimensionnelle.

Tout ce qui a éte analysé jusqu'à présent est valable également pour l'œuvre tridimensionnelle, mais l'ajout d'une nouvelle dimension fait apparaître de nouvelles relations. La différence principale entre le bidimensionnel et le tridimensionnel, pour ce qui concerne l'écoute du lieu, est liée à l'introduction de l'être humain comme partie de ce lieu.

3.2.2.1. Être humain et œuvre.

Eduardo Chillida, tout au long de sa carrière, étudie l'espace à travers ses mains : des doigts qui s'ouvrent et qui se ferment dans l'intention de capturer l'air. Or, ce fort lien entre corps et espace se reflète directement dans la conception de son œuvre tridimensionelle.

Fig. 3.84. « CH-49/M-015 » (Dessin Mains 1949015). Source : archives du Musée CH-LK.

Cette catégorie comprend différents types d'œuvre : œuvres-objets à prendre dans ses mains et à mobiliser comme le « Proyecto Jaula de la Libertad[iii] » (Sculpture 1996008), œuvres-piédestaux à regarder d'en haut comme « Gurutzeak - Homenaje a D. Alberto Onaindia[jjj] » (Sculpture 1990012), œuvres-architectures où le spectateur peut entrer comme « Consejo al espacio IV[kkk] » (Sculpture 1987026) et œuvres à grande échelle destinées à souligner la petitesse de l'être humain comme le « Proyecto Tindaya[lll] » (Sculpture 1995056).

[iii] « Projet Cage de la Liberté »
[jjj] « Croix – Hommage à M. Alberto Onaindia »
[kkk] « Conseil à l'espace IV »
[lll] « Projet Tindaya »

Fig. 3.85. « Proyecto Jaula de la Libertad » (Sculpture 1996008), « Gurutzeak - Homenaje a D. Alberto Onaindia » (Sculpture 1990012), « Consejo al espacio IV » (Sculpture 1987026) et « Proyecto Tindaya » (Sculpture 1995056). Source : archives du Musée CH-LK.

L'oeuvre naît comme réponse à un paysage mais se réfère toujours à la présence de l'être humain. Cela semble évident, par exemple, dans l'œuvre « Arco de la Libertad[mmm] » (Sculpture 1993010) dont les proportions répondent directement à des mesures humaines. Ainsi, l'arc central postérieur est situé au niveau des yeux du spectateur ; la distance entre les deux murs correspond à l'écartement des bras ; la hauteur maximale de l'œuvre est deux fois la hauteur d'une personne. Il en est de même pour l'œuvre « De Música III[nnn] » (Sculpture 1989009) comme le montrent les images suivantes. Le sommet des murs est parfaitement accessible en levant le bras et chacun des arcs horizontaux définit une enceinte à hauteur d'assise.

Fig. 3.86. « Arco de la Libertad » (Sculpture 1993010). Images : Carmiña Dovale Carrión.

I

Fig. 3.87. « De Música III » (Sculpture 1989009).Images : Carmiña Dovale Carrión.

[mmm] « Arc de la Liberté »
[nnn] « De Musique III »

3.2.2.2. Œuvre et paysage.

De quelle manière Chillida établit-il le lien entre œuvre et paysage ? Comment intégrer son langage à un endroit déjà construit ? Le nouvel élément devra apporter quelque chose au paysage préexistant tout en donnant l'illusion qu'il a toujours été là.

Dans la majorité des cas, l'œuvre devient un objet destiné à connecter l'être humain avec son environnement : un élément qui fasse le saut d'échelle entre la petitesse de l'être humain et l'immensité de la nature.

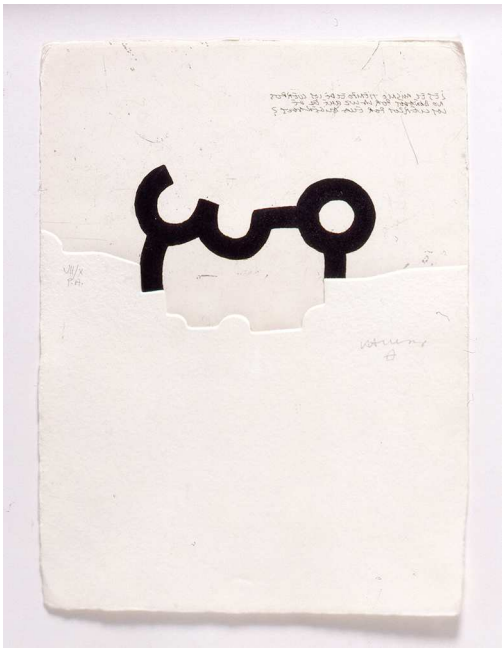


Fig. 3.88. « Zubia. Homenaje a María Zambrano[ooo] » (Gravures 1989007).
Source : archives du Musée CH-LK.

3.2.2.2.1. Le paysage comme partie de l'œuvre.

Différentes stratégies sont mises en œuvre pour mener à bien l'implantation d'une œuvre dans un lieu. L'une d'elles consiste à faire du paysage une composante de l'œuvre, notamment à travers le reflet. Chillida propose alors une œuvre incomplète qui, lors de son installation, trouvera la moitié qui lui manquait. Dans ce contexte, le paysage n'est pas uniquement un cadre mais fait partie intégrante de l'œuvre elle-même.

[ooo] « Pont. Hommage à María Zambrano »

Dans le cas de l' « Elogio del agua[ppp] » (Sculpture 1987018), Chillida suspend une œuvre à l'intérieur d'une carrière située dans la Creueta del Coll à Barcelone. Il s'agit d'une pièce en béton de grande taille suspendue à quatre tendeurs, qui donne un sens au vide résultant de l'extraction. L'œuvre est composée d'un bloc rectangulaire massif dont émergent quatre bras tournés vers le bas. En dessous, une lame d'eau complète l'œuvre par le reflet en établissant un lien direct entre béton et paysage. La tension des supports évite que l'œuvre n'entre en collision avec son propre reflet.

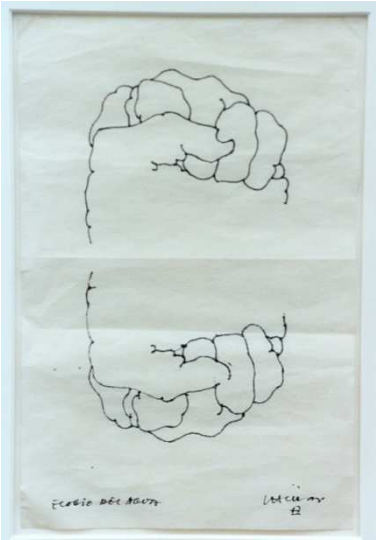


Fig. 3.89. « CH-86/M-3 Elogio del agua » (Dessin Mains 1986003).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.90. « Elogio del agua » (Sculpture 1987018). Image : Carmiña Dovale Carrión.

En 1993, l'entrepreneur et collectionneur majorquin Pere Antoni Serra achète le « Mural G-103 » (Sculpture 1985065). L'œuvre est composée de 64 carreaux de terre cuite disposés en huit lignes et huit colonnes. Serra souhaite placer l'œuvre en surplomb d'un lavoir de sa propriété de Ses Tanques (Sóller) pour occulter la vue sur une école construite dans les années 70.

Chillida collabore directement à l'installation de son œuvre. Il aime l'idée du reflet, mais doute de l'emplacement en raison de la forte présence visuelle de l'école. Aprés de « nombroses i agradables discussions, d´analitzar diferents possibilitats i d´explicar-li que, passats uns anys, el col-legi quedaria tapat pel centenar de xiprers que s´havien sembrat amb aquesta finalitat[45] » (« nombreuses et agréables discussions, d'analyser des différentes possibilités et de lui expliquer que, après quelques années, l'école serait cachée par une centaine de cyprès plantés dans ce but »), Chillida propose d'encadrer l'œuvre par un mur de pierre sèche et finalement, l'œuvre est montée à l'endroit prévu.

[ppp] « Éloge de l'eau »

Fig. 3.91. Emplacement de l'oeuvre « Mural G-103 » (Sculpture 1985065).
Images : Carmiña Dovale Carrión.

Le plan d'eau donne de la tridimensionnalité à l'œuvre ; cependant son intégration dans le site ne dépend pas uniquement du lavoir mais aussi du mur support, construit sur la proposition de Chillida dans la tradition de l'espace rural de Majorque. Ces murs soutiennent des cultures en terrasse et font partie du paysage de l'île : c'est ce qui importe. Il s'agit d'une façon simple d'enraciner l'œuvre dans les lieux.

3.2.2.2.2. Histoire du lieu dans l'œuvre.

Une autre façon d'intégrer l'œuvre dans le lieu passe par le récit de son histoire : l'œuvre écoute le passé et le restitue avec un nouveau langage. La reconnaissance de quelque chose qui a autrefois été présent facilite l'intégration. C'est le cas de l'« Homenaje a Jorge Guillén II[qqq] » (Sculpture 1982007) situé dans la rue Cadenas de San Gregorio[rrr] à Valladolid. Il semble qu'autrefois dans cette rue se trouvaient des bornes de pierre soutenant des chaînes, symbole de respect et parfois de droit d'asile. Chillida reprend l'idée de la chaîne avec son propre langage : des arcs disposés dans différents plans principaux semblent s'unir pour enserrer une sphère vide.

Fig. 3.92. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

[qqq]« Hommage à Jorge Guillén II »
[rrr]« Chaînes de Saint Grégoire »

3.2.2.3. Être humain et paysage.

L'intégration au lieu a un lien avec la disparition. Les œuvres massives et lourdes de Chillida, quand elles s'insèrent de façon subtile dans le paysage, se taisent : leur forme cesse de s'agiter et le paysage les intègre, comme dans le cas du « Peine del Viento XV (tres)[SSS] » (Sculpture 1976013) de Saint Sébastien.

L'ensemble du « Peine del Viento XV (tres) » est formé par trois sculptures et se situe à la limite entre ville et mer. La première pièce est placée sur un rocher appartenant à la ville et elle est accessible. La deuxième émerge d'un rocher appartenant à la même strate que le précédent mais sans accès direct depuis la place de l'architecte Luis Peña Ganchegui, puisqu'elle émerge de l'eau. Ces deux pièces établissent un dialogue horizontal, l'une regardant vers l'autre, pendant que la dernière pièce, centrée par rapport aux deux précédentes, s'élève verticalement au loin.

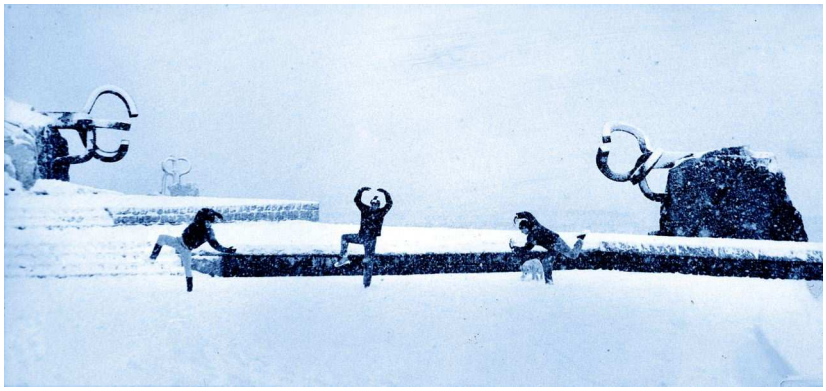


Fig. 3.93. « Peine del Viento XV (tres) » (Sculpture 1976013). Image : Susana Chillida.

Le spectateur fait le parcours de l'une à l'autre, de la plus proche à la plus lointaine, laissant derrière lui la place et s'enfonçant dans la mer. Trois éléments, donc, qui diluent la frontière entre ville et nature et invitent à regarder. J'oserais dire que si le « Peine del Viento XV (tres) » s'intègre d'une façon si pure dans le paysage c'est parce qu'il disparaît de ce site où les vagues occupent la première place.

[SSS] « Peigne du Vent XV (trois) »

3.2.2.4. Exemples: « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007) et « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).

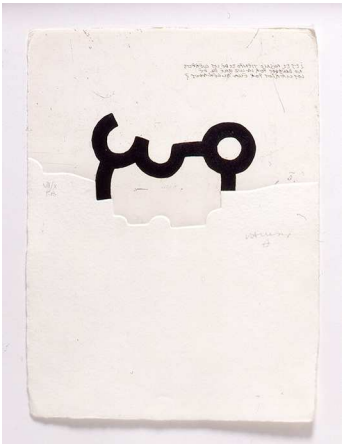


Fig. 3.94. Exemples.

« ZUBIA. HOMENAJE A MARÍA ZAMBRANO[ttt] » (Gravures 1989007) [46]

29,5 x 22,0 cm

« ¿Es el mismo tiempo el de los cuerpos
no bañados por la luz que el de
los cuerpos por ella aligerados?[uuu] »
María Zambrano

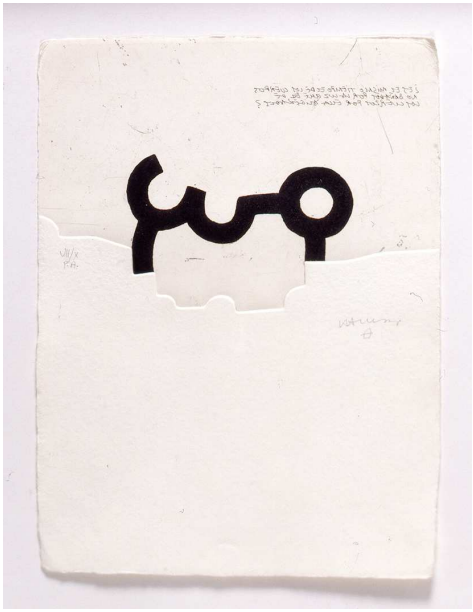


Fig. 3.95. « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007).
Source : archives du Musée CH-LK.

Dans cette œuvre, la ligne qui sépare le papier blanc naturel du papier gravé joue le rôle d'horizon, transformant la partie inférieure en terre. Sur la terre, un élément d'encre se lève pour regarder le ciel de la même façon que dans les œuvres publiques où la sculpture agit comme intermédiaire entre ciel et terre. Le fait que l'élément contienne un espace vide lui donnera de l'élan pour s'élever avec plus de force.

Le lieu est défini par une ligne qui dessine une topographie inventée. Les parties latérales sont presque horizontales et le centre est creusé dans une combinaison de traits droits et courbes. Ensuite intervient un élément d'encre au centre de la composition, à l'endroit où la topographie s'adapte. Pour l'exprimer d'une autre manière, l'introduction de l'élément modifie la topographie. Quoi qu'il en soit, une relation directe existe entre les deux, un changement dans le terrain lié à l'apparition de l'objet dans le paysage.

[ttt] « Pont. Hommage à María Zambrano »
[uuu] « Est-ce le même temps celui des corps non baignés par la lumière et celui des corps par elle allégés ? »

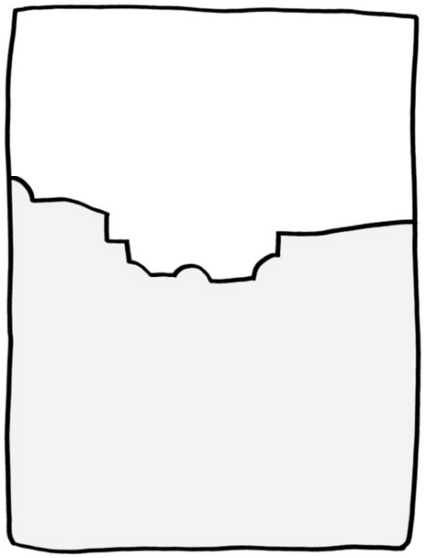


Fig. 3.96. Schéma de « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007). Élaboré par l'auteur.

La préparation du terrain pour l'insertion de l'élément permet d'en limiter la hauteur. Il y a ainsi deux ambiances : une perspective extérieure où l'élément ressort à peine et un espace intérieur où l'on perçoit sa dimension réelle.

L'élément d'encre possède deux appuis verticaux de hauteur équivalente qui transmettent son poids au sol. Si le terrain avait été horizontal, l'élément d'encre aurait possiblement reposé de la même façon sur les deux points. Mais, en raison d'une légère différence de niveaux, l'appui gauche pénètre dans le terrain pendant que le droit ne fait que s'appuyer sur la ligne d'horizon. Cette simple différence dans les appuis évite une symétrie parfaite de la composition.

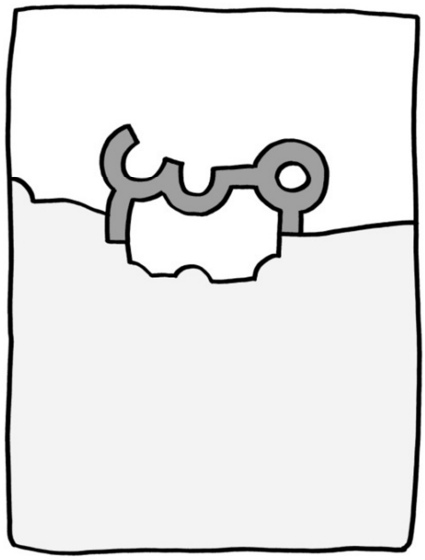


Fig. 3.97. Schéma de « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007). Élaboré par l'auteur.

La graphie utilisée pour l'élément d'encre et la limite du paysage est la même. Il s'agit d'un enchaînement de traits droits et courbes générant des tensions dans l'environnement. Les traits courbes ont la caractéristique de s'ouvrir d'un côté déterminé et de se fermer de l'autre.

L'élément d'encre, par exemple, présente un contraste entre l'arc de gauche et le cercle de droite ; c'est une ligne de vie qui regarde vers le haut, dialoguant de différentes manières avec l'espace environnant. Néanmoins, les arcs de la topographie regardent vers le bas. Ces mouvements opposés introduisent une tension dans le vide intérieur et d'une certaine façon l'étirent. Les deux lignes regardent vers des endroits différents et de façon différente. Alors que les tensions de la partie supérieure convergent vers l'axe vertical central de l'œuvre, les tensions inférieures s'ouvrent dans tous les sens du terrain.

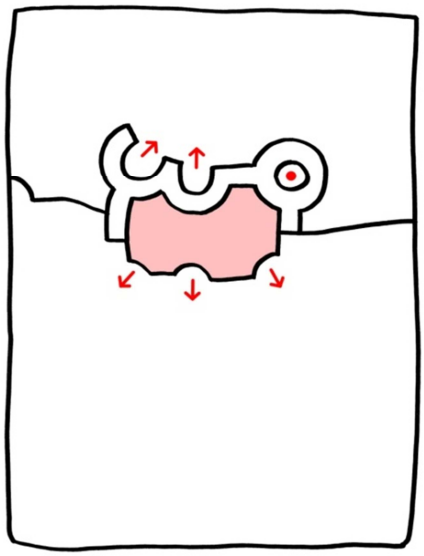


Fig. 3.98. Schéma de « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007). Élaboré par l'auteur.

La définition de l'espace « entre » résultant dépend autant de l'excavation du terrain que du soulèvement de l'élément. Il s'agit d'un espace plus ou moins rectangulaire où la courbe fait la transition entre l'horizontale et la verticale pour éviter les angles droits.

Au milieu des côtés horizontaux, des arcs regardent vers l'extérieur et pénètrent par conséquent dans l'espace central. Lorsqu'ils sont tournés vers l'extérieur les arcs étendent l'espace interstitiel ; mais en pénétrant physiquement à l'intérieur du rectangle ils le compriment verticalement, équilibrant les tensions.

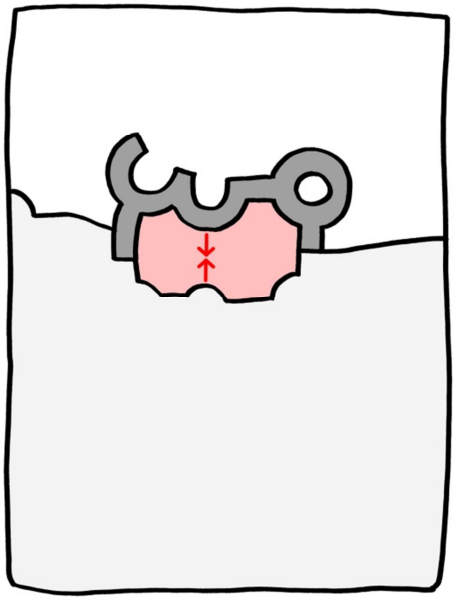


Fig. 3.99. Schéma de « Zubia. Homenaje a María Zambrano » (Gravures 1989007). Élaboré par l'auteur.

La ligne topographique et la ligne d'encre se ressemblent tant en termes de géométrie qu'on a l'impression que l'élément d'encre s'est créé en arrachant une partie du terrain, laissant un vide entre eux. Cet espace vide fermé semble non seulement soutenir tout le poids de l'encre, mais aussi lui donner une impulsion en direction de l'espace environnant. Si le terrain est fortement lié à l'élément d'encre qui s'appuie sur lui, l'espace vide situé à l'intérieur de l'œuvre est directement lié à l'espace extérieur qui enveloppe la pièce d'encre. De la terre au ciel, à travers un élément puisant son élan dans un espace vide qu'il contient.

« HOMENAJE A JORGE GUILLÉN II[vvv] » (Sculpture 1982007) [47]

148 x 308 x 70 cm

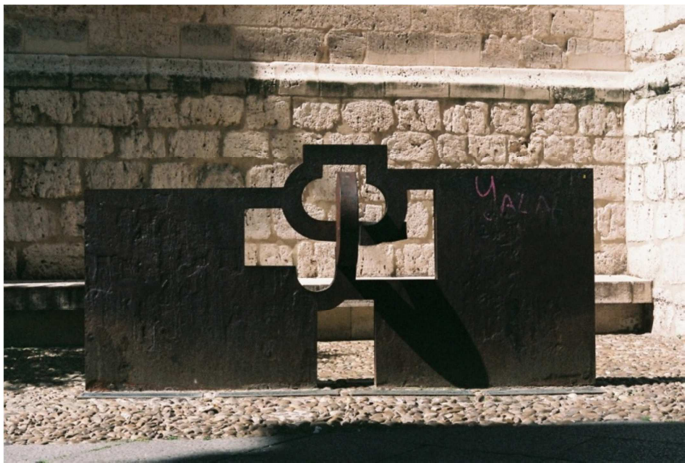


Fig. 3.100. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

La ville de Valladolid rend hommage au poète vallisolétan Jorge Guillén (1893-1984) en novembre 1982 et, parmi les différentes célébrations programmées, a lieu l'inauguration de la sculpture « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007) située rue Cadenas de San Gregorio. Eduardo Chillida, tout au long de sa carrière, réalise de nombreux hommages à différentes personnalités. Chacune de ces œuvres matérialise une idée qu'il partage avec le dédicataire.

Il réalise par exemple en 1979 un hommage à Calder. Quel thème partagent ces deux artistes ? Sandy Calder développe ses œuvres mobiles où les différentes pièces formant l'ensemble bougent les unes par rapport aux autres. Il crée ainsi des œuvres d'une grande légèreté qui semblent vaincre les lois de la gravité. Or, l'œuvre d'Eduardo Chillida, pesante par nature, ne bouge pas ; mais dans ce cas, il propose une énorme structure d'acier suspendue au plafond, qui bouge en bloc par rapport au spectateur.

Dans le cas de l'hommage à Joan Miró de 1985, Chillida travaille le sujet de la courbure, puisqu'il constate que Miró est convexe alors que lui est principalement concave. Il propose alors une œuvre qui parvienne à intégrer les deux notions de concavité et convexité.

Finalement, dans le salut à Giacometti de 1992, Chillida place une petite œuvre sur un grand socle, tout en essayant de lui faire jouer le rôle principal. Il donne ainsi de l'importance à un objet de très petites dimensions.

[vvv] « Hommage à Jorge Guillén II »

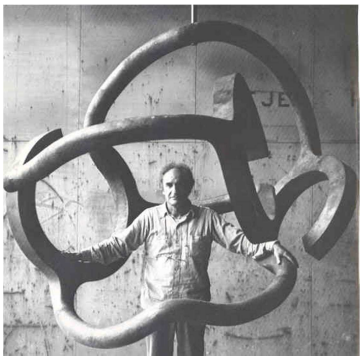


Fig. 3.101. « Homenaje a Calder[www] » (Sculpture 1979005). Source : archives du Musée CH-LK
Fig. 3.102. « Homenaje a Miró[xxx] » (Sculpture 1985007). Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.103. « Saludo a Giacometti[yyy] » (Sculpture 1992001). Source : archives du Musée CH-LK.

Guillén et Chillida se rencontrent à Harvard lorsque le sculpteur est invité au Carpenter Center comme « Visiting Professor » en 1971. À l'époque, Chillida avait déjà collaboré avec Martin Heidegger à l'édition du livre « Die Kunst und der Raum » (1969) comprenant des textes autographes de Heidegger, accompagnés de huit gravures de Chillida. Guillén, le sachant, dit à Chillida qu'il avait lui aussi une belle écriture – et ainsi vit le jour leur première collaboration. En 1973, « Más Allá (Cántico)[zzz] » est imprimé, accompagné de 16 xylographies du sculpteur (13 encrées et 3 blanches). Toutes ces gravures parlent un même langage de petites lignes d'épaisseur constante qui meurent lorsqu'elles rencontrent d'autres lignes prenant une direction différente.

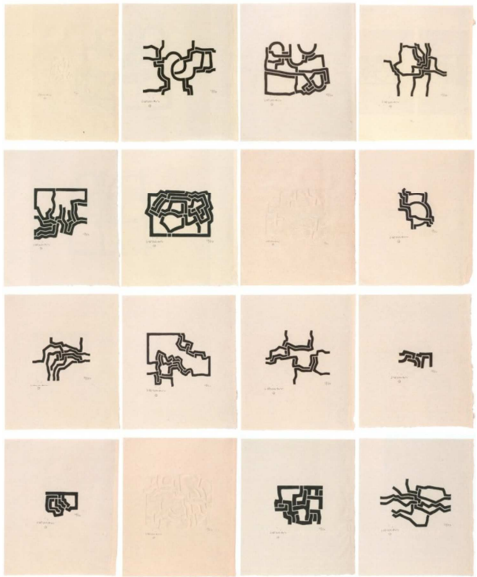


Fig. 3.104. 16 xylographies qui apparaissent en « Más allá » (« Cántico »).
Source : archives du Musée CH-LK.

[www] « Hommage à Calder »
[xxx] « Hommage à Miró »
[yyy] « Salut à Giacometti »
[zzz] « Au-delà (Cantique) »

Au centre d'une de ces xylographies, plusieurs arcs entrecroisés nous font passer de la bidimensionnalité du papier à la tridimensionnalité d'une sphère d'air qu'ils cernent. Grâce à cette première collaboration, Chillida découvre son point de rencontre avec Jorge Guillén : il s'agit d'un vers qui dit « lo profundo es el aire » (« le profond est l'air ») et donnera son titre à une série de sculptures que l'auteur réalisera entre 1983 et 1998. Ce vers sera de plus inscrit sur un côté de l'œuvre « Homenaje a Jorge Guillén II[aaaa] » (Sculpture 1982007) comme le montre la photographie suivante.

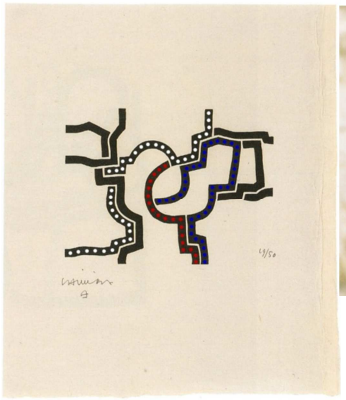


Fig. 3.105. Schéma de « Jorge Guillén: Mas Allá[bbbb] » (Gravures 1973024).
Élaboré par l'auteur sur image des archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.106. Détail de l' « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

En 1981, Chillida réalise son « Proyecto Homenaje a Jorge Guillén[cccc] » (Sculpture 1981028) en faisant une série d'incisions dans un bloc d'albâtre. Au cours de cette même année, il crée l' « Homenaje a Jorge Guillén I[dddd] » (Sculpture 1981029) en suivant la même idée mais en béton au lieu d'albâtre, avec le changement d'échelle que cela implique.

Fig. 3.107. « Proyecto Homenaje a Jorge Guillén » (Sculpture 1981028).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.108. « Homenaje a Jorge Guillén I » (Sculpture 1981029).
Source : archives du Musée CH-LK.

aaaa « Hommage à Jorge Guillén II »
bbbb « Jorge Guillén: au-delà »
cccc « Projet Hommage à Jorge Guillén »
dddd « Hommage à Jorge Guillén I »

C’est comme si les lignes d’air enveloppaient le bloc et l’attrapaient dans son ensemble. Les arcs de la face principale de l’œuvre sont pour cette raison directement liés à l’arc solitaire de la face droite, qui met fin aux deux lignes d’arcs précédentes. A l’arrière, l’auteur évide la partie inférieure du bloc, créant ainsi un piédestal qui permet à la partie supérieure de dépasser et d’être protagoniste de l’œuvre.

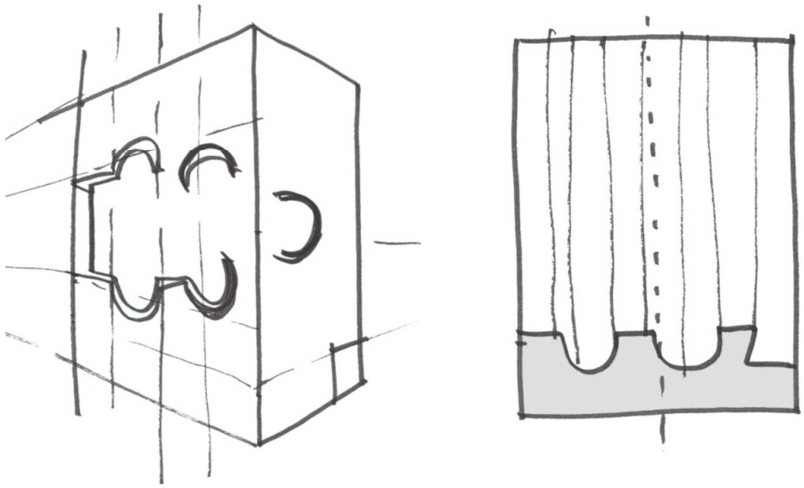


Fig. 3.109. Schémas d’ « Homenaje a Jorge Guillén I » (Sculpture 1981029). Élaborés par l’auteur.

Eduardo Chillida cherche un emplacement pour cette œuvre dans la ville de Valladolid. En premier lieu, la municipalité propose le jardin contigu à la Colegiata de Santa María, place de l’Université ; plus tard, l’artiste pense à la place de Wattenberg. Mais la sculpture ne s’ajuste pas au lieu et la réflexion s’inverse : ce sera le lieu qui déterminera la forme de la nouvelle œuvre. L’auteur souligne avec ses mots que « ahora lo profundo del aire llega de la calle elegida, de esa pared impresionante del colegio de San Gregorio. El aire es profundo en vertical[eeee] » (« cette fois, le profond de l’air arrive de la rue choisie, de ce mur impressionnant de l’école de Saint Grégoire. L’air est profond en vertical »).

[eeee] Déclarations de l’artiste dans le journal « El Norte de Castilla » le 1er septembre 1982.

Il s'agira de la rue Cadenas de San Gregorio où se trouve le musée national de Sculpture. Selon le livre « Las calles de Valladolid: nomenclátor histórico » (« Les rues de Valladolid : catalogue historique ») de Juan Agapito (1937), « el nombre de esta calle le motivó que, a lo largo de la fachada del colegio de San Gregorio, hubo una serie de pilares de piedra, colocados paralelamente a aquella, que sostenían cadenas de hierro. Detalle este de respeto era y que en ocasiones significaba derecho de asilo. Se desmontaron esos pilares, figurados en el plano de 1738, por el estorbo que causaban en la calle, mucho más cuando, por hacerse la carretera de Santander, el tránsito de carros por allí adquirió más intensidad » (« Le nom de cette rue dérive de la présence, tout au long de la façade de l'école de Saint Grégoire, d'une série de piliers de pierre, situés parallèlement à celle-ci, qui soutenaient des chaînes de fer en signe de respect, et parfois symbolisant le droit d'asile. Ces piliers, représentés sur le plan de 1738, ont été enlevés parce qu'ils constituaient un obstacle dans la rue. Davantage encore, lorsque la route de Santander s'est faite et que le transit des chariots s'est intensifié ». En effet, cette rue, ouverte à la circulation automobile jusqu'en 1982, est très utilisée car elle connecte le quartier historique de Valladolid avec la ville nouvelle.

La rédaction du projet d'urbanisation de l'architecte Luis Peña Ganchegui coïncide dans le temps avec la sculpture de Chillida, mais les travaux sont menés à terme après l'installation de la sculpture. En effet, Chillida tient compte de la prochaine piétonisation de la rue lors de sa proposition : « Esta obra Homenaje a Jorge Guillén está compuesta por varios elementos. 1º, los hermosos y silenciosos muros (más silenciosos por estar rodeados de ruido ornamental) de San Gregorio y San Pablo. 2º, la prevista zona peatonal, horizontal, con sus dos niveles que responden a los muros verticales, y 3º, mi voluntad mejor de articular todo esto, con algo que convoca al aire en honor del poeta que dijo « lo profundo es el aire » [ffff] » (« Cette œuvre « Hommage à Jorge Guillén » est composée de plusieurs éléments. Premièrement, les beaux et silencieux murs (plus silencieux pour être entourés de bruit ornemental) de Saint Grégoire et Saint Paul. Deuxièmement, la zone piétonnière prévue, horizontale, avec ses deux niveaux qui répondent aux murs verticaux, et troisièmement, ma volonté d'articuler tout ceci, avec quelque chose qui convoque l'air en hommage du poète qui a dit « le profond est l'air » »).

Il place son œuvre dans un endroit où le mur forme un angle et où le musée national de Sculpture et la chapelle de Saint Grégoire convergent. Un banc de pierre et un arbre participent au changement d'échelle entre les grands murs de pierre et la sculpture qui mesure à peine 1,5m. Le long banc est fixé au mur comme s'il en faisait partie et n'apparaît pas comme un élément de mobilier urbain isolé ; l'arbre, planté juste à côté de la sculpture, donne de la vie à l'ensemble et crée un sous-espace dans la rue.

[ffff] Manuscrit d'Eduardo Chillida. Source : archives du Musée CH-LK.

Fig. 3.110. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

En dernier lieu, le pavage mérite qu'on s'y intéresse. L'architecte Luis Peña Ganchegui, qui collabora avec Chillida pour le « Peine del Viento XV (tres) [gggg] » (Sculpture 1976013) de Saint Sébastien et la place des Fueros de Vitoria en 1980, utilise à nouveau le granit pour rendre cette rue piétonnière ; mais tout le pavement n'est pas identique. Il différencie les endroits avec un traitement différent de la pierre : quand le lieu est plus délicat il utilise une pierre de plus petites dimensions. On peut donc lire l'espace simplement par le sol. Une de ces zones se situe à l'entrée du musée et une autre au niveau du nouvel ensemble créé par Eduardo Chillida.

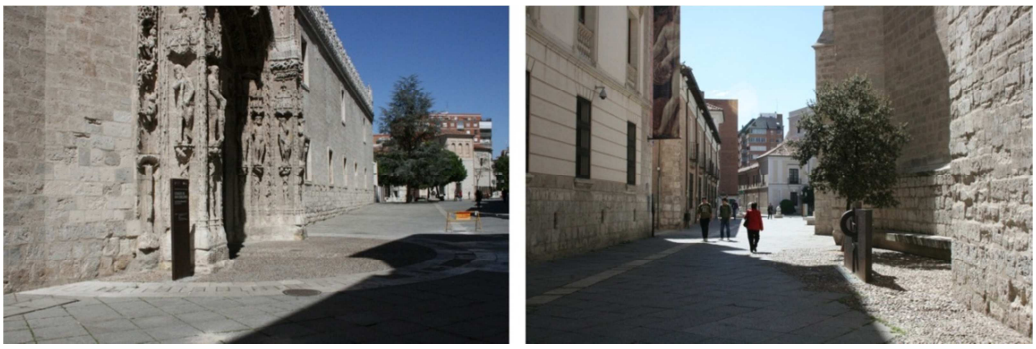


Fig. 3.111. Détails du pavement de la rue des Chaînes de Saint Grégoire.
Images : Carmiña Dovale Carrión.

[gggg] « Peigne du Vent XV (trois) »

Chillida propose une chaîne pour cet endroit. Il s'agit d'un mur en acier à deux niveaux, évidé dans sa partie centrale pour créer trois ouvertures rectangulaires unies par des arcs (voir la gravure suivante, datée de 1982, parue dans le livre « Voz acorde[hhhh] »). Deux de ces découpes sont horizontales, la troisième est verticale et se trouve en contact direct avec le sol.

Fig. 3.112. « Voz acorde (Homenaje a Jorge Guillén III) » (Gravures 1982010).
Source : archives du Musée CH-LK.
Fig. 3.113. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Image : Carmiña Dovale Carrión.

De deux des trois arcs d'union naissent deux nouveaux arcs. Ils sont contenus dans des plans principaux différents de celui du mur en acier et confèrent sa tridimensionnalité à l'œuvre. Un des arcs définit un plan perpendiculaire au sol et au mur ; l'autre, situé à l'arrière de l'œuvre, est horizontal. La rencontre de tous ces arcs évoque l'idée de chaîne et capture une sphère d'air.

Fig. 3.114. « Homenaje a Jorge Guillén II » (Sculpture 1982007).
Images : Carmiña Dovale Carrión.

[hhhh] « Voix en accord »

La rue Cadenas de San Gregorio était fermée par des chaînes qui disparurent avec le temps à cause de la circulation des chariots. Des années plus tard, Chillida utilise son langage formel pour placer à nouveau une chaîne, et cette intervention viendra accompagner la piétonisation de la rue. L'intervention menée à terme est ainsi un retour à l'origine à travers le symbole.

L'œuvre s'intègre au site par l'écoute de son histoire, mais cela ne veut pas dire qu'elle soit bien acceptée parmi les habitants de Valladolid. Les propos suivants en donnent une idée : « Señor director: Pertenezco al servicio de recogida de basuras y dentro del empeño por servir lo mejor posible a los ciudadanos nos vemos obligados a recoger en nuestros recorridos utensilios como colchones, inodoros, armarios, etc., que se salen de lo corriente y se deberían dejar para servicios especiales de recogida de basuras. (…). Pero el motivo de esta carta es quejarme, porque estos sucesos están llegando a límites insospechados. En concreto, en la calle Cadenas de San Gregorio, entre S. Pablo y el Museo de Escultura, alguien ha depositado en un rincón un objeto de hierro oxidado, a modo de urinario, pero que se ha roto, porque tiene un agujero en medio, y el colmo es que lo han empotrado en el suelo de manera que no hemos podido llevárnoslo con el resto de la basura[iiii] » (« Monsieur le Directeur : j'appartiens au service de ramassage de poubelles et, dans le but de servir de la meilleure façon possible les citoyens, on se voit souvent obligés de ramasser dans nos parcours des ustensiles comme matelas, toilettes, armoires, etc. qui sont au-delà de l'ordinaire et qui devraient être ramassés par des services spéciaux de ramassage de poubelles (...). Mais le motif de cette lettre est de me plaindre, car ces faits sont en train d'arriver à des limites insoupçonnables. Concrètement, dans la rue Chaînes de Saint Grégoire, entre Saint-Paul et le musée de Sculpture, quelqu'un a déposé dans un coin un objet en fer rouillé, un genre d'urinaire, mais qui s'est cassé parce qu'il a un trou au milieu, et le comble c'est qu'ils l'ont encastré dans le sol et on n'a pas pu l'emmener avec le reste des poubelles »).

[iiii] Lettre publiée dans le journal « El Norte de Castilla » en décembre 1982.

4. CUARTA PARTE. TEMÁTICAS RECURRENTES.

4.1. La cruz. 241

4.1.1. Eje vertical y eje horizontal. 241

4.1.2. Centro de vacío. 242

4.1.3. Cruz por planos y cruz de materia. 243

4.1.4. Cruz interior. 244

4.1.5. Cruz doble. 245

4.1.6. Ejemplos: “Gurutze” (Grabados 1980004), “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003) y “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017)..... 247

4.2. El recinto de la casa en planta. 261

4.2.1. Ejemplos: “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023), “Zedatu I” (Grabados 1991001), “Zedatu II” (Grabados 1991002), “Zedatu III” (Grabados 1991003), “Zedatu IV” (Grabados 1991004) y “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006). 264

4.3. Los números tres y cinco. El número tres y la música y el número cinco y la mano. 283

4.3.1. El número tres. 283

4.3.2. La música. 285

4.3.2.1. Ejemplo: “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).... 285

4.3.3. El número cinco y la mano. 291

4.3.3.1. Ejemplos: “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012) y “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014)..... 293

4.4. La unión. 301

4.4.1. Unión entre materia y materia..... 301

4.4.2. Unión entre materia y vacío. 302

4.4.3. Ausencia como unión. 304

4.4.4. Ejemplos: “CH-90/GT-23” (Gravitación Tinta 1990023), “CH-84/C-1” (Collages 1984001), “Anjana” (Grabados 1989010), “CH-68/C-9” (Collages 1968009) y “Óxido G-78” (Escultura 1985040). 306

Escultura de Chillida de Joan Brossa

“A la figura que vale la mitad de una blanca
se le llama negra. Entran cuatro en cada compás.
Decían que antes de pasar a la lección siguiente
convendría que estuviera bien seguro en las entonaciones
de los intervalos. Un calderón es un semicírculo con un
punto en el medio que, puesto encima o debajo de una nota
o silencio, sirve para prolongar el discurso
musical. Una corchea es la figura que vale la mitad
de una negra. El silencio de corchea, lo podía poner
en cualquier lugar del pentagrama. Cuando la palabra
allegro va seguida de *moderato* designa
que el aire del compás debe ser dado
más despacio que en el *allegro*. Pero
yo sólo recuerdo dos grandes piedras toscas
e irregulares:
una, vertical, de soporte, y la otra,
horizontal,
puesta encima como una especie de mesa[48]”

4.1. La cruz.

En la obra de Eduardo Chillida, aparecen temas que vuelven una y otra vez: son las denominadas temáticas recurrentes entre las cuales está la cruz. El autor apoya constantemente sus composiciones sobre la horizontal y la vertical, como apunta Joan Brossa en su poema, con el objetivo de construir una estructura sólida. Pues bien, la intersección de esos dos ejes principales señala un lugar de primer orden en la composición. De ahí, que la cruz tenga una fuerte presencia en su obra. Su forma se materializa de muy distintas maneras: mediante la adición de elementos independientes, a través del plegado o la extracción de materia de un bloque de partida. Algunas obras llevan la palabra “Cruz” o “Gurutz” (“cruz” en euskera) en su nombre, pero muchas otras trabajan la temática sin mencionarlo expresamente.

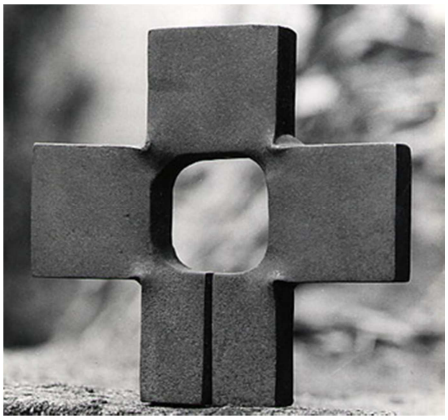
4.1.1. Eje vertical y eje horizontal.

La primera obra llamada “Gurutz” es del año 1955. En ella, el autor aboga por dar un carácter distinto al eje vertical y al horizontal, pese a estar embebidos en un mismo plano. Al eje vertical se le añaden dos cilindros en sus extremos que invitan a introducir algo en su interior, mientras que al eje horizontal, se le hacen dos perforaciones en sus extremos que dan acceso visual al espacio posterior. Añadir y quitar materia como estrategia para distinguir dos ejes que en origen eran iguales. El resultado es, por tanto, la definición de una columna de aire en el eje vertical y una invitación a imaginar dos nuevas columnas de aire que atraviesan el plano de la cruz en perpendicular. De esa forma, y con muy pocos elementos, la cruz se vuelve tridimensional y su influencia se extiende más allá de su propia materialidad.

Fig. 4.1. “Gurutz” (Escultura 1955001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.1.2. Centro de vacío.

Otra cruz fundamental, por su sencillez y fuerte simbolismo, es “Gurutz I” (Escultura 1968001). El punto de partida es una pequeña plancha de hierro sobre la cual el autor realiza cuatro incisiones, tal y como se muestra en el siguiente esquema. Esas líneas de corte posibilitan el posterior plegado de la plancha que acaba dibujando una cruz. Pero, aunque los dos extremos laterales de la plancha constituyen un ala más en la definición de la forma, la cruz queda abierta en su parte inferior y el aire conquista el centro, el lugar protagonista de la obra. El resultado es una cruz de vacío que reaparecerá una y otra vez a lo largo de su carrera; ver “Gurutze”(Grabados 1980004) por ejemplo).



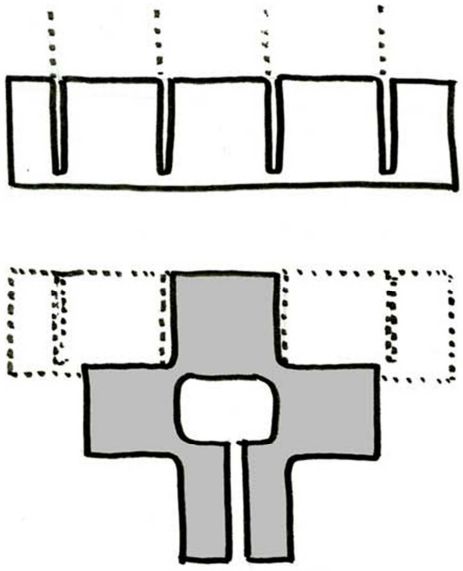


Fig. 4.2. “Gurutz I” (Escultura 1968001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.3. “Gurutz I” (Escultura 1968001). Esquema elaborado por la autora.

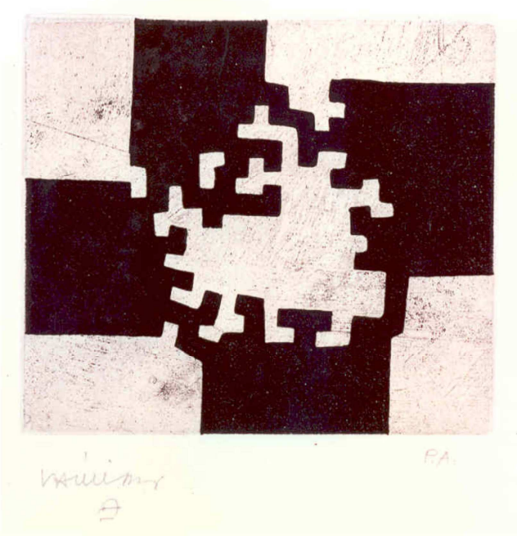


Fig. 4.4. “Gurutze” (Grabados 1980004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.1.3. Cruz por planos y cruz de materia.

El autor no sólo introduce el aire en el centro de la cruz, sino que lo extiende a la totalidad de su forma, extrayendo materia de un bloque de partida tal y como se muestra en los siguientes ejemplos. En este tipo de cruz, también diferencia los ejes, haciendo por ejemplo que uno quede encajado por la materia y otro se escape al contacto directo con el aire exterior. En la obra “Sin título” (Escultura 1973018), el pequeño eje vertical está recubierto de materia mientras que el horizontal atraviesa todo el bloque. Sin embargo, en “Gurutz IV” (Escultura 1975001), ocurre lo contrario: esta vez es el pequeño eje horizontal el que queda constreñido y el vertical libre.

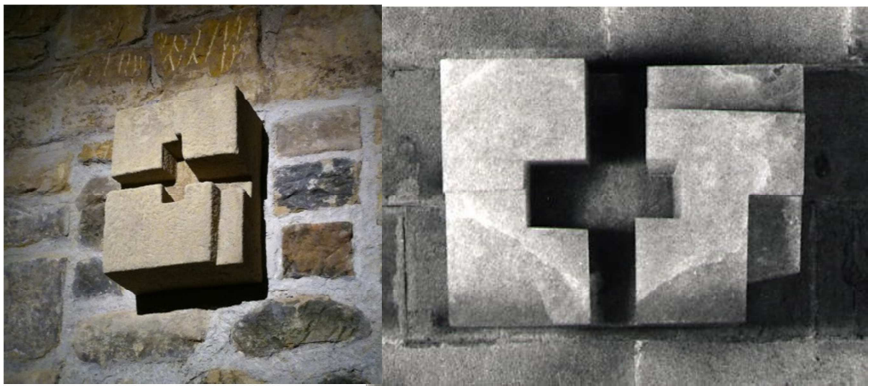


Fig. 4.5. “Sin título” (Escultura 1973018). Imagen tomada por la autora.
Fig. 4.6. “Gurutz IV” (Escultura 1975001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Para dotar de mayor tridimensionalidad a la obra, el autor trabaja el bloque por planos a distintas profundidades. Esos planos no se ciñen a la forma de la cruz, sino que aparecen libremente añadiendo nuevas líneas a la composición. Provocan en el espectador, en mayor y menor medida según el punto de vista, la ilusión de la fractura del bloque de origen. Y así, los límites de la cruz se desdibujan, y, únicamente en la vista principal, la cruz aparecerá perfectamente definida, dando además la impresión de que ese espacio de vacío es capaz de unificar toda la variedad de planos.

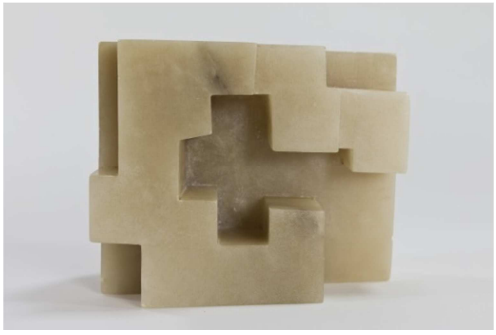


Fig. 4.7. “Gurutz II” (Escultura 1973007). Imagen tomada por Alberto Cobo.

Si en los ejemplos anteriores la cruz se definía mediante la extracción directa de su forma en el bloque, ahora es el negativo de la cruz el que se extrae. El resultado es una cruz de materia envuelta por aire. La extracción se lleva a cabo desde cuatro lugares independientes para poder definir así los ejes de la cruz. En el caso de la obra “Camino hacia la paz” (1997003), situada en la Catedral del Buen Pastor de San Sebastián, el resultado es una cruz de alabastro natural enmarcada por un plano vertical más lejano de alabastro pulido.

.

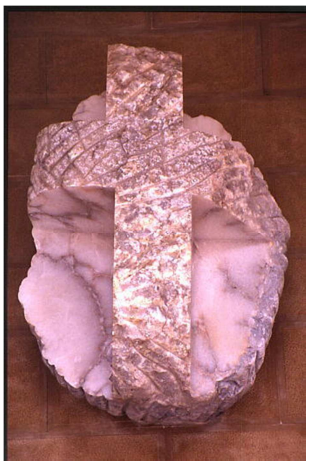


Fig. 4.8. “Camino hacia la paz” (Escultura 1997003).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.9. “Gurutzeak - Homenaje a D.Alberto Onaindia” (Escultura 1990012).
Imagen tomada por la autora.

4.1.4. Cruz interior.

El símbolo de la cruz no siempre aparece de una forma tan inmediata como en los casos anteriores. En el siguiente ejemplo, el autor elimina de un bloque de alabastro dos prismas de materia perpendiculares entre sí y paralelos al plano horizontal del suelo, que producen cuatro perforaciones rectangulares en la piel original del bloque. Esas dos líneas crean una cruz de vacío en el interior y, para destacar el lugar de encuentro entre ambas, se conecta a la parte superior del bloque a través de un nuevo eje perpendicular a los anteriores. Esta nueva línea de vacío produce una nueva perforación en la cara superior del bloque. Así, lo que parecía un bloque con pequeñas perforaciones independientes acaba albergando una cruz tridimensional de vacío definida por los ejes x, y, z.

Fig. 4.10. “Lo profundo es el aire XXI” (Escultura 1998010).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.1.5. Cruz doble.

El autor realiza numerosas variaciones sobre el tema de la cruz entre las cuales se encuentra la “cruz doble”. La idea no es colocar simplemente una cruz junto a la otra, sino que éstas queden perfectamente relacionadas entre sí aun guardando su independencia formal. En el ejemplo de la izquierda, las cruces se encadenan horizontalmente, mientras que en el de la derecha, lo hacen verticalmente.

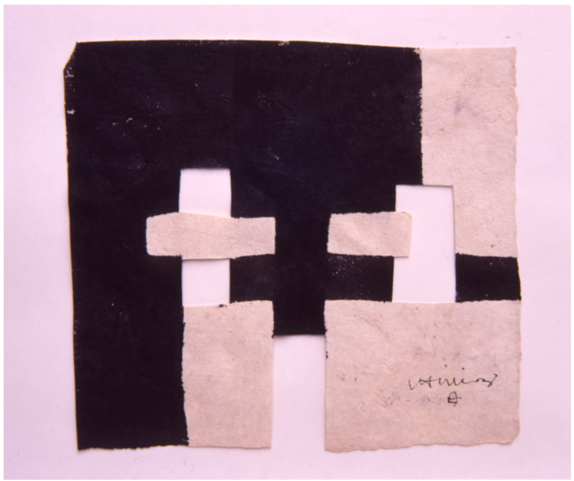


Fig. 4.11. “CH-88/DT-3” (Dibujo Tinta 1988003). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.12. “Gurutzeak I” (Escultura 2000004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En la obra “CH-88/DT-3” (Dibujo Tinta 1988003), la cruz de la izquierda se forma mediante un eje vertical de vacío atravesado por un eje horizontal de papel blanco que reaparecerá más a la derecha, ayudando a definir el arranque de la segunda cruz. Esta segunda cruz, toda de tinta, está situada más a la derecha y más abajo que la anterior. Su eje vertical se prolonga en la parte inferior a través de un recorte que sugiere que la cruz se descuelga de la parte superior. Si la primera cruz estaba envuelta de tinta, el brazo horizontal de la segunda está en contacto con espacios de vacío y reaparece, como ocurría antes, más a la derecha hasta morir en el límite del soporte.

Los ejes horizontales se encargan, por tanto, de establecer el vínculo entre cruces. Son líneas de papel blanco o de tinta que juegan a aparecer y desaparecer como si realmente se estuvieran “cosiendo” al soporte. Las dos cruces no comparten el mismo eje horizontal, ya que uno queda sobre el otro, pero los dos son fundamentales en la definición de ambas.

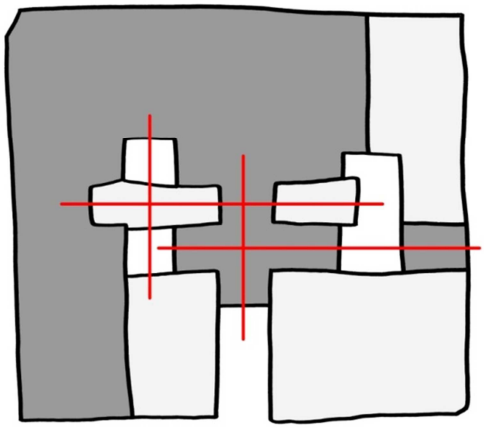


Fig. 4.13. “CH-88/DT-3” (Dibujo Tinta 1988003). Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.14. “Gurutzeak I” (Escultura 2000004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En el caso de “Gurutzeak I” (Escultura 2000004), el autor coloca dos cruces de acero en vertical. A primera vista parecen independientes, pero existen relaciones geométricas que las unen. En primer lugar, el eje vertical de la cruz superior está perfectamente alineado con el eje inferior. Y en segundo lugar, la distancia entre sus ejes horizontales coincide con la dimensión de los dos ejes verticales.

Las dos cruces, pese a emerger del bloque de la izquierda y ser iguales en forma y tamaño, tienen distinto carácter. La superior queda en vuelo a la derecha, mientras que la inferior se apoya a la derecha sobre un nuevo tramo vertical, y queda, por tanto, más encajonada. Las cruces dobles dan protagonismo a un eje frente al otro y procuran que las dos cruces que constituyen la obra sean distintas.

4.1.6. Ejemplos: “Gurutze” (Grabados 1980004), “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003) y “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017).

Fig. 4.15. Ejemplos.

“GURUTZE[jjjj]” (Grabados 1980004) [49]

65 x 50 cm

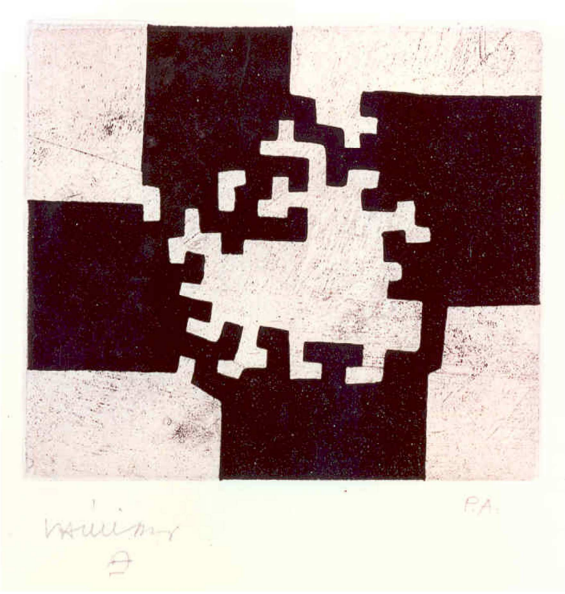


Fig. 4.16. “Gurutze” (Grabados 1980004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

La obra se estructura mediante cuatro brazos de tinta que emergen de los cuatro lados del soporte para tomar un espacio de vacío central que funciona como lugar de encuentro; se genera así una cruz de vacío. La definición de esos cuatro brazos de tinta se realiza a través del dibujo de cuatro líneas que emergen de uno de lados del papel y mueren en otro contiguo (líneas rojas en el esquema). Se definen de esta manera cuatro espacios de vacío perimetral que quedan separados del futuro vacío central a través de la tinta. El vacío superior izquierdo (nº1) y los dos inferiores (nº2 y nº3) tienen aproximadamente la misma dimensión, aunque el inferior izquierdo es horizontal en lugar de vertical como los otros.

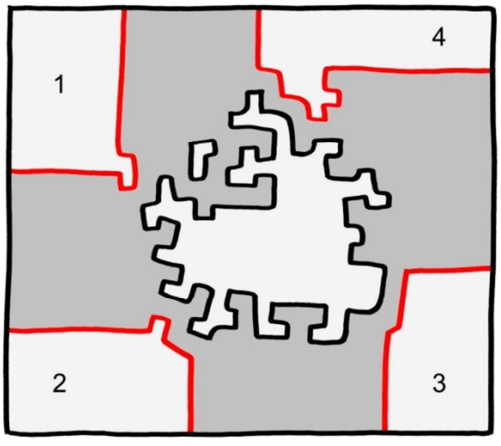


Fig. 4.17. “Gurutze” (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.

[jjjj] “Cruz”

El recorrido de esas cuatro líneas perimetrales posibilita que los cuatro bloques macizos que, en un principio parecían independientes, estén finalmente unidos entre sí. Son líneas que se componen de dos grandes tramos, horizontal y vertical, que nacen de los lados contiguos del soporte. Si en el cambio de dirección la línea hace un gesto añadido de menor escala es para sugerir la independencia de los bloques.

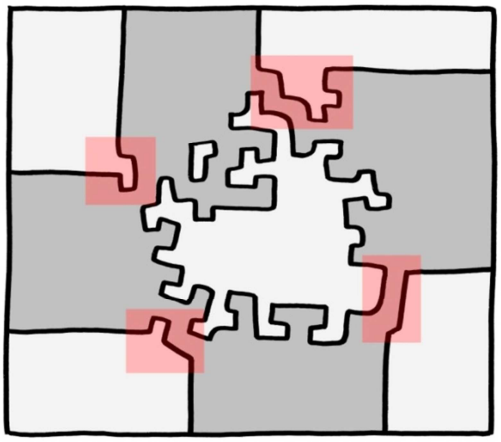


Fig. 4.18. “Gurutze” (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.

En cuanto a la dimensión de los bloques de tinta, hay dos grupos. El primero de ellos está formado por los bloques inferior y derecho, que tienen una anchura mayor que los bloques superior e izquierdo, pertenecientes al segundo grupo. Esos cuatro bloques no están centrados respecto al centro de cada lado, sino desplazados a la derecha en todos los casos. Esto hace, por un lado, que el espacio de intersección sea mayor; y, por otro, que la obra gane movimiento. El “hacia” de esta obra es circular y gira en sentido contrario a las agujas del reloj, como si cada brazo fuera en busca del siguiente.

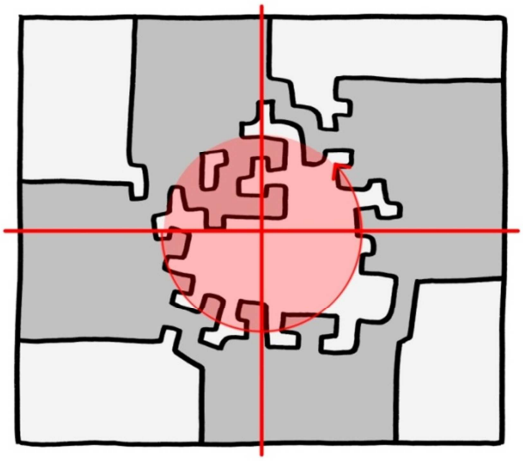


Fig. 4.19. “Gurutze” (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.

Una vez definido el perímetro de la obra, aparece un segundo tipo de línea. Se trata de una línea continua que introduce el vacío en el interior de los cuatro bloques de tinta. Si la geometría de las cuatro líneas perimetrales era sencilla y estaba principalmente compuesta por dos grandes tramos, esta vez la línea tiene una geometría mucho más accidentada que genera una fuerte vibración. La clave es jugar con la idea de entrante y saliente para hacer entender que los bloques de materia se diluyen en geometrías de más detalle que se unen entre sí para atrapar el espacio central. Una tercera y última línea se encarga de modelar la geometría del vacío central. Con esa nueva "isla", en directo diálogo con la línea anterior, el espacio central se vuelve más cuadrado.

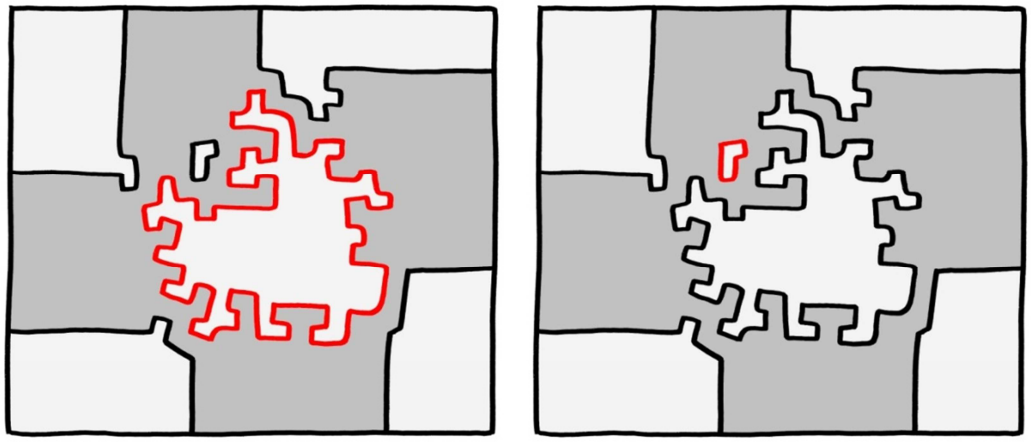


Fig. 4.20. Línea dos de "Gurutze" (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.21. Línea tres de "Gurutze" (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.

Pequeños diálogos entre los entrantes y salientes de uno y otro lado establecen lazos internos que aluden a un posible origen en el que los cuatro bloques de materia formarían una unidad.

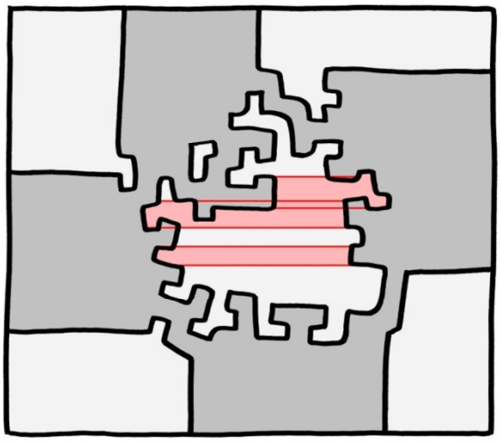


Fig. 4.22. Alineaciones internas de "Gurutze" (Grabados 1980004).
Esquema elaborado por la autora.

En resumen, esta cruz se construye a través de cuatro macizos de tinta que emergen de los cuatro lados del soporte y que, mientras hacen el gesto de girar hacia la izquierda, unen sus extremidades para tomar un espacio de encuentro central.

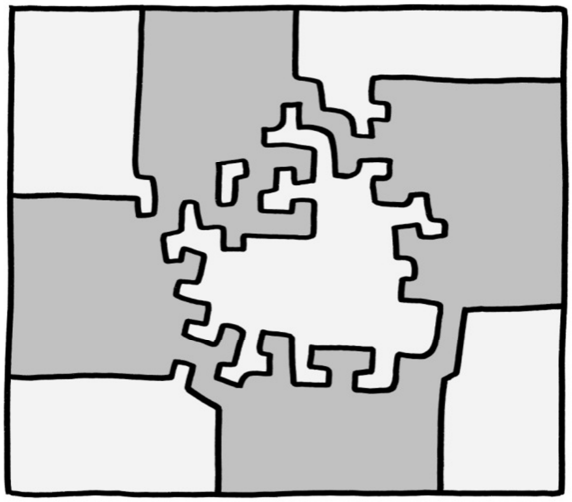


Fig. 4.23. “Gurutze” (Grabados 1980004). Esquema elaborado por la autora.

“CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003)

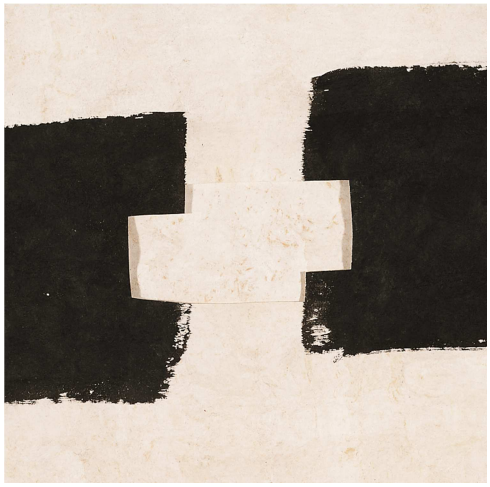
120 x 79,6 cm

Fig. 4.24. “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El autor dibuja una cruz de vacío entre dos trazos de tinta que recorren la obra de izquierda a derecha. Ese vacío se genera mediante la interrupción del trazo y a través de un corte realizado sobre la lámina superior de papel, que da acceso visual a la lámina del fondo. La superficie de ese corte no es fácilmente reconocible, pero las sombras por él provocadas son claras y dotan a la obra de una gran tridimensionalidad, a la vez que envuelven a la cruz de cierto misterio por no entender a primera vista su procedencia.

El diálogo entre las dos líneas de tinta se produce a distintos niveles. En primer lugar, por su semejanza formal, ya que son dos tramos de la misma anchura. En segundo lugar, por la dimensión del espacio existente entre ellos que, en relación con su tamaño, es pequeño, y se entiende como una interrupción momentánea. Y en tercer lugar, por el recorte realizado sobre el papel superior que perfila con exactitud la unión entre las dos líneas. La idea del autor no es que las dos líneas encajen físicamente entre sí, ya que entonces debería haber planteado un entrante y un saliente. Él más bien quiere subrayar la forma del vacío central que queda encajado entre ambas.

La superficie recortada es continua, pero las líneas que separan el papel blanco superior del papel blanco inferior son prácticamente imperceptibles. Destaca, sin embargo, la sombra proyectada resultante (ver “u”es recortadas en la parte central de cada línea de tinta) que dota de gran tridimensionalidad a la obra, y hace entender la cruz no sólo como un vacío superficial sino como un vacío excavado en la materia.



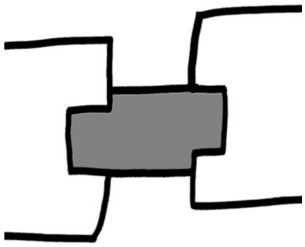


Fig. 4.25. Detalle de “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.26. Detalle de “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Esquema elaborado por la autora.

La geometría del recinto recortado es óptima: es la superficie resultante de sumar dos rectángulos de la misma dimensión desplazados uno respecto del otro. La línea superior es la que define la parte superior del entrante de la derecha, atraviesa el espacio de vacío central y muere al encontrarse con el trazo de tinta de la izquierda. Y la línea inferior es la que define la parte inferior del recorte de la izquierda y se prolonga hacia la derecha hasta encontrarse con el trazo de tinta de la derecha. La definición del perímetro de la cruz se realiza, por tanto, a través de líneas de muy distinta índole: líneas que marcan el límite entre tinta y blanco en una misma superficie, y líneas que separan el papel superior, blanco o tinta, del inferior. Esa variedad de líneas no sólo enriquece el resultado final de la obra, sino que subraya su tridimensionalidad.

La cruz es difusa. Los límites de sus brazos laterales están perfectamente definidos, pero no el eje vertical que queda abierto y en contacto con el papel blanco de la zona superior e inferior. Esa indefinición está potenciada por la falta de simetría. Si los trazos hubieran estado alineados, no sólo la unión hubiera sido más sencilla, sino que la altura del eje vertical habría quedado de alguna forma indicada a través de la propia anchura de los trazos (ver esquema siguiente). Al no ocurrir esto, la cruz queda abierta; de hecho, es como si estuviera moviéndose hacia arriba. El sencillo gesto de desplazar un trazo respecto del otro atrapa la idea de movimiento, el “hacia” de la obra.

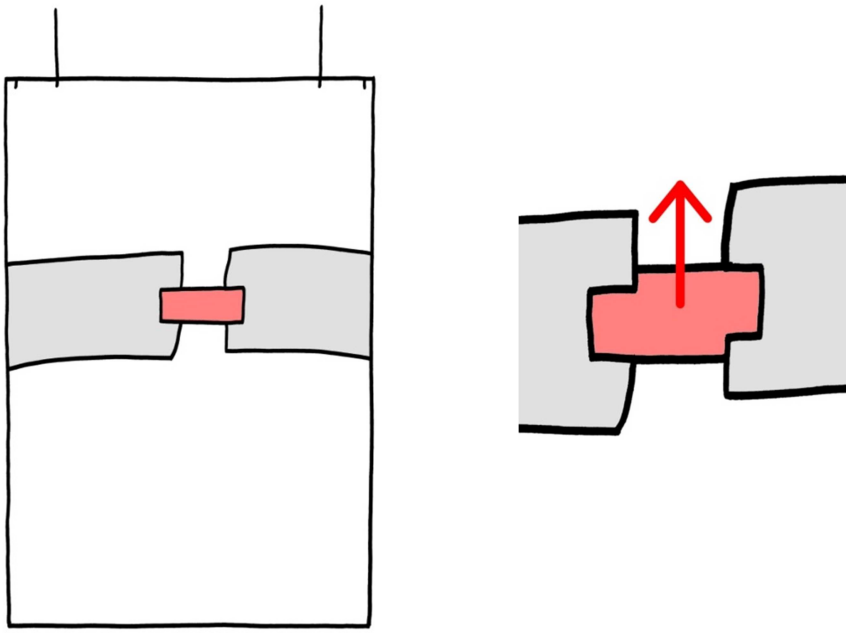


Fig. 4.27. Variación de “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.28. Detalle de “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Esquema elaborado por la autora.

La idea del “hacia” queda subrayada por la posición de la cruz respecto del soporte. Ésta no se sitúa en su centro geométrico, lo que le otorgaría una quietud excesiva, sino que está en la parte superior derecha, acorde con su gesto de apertura hacia arriba (ver esquema siguiente). Los trazos de tinta, sin embargo, se apoyan en posiciones favorables de los ejes geométricos. El trazo de la derecha apoya sobre el eje geométrico horizontal central y el izquierdo toca en su parte superior al eje resultante de dividir la altura del soporte en tres.

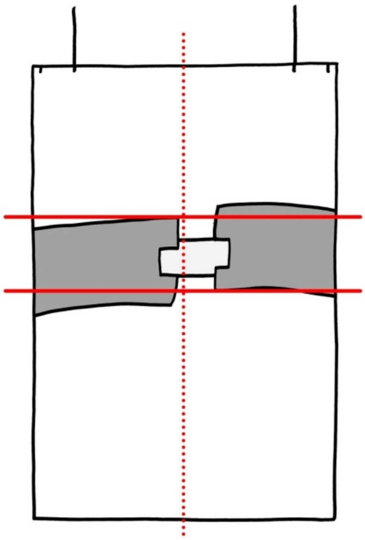


Fig. 4.29. “CH-87/GT-3” (Gravitación Tinta 1987003).
Esquema elaborado por la autora.

El resultado es una cruz con los brazos horizontales no alineados y un cuerpo vertical continuo de mayor anchura. Una cruz construida por planos, tridimensional, con una parte horizontal central más profunda que está delimitada por líneas de muy diverso tipo, y que se desplaza hacia arriba a la derecha. Una cruz que convierte los dos trazos de tinta rotos en uno solo.

“ESCUCHANDO A LA PIEDRA V” (Escultura 1999017)

285 x 135 x 145 cm

Fig. 4.30. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

A través de su intervención en la materia, el autor quiere generar la ilusión de que la obra se compone de dos piezas en lugar de una. Para ello, introduce una línea de vacío continua y suficientemente profunda que hace de supuesta línea de rotura entre bloques; y su geometría, compuesta por tramos horizontales y verticales, hace alusión a una unión machihembrada en la que la pieza inferior aporta el saliente y la superior el entrante. Se intenta así también evitar que las dos piezas se desplacen una respecto de la otra.

Esa grieta va acompañada de extracciones superficiales menos profundas que aportarán nuevas líneas a la composición. De hecho, el diálogo entre la incisión lineal continua y las líneas inferiores de las extracciones superficiales generará dos cruces de vacío en dos de las caras verticales y no contiguas del bloque. No son cruces “por planos”, ya que la materia que las envuelve se mantiene en un mismo plano. Da la impresión más bien de que el granito rugoso se abre para mostrar la cruz pulida interior, y de que ésta garantiza de algún modo el equilibrio general de la obra haciendo que el bloque superior de granito no aplaste al inferior. Podemos decir, por tanto, que el tratamiento llevado a cabo en el bloque de piedra es superficial, siendo la idea subyacente absolutamente volumétrica.

El autor interviene en el bloque por capas, como si de una gravitación se tratara. Su objetivo es generar distintos planos de lectura tal y como se aprecia en el siguiente esquema. En un primer plano, está la piel del bloque original de granito rugoso (gris oscuro); en un segundo plano, las grandes superficies excavadas de granito pulido (gris claro); y un tercer y último plano, la incisión lineal más profunda (de color rojo). La incisión lineal se ciñe a la parte superior de las extracciones superficiales queriendo generar la ilusión, a través de la sombra producida, de que el bloque superior sobresale más que el inferior.

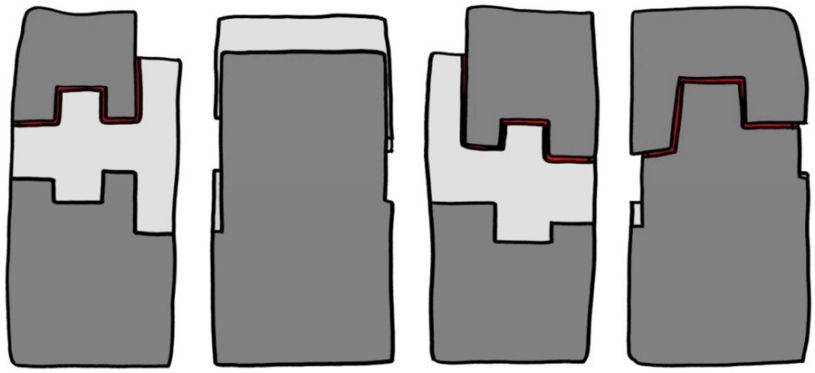


Fig. 4.31. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017).
Esquemas elaborados por la autora.

Las líneas compositivas de las distintas caras están vinculadas tanto con el lugar, en este caso la dimensión de la cara, como entre sí a través de alineaciones que dan unidad al bloque. Si nos fijamos en el primer alzado de los esquemas (A), la cruz de vacío queda embebida en el tercio central de la cara y sus líneas verticales coinciden con aquellas que dividen la anchura de la cara en cuatro partes. En cuanto a las alineaciones internas, hay muchos ejemplos. La parte superior del eje vertical de la cruz de la cara A está alineada con el eje superior horizontal de la cruz de la cara C; o la parte inferior de la cruz de A coincide con el final de la línea inferior del alzado C.

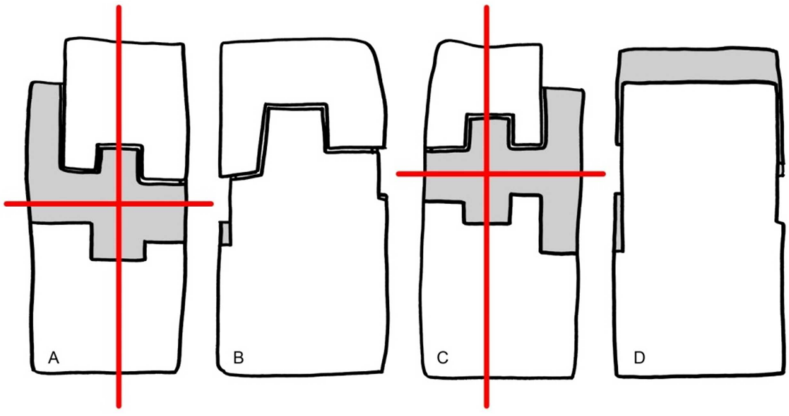


Fig. 4.32. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017).
Esquemas elaborados por la autora.

Pero las dos cruces de vacío no sólo se relacionan a través de las alineaciones, sino a través de su posición relativa respecto del bloque. Los ejes verticales de ambas definen un plano que corta perpendicularmente a los planos de las cruces tal y como puede apreciarse en los siguientes esquemas.

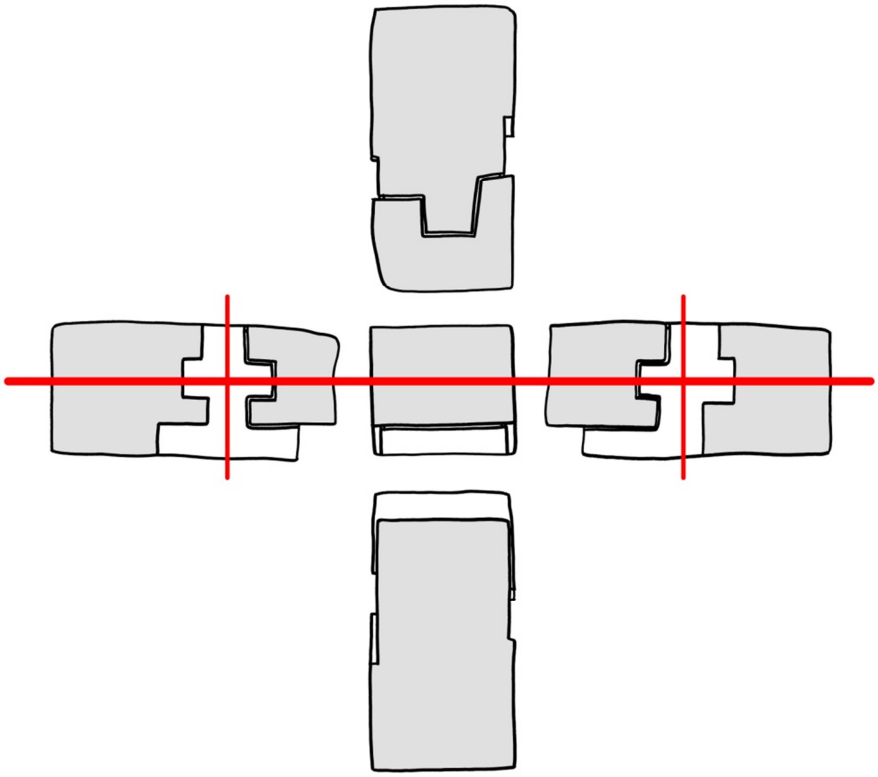


Fig. 4.33. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017).
Esquemas elaborados por la autora.

Finalmente, y en un plano más simbólico está la unión de esas dos cruces de vacío. Los alzados están trabajados dos a dos, y por tanto, la unión entre cruces debe hacerse a través de los dos alzados restantes. En el alzado B, la unión entre cruces se materializa a través de la prolongación de la incisión lineal que define el límite superior de las cruces. Ese recorrido dibuja una “u” invertida a ritmo ternario. Es como si el espacio “entre” bloques se comprimiera en este alzado. En el otro lado, sin embargo la unión es distinta. Las cruces de vacío se abren hacia la parte superior, y la unión se vuelve a realizar a través de la prolongación de la incisión lineal, pero esta vez en un plano horizontal superior al que no tenemos acceso directo. Dos cruces que se prolongan para elevarse hacia la parte superior, hasta encontrarse en lo alto.

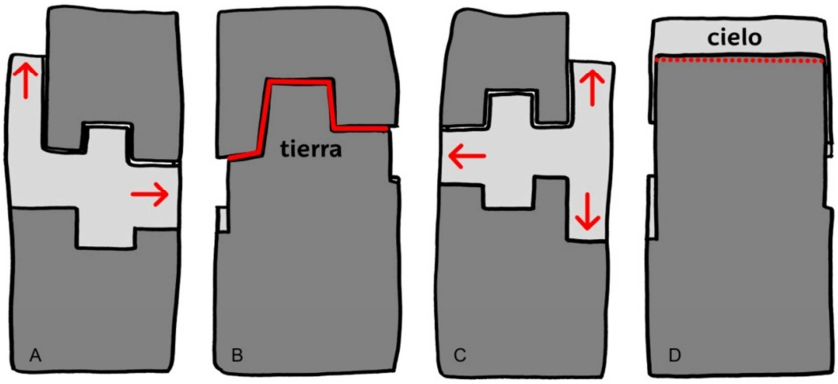


Fig. 4.34. Uniones entre cruces de vacío. “Escuchando a la piedra V” (Escultura 1999017). Esquemas elaborados por la autora.

La casa de los nueve arcos de Carlos Aurtenetxe

“De la casa del aire vivirás la casa de la tierra
su milagro su desfiguración
la fiebre de todo hacia la nada en armas
y el oleaje
de los tuyos de los míos
en silencio

te ganarás
te perderás por sus estancias solitarias infinitas
en tinieblas

Verás
al fondo
traspondrás los nueve arcos del aire
hasta tu casa
una mañana
el arco de piedra del umbral
el arco de las aguas de los días
el arco de la música del viento en los pinares
el arco dorado de tu sueño
el arco de la noche del suspiro
el arco de la luz de la mañana alzando el vuelo
el arco de cristal del corazón
el arco del silencio de tu voz diciendo el hombre
el arco de seda del adiós
el arco de tierra del reposo

Antes de irte
con esos arcos
levantarás un monumento humilde ante tu casa
en los zarzales
la casa del olvido[50]”

4.2. El recinto de la casa en planta.

Eduardo Chillida está fuertemente vinculado a la arquitectura. Los espacios que él genera, sean de la escala que sean, frecuentemente nos hacen pensar en lugares habitables que se pueden recorrer haciendo un ejercicio de cambio de escala.

Fig. 4.35. “Consejo al espacio IV” (Escultura 1987026).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Pero no sólo hay un paralelismo formal, sino que Chillida utiliza a partir de los años 80 directamente la palabra “casa” para nombrar algunas de sus obras. En 1980 comienza con la serie de esculturas “La casa del poeta”; luego vendrá “La casa de Goethe” en sus diferentes versiones (a pequeña escala en hierro en el año 1981, y a gran escala y en hormigón en el año 1986). En ese mismo año 1981, realiza “La casa de Hokusai” (Escultura 1981033) y la “Casa de Juan Sebastián Bach” (Escultura 1981034); y, unos años más tarde, vendrán “La casa de los pájaros” (Escultura 1992059) y también una serie de dibujos que se recogen bajo el título “La casa del olvido”. En resumen, casas dedicadas al poeta, al olvido o a los pájaros; pero también casas homenaje dedicadas de forma concreta a Bach, Goethe u Hokusai.

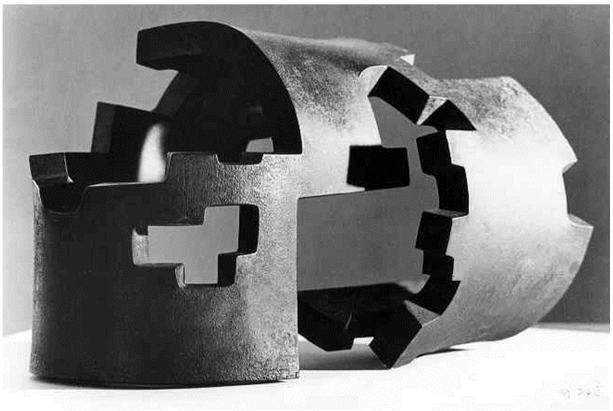
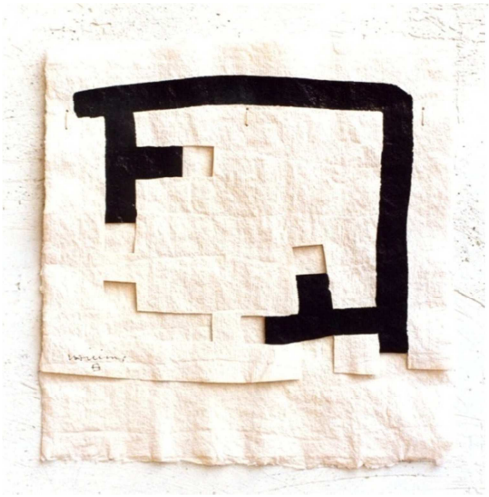


Fig. 4.36. “La casa de Hokusai” (Escultura 1981033).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Si las obras de Chillida hacen referencia a la idea de casa, su obra gráfica con frecuencia alude a lo que podrían ser los planos de una casa. Y digo casa, y no edificio, por lo doméstico del espacio. Son obras en las no hay una jerarquía de líneas como tal, ya que el grosor de los tabiques interiores coincide con el de los muros exteriores. Esas líneas además, pese a su continuidad, no se plantean como límites infranqueables. De esa forma, el espacio interior y el exterior quedan diluidos. Y un espacio interior queda perfectamente encadenado al siguiente por la forma general de la planta, y pese a haber un tabique de separación entre ambos. El paso de una línea de tinta a una línea de vacío, que en ocasiones aparece (ver ejemplo siguiente), materializa la disolución del muro. Y los pasos estrechos de papel natural entre líneas de vacío se entienden como puertas de acceso al interior de la casa.



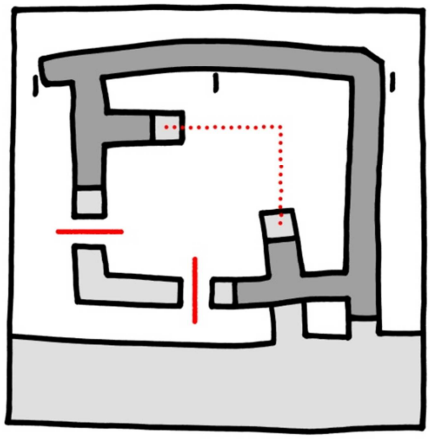


Fig. 4.37. “CH-93/GT-31” (Gravitación Tinta 1993031).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.38. “CH-93/GT-31” (Gravitación Tinta 1993031). Esquema elaborado por la autora.

Los recintos propuestos se trabajan desde la igualdad y la diferencia. Es decir, se toman elementos parecidos de forma que el espectador establezca unos lazos evidentes entre ellos; pero la posible monotonía queda rota por las variaciones introducidas en la composición. En la siguiente obra, por ejemplo, hay cuatro elementos circulares muy similares en las cuatro esquinas de la pieza, pero la manera en la que se relacionan entre ellos varía en cada caso.

Fig. 4.39. “Homenaje a Pili” (Escultura 2000008). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.2.1. Ejemplos: “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023), “Zedatu I” (Grabados 1991001), “Zedatu II” (Grabados 1991002), “Zedatu III” (Grabados 1991003), “Zedatu IV” (Grabados 1991004) y “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).

En el primer ejemplo, “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023), Chillida escribe bajo su dibujo “Planta de la casa del viento” haciendo alusión directa a la planta de una casa, pero, en este caso, a una casa del viento. De ahí la apertura de sus espacios, ya que no tendría sentido una casa del viento cerrada.

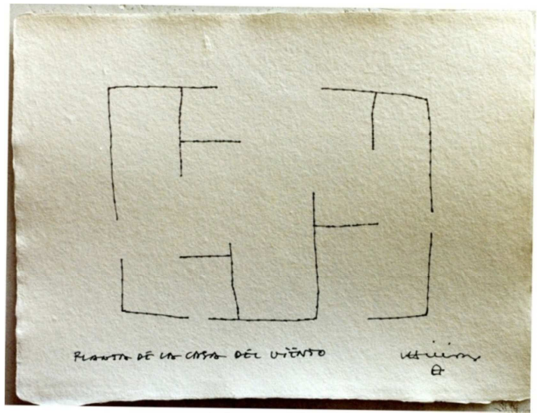


Fig. 4.40. “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El segundo ejemplo es la serie de grabados “Zedatu” del año 1991. Se trata de un conjunto de obras con líneas de tinta de grosor constante que definen un recinto y sus subdivisiones internas. Tres de ellos se abren al exterior a través al menos de una discontinuidad de la línea, que hace pensar en una puerta. En el interior, se propone un recorrido de estancias, y también algunos espacios infranqueables cubiertos de tinta.

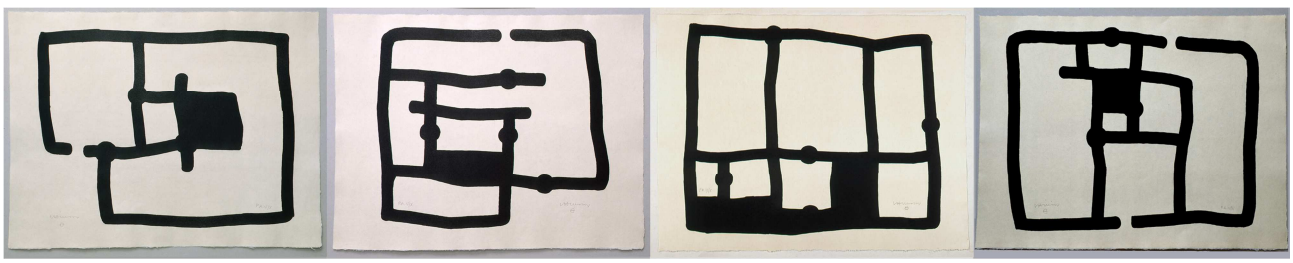


Fig. 4.41. “Zedatu I” (Grabados 1991001), “Zedatu II” (Grabados 1991002), “Zedatu III” (Grabados 1991003), “Zedatu IV” (Grabados 1991004).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

En el tercer y último ejemplo, “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006), varias láminas de papel construyen un único recinto a través de la tinta aplicada sobre ellas. El recinto se compone de dos grandes sub-recintos que están perfectamente vinculados entre sí. Pero al hablar de recinto en esta gravitación, no nos referimos únicamente al papel blanco que queda al interior de la línea perimetral negra, sino también a los sub-espacios recortados en ese espacio interior, y al propio espacio interior que se extiende más allá de los muros perimetrales de tinta.

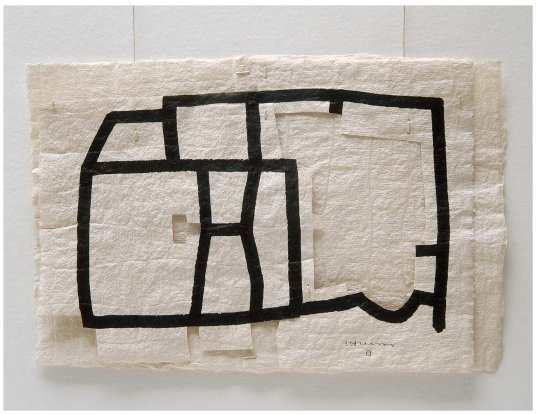


Fig. 4.42. “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

“CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023)

“Planta de la casa del viento”

21,4 x 28,3 cm

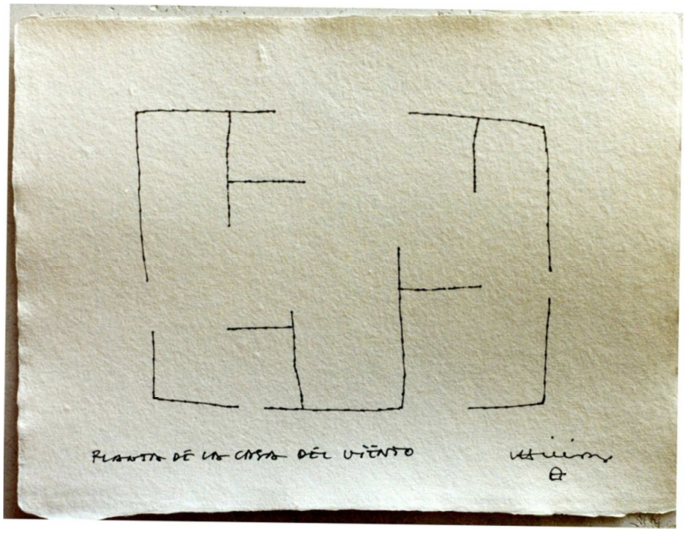


Fig. 4.43. “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En la obra que presento a continuación, se vuelve a hacer una alusión directa a la casa. Pero esta vez, la casa no aparece como tal, sino que nos encontramos con una representación de la misma. De ahí su nombre, “Planta de la casa del viento”. Así como la palabra casa resulta cercana y conocida, la combinación casa del viento resulta cuanto menos desconcertante. ¿Qué tipo de casa necesita el viento? La Real Academia de la Lengua define la palabra casa como “edificio para habitar (vivir, morar)”. Y ¿cómo habita el viento?

En un primer momento, puede parecer que se trata de una planta convencional. Al no tener unos muros perfectamente rectos, enseguida pensamos en una construcción del pasado. Podría ser, por ejemplo, una casa de pueblo de planta rectangular y notables dimensiones. Si nos fijarnos con más detenimiento, observamos que los tabiques interiores son del mismo grosor que los muros perimetrales, y no llegan a cerrar ninguna estancia. Por ello, el espacio interior es absolutamente continuo. Tampoco aparecen puertas como tal. El muro perimetral presenta cinco roturas de distintas dimensiones que no guardan una relación de escala con las estancias interiores.

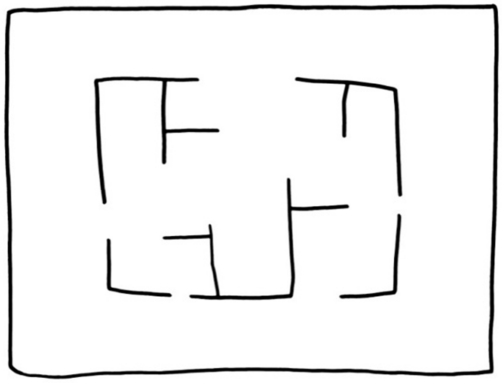


Fig. 4.44. “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Esquema elaborado por la autora.

No olvidemos que esta casa, pese a tener un aspecto reconocible, está diseñada para el viento. El viento entraría, por tanto, a través de esas discontinuidades del muro perimetral, recorrería la casa libremente y saldría por otra de las aperturas. ¿Es quizás el viento el que rompe los muros? ¿Podría tratarse de una casa vieja modelada por el viento?

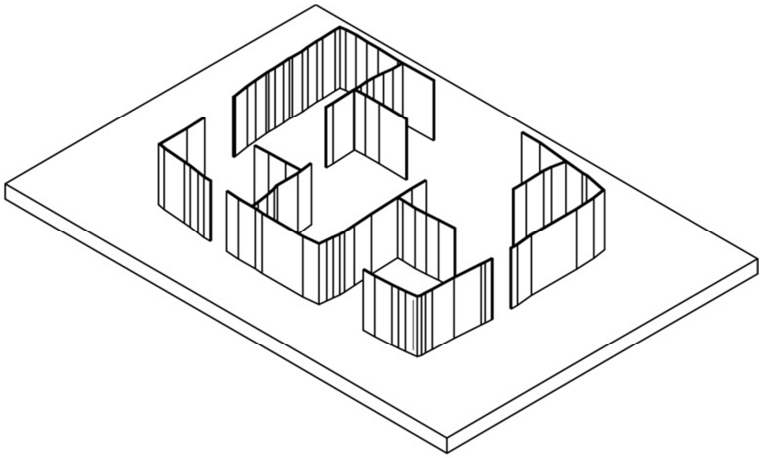


Fig. 4.45. Extrusión de las líneas de “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Esquema elaborado por la autora.

Los muros que definen la obra, pese a tener el mismo grosor, tienen una jerarquía bien definida. En primer lugar, están los tabiques perimetrales que diferencian el espacio exterior y el interior. En segundo lugar, están los cuatro tabiques interiores verticales que emergen de los lados horizontales superior e inferior. Dos de arriba y dos de abajo, respetando el eje central “y” como eje de simetría en cada uno de los casos. En tercer lugar, están los tabiques horizontales de pequeña dimensión, que nacen de los tabiques verticales. La posición de éstos genera el dinamismo en la planta.

Esta casa en planta tiene cinco accesos y todos ellos de distinta dimensión. El acceso principal A queda centrado en el lado horizontal superior. El siguiente acceso por orden de dimensión es el E, que queda en la parte derecha del lado horizontal inferior. El tercero sería B, que queda en la parte inferior del lado vertical izquierdo. Y finalmente, hay dos accesos menores situados en la parte izquierda del lado horizontal inferior (D) y en la parte inferior del lado vertical derecho (C). Por tanto, accesos de dimensión y localización variable.

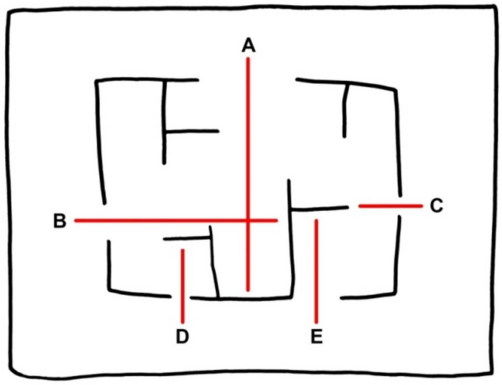


Fig. 4.46. Accesos de “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023).
Esquema elaborado por la autora.

Los espacios que aparecen detrás de cada uno de esos accesos tienen también características muy variables. En el caso del acceso A, se abre un gran espacio interior, de la misma manera que en B. Espacios no sólo amplios, sino también indefinidos. En el caso de los accesos D y E, aparece un tabique perpendicular a la línea de visión que marca un límite cercano de la estancia. Pero, sin duda, lo más sorprendente ocurre en el espacio C. La puerta está enfrentada a un tabique. Este hecho parece una contradicción. La puerta invita a entrar, y, sin embargo, el tabique parece querer expulsar a todo el que entra. En el interior, aparece un cuadrado de vacío protegido de esas entradas.

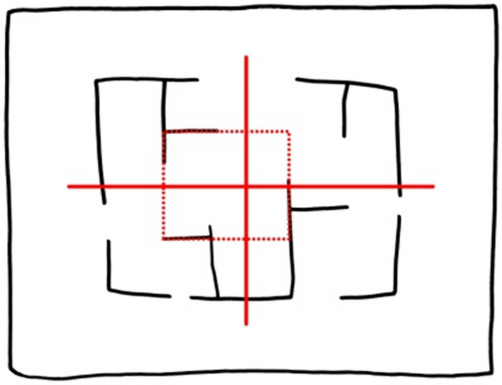


Fig. 4.47. Espacio central cuadrado de “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023).
Esquema elaborado por la autora.

Los tabiques interiores no se prolongan hasta intersectar entre sí: quedan entrecortados con el objetivo de no generar espacios estancos. El resultado es una planta “wrightiana” en la que desde una estancia se forma parte de la siguiente. Pero aun así, el espacio interior queda perfectamente subdividido.

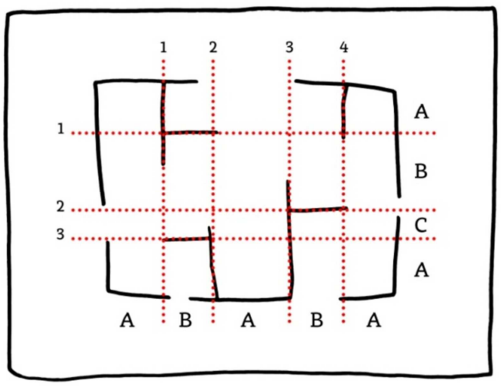


Fig. 4.48. Tabiques interiores de “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023).
Esquema elaborado por la autora.

Al hacer el ejercicio de prolongar los tabiques hasta intersectar con el elemento siguiente, se obtiene una malla de estancias encadenadas. Para acceder a una de ellas es necesario atravesar la anterior.

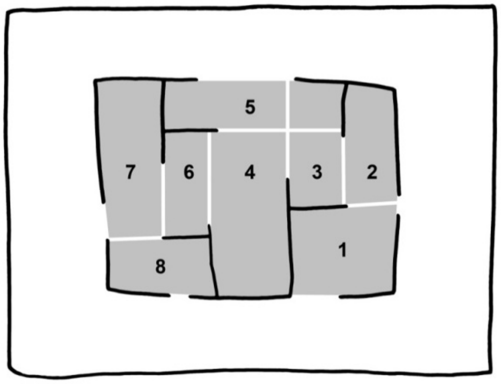


Fig. 4.49. Estancias interiores de “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023).
Esquema elaborado por la autora.

Los espacios 1, 3, 5, 6 y 8 se definen únicamente mediante la construcción de dos de las esquinas opuestas de cada estancia. Los espacios 2, 4 y 7 están definidos mediante una “u”, y el lado restante se intuye al prolongar un lado cercano. Los espacio 3 y 5 comparten un lugar de intersección en forma de cuadrado que podría pertenecer a los dos.

En la parte inferior de la planta, la secuencia de espacios es muy similar a izquierda y a derecha; son casi simétricos. Y si no lo son, es porque los dos pequeños tabiques horizontales inferiores no están perfectamente alineados. Al entrar por el acceso de la derecha, hay una primera secuencia de pequeñas estancias encadenadas que desembocan en el gran espacio central (4-5). Una vez pasado ese espacio, se vuelve a una cadena de espacios de menor dimensión que llevan hasta el acceso izquierdo.

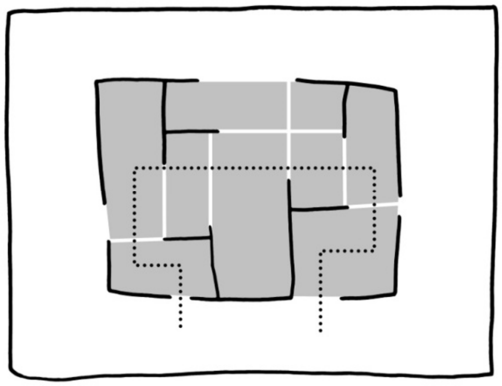


Fig. 4.50. Secuencia de estancias en “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Esquema elaborado por la autora.

Como comentaba anteriormente, son muy distintos los espacios que aparecen detrás de cada una de las aperturas del muro perimetral. Las aperturas del lado inferior dan paso a espacios domésticos, de menor escala. Sin embargo, detrás de la gran apertura del lado horizontal superior, aparece un gran espacio que muere en la pared perimetral opuesta. Ese gran espacio necesita unos tabiques laterales que lo definan; tabiques, que son los mismos que definen esos espacios domésticos laterales. Por tanto, ese espacio central de gran dimensión encaja a la perfección con los dos pequeños espacios laterales. De alguna forma, es como si se equilibraran. Gran apertura y por tanto gran entrada de luz vinculada a un gran espacio; y apertura menor vinculada a un espacio de menor dimensión

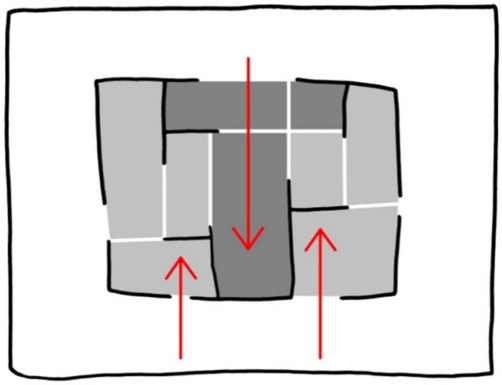


Fig. 4.51. Espacios interiores contrapuestos en “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Esquema elaborado por la autora.

Pero, ¿qué sentido puede tener una casa abierta sin puertas ni tabiques? ¿A qué reflexión está encaminada la realización de esta planta? Eduardo Chillida no se vincula a la arquitectura por su funcionalidad. Toma de ella la espacialidad, la grandiosidad de lo doméstico y, sobre todo, la capacidad de posicionar al ser humano. La casa de uno es un punto geográfico desde el cual nos enfrentamos al mundo. Quizás ésta sea una propuesta de localización, un refugio desde el que abrirse, un lugar desde el que mirar.

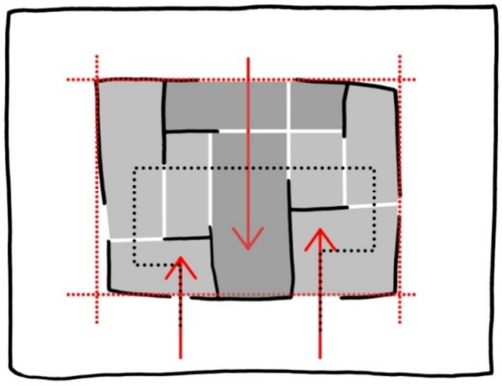


Fig. 4.52. “CH-94/DLF-23” (Dibujo Línea 1994023). Esquema elaborado por la autora.

“ZEDATU I” (Grabados 1991001), “ZEDATU II” (Grabados 1991002), “ZEDATU III” (Grabados 1991003) y “ZEDATU IV” (Grabados 1991004)[51].

50 x 66 cm (todos ellos)

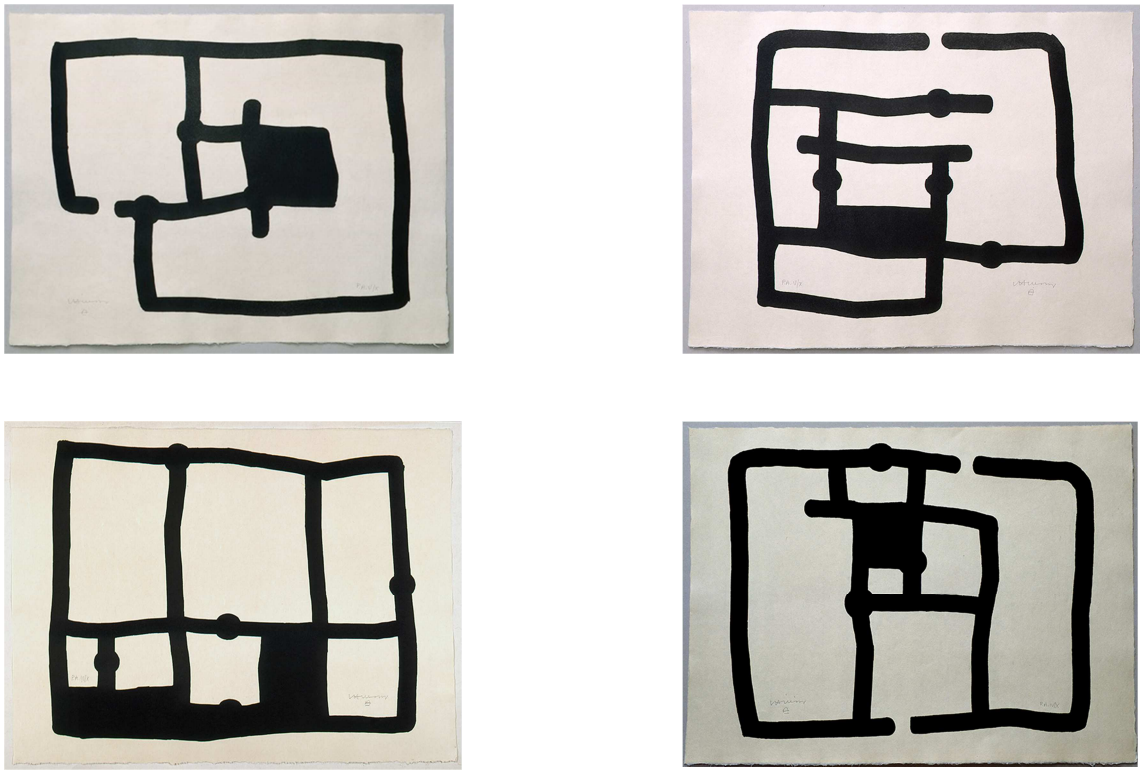


Fig. 4.53. “Zedatu I” (Grabados 1991001), “Zedatu II” (Grabados 1991002), “Zedatu III” (Grabados 1991003), “Zedatu IV” (Grabados 1991004).
Imágenes procedentes del Archivo de CH-LK.

Esta familia de grabados, Zedatu I, II, IIII y IV, por su códigos de representación, tiene un fuerte vínculo con el tema de la casa. Todos parecen ser posibles plantas de edificios. “Zedatu” significa cercar, y según la Real Academia Española, cercar es “rodear o circunvalar un sitio con un vallado, una tapia o un muro, de suerte que quede cerrado, resguardado y separado de otros”. Pues bien, Chillida utiliza un trazo continuo de tinta negra para definir esos límites y, así, poder generar espacios. El grosor del trazo es constante; no varía en función del tipo de límite. La línea perimetral o muro exterior define el espacio exterior y el interior. Y las líneas negras que surgen de ese perímetro se encargan de crear sub-espacios interiores perfectamente aislados.

Al vincular estas geometrías con las posibles plantas de edificios, es inevitable pensar en un edificio construido mediante la adición de distintos elementos, precisamente por el grosor constante de esa línea. Grosor claramente excesivo únicamente para tabiquería interior. Y precisamente porque el edificio no está planificado de una sola vez, es indispensable atravesar una estancia para acceder a la siguiente.

Dentro de cada una de las cuatro plantas, aparece un espacio sombreado negro, un lugar en el que el muro se ensancha para convertirse en estancia, y es por tanto inaccesible. También pueden verse unos círculos negros, colocados estratégicamente para llamar la atención en unos puntos determinados.

“Zedatu I” (Grabados 1991001) es un rectángulo al que se le ha suprimido la esquina inferior izquierda. Pues bien, es precisamente desde ese retranqueo desde donde se accede al espacio interior. Se entra a una estancia rectangular vertical y, al girar a la derecha atravesando el muro, aparece un espacio con forma de “c” invertida que abraza incluso una parte del espacio A. Es precisamente a través de ese espacio B desde donde se accede al último espacio interior C, que a su vez da paso a una zona maciza que actúa a modo de isla dentro de B. La línea que separa C del espacio macizo central no acaba al intersectar con los dos lados horizontales, sino que se prolonga a ambos lados, erigiéndose como elemento protagonista. En este caso, es la propia geometría de las estancias la que define el recorrido a seguir. Un recorrido en espiral, en el sentido de las agujas del reloj, que muere en un espacio central inaccesible.

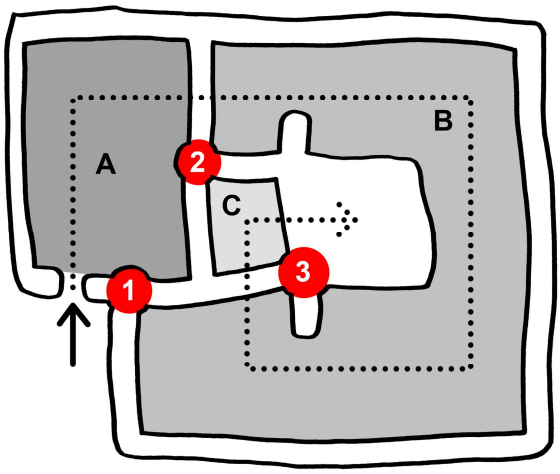


Fig. 4.54. “Zedatu I” (Grabados 1991001). Esquema elaborado por la autora.

“Zedatu II” (Grabados 1991002) es un rectángulo apaisado al que le falta la esquina inferior derecha. El acceso, sin embargo, se produce desde el lado superior del rectángulo. Se trata de una apertura perfectamente alineada con la línea vertical inferior que define el retranqueo. Desde ahí, se accede a un espacio A en forma de “L” invertida que, a través de un espacio rectangular que funciona a modo de pasillo, enlaza con otro espacio rectangular vertical B de menor dimensión. B, a su vez, conecta con un rectángulo horizontal de aproximadamente la misma dimensión. Y desde C, se pasa al espacio inaccesible en el interior del cual está embebido el espacio D. Ese último espacio D queda subrayado por el muro superior que sobresale a izquierda y derecha. En este caso, el recorrido es menos limpio que en el caso anterior, ya que hay que zigzaguear hasta llegar a D.

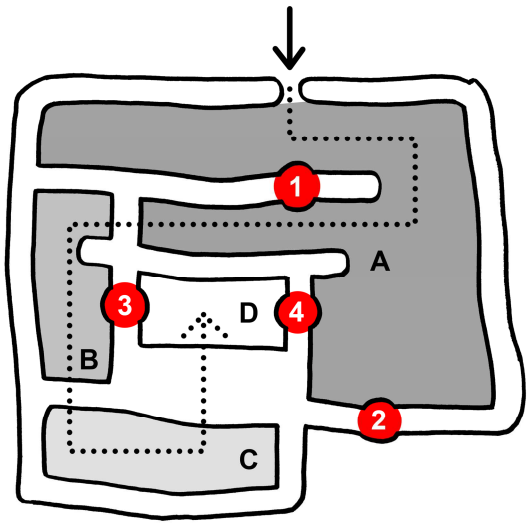


Fig. 4.55. “Zedatu II” (Grabados 1991002). Esquema elaborado por la autora.

En este grabado, las circunferencias no aparecen como en otros casos en las intersecciones de los muros; aparecen aparentemente al azar, en el interior de los tramos. Y digo aparentemente, porque tienen en cuenta las prolongaciones de otras líneas. Así, si prolongamos la línea de acceso, nos encontramos con una primera circunferencia al intersectar con el primer muro horizontal del espacio interior. Si trazamos una línea vertical desde el extremo de ese mismo muro, nos encontramos con otra circunferencia en el lado horizontal inferior del grabado. Las dos últimas circunferencias enmarcan a izquierda y derecha el espacio D central.

“Zedatu III” (Grabados 1991003), a diferencia de los otros tres Zedatus, no tiene aperturas de acceso al exterior. Sin embargo, su estructura interior es muy clara. Existen tres franjas verticales de distinta anchura (el espacio central es de mayor dimensión que los dos laterales) que se organizan en dos tramos. La parte superior en los tres casos define espacios rectangulares de la misma altura, y la parte inferior, de menor dimensión, es más libre.

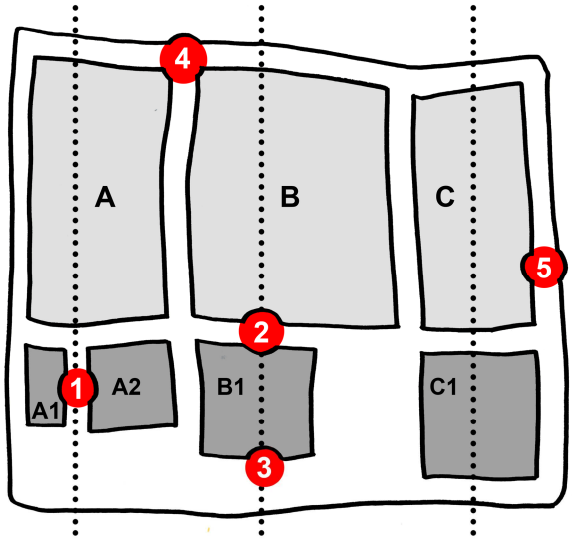


Fig. 4.56. “Zedatu III” (Grabados 1991003). Esquema elaborado por la autora.

Los tres espacios rectangulares (A, B, C) se colocan uno junto al otro y dialogan con otros espacios menores de distintas geometrías. Por ejemplo, los espacios A1 y A2 se alinean a izquierda y derecha con los límites del espacio A. Entre ellos, hay un espacio igual al grosor de la línea perimetral. Y esa línea divisoria está desplazada a la izquierda respecto al eje vertical central de A, debido a que la anchura de A1 es inferior a la de A2. El espacio B1, a su vez, está alineado con el lado izquierdo de B, pero tiene una anchura menor que éste. Finalmente, el espacio C1, de geometría cuadrada, se alinea perfectamente tanto a izquierda como a derecha con C. Parece, de hecho, que C1 es una prolongación de C. En los dos primeros casos, entonces, los espacios pequeños generan ejes compositivos que quedan descentrados respecto al centro de A o B. Sin embargo, en el caso C y C1, los ejes compositivos centrales coinciden. Se pasa de esa forma de la inestabilidad de la parte izquierda de la obra a la estabilidad de la derecha.

En este grabado, las circunferencias tienen un sentido muy particular. Una primera circunferencia plasma la unión entre los espacios A1 y A2; otras dos enmarcan el espacio B1; la cuarta, marca la intersección entre la línea horizontal superior y aquella que separa verticalmente los espacios A y B; y finalmente, la quinta plasma la intersección entre el límite derecho vertical del recinto y un eje no trazado, pero presente en el soporte de algún modo: se trata del eje horizontal central del soporte.

“Zedatu IV” (Grabados 1991004) es un rectángulo apaisado al igual que los demás. Pero es el único que presenta dos accesos: uno, en la parte derecha del lado superior horizontal, y el segundo, en el centro del lado inferior horizontal. Da la impresión de que desde abajo se accede al espacio principal de la obra rodeado por una “u” invertida perimetral a la que se tiene acceso desde arriba.

A es un espacio cuadrado que enlaza a su vez con dos espacios menores B y C desde los cuales se pasa al espacio inaccesible de la obra. Los espacios D, E y F son perimetrales. D tiene la misma dimensión que la suma de E más F. Se evita así la simetría de los espacios y, a través de la prolongación del lado inferior que define E, se marca la orientación de la obra hacia la izquierda. Es precisamente ésa la dirección que se emplea desde B para acceder al espacio inaccesible.

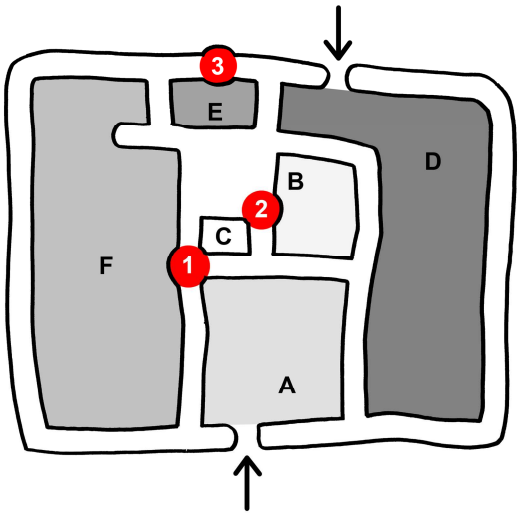


Fig. 4.57. “Zedatu IV” (Grabados 1991004). Esquema elaborado por la autora.

En este grabado hay tres circunferencias. La primera de ellas marca la intersección de los ejes que definen la esquina superior izquierda del espacio A. En segundo lugar, la línea de separación entre D y E continúa hacia abajo separando también los espacios B y C. Pues bien, es precisamente en la esquina superior derecha de C en donde aparece la siguiente circunferencia. Y la tercera y última circunferencia aparece embebida en la línea superior horizontal, marcando el centro del espacio E y alineada verticalmente con el pequeño espacio C. Tres circunferencias que, de un modo u otro, están vinculadas al espacio menor de la obra: el espacio C.

“CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006)

22,3 x 33,3 cm

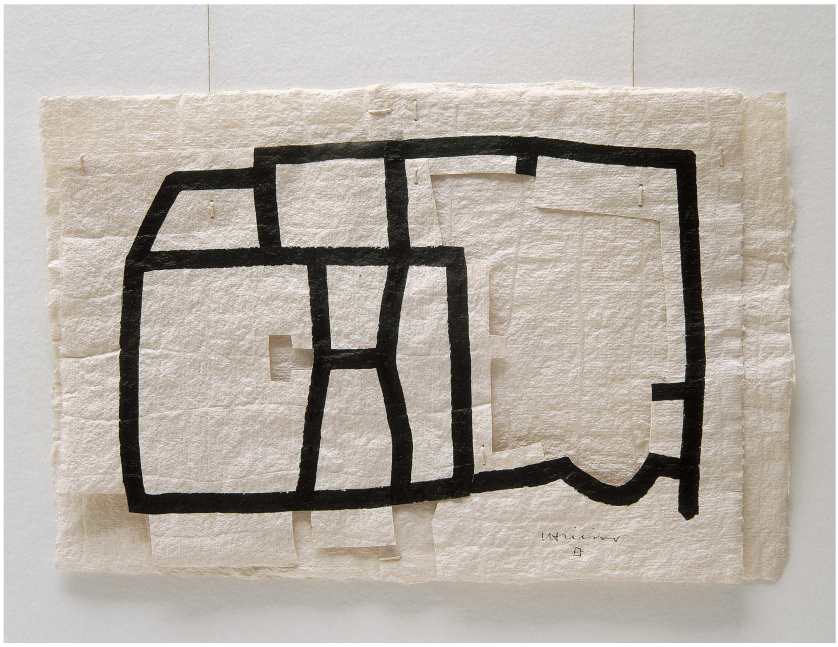


Fig. 4.58. “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Esta obra se construye al superponer varias láminas de papel a distintos niveles. La base de la obra, el tercer plano, se genera en esta ocasión a través de dos láminas de papel cosidas entre sí. Son dos papeles de la misma dimensión, sólo que el de la derecha (gris claro en el siguiente esquema) se coloca sobre el de la izquierda (gris oscuro en el esquema), y por eso parece mayor. Sobre ese plano, se cosen dos nuevas láminas de papel: la de la izquierda horizontal, y la de la derecha vertical. La altura de esta última coincide además con la altura de la base.

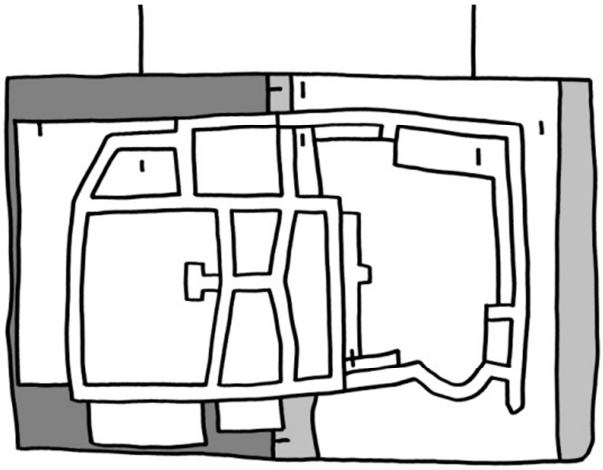


Fig. 4.59. Láminas de fondo de “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Esquema elaborado por la autora.

Es fundamental destacar las uniones entre estas dos capas superiores. En la parte superior, el papel de la izquierda pisa al de la derecha; y sin embargo, en la unión inferior, es el papel derecho el que pisa al izquierdo. De esta forma se equilibran. Los papeles no sólo están cosidos entre sí, sino que parece que también están encajados, definiendo así un único plano principal que, a través de los recortes, da acceso visual al plano de fondo.

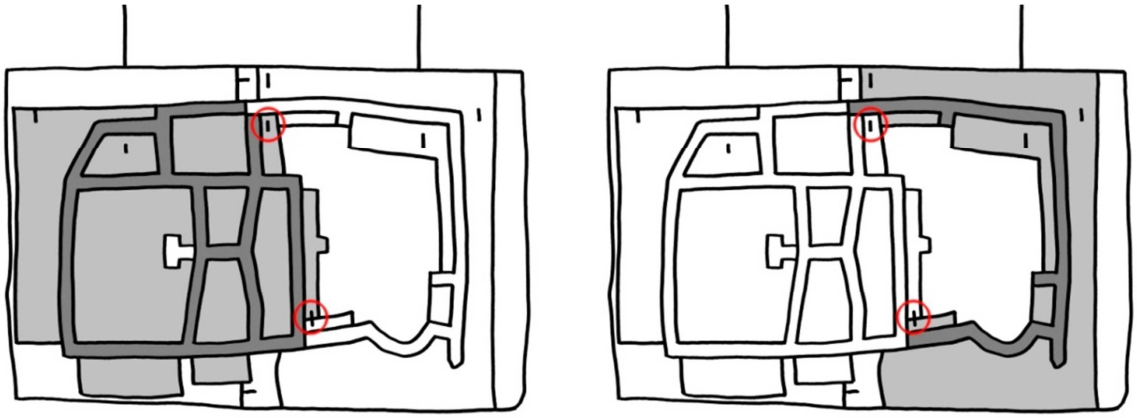


Fig. 4.60. Láminas superiores de “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Esquemas elaborados por la autora.

Una vez que la figura se forma mediante la perfecta superposición de todas las láminas de papel, obtenemos un recinto de tinta cerrado con varias subdivisiones internas. Sin embargo, la forma de los papeles sobre los que se apoya esta línea insinúa que los espacios interiores encapsulados en ese “dentro” se prolongan hacia el exterior tal y como se muestra en el siguiente esquema. De esta forma, se consigue que el límite aparentemente infranqueable se diluya, y que los espacios interiores sean los verdaderos protagonistas. La línea de tinta sólo tiene, por tanto, la misión de crear un recinto, de delimitar un lugar.

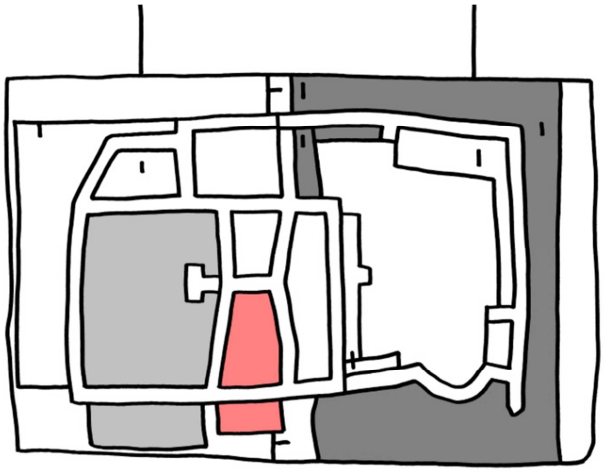


Fig. 4.61. Espacios interiores prolongados en “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Esquema elaborado por la autora.

A primera vista, se podrían destacar dos zonas, la A y la B. La A recuerda al alzado de una casa por su cubierta inclinada, y el recinto B, a la planta de una iglesia con ábside que tiene un pequeño espacio contiguo a sus pies. Esos dos espacios son estancos y aparecen enlazados entre sí, como si uno completara la geometría del otro pese a ser absolutamente independientes.

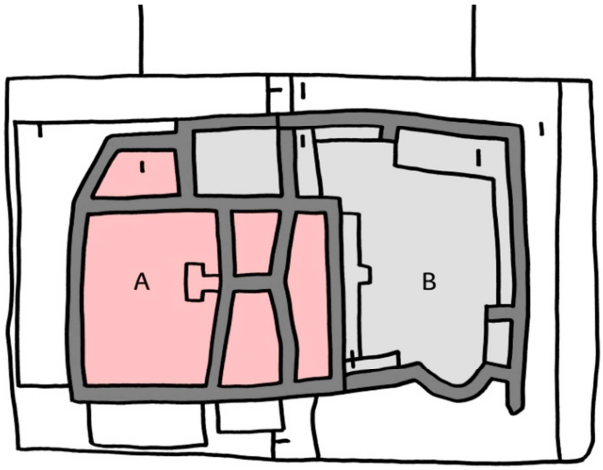


Fig. 4.62. Forma de los espacios interiores. “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006). Esquema elaborado por la autora.

El recinto A está subdividido a través de varias líneas que tienen un grosor constante en toda la obra. Siguiendo el paralelismo con la casa, hay un sub-espacio que define la cubierta, y otro sub-espacio que marca el muro de fachada de la casa. Dentro de ese muro, aparecen dos nuevas líneas verticales unidas entre sí a través de un pequeño tramo horizontal. En esta zona A, hay un único recorte unido a esa línea horizontal de tinta. Se trata de una pequeña perforación en forma de “t” girada 90 grados hacia la izquierda.

En el recinto B, se realiza un recorte de grandes dimensiones cuyos límites van dialogando con el límite perimetral de tinta. Juega a acercarse, alejarse, e incluso a veces a alinearse perfectamente. Y esos cambios se producen en el cambio de dirección, apoyados por una serie de pequeños tramos de tinta que emergen perpendicularmente de la línea perimetral de tinta. Un recorrido flexible que genera un gran dinamismo. En la esquina superior izquierda, por ejemplo, la línea de corte es perfectamente paralela a la línea perimetral. De hecho, el espacio existente entre corte y perímetro es aproximadamente el grosor de la línea perimetral. En la esquina superior derecha, sin embargo, el corte sigue siendo paralelo al perímetro pero la distancia aumenta. Una última opción es que la línea de corte se ciña exactamente a la línea perimetral, tal y como ocurre en el ábside inferior.

La presencia del ábside es suficiente para direccionar al espacio B hacia abajo; pero ésta no es su única línea de fuerza. Si nos fijamos en la parte izquierda del espacio B, vemos que la línea de corte transcurre paralela a la línea de tinta. Pero, aproximadamente en el centro, hay un saliente hacia la parte central que está perfectamente alineado con la “t” recortada del espacio A. Este gesto es suficiente para vincular los dos espacios A y B. Se crea así, un importante eje compositivo horizontal en la obra. Y el tramo de tinta que une las dos líneas verticales en el interior del espacio A subraya ese eje.

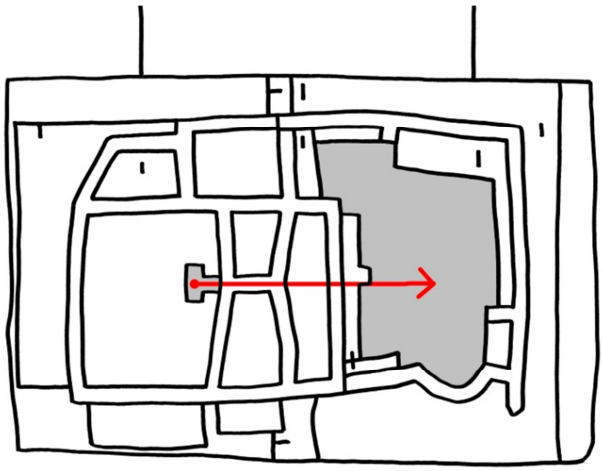


Fig. 4.63. Orientación de la obra. “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Esquema elaborado por la autora.

Comúnmente entendemos por coser el hecho de unir dos elementos mediante hilo. Y ése, de hecho, es el origen de la gravitación. Sin embargo, la idea de coser se lleva mucho más allá en esta obra. Se cosen los papeles que generan la primera capa de lectura como si de algo tridimensional se tratara. Se cosen los recintos A y B mediante su geometría perimetral. Y se cosen los espacios interiores de A y B a través de una unión de vacíos subrayada por un tramo de tinta. Y todo ello, para llegar al equilibrio compositivo de la obra.

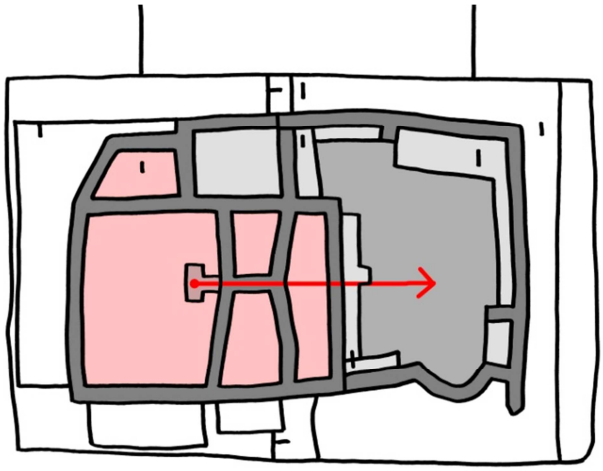


Fig. 4.64. Idea de coser en “CH-91/GT-6” (Gravitación Tinta 1991006).
Esquema elaborado por la autora.

“El número tres es el número que está en toda mi obra, por todas partes. El número tres es el número de la música y el de la vida. Tiene un punto de confluencia, de todo, en el medio, que no tiene dimensión además, que es el presente. Ahí está todo el lío, toda la complejidad de la vida está ahí[52]”.

La mano como huella del hombre en los tiempos largos de la historia de Antonio Fernández Alba.

“En la obra de Eduardo Chillida hay tiempo, un tiempo condensado, un “tiempo largo” de reflexión. El quehacer de Chillida invita inmediatamente a la reflexión y viene a poner muy de manifiesto cómo la escultura, lejos de ser analogía o referencia a otros lenguajes o modos expresivos, constituye un sistema autónomo de signos que, si por sí mismos entrañan formas ejemplares de organizar el espacio, no dejan de aludir a la temporalidad o de precisar su encuentro con el tiempo[53]”.

4.3. Los números tres y cinco. El número tres y la música y el número cinco y la mano.

4.3.1. El número tres.

El número tres aparece constantemente en la obra de Chillida, al condensar gran parte de sus ideas. Ese número habla por ejemplo de tridimensionalidad, ya que tres son los ejes que definen geométricamente el espacio. Esto se ve perfectamente en “Topos V” (Escultura 1985005), obra construida a través de tres planos.

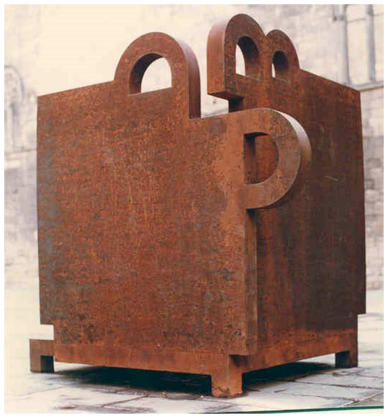


Fig. 4.65. “Topos V” (Escultura 1985005). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Siguiendo con la idea de tridimensionalidad, tres son los anclajes utilizados en la obra bidimensional para aludir a una posible expansión de la composición. Es así, a través de tres líneas vinculadas a tres de los lados del soporte, como la obra bidimensional intenta abrazar todas las direcciones del espacio. Y no sólo eso. Dos elementos de características similares situados en una misma composición generan un espacio intersticial de confrontación; sin embargo, al añadir un tercero, el espacio de encuentro se vuelve más rico y dinámico.

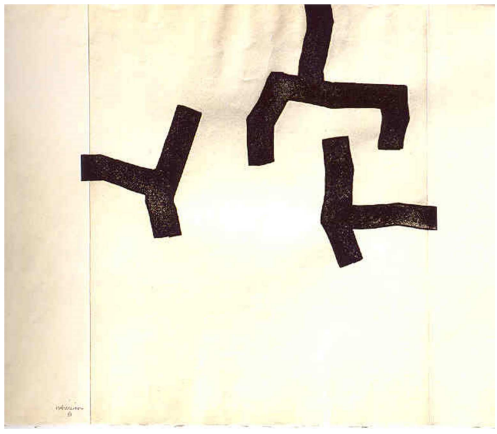


Fig. 4.66. “Leku IV” (Grabados 1970002). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El número tres está también ligado a la idea de equilibrio, ya que tres son los puntos que definen un plano y, por tanto, tres también son los apoyos necesarios para que cualquier elemento apoye de forma estable sobre el plano del suelo; ver obra “Ikaraundi” (Escultura 1957001).

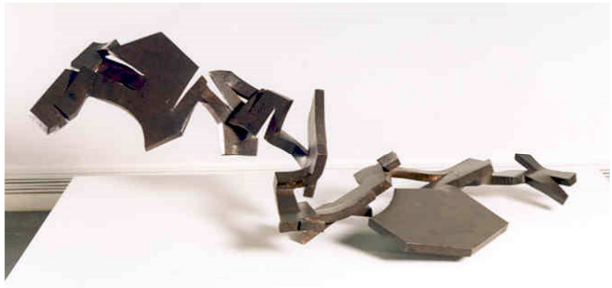


Fig. 4.67. “Ikaraundi” (Escultura 1957001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Pero el número tres no se encargará únicamente de la estabilidad de la obra, sino que ayudará también en la definición de su “hacia”, orientándola en el espacio. En el caso del “Homenaje a Luca Pacioli” (Escultura 1986003), por ejemplo, los tres apoyos forman un triángulo isósceles que indica la dirección principal de la obra. El número dos se coloca en la parte trasera ligado al pasado, y el número uno queda delante apuntando hacia el futuro.

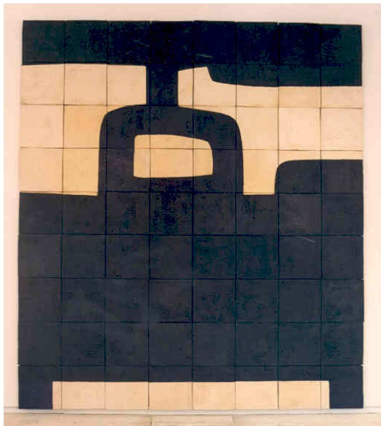


Fig. 4.68. “Homenaje a Luca Pacioli” (Escultura 1986003).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.69. “Mural G-56” (Escultura 1985018). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Cuando esa misma relación del 2 vs 1 está dispuesta en vertical, como en el caso de la obra “Mural G-56” (Escultura 1985018), el número tres alude a la transmisión de cargas. Todo el peso superior de la obra se recoge en un único apoyo que se abre en dos a medida que bajamos en altura hasta llegar a la gran superficie central. Esa superficie apoya a su vez en dos pequeños elementos situados en sus extremos izquierdo y derecho que dejan el espacio inferior central libre. Se trata por tanto de leer de arriba hacia abajo para ver cómo las cargas se van abriendo o cerrando en función de sus apoyos; cómo a veces se condensan en un único punto y cómo otras veces se abren en varios.

4.3.2. La música.

Chillida vincula, tal y como muestra la cita de Christa Lichtenstern del comienzo, el tres a la música, a la vida, y al presente como punto de confluencia de todo ello. La idea de la música y del tiempo está muy presente en la obra de Chillida, pese a tratarse de elementos que en la mayoría de los casos no se mueven. Y no sólo no se mueven, sino que permanecen de manera indefinida en el espacio, a diferencia de la música que aparece y desaparece hasta quedar únicamente en el recuerdo.

¿De qué manera se plasma entonces la música en su obra? A través del ritmo, del orden en el plano, del juego entre la horizontal y la vertical (melodía vs armonía), del silencio. La idea de tiempo se materializa a través de la construcción de un presente detenido, un gesto congelado, que hace intuir desde él un pasado y un futuro determinados.

"[…] Ahí me he dado cuenta de que existe el tiempo en mi escultura. Existe una versión que no es la versión temporal corriente. Es la de un hermano del tiempo: el espacio. El espacio es un hermano gemelo del tiempo. Son dos conceptos absolutamente paralelos y similares. Y como yo estoy muy condicionado por el espacio, he estado siempre muy interesado por el tiempo. De hecho mi tiempo es muy lento, pero ese tiempo es el del reloj, que es el que a mí no me interesa. Me interesa el tiempo que es armonía, es ritmo, son medidas[54]".

4.3.2.1. Ejemplo: "Pittsburgh III" (Grabados 1979019).

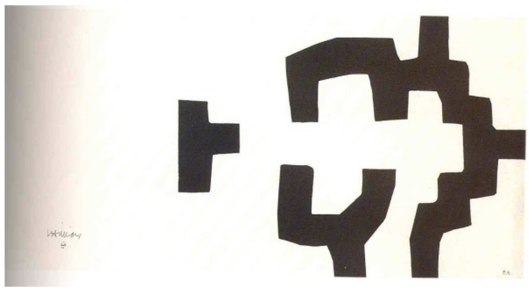


Fig. 4.70. Ejemplo.

“PITTSBURGH III” (Grabados 1979019)

32,5 x 65,0 cm

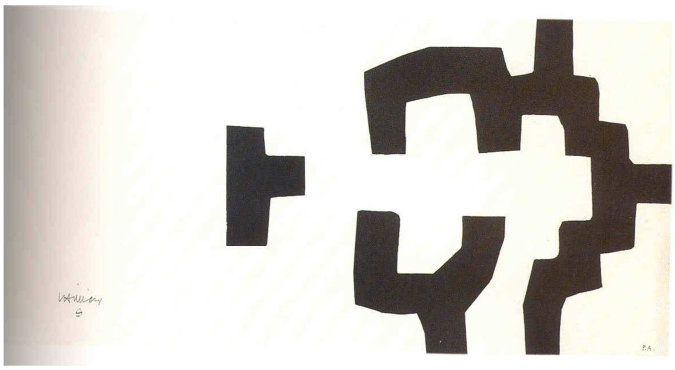


Fig. 4.71. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Si en la música los sonidos se organizan a lo largo del tiempo, en la obra de Eduardo Chillida los elementos se disponen en el espacio con un orden determinado. Líneas compositivas que coinciden con ejes geométricos binarios y ternarios del soporte como se muestra en el siguiente esquema.

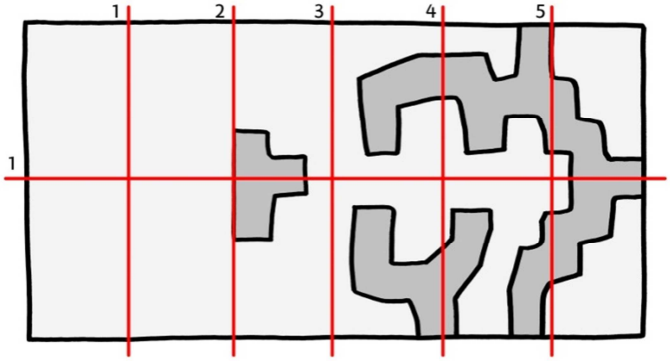


Fig. 4.72. Orden en el espacio. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).
Esquema elaborado por la autora.

La lectura de la obra no se hace únicamente en la horizontal, sino también en la vertical, de la misma manera que en la música. La melodía va acompañada y envuelta de un contexto armónico que la soporta y le da sentido. En esta obra hay un eje melódico de vacío envuelto por una armonía de tinta compuesta por tres elementos independientes.

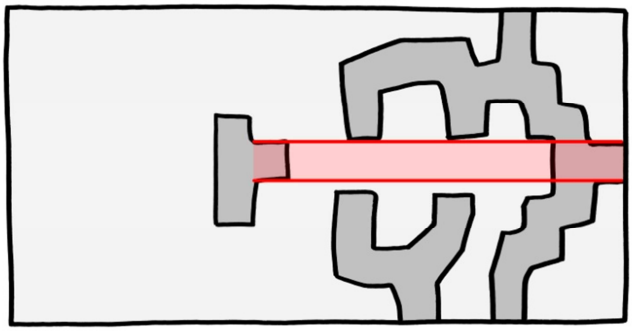


Fig. 4.73. Melodía y armonía. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).
Esquema elaborado por la autora.

El silencio se construye en la obra a través del vacío. Se trata de vacíos de distintas características, de la misma manera que ocurre con los silencios. Hay grandes silencios previos o posteriores a la obra, silencios protagonistas y pequeños silencios de respiración, que se reflejan como pequeños cortes o discontinuidades en la materia. Pues bien, en el siguiente esquema se identifica el silencio o vacío principal, ése que está situado en el centro de la obra y que desencadena la aparición de toda la materia posterior.

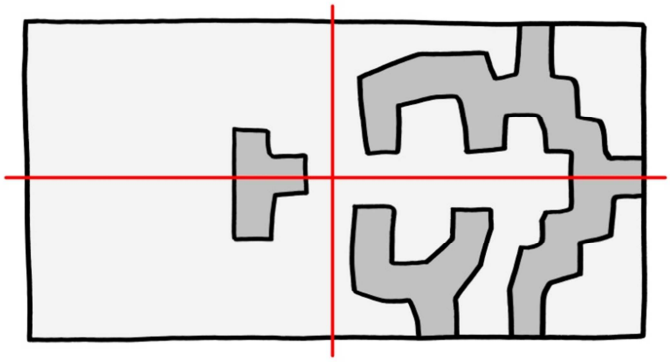


Fig. 4.74. Vacíos como silencios. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).
Esquema elaborado por la autora.

En música, aparece con frecuencia el motivo como una sucesión de notas que se repite en distintas partes de la obra, y que es perfectamente reconocible por el escuchante. Pues bien, en la obra gráfica ocurre lo mismo.

Puede tratarse de un elemento que se repite de manera idéntica en la obra aunque su materialización sea distinta (ver la “T” de lleno, y la “T” de vacío más adelante), o puede tratarse también de una misma forma que reaparece con distinto tamaño (ver el ejemplo de las distintas cruces de vacío encadenadas que surgen en la lectura de la obra).

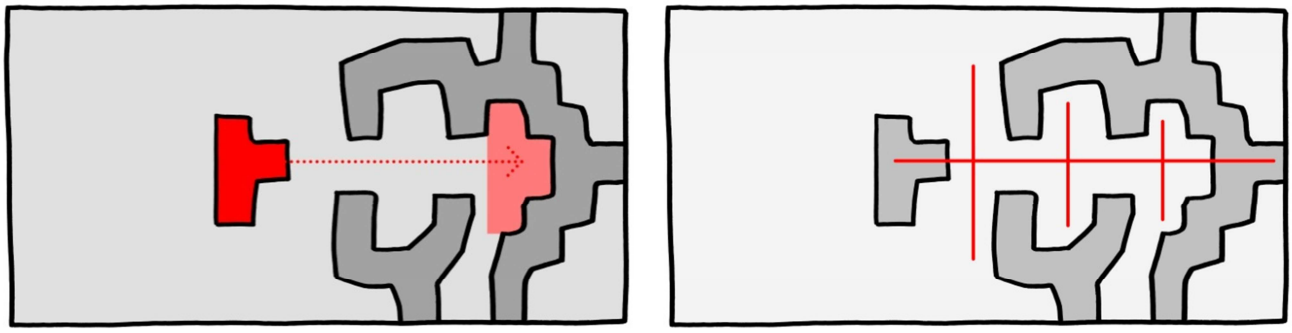


Fig. 4.75. Motivos. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019). Esquemas elaborados por la autora.

En música, no todas las voces van en la misma dirección. Así, es frecuente que cuando unas voces abren, las otras cierren. Lo mismo ocurre en este grabado: mientras que los silencios verticales van reduciéndose hacia la derecha (ver esquema precedente), la materia se va abriendo. Cohabitan, por tanto, dos triángulos, uno que cierra y otro que abre, lo que da plenitud a la obra.

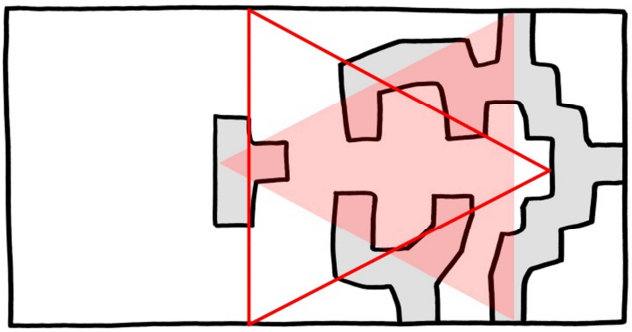


Fig. 4.76. Contrapunto. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).
Esquema elaborado por la autora.

Si en la obra de Eduardo Chillida hay música es porque en ella se marca un devenir. Existen relaciones entre las distintas partes de la composición que activan su lectura y dotan a la pieza de movimiento. Es una obra basada en el número tres, el número de lo vivo por su asimetría e inestabilidad aparente.

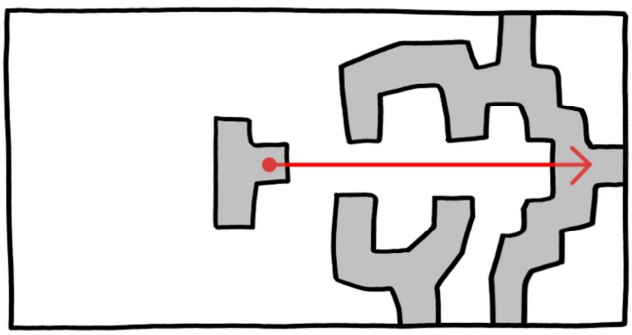


Fig. 4.77. Devenir. “Pittsburgh III” (Grabados 1979019).
Esquema elaborado por la autora.

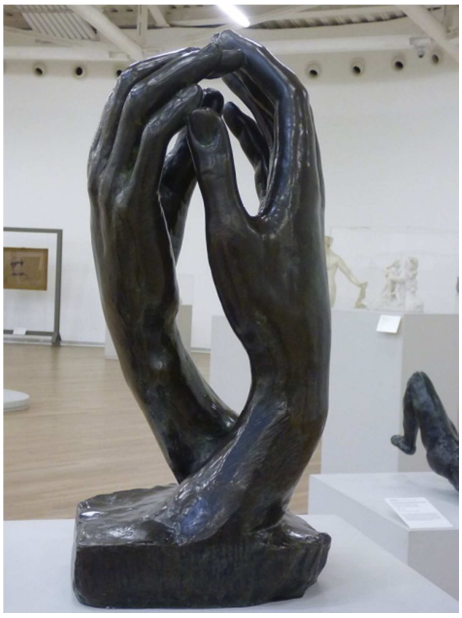


Fig. 4.78. “Catedral” de Rodin (Escultura 1908). Imagen procedente de Google. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_catedral_%281908%29_de_Auguste_Rodin,_en_el_Museo_Soumaya_01.JPG)

“Desde la *Catedral* (1908) de Rodin, en la que unas manos ahuecadas forman una cúpula, el motivo de la mano se incluye en la escultura y la arquitectura como metáfora recurrente o incluso como modelo concreto, para simbolizar la cercanía del ser humano a aquello que lo envuelve espacialmente como totalidad: sea como principio plástico (Eduardo Chillida), como principio constructivo orgánico (Santiago Calatrava) o como un concepto de las ciencias naturales aplicado a la arquitectura (Steven Holl)[55]”.

4.3.3. El número cinco y la mano.

El profundo estudio de la mano llevado a cabo por el artista a lo largo de toda su carrera se refleja en la manera en la que “atrapa” el espacio y en su profundo conocimiento de la dimensión humana. La mano, aparte de ser su herramienta de trabajo, es la parte más escultórica del cuerpo, y aquella que permite una interacción más fuerte con el espacio exterior envolvente. Cerrada, se convierte en una roca (ver imágenes); semi-abierta, intenta recibir el espacio; y con los dedos perfectamente extendidos perfora el exterior.

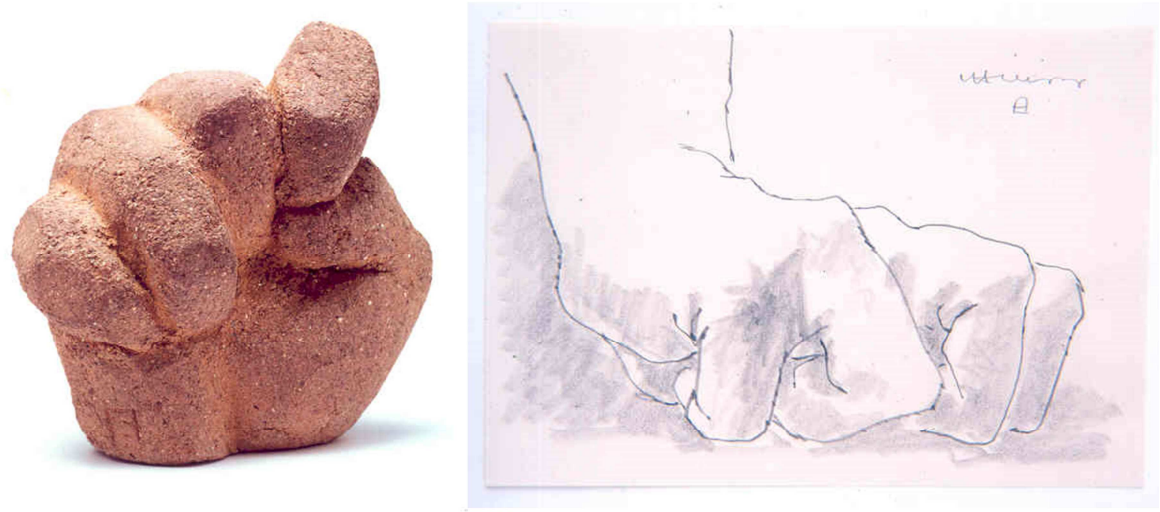


Fig. 4.79. “Mano G-1” (Escultura 1984017). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.80. “CH-49/M-15” (Dibujo Manos 1949015). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El autor dibuja su mano en numerosas posiciones y juega a desdibujar sus límites. En el siguiente ejemplo, desaparece la palma como tal y únicamente emergen los cinco dedos. Eso dota a la obra de gran profundidad, ya que da la impresión de que no vemos la palma por estar demasiado lejos.

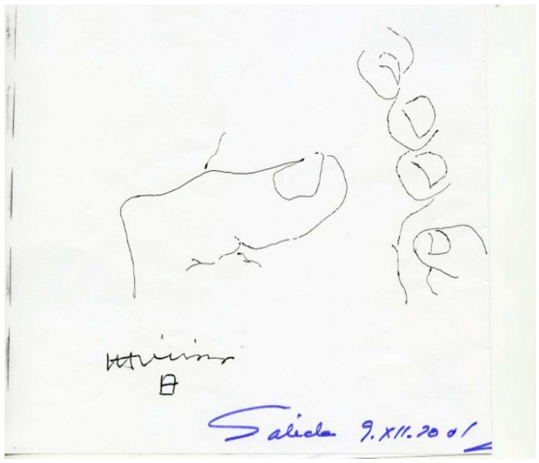


Fig. 4.81. “CH-58/M-1” (Dibujo Manos 1958001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Chillida juega también a no dibujar enteramente alguno de los dedos de la mano como se muestra en la imagen de la izquierda, y la superficie de las uñas acaba por perder alguna de las líneas que la delimitan para fundirse así con el espacio exterior como se ve en la imagen de la derecha.

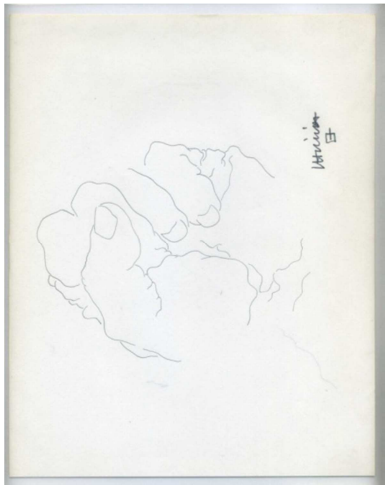
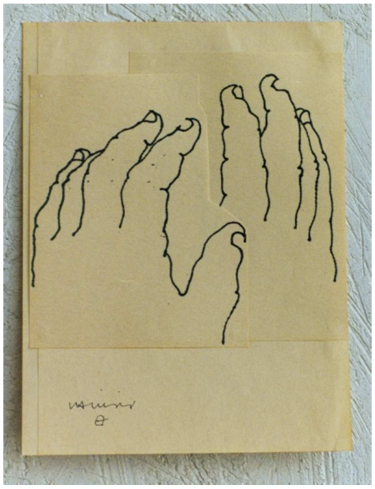



Fig. 4.82. “CH-56/M-6” (Dibujo Manos 1956006). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.83. “CH-80/M-4” (Dibujo Manos 1980004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

El esquema formal de la mano está compuesto por una palma maciza y cinco dedos que emergen de ella. Pues bien, ese esquema reaparecerá bajo formas muy diversas a lo largo del tiempo y con pequeñas variaciones (4 dedos en lugar de 5). Ejemplo de esto último es un tipo de obra en donde un bloque macizo se divide en cuatro en su parte superior para obtener así cuatro bloques mucho más finos que se mueven como si de dedos “libres” se tratara; sirva la imagen de la derecha como ejemplo.

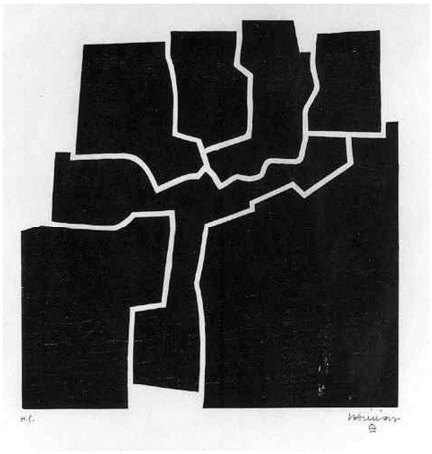


Fig. 4.84. “Beltza V” (Grabados 1969008). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.85. “CH-95/GT-21 Logotipo EL PAIS” (Gravitación Tinta 1995021).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.86. “Estudio Peine del Viento IX” (Escultura 1974001).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.3.3.1. Ejemplos: “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012) y “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014).

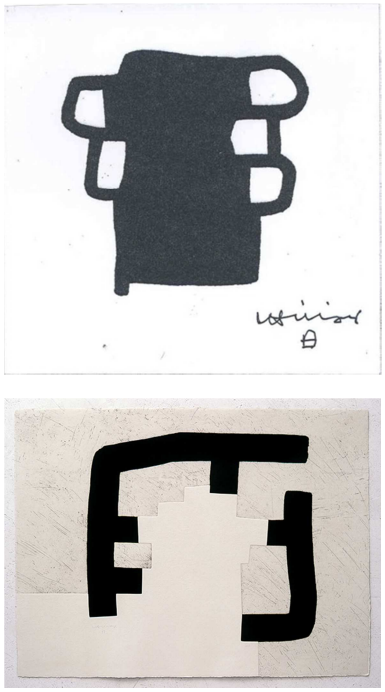
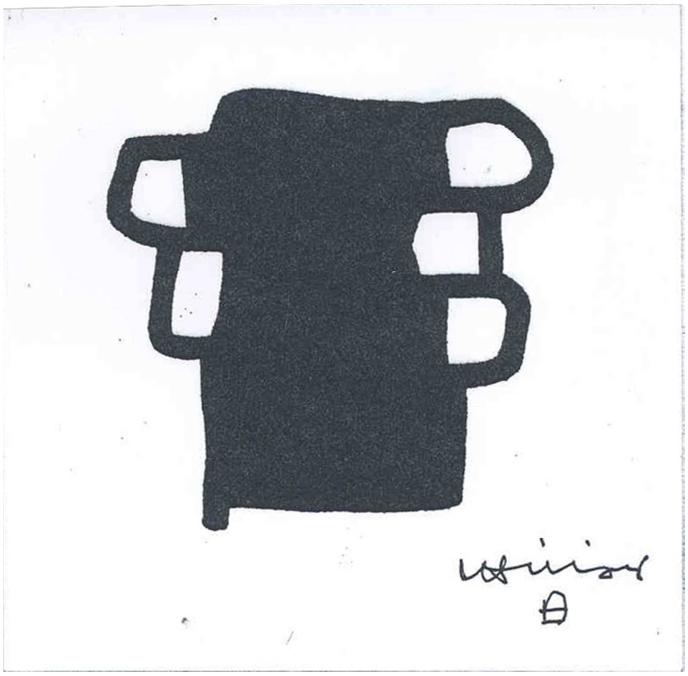


Fig. 4.87. Ejemplos.

“CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012)

11,7 x 12 cm



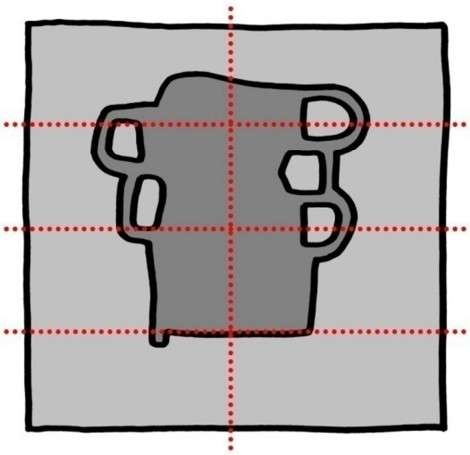


Fig. 4.88. “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.89. “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012). Esquema elaborado por la autora.

El elemento central de esta obra contiene cinco superficies laterales de vacío que recuerdan a los dedos de una mano vinculados a su palma. La posición de la composición, como en la mayoría de los casos, está condicionada por el lugar en donde se enmarca; así, la superficie de tinta ocupa aproximadamente un tercio de la anchura de la base, y deja un cuarto de la altura del soporte bajo ella.

Ese rectángulo apaisado que queda bajo la superficie de tinta funciona como soporte del elemento pese a tratarse de papel normal. De hecho, hay un pequeño tramo vertical de tinta en la parte inferior izquierda del elemento que se empotra en el “suelo”, consiguiendo así el anclaje de la obra. Su situación en el lado izquierdo se justifica compositivamente ya que a primera vista puede parecer que el objeto tiende a rotar hacia la derecha por la presencia de los tres espacios de vacío.

La forma del elemento recuerda, por tanto, a la geometría de una mano. La zona central sólida vendría a definir la palma, y las cinco zonas de vacío, conformadas por líneas con tramos rectos y curvos que surgen de la palma, serían los dedos. Lo más normal hubiera sido encontrar un dedo enfrentado a los otros cuatro, pero en este caso la relación es de dos a tres.

Los dedos no están verticalmente alineados. Por ejemplo, en la parte de la izquierda, el dedo 2 está más al interior que el 1, con lo que definen una diagonal. A la derecha, los dedos 3, 4 y 5 se organizan a modo de “c”, estando el central más metido hacia el interior del macizo y los otros dos más alejados. Con el objetivo de que los dedos superiores (el 1 y el 3) no estén horizontalmente alineados, la parte superior de la superficie de tinta describe un salto que le permite ir bajando en altura hasta acoger al dedo 3. Es decir, el elemento central se moldea de cara a recibir a los dedos, y por ello la parte central es más estrecha que el resto.

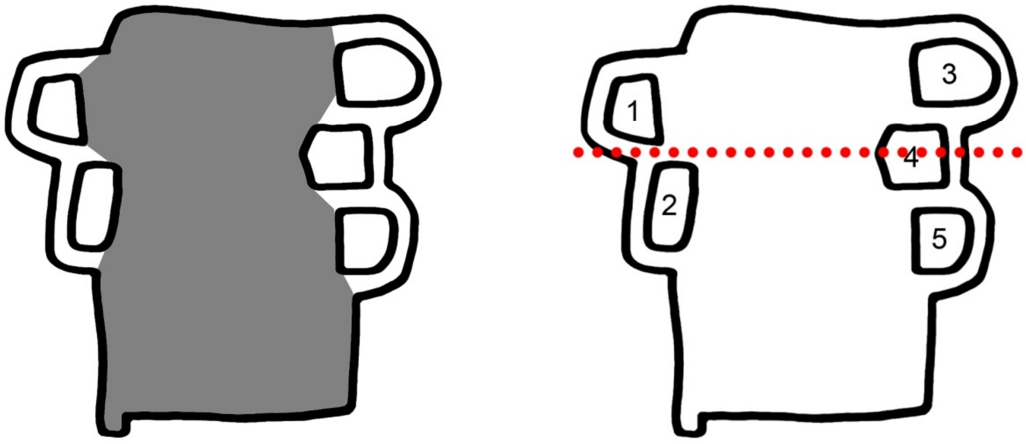
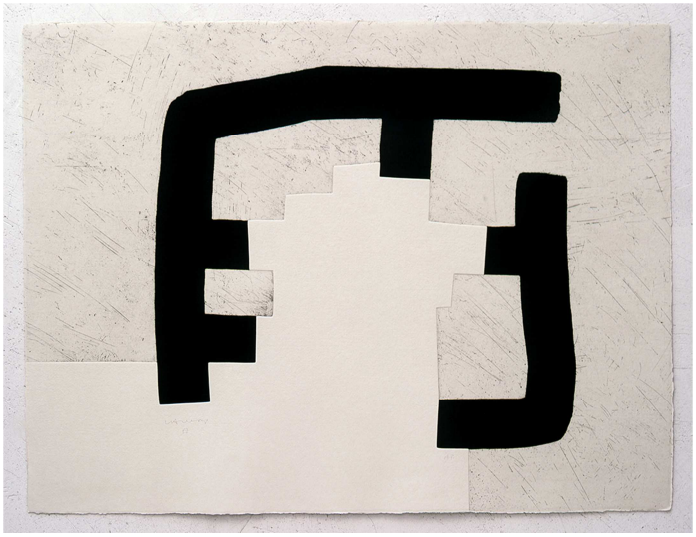


Fig. 4.90. Palma de la mano. “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012).
Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.91. Orientación de los dedos. “CH-95/DT-12” (Dibujo Tinta 1995012).
Esquema elaborado por la autora.

La mayoría de los dedos se configura mediante una pared vertical, dos líneas horizontales que surgen de los extremos de la pared vertical, y una curva que une los extremos de los segmentos horizontales. Sin embargo, hay una excepción: el segundo dedo de la derecha (nº4) tiene su lado recto a la derecha y acaba no con curva, sino con la intersección de dos segmentos que apuntan hacia la izquierda. Es decir, este dedo no sale desde el elemento central hacia fuera, sino que está direccionado hacia el interior. De hecho, el eje horizontal que divide el dedo en dos, pasa también por la intersección de los dos dedos de la izquierda. Es como si estuviese en la parte de la derecha pero quisiera ir al grupo de la izquierda.

“BAUEN, WOHNEN, DENKEN (HOMENAJE A HEIDEGGER)[kkkk]”
(Grabados 1994014)[56]

60 x 80 cm



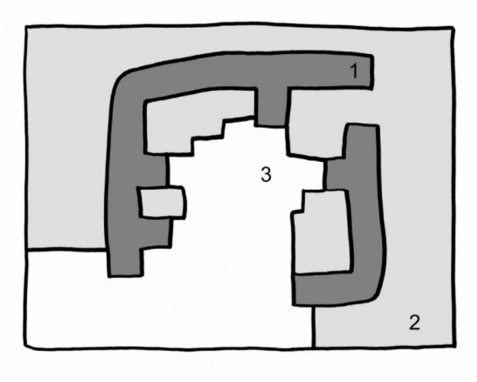


Fig. 4.92. “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.93. “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014).
Esquema elaborado por la autora.

Esta obra es un aguafuerte en el que se diferencian tres superficies. La primera de ellas, y la que más destaca en el conjunto de la obra, está teñida de negro; la segunda es un “sombreado” gris, y la tercera es el papel blanco original. Formalmente, recuerda a la obra “Homenaje a Jon (Estudio Peine del Viento XIX)” del año 1983 y también al propio “Peine del Viento XIX” que el escultor realizará varios años más tarde.

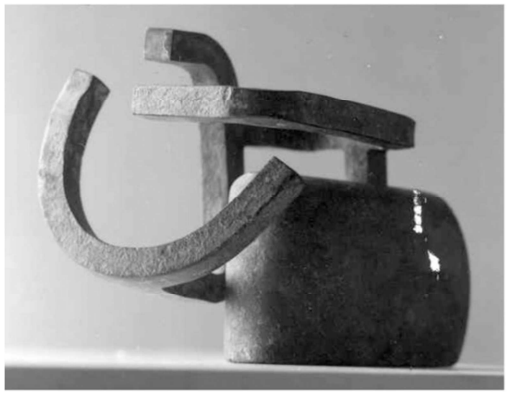


Fig. 4.94. “Homenaje a Jon (Estudio Peine del Viento XIX)” (Escultura 1983008).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.95. “Peine del Viento XIX” (Escultura 1999004).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

[kkkk] “Construir, habitar, pensar (Homenaje a Heidegger)”

La estructura principal de tinta no forma un cuadrado cerrado, ya que faltan dos segmentos; uno de ellos, en el lado vertical derecho; y el otro, en el lado inferior horizontal. De esta forma, el cuadrado no actúa a modo de barrera, sino que permite comunicar espacios. El primer segmento inexistente hace conectar la superficie 2 con la 3; y el segundo, la superficie 1 con la 3.

El cuadrado principal de la obra está horizontalmente centrado respecto a la geometría del soporte, y transmite todo su "peso" a la superficie blanca a través de varios puntos de apoyo. Así, una vez más, se invierten los roles y es el vacío quien parece sostener la materia.

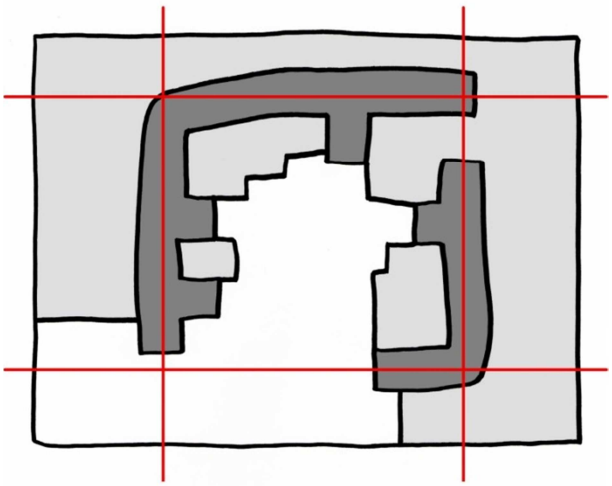


Fig. 4.96. Cuadrado. "Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)" (Grabados 1994014). Esquema elaborado por la autora.

Analicemos los dos puntos de contacto entre la tinta y el papel blanco. A la izquierda de la obra, hay un entrante en la superficie inferior (1), de forma que el elemento de tinta quede perfectamente empotrado; y a la derecha, hay un retranqueo en la superficie inferior (2) que hace que el elemento apoye directamente. Con estos dos puntos de contacto, no sólo se busca la transmisión directa de cargas, sino también que el cuadrado no se pueda desplazar horizontalmente.

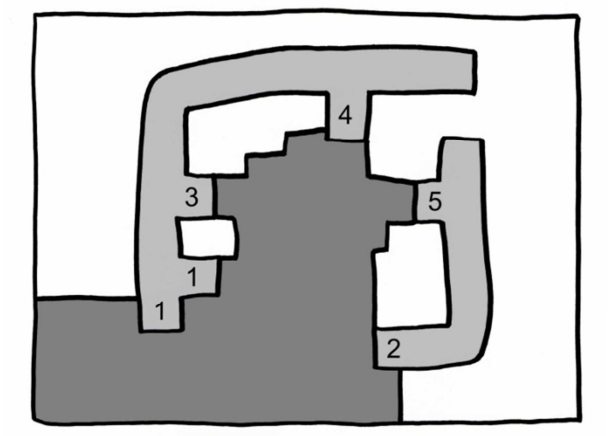


Fig. 4.97. Apoyos. "Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)" (Grabados 1994014). Esquema elaborado por la autora.

Los demás puntos de contacto entre las dos superficies (números 3, 4 y 5 de la figura 4.97) no provienen directamente del contacto entre el cuadrado de tinta y la zona de papel blanco. De los centros de los tres lados superiores del cuadrado emergen perpendicularmente unos nuevos tramos de tinta que hacen la transición entre el cuadrado y la superficie blanca, que a su vez se desarrolla en altura.

El sistema empleado para conectar las superficies de tinta y papel blanco encierra unos espacios que funcionan a modo de ventanas que enmarcan e invitan a mirar más allá, hacia un fondo materializado mediante un sombreado gris. Tres de esos espacios están perfectamente delimitados. De hecho, las ventanas 3 y 4 guardan entre sí una estrecha relación, como si en origen hubieran sido sólo una, y la entrada del espacio blanco inferior hubiera hecho que se dividieran en dos. La ventana 2, muy vinculada formalmente a la 1, está en contacto directo con el espacio exterior envolvente gracias a la ausencia del pequeño tramo vertical de tinta. Este efecto también se produce en la obra “Peine del Viento XIX” (Escultura 1999004) a la que hacía referencia en un comienzo. En esa obra, hay un bloque de acero que apoya en el suelo y del que emergen unas ramas que abarcan las tres dimensiones del espacio, enmarcando superficies de cielo.

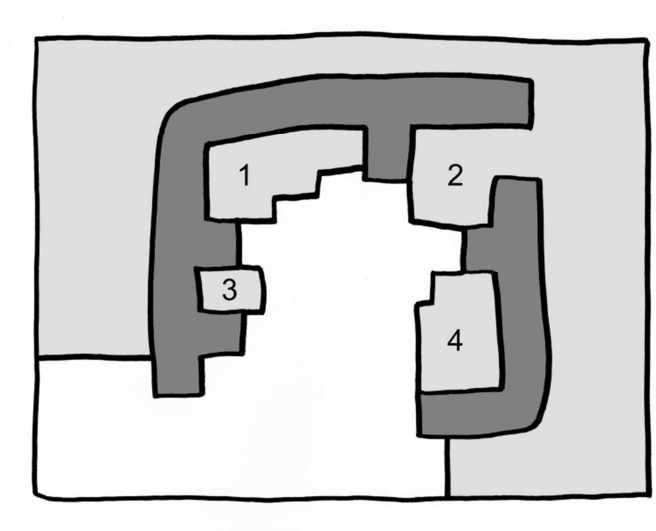


Fig. 4.98. Ventanas. “Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger)” (Grabados 1994014). Esquema elaborado por la autora.

De alguna forma, en los dos casos, se pasa de grandes elementos de base a elementos lineales menores que intentan establecer una conexión directa con el espacio envolvente; son como palmas de la mano de las que emergen dedos que quieren atrapar el aire.

“Uno de los millones de misterios que tiene la mar y donde quizá es más sorprendente su poder, es donde deja de ser la mar. Todas las cosas se hacen importantes en los bordes, en los límites, fuera, cuando las cosas dejan de ser[57]”.

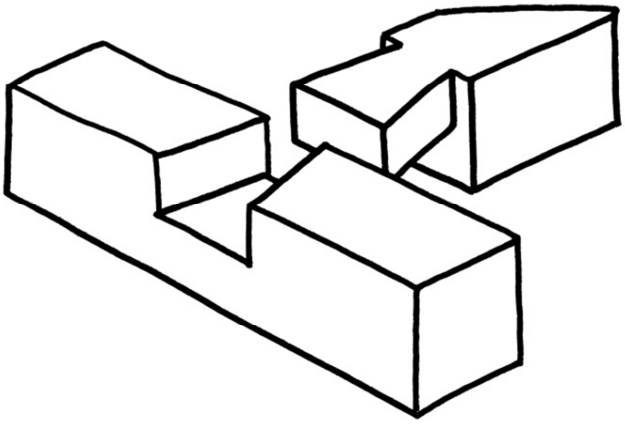
Eduardo Chillida.

4.4. La unión.

El autor trabaja constantemente el tema de la unión entre distintos elementos. La geometría de la unión no es algo que se esconda, sino todo lo contrario. Se muestra de forma abierta como parte del proceso, que además proporciona una información relevante acerca de cómo se comporta cada elemento respecto de los demás.

4.4.1. Unión entre materia y materia.

Así, con frecuencia, nos encontramos con piezas que presentan un entrante o un saliente como parte constitutiva de esa unión. Ese tipo de unión no sólo posibilita la transmisión de las cargas, sino que hace que una pieza no se pueda desplazar respecto de la otra. Cuando la unión es entre tres elementos, el encuentro es más complejo. En el caso del grabado "Bildu[llll]", se muestra claramente cómo descarga cada una de las piezas sobre las demás.



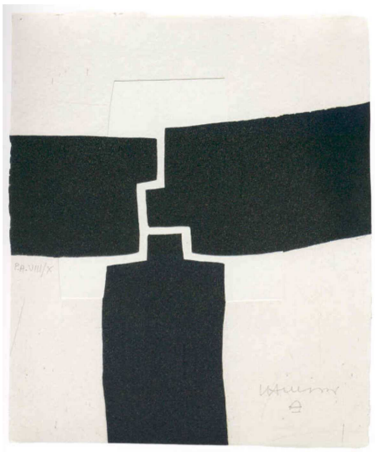


Fig. 4.99. Unión tipo cola de milano. Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.100. "Bildu" (Grabados 1993004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Pero incluso cuando la unión como tal no es necesaria, el autor la busca. Genera la necesidad de la unión aunque eso le obligue a hacer roturas previas o al menos a sugerirlas, como en el caso de "Harri I[mmmm]" (Escultura 1991046). En esta obra, una línea de vacío recorre el bloque. Su forma, compuesta de tramos rectos enlazados con curvos, hace entender que hay un bloque superior que se adentra en el inferior.

[llll] "Reunirse, juntarse"
[mmmm] "Piedra I"

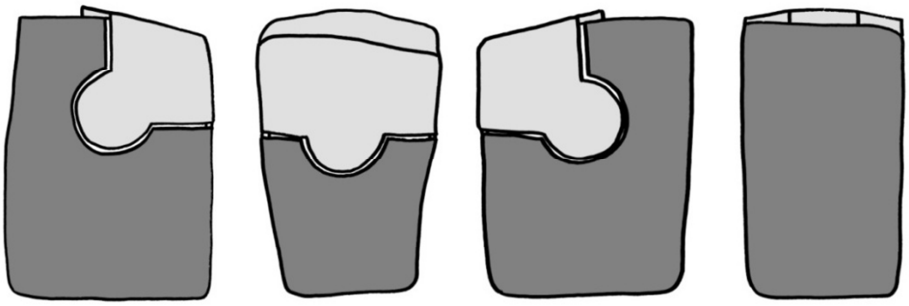


Fig. 4.101. Recorrido de la línea de vacío. “Harri I” (Escultura 1991046).
Esquema elaborado por la autora.

El bloque como tal queda debilitado, pero la presencia de la línea de rotura refuerza la obra compositivamente hablando, ya que se generan nuevas tensiones antes inexistentes entre las distintas sub-partes. La pieza queda así activada.

4.4.2. Unión entre materia y vacío.

En esa misma temática de buscar la unión por su fuerte simbolismo, aparecen las uniones entre materia y vacío. El autor entiende el vacío como una materia muy rápida, y la materia al uso como materia más lenta. En este tipo de unión, el vacío se adentra en la materia de tal forma, que es difícil imaginar, por ejemplo, cómo el cuadrado de vacío podrá salir a través del estrecho túnel que lo conecta con el borde superior de la pieza.

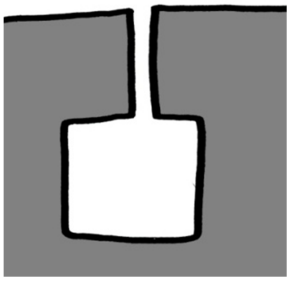


Fig. 4.102. Detalle. “Elogio del cubo, Homenaje a Juan de Herrera” (Escultura 1990005).
Esquema elaborado por la autora.
Fig. 4.103. “Elogio del cubo, Homenaje a Juan de Herrera” (Escultura 1990005).
Imagen tomada por Alberto Cobo.

En la obra anterior, la unión era prácticamente plana ya que la profundidad de la obra era mínima comparándola con su altura y anchura. Pues bien, esa misma idea se reproduce a nivel tridimensional en las obras “Lo profundo es el aire IV” (Escultura 1987024) y “Óxido 10” (Escultura 1978004). En esta última, además, el vacío es sustituido por la tinta.

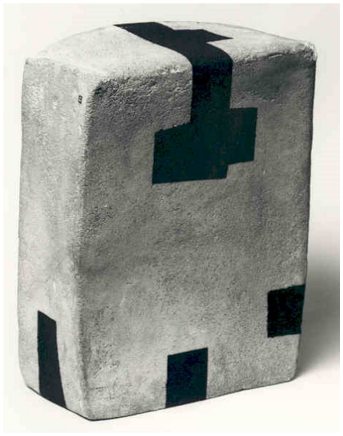


Fig. 4.104. “Lo profundo es el aire IV” (Escultura 1987024).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.105. “Óxido 10” (Escultura 1978004). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Pero el vacío no se introduce en la materia únicamente a través de la unión en forma de “T” presentada anteriormente, sino de muy diversas maneras. Se introduce también a través de geometrías excavadas que recuerdan a la forma de una gruta (ver imagen de la izquierda) o a través de finas líneas de aire que parecen recoger parte del peso de la materia, tal y como ocurre en el grabado “Euzkadi IV”.

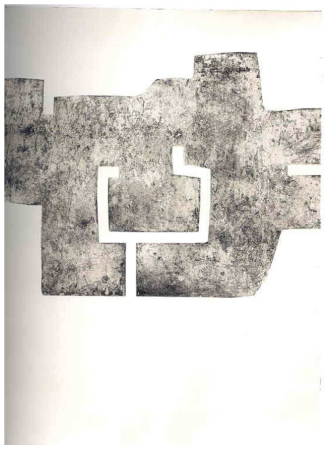


Fig. 4.106. “CH-82/C-11” (Collages 1982011). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.107. “Euzkadi IV” (Grabados 1976001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

4.4.3. Ausencia como unión.

Sin embargo, la forma más eficaz de unir dos elementos en la composición es a través de la interrupción controlada de la materia. Y digo controlada, porque si el espacio vacío entre elementos es demasiado grande, la tensión se pierde. El espacio intersticial se convierte así en un lugar previsto para dibujar mentalmente la unión inexistente. Será, por tanto, una unión no dada y construida por el propio espectador, con lo que tendrá más fuerza que si viniera materializada por el autor.

En el caso de "Lau[nnnn]" (Grabados 1995001), la superficie de tinta podría haber sido perfectamente continua; pero se plantean cuatro interrupciones lineales para reforzar la posterior unión entre las cuatro sub-partes. Será el espectador quien mueva mentalmente las partes para que encajen o quien añada la materia necesaria para alcanzar la continuidad de la materia.

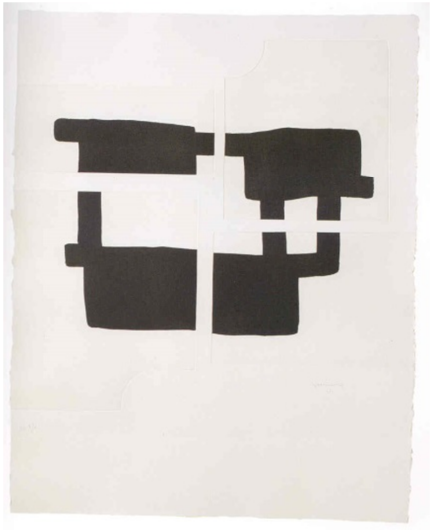
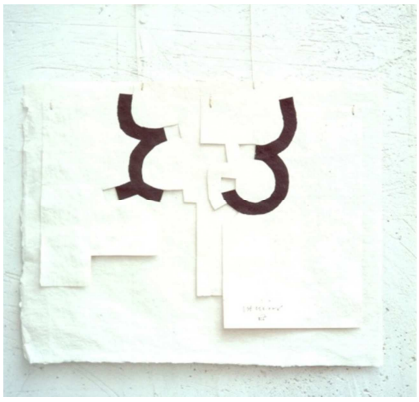


Fig. 4.108. "Lau" (Grabados 1995001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

[nnnn] "Cuatro"

4.4.4. Ejemplos: “CH-90/GT-23” (Gravitación Tinta 1990023), “CH-84/C-1” (Collages 1984001), “Anjana” (Grabados 1989010), “CH-68/C-9” (Collages 1968009) y “Óxido G-78” (Escultura 1985040).

En el caso de “CH-90/GT-23” (Gravitación Tinta 1990023), la discontinuidad de las distintas láminas de papel dibujará el perfil del lugar protagonista de la composición. En la obra “CH-84/C-1” (Collages 1984001), la discontinuidad de una línea vertical de tinta se subraya y se salva al mismo tiempo a través de la introducción de una superficie de vacío en forma de “H” que materializa la unión. En el grabado “Anjana”, dos elementos de tinta de la misma estructura formal se buscan desde la distancia. Es, por tanto, el vacío intersticial el que les une.



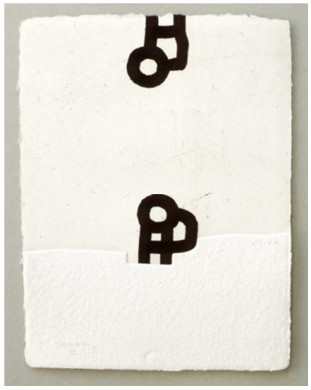
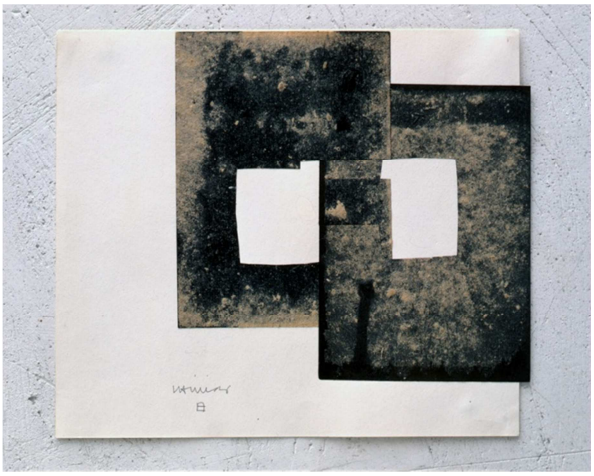


Fig. 4.109. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.110. “CH-84/C-1” (Collages 1984001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.111. “Anjana” (Grabados 1989010). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En la obra “CH-68/C-9” (Collages 1968009), dos láminas de papel de la misma dimensión se superponen con el objetivo de establecer un diálogo entre dos superficies de vacío. El límite entre ellas será difuso. En el caso del “Óxido G-78” (Escultura 1985040), la obra se forma mediante dos piezas independientes que se colocan una junto a la otra. Si posteriormente entendemos la obra como una unidad es porque una superficie de tinta lo recubre todo, salvando la distancia entre ambas.



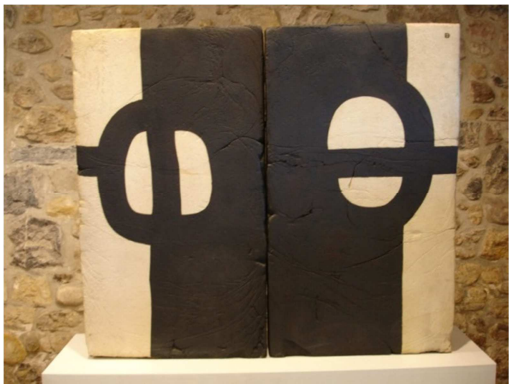
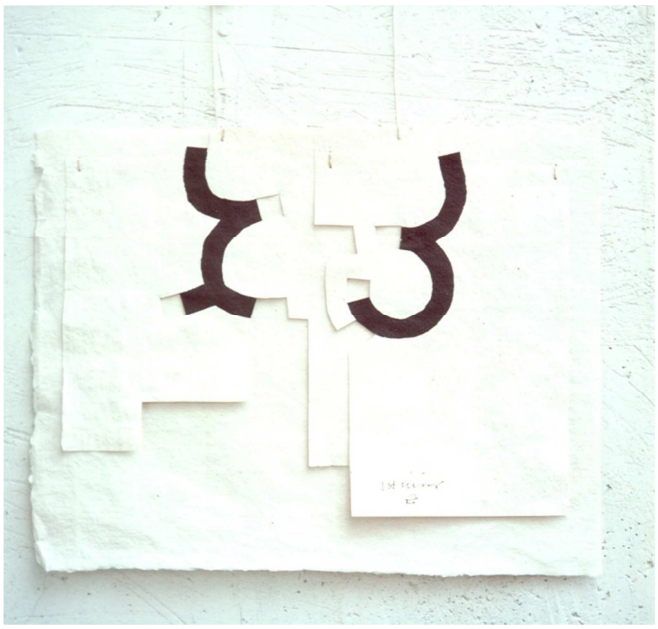


Fig. 4.112. “CH-68/C-9” (Collages 1968009). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.113. “Óxido G-78” (Escultura 1985040). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

“CH-90/GT-23” (Gravitación Tinta 1990023)

19,8 x 25,0 cm



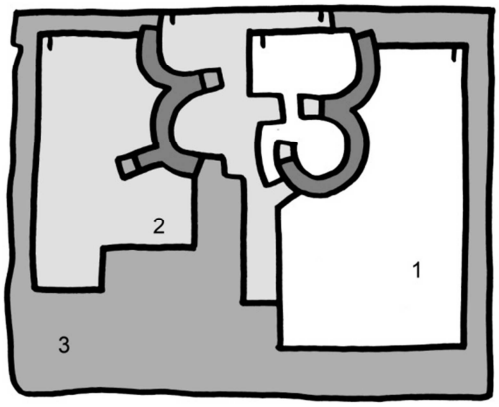


Fig. 4.114. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.115. Láminas de papel. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023).
Esquema elaborado por la autora.

Esta obra se compone de tres elementos. Hay una primera base de papel continua (3) sobre la que se cosen dos láminas de papel (1 y 2) de menor dimensión. En primer lugar, el papel nº2, situado en la parte izquierda de la obra, se cose a la base; y en segundo lugar, el papel nº 1, que aparece a la derecha y en primer plano, se cose tanto a la base como al papel nº 2. Es decir, no se trata de elementos independientes cosidos a un mismo fondo, sino que van en cascada con el objetivo de potenciar la unidad de la obra. De hecho, los puntos de costura, pese a estar vinculados a láminas de papel distintas, guardan relación entre sí y con la obra en general (ver simetrías en el siguiente esquema). Pero ese fuerte vínculo entre capas no se materializa únicamente mediante la costura. Tanto en el papel nº1 como en el nº2 hay una superficie de tinta que se prolonga mediante la perforación del papel, consiguiendo vincular de nuevo el papel nº1 al 2, y el 2 al 3.

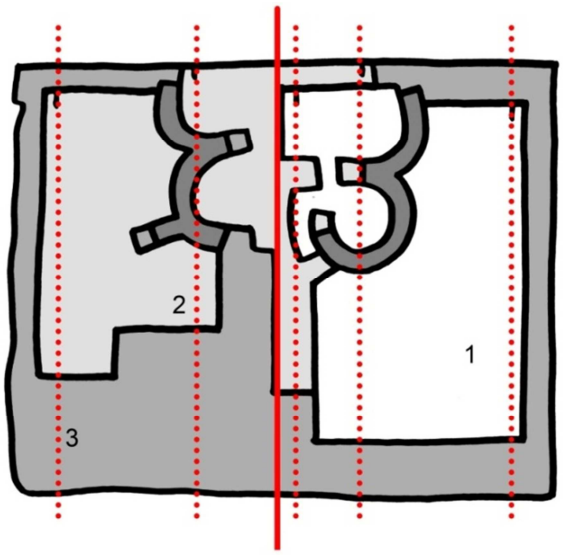


Fig. 4.116. Puntos de costura. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023).
Esquema elaborado por la autora.

La dimensión de las distintas líneas y de las capas está perfectamente vinculada al tamaño de la base 3. Al dividir la obra horizontalmente en cuatro partes, se ve cómo el eje vertical central coincide con un tramo del papel nº2 y con otro del nº3; y también que la parte de tinta ocupa aproximadamente la mitad de la anchura de la obra. Al dividir la obra verticalmente en cuatro partes, aparecen nuevas relaciones. El segundo eje, empezando desde arriba, atraviesa el encuentro de arcos de la derecha; el tercero, atraviesa el quiebro que efectúa la lámina de papel nº1; y el cuarto, está perfectamente alineado con uno de los límites de la capa nº2.

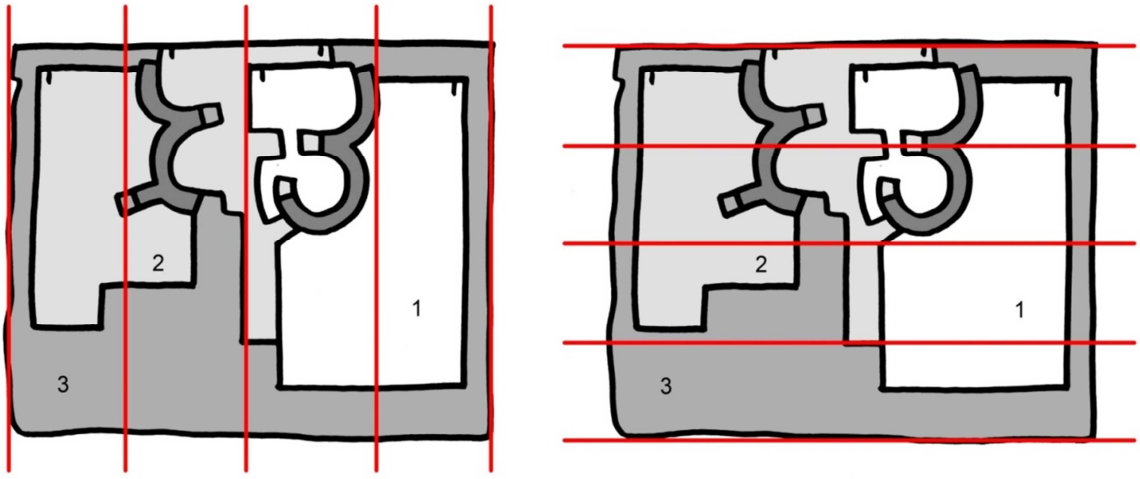


Fig. 4.117. Divisiones del soporte. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023).
Esquemas elaborados por la autora.

Una vez que las distintas capas construyen la unidad de la obra, la atención se centra en el diálogo generado por las dos líneas de tinta compuestas a su vez por dos arcos enlazados. Ellas dos enmarcan un lugar de encuentro central en el que conviven distintas geometrías.

Las dos líneas de tinta arrancan de la zona superior de la obra. De hecho, su arranque se produce en una discontinuidad de la lámina de papel que las alberga. La idea del autor es sugerir que la tinta pertenece a una nueva capa independiente. A partir de ahí, van avanzando hacia abajo describiendo una curva hacia el interior, y posteriormente vuelven a trazar una curva hacia el exterior hasta volver a recogerse, de nuevo, en el interior. En el caso del dibujo de la derecha, la curva se cierra mucho, hasta prácticamente describir la circunferencia entera; y, sin embargo, la curva de la izquierda no queda tan cerrada y, además, de su lado inferior izquierdo emerge un segmento orientado hacia la parte inferior izquierda de la obra. En el punto en donde cada pareja de arcos se encuentra, la tinta se enlaza con un segmento perforado que permite tener acceso a la capa inferior (en la caso de la izquierda hay un contacto visual con el papel nº3, y en el de la derecha, con el papel nº2).

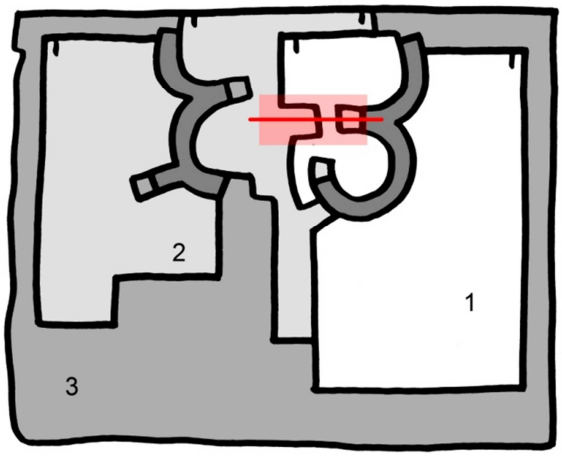


Fig. 4.118. Arcos centrales de tinta. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023). Esquema elaborado por la autora.

En la zona de la derecha, el tramo de tinta que separa los dos arcos parece querer adentrarse en el interior del segundo arco del dibujo de la izquierda. De hecho, para subrayar este efecto de entrada de uno en otro, no sólo hay una prolongación del segmento mediante vaciado de papel, sino que la geometría del papel nº1 se adapta para reforzar este camino con un entrante. Ese entrante quiere además dar la impresión de que el papel nº2 también quiere adentrarse en el nº1.

Al analizar la obra en un primer momento, da la impresión de que los papeles que se descuelgan desde la parte superior se desintegran a medida que avanzan, por el simple hecho de que sus extremos inferiores quedan libres. Pero las zonas tintadas que caen desde arriba atrapan una porción de espacio, una geometría central que adquiere gran protagonismo.

Así, la unión de vacío existente entre las dos líneas de tinta crea una tensión horizontal que vence a la fuerza de la gravedad. Una unión tan fuerte que da sentido al espacio intermedio en el que conviven diversas líneas rotas que acaban por construir la forma de un árbol que apoya en la lámina de papel de base que lo recubre todo.

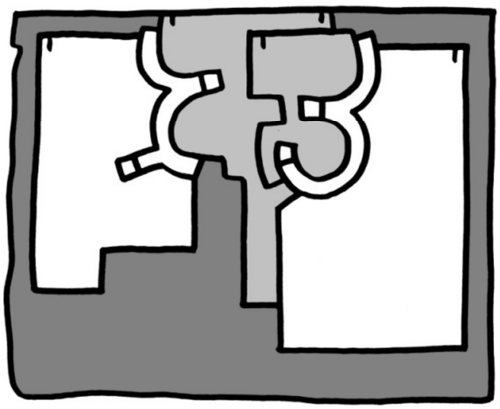


Fig. 4.119. Espacio arbóreo central. “CH-90/GT-23 S-7” (Gravitación Tinta 1990023). Esquema elaborado por la autora.

“CH-84/C-1” (Collages 1984001)

40,5 x 27,8 cm

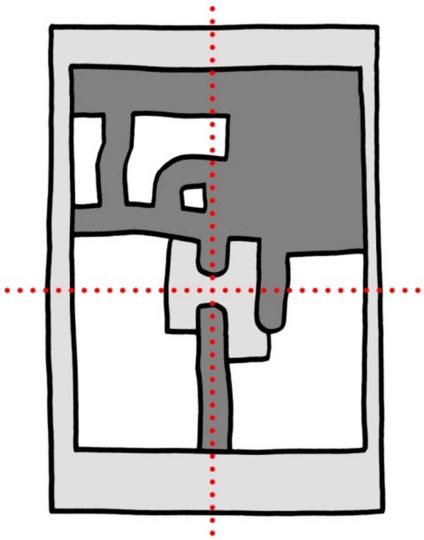


Fig. 4.120. “CH-84/C-1” (Collages 1984001). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.121. “CH-84/C-1” (Collages 1984001). Esquema elaborado por la autora.

Esta obra se lleva a cabo mediante la superposición y posterior encolado de dos láminas de papel. La superior, de menor dimensión que la inferior, se centra horizontalmente respecto de ésta pero no verticalmente, dejando más espacio libre en la parte inferior. Además, sobre la lámina de papel superior, se aplica tinta y se hacen recortes, mientras que la inferior permanece intacta. La estructura general de la zona tintada se compone de un rectángulo apaisado que ocupa toda la anchura del papel superior y casi la mitad de su altura. De su centro, se desprende una línea vertical perfectamente alineada con otra que emerge del límite inferior. Intentan juntarse en el centro, y en ese espacio vacío intersticial aparece una “H” recortada que abraza la unión, convirtiéndose en el elemento central de la composición.

Las partes centrales de la “H” de vacío están ocupadas por los extremos libres de los tramos de tinta. De esa forma, se asegura su perfecta alineación vertical y se impide que puedan desplazarse hacia los lados. Es como si el vacío hiciera de elemento de transición entre materia y materia. La unión queda además asegurada a través de un nuevo tramo vertical de tinta que emerge a la derecha y desde la parte superior de tinta.

La geometría de la “H” de vacío no es simétrica respecto a su eje vertical central. Sus dos tramos verticales están alineados en su parte superior, pero el derecho es mayor que el izquierdo. Finalmente, el tercer tramo vertical de tinta, pese a estar alineado con el lado derecho de la “H”, tiene la dimensión de su lado izquierdo. Pues bien, si la “H” cambia de forma es porque responde de forma directa a la gran masa de tinta que tiene en su parte superior. Es como si para aguantar su peso tuviera que ser más grande en ciertas zonas. La parte superior de tinta está aligerada por espacios de vacío en su parte izquierda, lo que permite que la “H” tenga una dimensión menor en esa zona.

La superficie de vacío localizada en el interior del rectángulo apaisado de tinta está interrumpida por la aparición de dos líneas. La primera de ellas es curva y desemboca en la parte inferior, perfectamente alineada respecto de la línea izquierda vertical de la “H”. Y la segunda, es una línea vertical de tinta que entra en comunicación directa con la línea vertical central y la línea derecha, también de tinta. De hecho, el espacio existente entre la línea izquierda y central, es el mismo que hay entre la línea derecha y el borde derecho del papel. La altura de esa línea es equivalente a la del tramo vertical izquierdo de la “H”, y también a la distancia existente entre la parte inferior derecha de la “H” y el borde inferior del papel encolado.

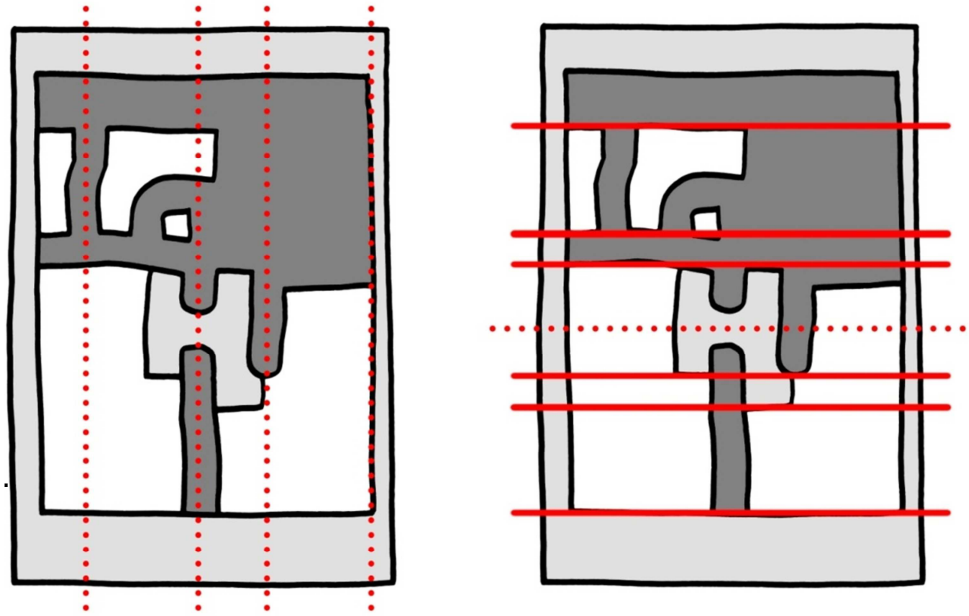
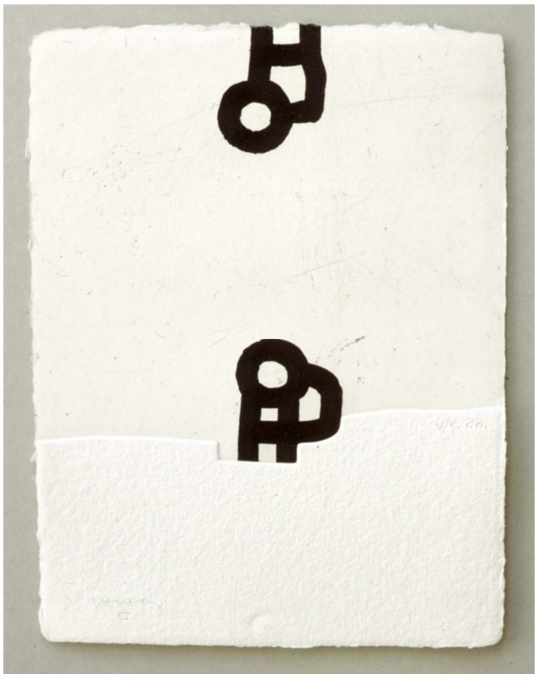


Fig. 4.122. “CH-84/C-1” (Collages 1984001). Esquemas elaborados por la autora.

Es decir, el elemento protagonista de la unión es la “H” central de vacío; pero no sólo por tomar los extremos de dos líneas de tinta que se buscan, sino por hacer guiños de forma y dimensión a todo el contexto de la obra.

“ANJANA[58]” (Grabados 1989010)

29,5 x 22,0 cm



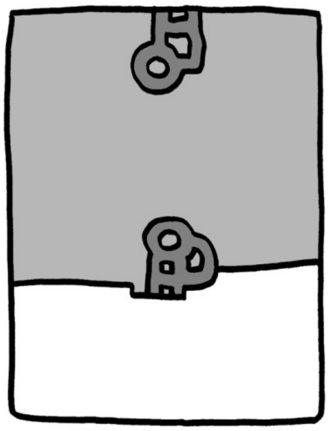


Fig. 4.123. “Anjana” (Grabados 1989010). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.
Fig. 4.124. “Anjana” (Grabados 1989010). Esquema elaborado por la autora.

En esta obra de proporción 2 a 3 se diferencian tres superficies. Hay una primera zona de papel natural sin tratar que ocupa aproximadamente el tercio inferior de la obra; una segunda zona de huella que ocupa los dos tercios superiores; y finalmente, una última zona tintada. Se trata de dos elementos colocados en la zona de huella, alineados verticalmente respecto al eje vertical central de la obra, y alejados lo máximo posible el uno del otro.

Estos elementos no flotan en la superficie del papel. El elemento inferior apoya sobre la línea que marca el límite entre el papel natural y la zona de huella. Ese nuevo horizonte sirve de apoyo y hace entender que el papel inferior aguantará el peso de la figura. El elemento superior, a su vez, cuelga del extremo superior del papel. Estamos entonces ante la oposición de un elemento suspendido y otro apoyado: un elemento vinculado al cielo y otro a la tierra.

Los elementos de tinta, por su estructura formal, recuerdan a personajes compuestos de cabeza (circunferencia) y apoyos (líneas verticales y curvas). Juegan a parecer iguales, pero en realidad no lo son. La figura inferior apoya en un entrante que hace la huella en el papel original a través de dos líneas verticales perfectamente centradas respecto al eje vertical central del soporte. Una tercera línea, que nace de la circunferencia y gira hasta intersectar horizontalmente con los dos elementos verticales anteriores, completa el elemento. La figura superior tiene un apoyo de descarga central alineado respecto del eje vertical central, y de la circunferencia sale un tramo de descarga vertical que estará a su vez unido con el anterior mediante un pequeño tramo horizontal.

Los dos elementos se buscan, y de ahí que el lugar compositivo central de la obra sea el punto intermedio entre ellos, ese supuesto lugar de encuentro. Pues bien ese lugar coincide, y no por casualidad, con el eje horizontal resultante de dividir la altura del soporte en tres. Se vuelve a combinar lo binario (eje vertical central de relación entre personajes) con lo ternario. La unión de vacío queda así potenciada al coincidir con un lugar geométrico destacado de la obra.

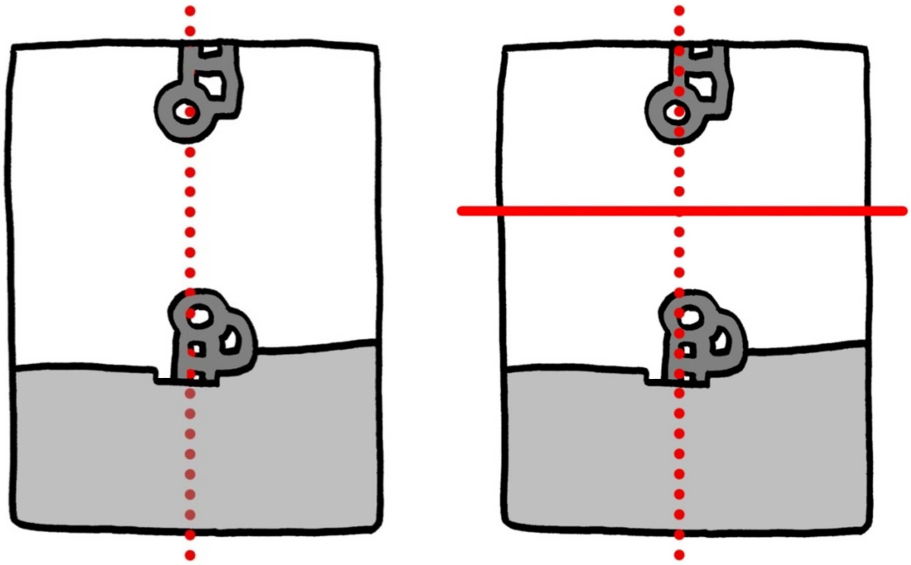


Fig. 4.125. “Anjana” (Grabados 1989010). Esquemas elaborados por la autora.

“CH-68/C-9” (Collages 1968009)

20 x 24 cm

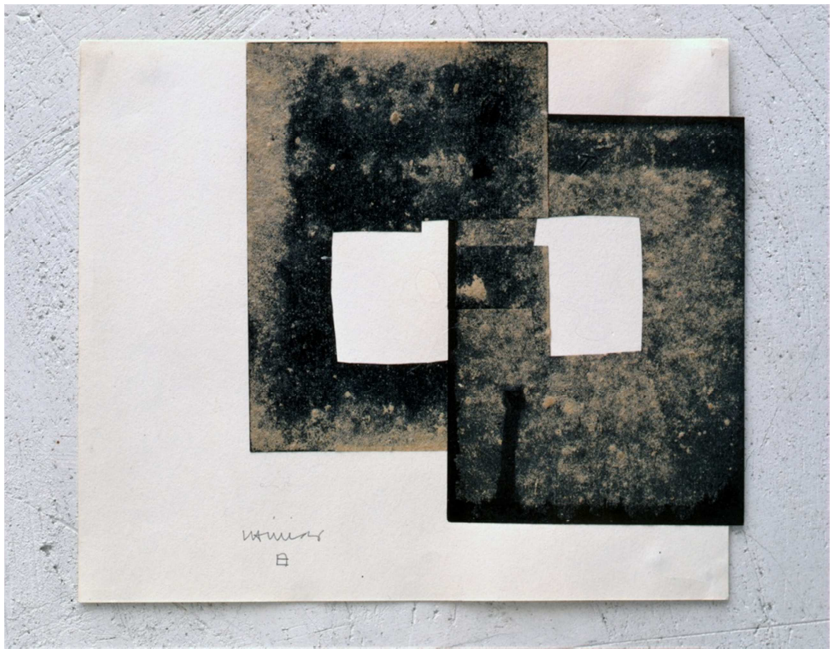


Fig. 4.126. “CH-68/C-9” (Collages 1968009). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

La técnica utilizada para la realización de esta obra es el collage. Hay un primer papel que funciona a modo de base, y sobre el que se pegan dos papeles previamente tintados y recortados. Se trata de dos rectángulos verticales de proporción 3 a 4, de la misma dimensión y con un mismo vaciado en su interior. Lo que ocurre es que uno de ellos está girado 180º respecto del otro; de ahí que parezcan tan diferentes.

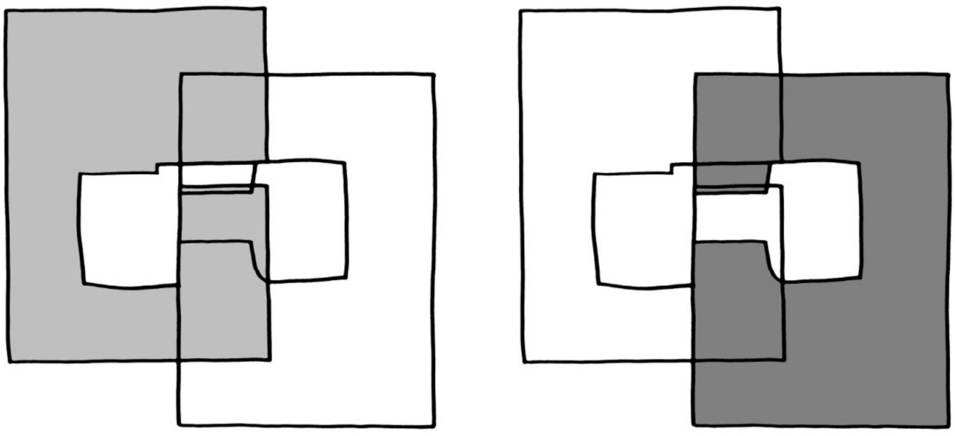


Fig. 4.127. Láminas de papel. “CH-68/C-9” (Collages 1968009).
Esquemas elaborados por la autora.

La dimensión del vacío interior está directamente relacionada con el tamaño del rectángulo que lo acoge. Su altura es un tercio de la altura total del rectángulo, y lo mismo ocurre con la anchura. El vacío además está perfectamente centrado horizontalmente respecto a su soporte, pero no verticalmente, dando cierta libertad en ese eje.

Al trabajar la unión entre los dos rectángulos, el autor busca un diálogo entre sus vacíos. Por ese motivo, el rectángulo izquierdo queda más alto que el derecho: se consigue así que los vacíos queden alineados. Y si los rectángulos se colocan uno sobre el otro, y no junto al otro, es porque se busca que la distancia entre ellos sea la misma que la anchura de los vacíos.

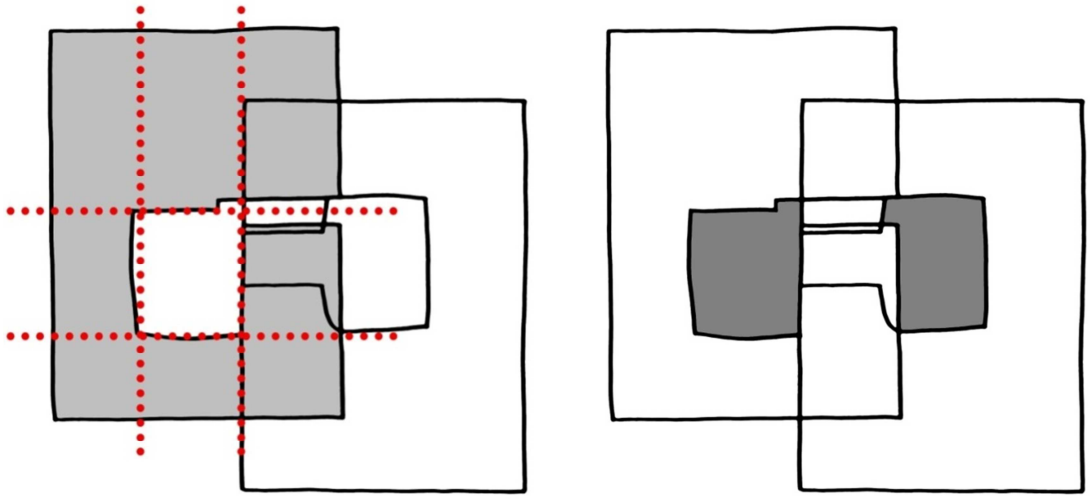


Fig. 4.128. Posición y unión de los vacíos. “CH-68/C-9” (Collages 1968009).
Esquemas elaborados por la autora.

Es precisamente esa zona de solape la protagonista de la obra. Desde cada uno de los vacíos se establece una apertura lateral con la intención de abrirse al otro vacío, y así el rectángulo original se convierte en una “c”. El vacío de la izquierda se comunica con el de la derecha a través de una pequeña franja alineada con la parte superior de los vacíos; y el vacío derecho se comunica con el izquierdo a través de una apertura central de mayor tamaño (ver figura 4.127). Es decir, los dos rectángulos no se abren en el mismo punto ni de la misma manera, y por ello la barrera de materia sigue existiendo. No hay un punto de discontinuidad claro por donde los vacíos se toquen, pero las líneas de apertura se ven perfectamente y hacen que el límite entre ellos sea difuso.

En cuanto al detalle del solape de los papeles, el autor busca el equilibrio compositivo de la obra. Por ese motivo, el papel izquierdo pisa al derecho en la parte superior, pero es pisado por el derecho en la parte inferior. Se evita de esta forma que un papel pise o sea pisado dos veces, lo que determinaría una fuerte jerarquía entre ellos. Una vez que el papel ha sido pisado, emerge de nuevo siguiendo su recorrido de partida hasta pisar al otro. Y así, de un papel se pasa al otro y se genera la idea de continuidad de la materia.

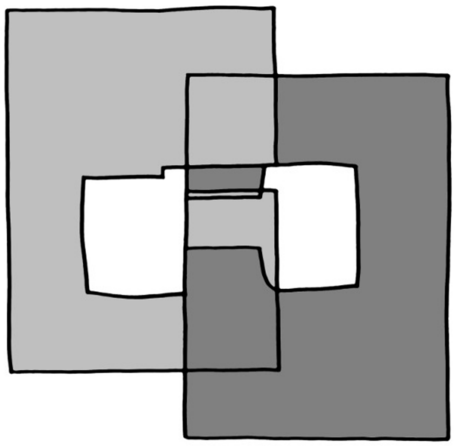


Fig. 4.129. Solapes. “CH-68/C-9” (Collages 1968009). Esquema elaborado por la autora.

El límite entre un vacío y otro es, por tanto, difuso. Es necesario acercarse y analizar cómo se materializa esa barrera en la que un papel pisa a otro y viceversa. Y así, un límite que aparentemente parecía infranqueable se debilita y ofrece cierta permeabilidad. Todo ello queda envuelto por las líneas perimetrales de los dos rectángulos que, prologándose, forman un cuadrado que envuelve y enmarca la composición proporcionándole gran estabilidad. Y no es casualidad que el centro de los vacíos quede perfectamente alineado con el eje horizontal central de ese cuadrado.

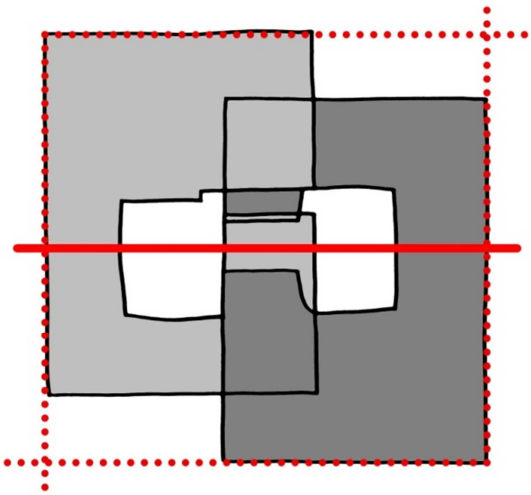


Fig. 4.130. Cuadrado. “CH-68/C-9” (Collages 1968009). Esquema elaborado por la autora

“ÓXIDO G-78” (Escultura 1985040)

100 x 115 x 13,5 cm

Fig. 4.131. “Óxido G-78” (Escultura 1985040). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Dos bloques de tierra de la misma dimensión son el soporte sobre el que el escultor interviene a base de óxido de color negro. El dibujo no se hace de forma independiente en cada una de las caras; las líneas que aparentemente mueren en los límites de cada alzado se prolongan más allá, siguiendo una idea compositiva global. De hecho, la superficie de óxido es el elemento unificador que salva la distancia existente entre las dos piezas de tierra de partida.

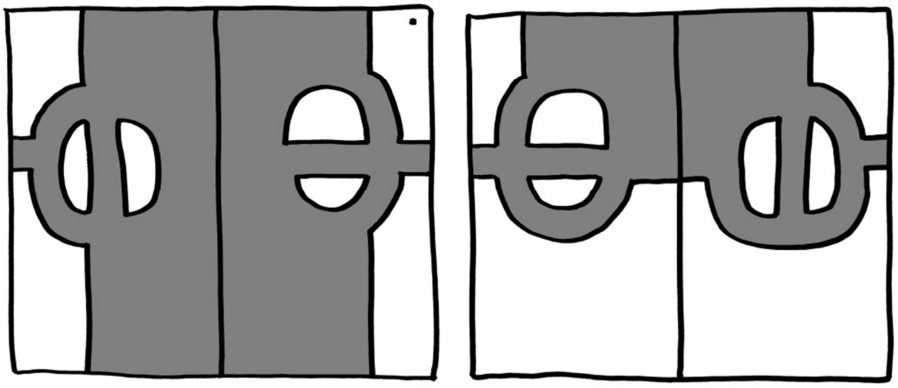


Fig. 4.132. Alzado principal y secundario. “Óxido G-78” (Escultura 1985040). Esquemas elaborados por la autora.

El esquema compositivo del alzado principal es un rectángulo vertical centrado respecto al eje vertical central de la obra, que coincide además con la línea de rotura entre las sub-piezas. Ese rectángulo está cortado por una línea horizontal que abraza los dos bloques evitando así que se abran. En los puntos de intersección entre los límites laterales del rectángulo vertical y la línea horizontal, aparecen dos circunferencias de vacío. En el alzado secundario, se repite prácticamente el mismo esquema; lo único que es diferente, es que el rectángulo central ya no ocupa la totalidad de la altura, sino que muere en la línea estructural horizontal.

Si en el alzado principal predomina la idea de gravedad por el apoyo directo en el suelo, la superficie de óxido del alzado secundario parece descolgarse de la parte superior de la pieza. Pero claro, al ser conscientes de que la superficie es continua, es como si en realidad el óxido del alzado principal soportara el peso del posterior, lo que cose transversalmente la obra.

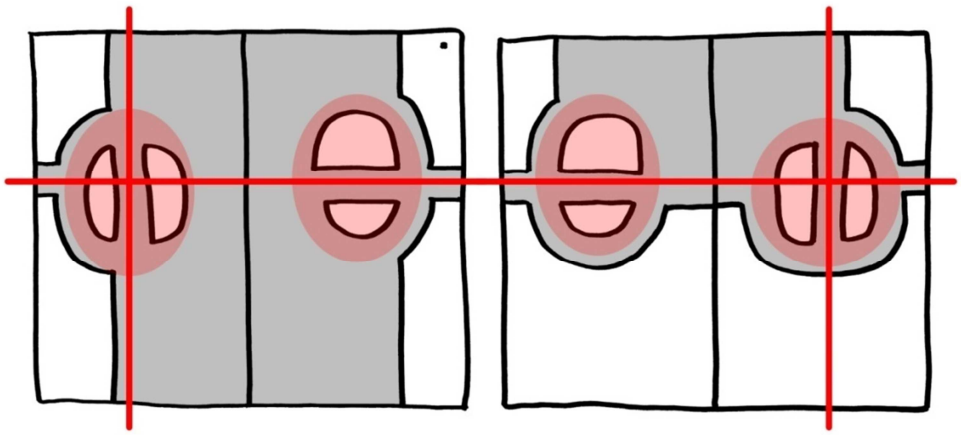


Fig. 4.133. Diálogos entre circunferencias de vacío. “Óxido G-78” (Escultura 1985040). Esquemas elaborados por la autora.

Las circunferencias de vacío que hacen la transición entre el bloque central y la línea horizontal sirven para establecer un diálogo entre opuestos. Si en la sub-pieza izquierda del alzado principal, se coloca una línea vertical negra en su interior como prolongación de la parte izquierda del rectángulo central, en la sub-pieza de la derecha, la línea que divide la circunferencia es horizontal y está perfectamente alineada con la línea horizontal que envuelve el bloque.

Es decir, se vacía el lugar creando una interrupción para posteriormente construir en su interior nuevas líneas que tienden puentes a las líneas principales de la composición. Una vez más, se trata de crear distancia para luego volver a unir.

5. CONCLUSIONES

"Más allá y detrás de los conocimientos hay un lenguaje[59]"

1. Eduardo Chillida utiliza la espiral para describir su proceso de creación. Dice volver con el tiempo, y a través de distintos caminos, a lugares en los que ha estado previamente. Los sobrevuela desde otro nivel o punto de vista. "(…) sería como una espiral en la que, tu recorrido fundamental, es el eje de esa espiral, y alrededor de eso tú vas tratando de subir y se va ensanchando y sobrevuelas, de vez en cuando, territorios conocidos, más o menos lejos, pero los sobrevuelas[60]". Es decir, la pregunta siempre es la misma; lo único que cambia es la manera de acercarse a ella. Y así lo hace Chillida, concienzudamente desde el año 1948 hasta el 2002, año de su muerte. Una obra prolífica con materialidades muy diversas que atestigua su perseverancia e ilusión sin fin. Como resultado de esa manera de hacer, el conjunto de su obra, y objeto de esta investigación, es unitario, lo que facilita enormemente su análisis.

El estudio aborda estrictamente la forma, dejando de lado muchos otros aspectos como el de la materialidad. "Qué duda cabe que los materiales influyen una barbaridad en la obra que uno hace, desde la influencia física del medio que estás trabajando, desde sus dificultades, sus condiciones, densidad, elasticidad, fragilidad, etc., todo eso influye pero sólo es una parte mecánica dentro de la obra. El hecho de aproximarse a un material, en mi caso, suele estar motivado siempre por razones conceptuales[61]". Es más, todas las obras analizadas son dibujadas de nuevo y transformadas en un conjunto de líneas negras. Fundamental, por tanto, desprenderse de la anécdota, la textura, o la dimensión de la obra para mantener una mentalidad estrictamente analítica al observar la obra de Chillida. Pero difícil, sin embargo, sustraerse al bellísimo lirismo de los argumentos y explicaciones que el propio autor ha dejado sobre su obra. Éstos son dos canales de comprensión que deliberadamente decidimos separar y aislar para mantener la eficacia de la óptica con que se hizo la investigación.

La primera conclusión es que para Eduardo Chillida la forma es únicamente un lenguaje, un alfabeto necesario para establecer relaciones entre elementos. Es decir, la forma por la forma no tiene sentido para él. De hecho, si fuera capaz de establecer diálogos sin ella, no la emplearía. "Si en mi mente hubiese existido el deseo de buscar una forma no hubiera habido un diálogo; el diálogo se produce entre las formas, no con las formas, no buscando las formas sino buscando la posibilidad de unas formas que dialoguen, en distintos niveles, no niveles físicos, sino niveles plásticos[62]".

Y ese ejercicio de generar tensión y equilibrio en la obra lo hace de forma intuitiva desde el año 1951 con una economía de medios total, acudiendo a lo elemental. Elemental no en el sentido de fácil, sino como sinónimo de esencial. “Yo he pensado desde el principio que todo se arregla quitando, eliminando, aclarando, como se aclara el bosque, como dice Heidegger hablando del bosque[63]”. De ese minimalismo se derivan muchas de las características fundamentales de su obra. La utilización exclusiva del blanco y negro es una de ellas. Chillida entiende la obra como una batalla entre formas. “Yo estoy metido en la batalla pero estoy buscando siempre el acuerdo. El acuerdo se tiene que encontrar después de dar muchas vueltas a las cosas y es, a veces, un proceso muy largo. Y para ese tipo de enigmas a mí me pareció elemental, me pareció claro que me bastaba con esos dos valores o, mejor aún, valores extremos, el blanco y el negro[64]”.

2. Si Arnheim abordaba la composición buscando estrategias e instrumentos compositivos universales con un significado propio a transferir a la obra en cuestión, esta tesis se ha aproximado al peculiar dialecto de Chillida buscando qué quiere decir, cuál es el concepto sobre el que gravita su poética y qué estrategias utiliza para expresarlo. De esta forma, los instrumentos compositivos se entienden enlazados con el capítulo de su personalísima poética. La deuda con Arnheim es enorme, pero el camino de esta investigación ha sido otro.

Éstos son algunos ejemplos de las estrategias compositivas trabajadas: la línea como límite difuso, el origen sugerido (real o inventado), la obra espacial, la activación de la vertical, el equilibrio dinámico basado en la escucha, la obra orientada, la obra ordenada en el tiempo y en el espacio, la obra humana y la obra de lo vivo. Una aproximación más específica podría encontrar más, o perfilar mejor las detectadas. Pero los casos expuestos muestran ya una lógica rigurosa sobre la que se superpone la intuición poética, creando la forma artística. Conocerlas permitirá llegar a la “poesía de Chillida” a través de la construcción de la forma.

2.1. La línea como límite difuso.

La línea de Chillida es rotunda y difusa al mismo tiempo, como la línea que define el agua sobre la arena. Es un espacio vivo, variable, que vibra y que cambia con frecuencia de materialidad. “El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo[65]”. No se concibe únicamente como elemento de división sino como posibilitador de la existencia de dos regiones diferenciadas. “En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo[66]”. De hecho, la rotura es necesaria para generar la distancia suficiente para empezar a dialogar. Chillida divide para unir o rompe para

coser. La unidad del bloque de partida puede quedar en apariencia debilitada, pero la relación entre las formas, esas nuevas tensiones generadas crean una unión más fuerte que la propia continuidad del material original.

2.2. El origen sugerido (real o inventado)

Con frecuencia, el artista, en ese proceso de "costura de formas", alude a un posible origen de la obra. Es decir, el espectador, a través de su lectura, intuye un estado compositivo previo al actual y hace el ejercicio de construirlo mentalmente. De ese modo, los elementos ahora aislados toman sentido dentro de la globalidad de la obra. Reconstrucción, por tanto, como sinónimo de unión. Ese origen puede estar inventado o ser real. Inventado, por ejemplo, cuando estamos ante una obra gráfica que presenta diversas manchas de tinta separadas. La mancha de tinta única no llegó a existir; sólo es una construcción mental. Pero es real, por ejemplo, a la hora de implantar en el lugar la obra "Peine del Viento XV (Tres)" (Escultura 1976013). "Entre las dos primeras piezas, la de la derecha y la de la izquierda, hay una llamada de atracción horizontal debida a que las dos rocas en las que se asientan pertenecen al mismo estrato, el más poderoso de los que hay en esta zona. He tratado con ellas de unir lo que estuvo unido. La otra pieza, la del fondo es vertical, es una interrogación ante el futuro, el horizonte inalcanzable, necesario e inexistente[67]".

2.3. La obra espacial.

Chillida cree que el espacio es hermoso, incluso más que aquello que se pueda poner en él. Pero es consciente también del anonimato del espacio cuando éste no tiene límites: "El espacio será anónimo mientras no lo limite. Antes mis obras eran protagonistas ahora, deben ser medios para hacer protagonista al espacio y que éste deje de ser anónimo[68]". Y, ¿cómo hacerlo? Proponiendo una obra siempre tridimensional que se integre en el espacio que la acoge. Ahí interviene precisamente el número tres. El tres como "la forma de manifestarse en el espacio más importante, el tres es el que define el espacio como dimensión, la dimensión del espacio se define con tres coordenadas y ése es el fondo de todo, un problema de economía espacial clave[69]". Chillida acoge el espacio con el número tres: es decir, al crear la obra no activa todas las direcciones del espacio, sino únicamente las tres principales, obteniendo la espacialidad máxima con el mínimo de recursos. Espacio, no entendido como la nada, sino como una materia más rápida que la materia convencional. Y esa idea es perfectamente aplicable a su obra gráfica: "el blanco expresa, de alguna manera, lo que entendemos por espacio y el negro expresa lo positivo, la materia, el volumen o lo que quieras. Pero eso es una explicación no completa, porque ambos tienen que expresar el espacio, puesto que la materia también es espacio. Todo es espacio con distinta velocidad. Me da la impresión de que el blanco es un espacio más rápido que el negro[70]". Por ese motivo, es

fundamental establecer un diálogo equilibrado entre espacio y materia, ya que la materia, al estar dotada de forma, da también forma al espacio que envuelve.

2.4. La activación de la vertical

Pero la obra de Chillida no sólo es tridimensional, sino que está inmersa en una realidad material y sometida a las leyes de la física, incluso cuando esto no es estrictamente necesario como en el caso de la obra bidimensional. Es una forma de activar la vertical. “El agua enseñó al hombre a no bloquear la horizontal. Escuchemos a la luz para no bloquear la vertical[71]”. Otro de sus temas recurrentes es, de hecho, la ilusión de la negación del peso como una nueva manera de dar protagonismo a la gravedad. Hablando de la obra “Lugar de encuentros IIII” (Escultura 1972004) suspendida bajo un puente del Paseo de la Castellana de Madrid, dice que “fue una batalla irracional contra la gravedad, / era la gran batalla que ocurre en la vertical / entre las fuerzas que suben y las fuerzas que bajan / la misma batalla que existe en las líneas curvas / entre lo centrípeto y lo centrífugo, / entre la convexidad y la concavidad[72]”. Es decir, pesar como una manera de tener presencia, de estar vivo. Y levitar, o intentarlo, como una manera de resistirse al efecto de la gravedad e ir hacia arriba. La obra, de la misma manera que el ser humano, está enmarcada entre tierra y cielo. Lo pesado y lo ligero entendidos como cuerpo y alma.

2.5. La obra orientada

La obra de Chillida no es únicamente la materialización de una idea teórica del autor, sino que nace dando respuesta al lugar en el que se inserta. Los ejes, los apoyos, los postes, los muros y las ventanas recortadas son algunos de los elementos que definen la orientación de la obra, su eje “hacia”. Ese gesto de avanzar hacia el espacio, de dirigirse a él, es fiel reflejo de su actitud ante la vida, de su afán de búsqueda: “(…) el percibir actúa directamente en el presente, pero con un pie puesto en el futuro. La experiencia en cambio hace lo contrario: estás en el presente pero con el pie puesto en el pasado. Es decir, que prefiero la postura de la percepción y de la pregunta. Soy un especialista en preguntas[73]”.

2.6. La obra ordenada en el tiempo y en el espacio.

El espectador, al hacer la lectura de la obra a través de su forma y siguiendo su eje “hacia”, introduce la temporalidad como parte fundamental de la misma. Así, van apareciendo medidas en el tiempo, secuencias y ritmos en la composición. Si la obra de Chillida está relacionada con la música es porque habla de orden en el plano, de ritmo, del juego entre la horizontal y la vertical (melodía vs armonía), de silencio: véase por ejemplo toda esa obra gráfica que se apoya en ejes geométricos binarios en una dirección y ternarios en la otra. Como el mismo autor afirma, “un hombre son medidas de todo orden en el

tiempo[74]". En una ocasión, un electricista dijo: "su obra es como la música, pero en hierro[75]", apreciación que el autor encontró muy acertada.

2.7. La obra humana.

Pero ese orden, esas medidas, no son debidas al azar. En el caso de su obra, son una manera de conectar con el ser humano. La escala humana, sus medidas, son la referencia para dimensionar la obra; es decir, las medidas de la obra de Chillida, esa métrica Chillida a la que aludía en cierta ocasión Celaya, es la métrica del espectador. Espectador y obra quedan entonces directamente conectados, aunque los efectos perseguidos con la obra puedan ser muy diversos: desde los dibujos de las manos que parecen una copia de las del propio espectador hasta las obras-arquitectura que le invitan a vivir la escultura como una casa, o los proyectos como Tindaya que quieren destacar la pequeñez del ser humano. La obra, bidimensional o tridimensional, es entonces un elemento que se dirige al espacio circundante de una forma directa con las medidas del ser humano. Pero, ¿para qué? Posiblemente, para que el espectador tenga la posibilidad de relacionarse con el entorno a través de la propia obra. "En el Elogio del horizonte, por ejemplo, he buscado la escala que me ha parecido justa para ayudar al hombre a pasar de lo pequeño que es a la grandeza del horizonte[76]".

3. Inicialmente aventurábamos que en la obra de Chillida se producía una comunión extraordinaria entre lírica y lógica, entre lo orgánico, biomórfico e irregular, y la geometría. Pero la segunda no limita o enjaula a la primera. Al contrario, le sirve y le ayuda con su rigor a tener un esqueleto que la realza y le da una presencia material rotunda y clara. Lo poético se expresa maravillosamente claro, porque la base del idioma la forma la claridad de la geometría. Pues bien, después de haber terminado el recorrido propuesto por las hipótesis de partida, nos reafirmamos en la existencia clara de esa comunión entre lírica/biomorfo - lógica/geometría. Sí, Chillida es razón e intuición. "El artista utiliza códigos que se pueden rastrear y nos llevan hasta la prehistoria. Estos códigos son precisos y libres, y están basados en la percepción y sus límites, así como en la razón, la intuición y sus constantes conflictos[77]". Ésta es posiblemente una de las razones por las que el universo plástico de Chillida se hace tan accesible. La intuición del espectador percibe los ritmos y el orden subyacentes, lo que despierta en él la complicidad estética, el aprecio y/o la admiración

Esta investigación trata de detectar el orden compositivo de la obra de Eduardo Chillida, ejercicio que él mismo hace con otras obras. La "Gigantomaquia" es un relieve que descubre en su viaje a Grecia de 1963: "(…) me di cuenta que había algo cifrado, un código cifrado fundamental que pone en orden todo el relieve: los escudos de los combatientes son todos iguales

pero ninguno está orientado en la misma dirección. Es como un relé que te lleva desde una punta a la otra, pero en movimiento plástico. Está trabajando con el mismo concepto con el que podemos trabajar hoy nosotros. Están dando orden a todo el relieve. Es una cosa oculta, que si la quitaras, bailaría. He descubierto mucho en el arte del pasado[78]".

Pero el orden que él detecta y aplica de manera más o menos consciente es su obra no es un orden matemático o geométrico puro. Chillida desarrolla un "doble discurso intuición-razón[79]" en el que estas dos aproximaciones deben trabajar conjuntamente para alcanzar el equilibrio final de la obra. Lo hace con plena convicción ya que entiende que la geometría sólo funciona en la mente y debería adaptarse a la hora de aplicarse en la realidad. "(…) Euclides, cuando inventa sus puntos geométricos, parte de una base maravillosa, un lugar sin dimensión, que es el punto; pero en un papel un punto tiene dimensiones y entonces se hunde toda la geometría, es falsa. En realidad, la geometría en que está fundado el mundo de la técnica es toda falsa, habría que apoyar ese mundo técnico en otra estructura que no sólo fuera solamente conceptual, sino que fuera de otro orden[80]".

3.1. Equilibrio dinámico.

El equilibrio final de la composición se basa en una profunda escucha de las formas, algo que Chillida buscaba desde un comienzo. Entiendo que ahí precisamente radica la grandeza de su obra: en un cuidadoso diálogo plástico construido a través de espacios de vacío concebidos como lugares de encuentro, alineaciones de las líneas compositivas principales, geometrías que encajan en la distancia, escala de los elementos, etc. Chillida actúa de mediador entre las formas. El contraste (blanco-negro o cóncavo-convexo por ejemplo) ayudará sin duda a percibir el resultado final en equilibrio; lo hará de alguna manera más intenso.

"Espacio Positivo	Espacio Negativo
Espacio Lento	Espacio Rápido
Espacio Limitado	Espacio Inmenso
Espacio Diverso	Espacio Uno
Espacio Pesado	Espacio Liviano
Espacio Ahora	Espacio Siempre
Espacio Encadenado	Espacio Libre
Espacio Convexo	Espacio Cóncavo[81]"

Según Chillida, para que el diálogo entre formas sea fructífero es necesario además que las partes sean "tolerantes"; de ahí que la simetría y el ángulo de noventa grados no tengan cabida en su obra. Habla, de hecho, de intolerancia al hacer referencia al ángulo recto, ya que dice que únicamente se relaciona con ángulos iguales a él. Los griegos lo definen como el ángulo que

hace el hombre con su sombra. Pero Chillida se pregunta, ¿tiene 90 grados exactamente o eso fue una racionalización posterior? “De hecho es un ángulo vivo, puede tener toda clase de variantes, andará alrededor como la plomada que no se para. Yo hago más caso a todas estas cosas que a la definición absoluta del ángulo recto de 90 grados. De este modo si me desplazo o si desplazo el rigor o la frialdad del ángulo recto bien hacia uno ligeramente obtuso o ligeramente agudo, las respuestas espaciales son infinitamente más ricas[82]”.

En Grecia también queda patente que perfección y exactitud son cosas distintas. La idea es que los errores geométricos se compensen unos con los otros para hacer que las formas que parecían frágiles e inestables en un comienzo acaben transmitiendo un mensaje de rotunda solidez: “(…) he desarrollado una forma de actuar fuera de ella (la geometría) porque he llegado a poder controlar, a poder componer con pequeños errores, en muchos campos, equilibrar unos con otros y que aquello se estabilice como si no hubiera habido error. No sé si me explico porque no estoy hablando sólo de física o de geometría. Es mucho más que eso, es como una ecuación en la cual los datos son de todo orden, no sólo números, son sensaciones, son pasiones, todo lo que comporta un proceso vital[83]”.

3.2. La obra de lo vivo.

Quizás sea ésa la conclusión más importante de esta investigación: Eduardo Chillida trabaja su obra como si estuviera viva. Una obra presente en el espacio, rotunda, pesada en lo físico pero con un espíritu que le hace elevarse, perfectamente integrada en el lugar y con intención de moverse. La línea generadora de la forma es un límite difuso, una línea viva, en movimiento, una línea en el tiempo. “(…) el límite nunca puede ser preciso, no es nada fijo, es algo vivo que está en transformación constante. El límite de la vida…, hasta el límite más estable se está moviendo, es inestable[84]”.

Son estas características formales de la composición una de las bases de la universalidad de Eduardo Chillida, ya que permiten que su obra sea comprendida y admirada en entornos culturales muy diversos.

6. NOTAS

[1] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 67.

[2] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 48.

[3] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 44.

[4] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 23.

[5] VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado, 1987. p. 44.

[6] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 19.

[7] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 54.

[8] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 37.

[9] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 79.

[10] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 79.

[11] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 39.

[12] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 90.

[13] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 39.

[14] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 50.

[15] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 91.

[16] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 93.

[17] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 52.

[18] BONNEFOY, Yves. *Chillida*. Paris: Galerie Lelong, 1990. p. 23, cat. 20.

[19] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.I. Catálogo completo de la obra gráfica 1959-1972.* Munich: Chorus Verlag, 1999. p. 77.

[20] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.II. Catálogo completo de la obra gráfica 1973-1985.* Munich: Chorus Verlag, 1997. p. 207.

[21] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 53.

[22] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 191.

[23] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 28.

[24] Según la RAE, Real Academia Española, la "axonometría" es el "Sistema de representación de un cuerpo en un plano mediante las proyecciones obtenidas según tres ejes".

[25] MAEGHT, Adrien, Ignacio CHILLIDA, Henri-François DEBAILLEUX, Philippe REGNIER, and Nausica SANCHEZ. *Eduardo Chillida*. Saint-Paul de Vence: Fondation Maeght, 2011. p. 186.

[26] HOHL, Reinhold, Edmond JABES, Jose Antonio FERNANDEZ ORDOÑEZ, y José Miguel ULLAN. *Chillida*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1986. p. 76, cat. 31.

[27] BARAÑANO, Kosme María de, José Ángel VALENTE, Werner SCHMALENBACH, y Gabriel CELAYA. *Chillida en San Sebastián*. Donostia-San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992. p. 346, cat. 287.

[28] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 52.

[29] CHILLIDA, Susana. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003. p. 16.

[30] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 36.

[31] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 15.

[32] BARAÑANO, Kosme María de, José Ángel VALENTE, Werner SCHMALENBACH, y Gabriel CELAYA. *Chillida en San Sebastián*. Donostia-San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992. p. 60.

[33] MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio. *Palabra de Chillida*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998. p. 41.

[34] MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio. *Palabra de Chillida*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998. p. 41.

[35] BARAÑANO, Kosme María de, Ina BUSCH, Matthias BÄRMANN, Tomás LLORENS, y José Ángel VALENTE. *Chillida 1948-1998*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía y Aldeasa, 1998. p. 45.

[36] BEAUMONT, Marutxi. *Arquitectura de l'aire.* Cerdanyola del Vallès: Editorial Montflorit, 2008. p. 57.

[37] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 55.

[38] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 18.

[39] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 17.

[40] LLORENS, Tomàs. *Chillida: Gravitations*. Zurich: Galerie Lelong, 1988.

[41] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.II. Catálogo completo de la obra gráfica 1973-1985.* Munich: Chorus Verlag, 1997. p. 227.

[42] LICHTENSTERN, Christa, Barbara MÜNKNER, and Mario TERÉS. *Chillida und die Musik*. Cologne: Wienand Verlag Köln, 1997. p. 179, cat. 114.

[43] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 187.

[44] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.I. Catálogo completo de la obra gráfica 1959-1972.* Munich: Chorus Verlag, 1999. p. 125.

[45] SERRA, Pedro. *Escultures a la Vall de Sóller.* Mallorca: Promomallorca, 2003. p. 77.

[46] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 159.

[47] CARANDENTE, Giovanni. *Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999; English edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999; French edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999; German edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999. p. 108-113.

[48] BROSSA, Joan, y Eduardo CHILLIDA. *A peu pel llibre*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996. p. 35.

[49] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.II. Catálogo completo de la obra gráfica 1973-1985.* Munich: Chorus Verlag, 1997. p. 235.

[50] AURTENETXE, Carlos, y Eduardo CHILLIDA. *La casa del olvido*. Donostia-San Sebastián: Bermingham, 1999. p. 63.

[51] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 213.

[52] LICHTENSTERN, Christa, Barbara MÜNKNER, and Mario TERÉS. *Chillida und die Musik*. Cologne: Wienand Verlag Köln, 1997. p. 228.

[53] BACHELARD, Gaston, Luis MITXELENA, Antonio FERNÁNDEZ ALBA, José Antonio FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Patricio BULNES, y Santiago AMÓN. "Cuaderno Chillida". *Revista de Occidente* 3 (1976). p. 37.

[54] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 14.

[55] BRÜDERLIN, Markus, Werner HOFMANN, Friedrich TEJA BACH, and Philip URSPRUNG. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente.* Riehen/Basel: Fondation Beyeler, 2005. p. 142.

[56] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 277.

[57] CHILLIDA, Susana. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003. p. 42.

[58] VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996. p. 165.

[59] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 19.

[60] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 89.

[61] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 57.

[62] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 78.

[63] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 68.

[64] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 64.

[65] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 66.

[66] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 52.

[67] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 95.

[68] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 34.

[69] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 88.

[70] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 70.

[71] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 23.

[72] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 15.

[73] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 12.

[74] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 17.

[75] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 25.

[76] CHILLIDA, Susana. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003. p. 27.

[77] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 45.

[78] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 51.

[79] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 82.

[80] CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005. p. 83.

[81] CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004. p. 68.

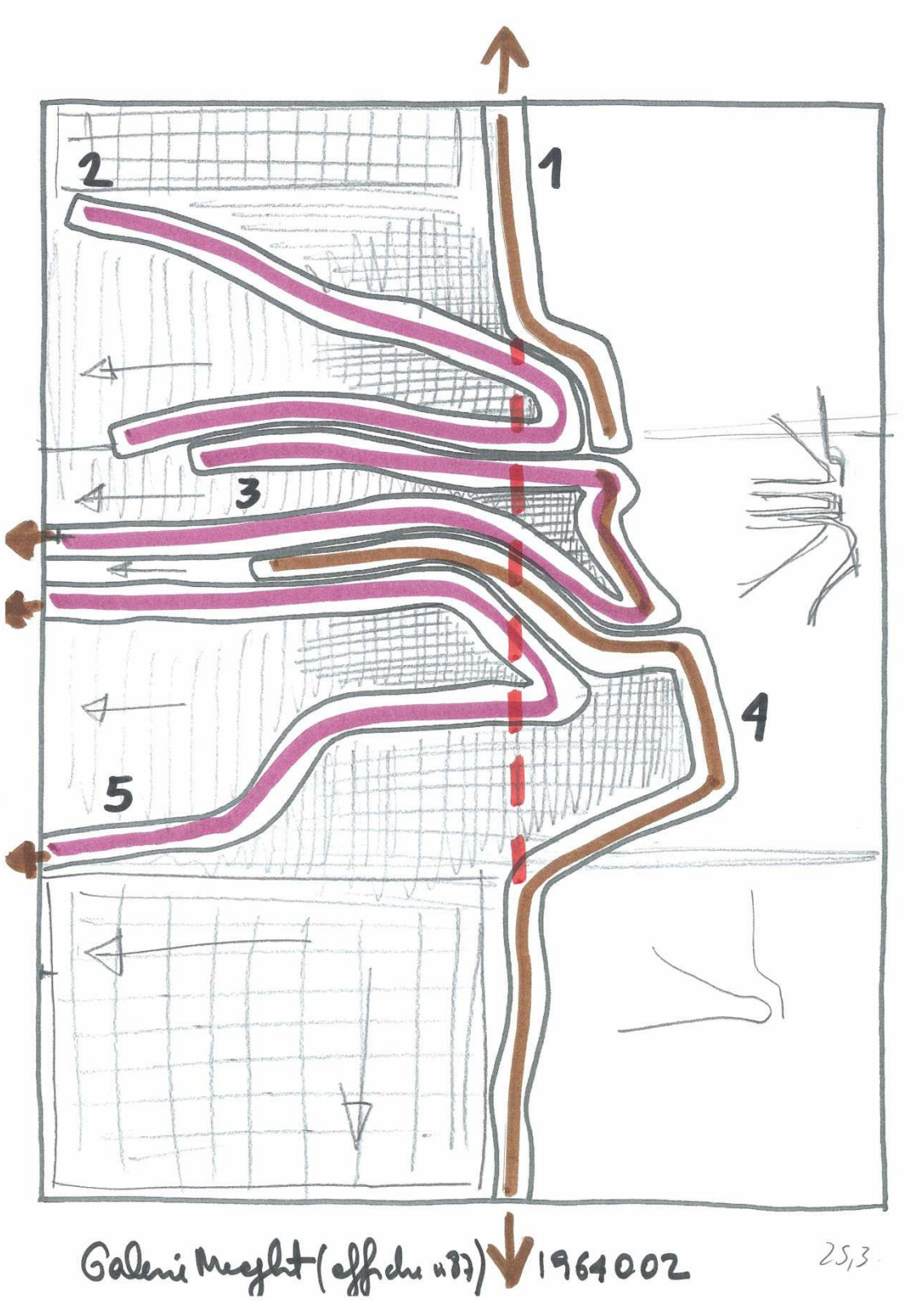
[82] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 18.

[83] CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998. p. 17.

[84] UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995. p. 75.

6. ANEXOS

6.1. Anexo 1. Análisis individual de las obras. 339
6.2. Anexo 2. Familias..... 351
6.3. Anexo 3. Listado de las obras analizadas. 371

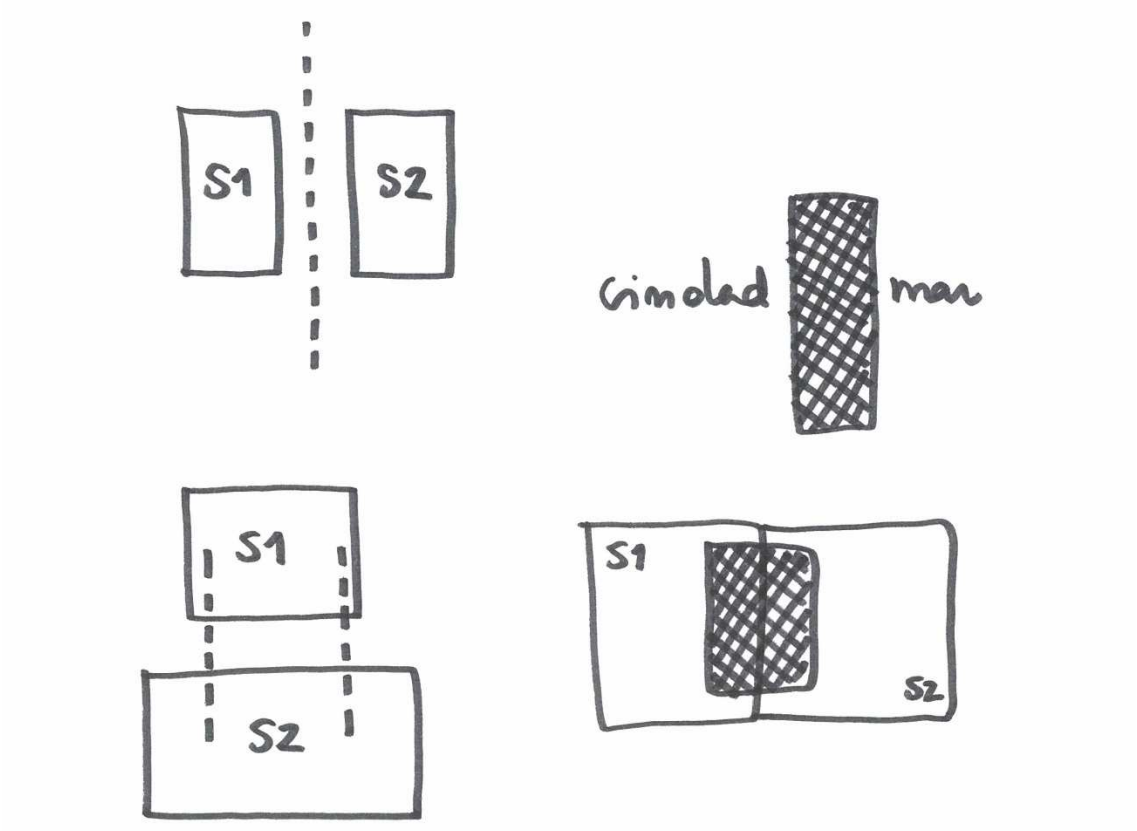

2
1
3
4
5
Galerie Meyhit (eff. ch. n°87) 1964002
25,3

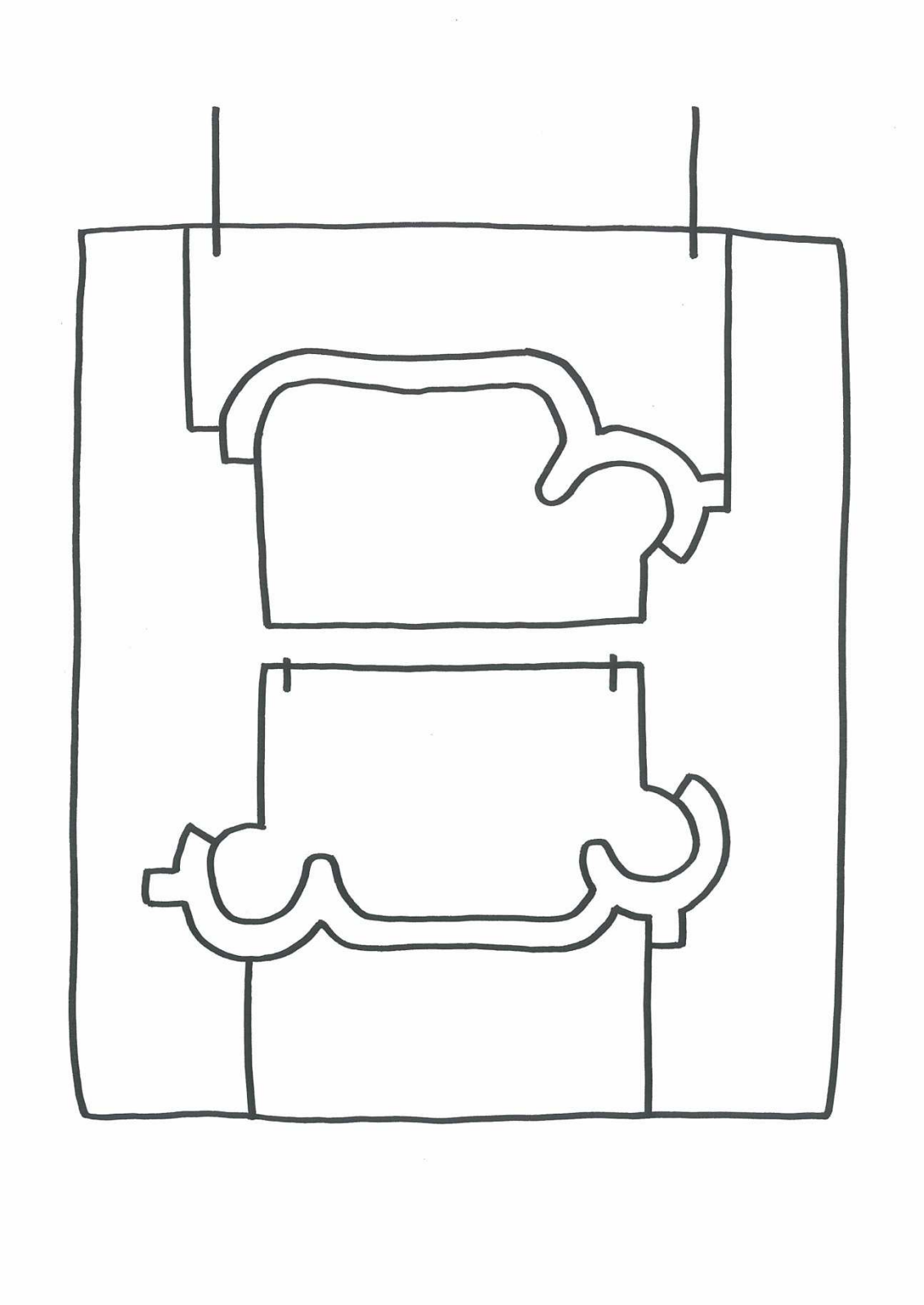
6.1. Anexo 1. Análisis individual de las obras.

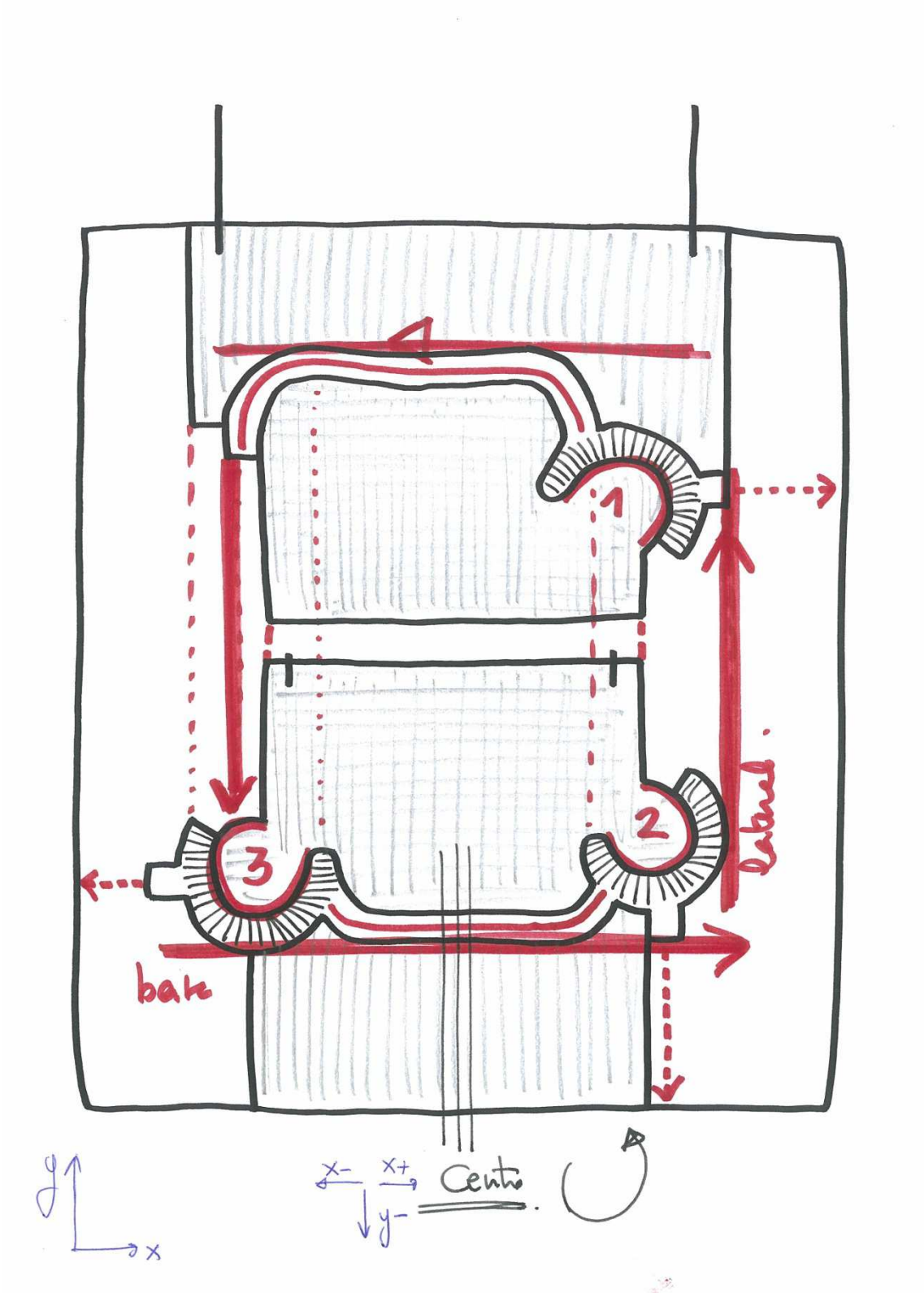
A continuación, se muestran, a modo de ejemplo, algunas de las obras analizadas en este proceso de investigación. A la izquierda de cada doble página, la obra de Chillida redibujada con líneas negras, y a la derecha, los primeros apuntes sobre la misma.

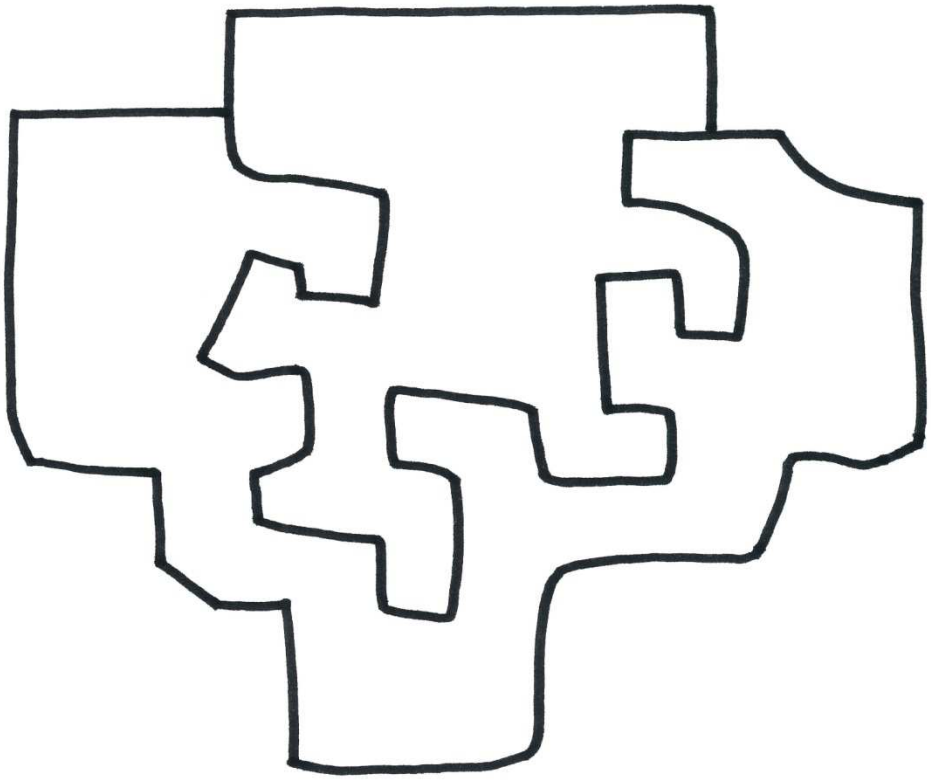
Las obras presentadas son las siguientes:

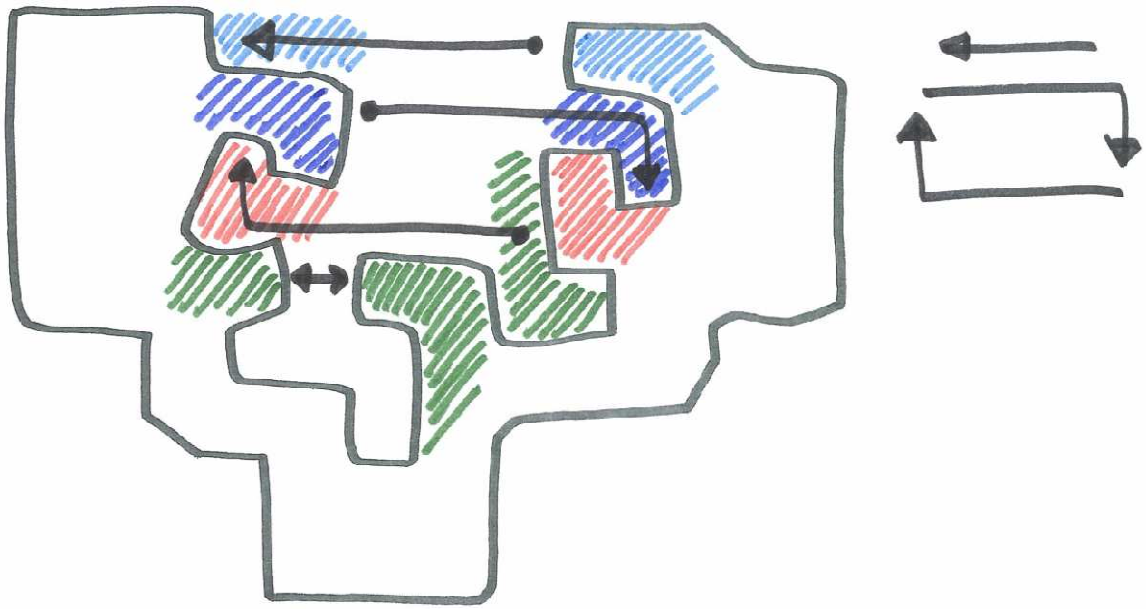
- “CH-88/GT-34” (Gravitación Tinta 1988034).
- “Euskal Unibersitatea bai” (Logos 1975002).
- “CH-94/C-3” (Collages 1994003)
- Elemento tridimensional de seis líneas utilizado por Chillida.
- “Arco de la Libertad” (Escultura 1993010).



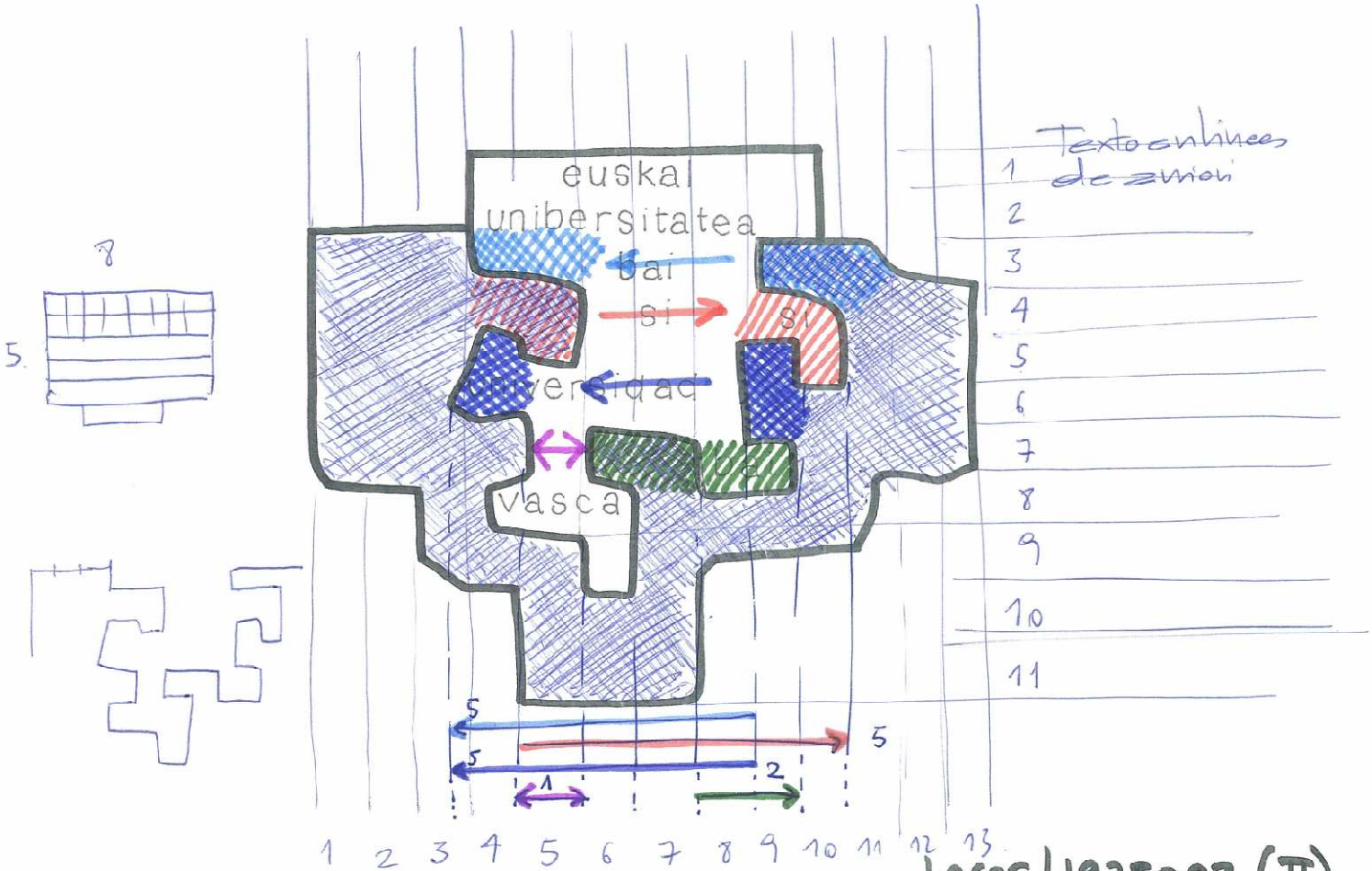



1
2
3
Entrada
bata
y
x
x-
x+
y-
Centro

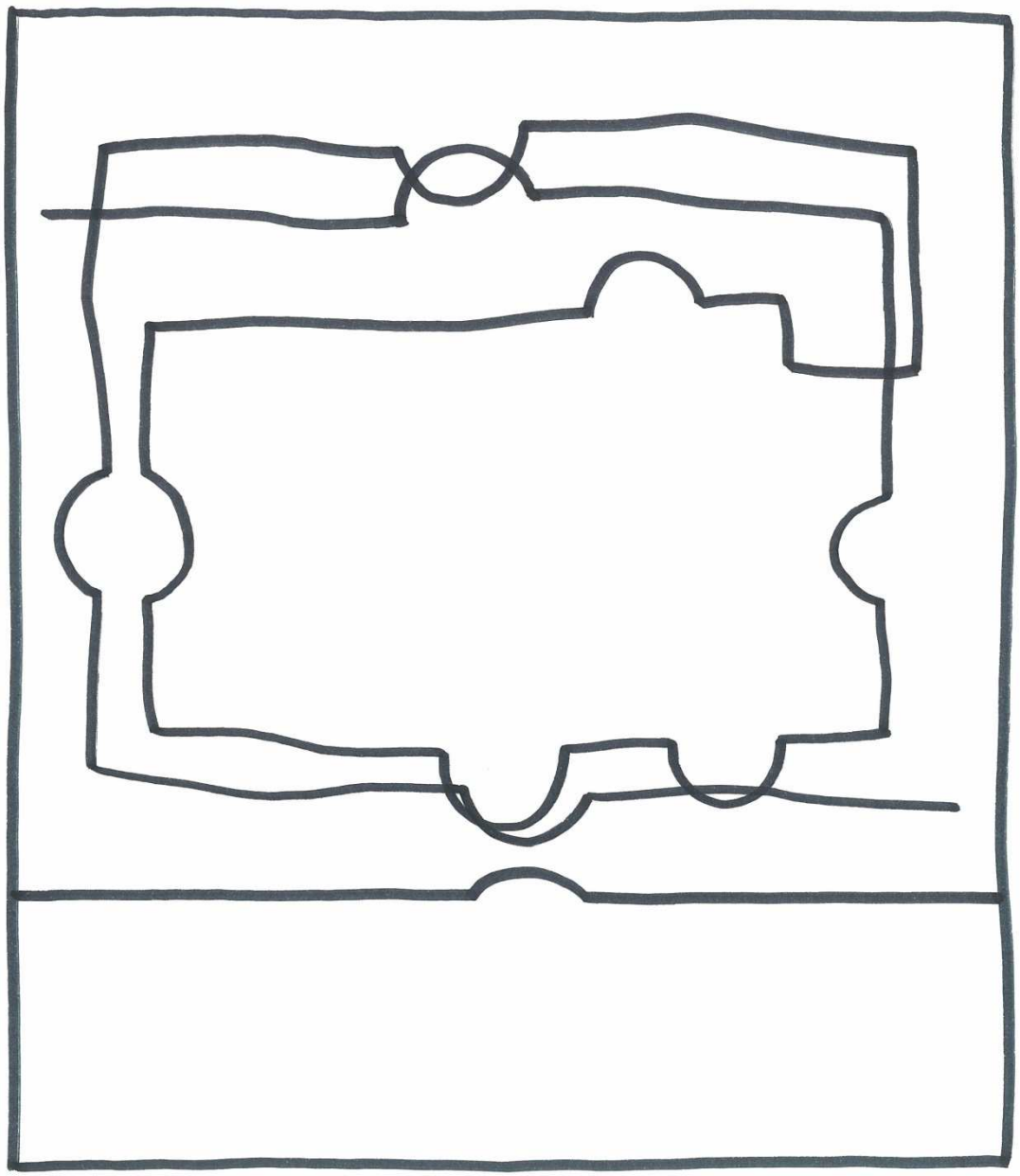


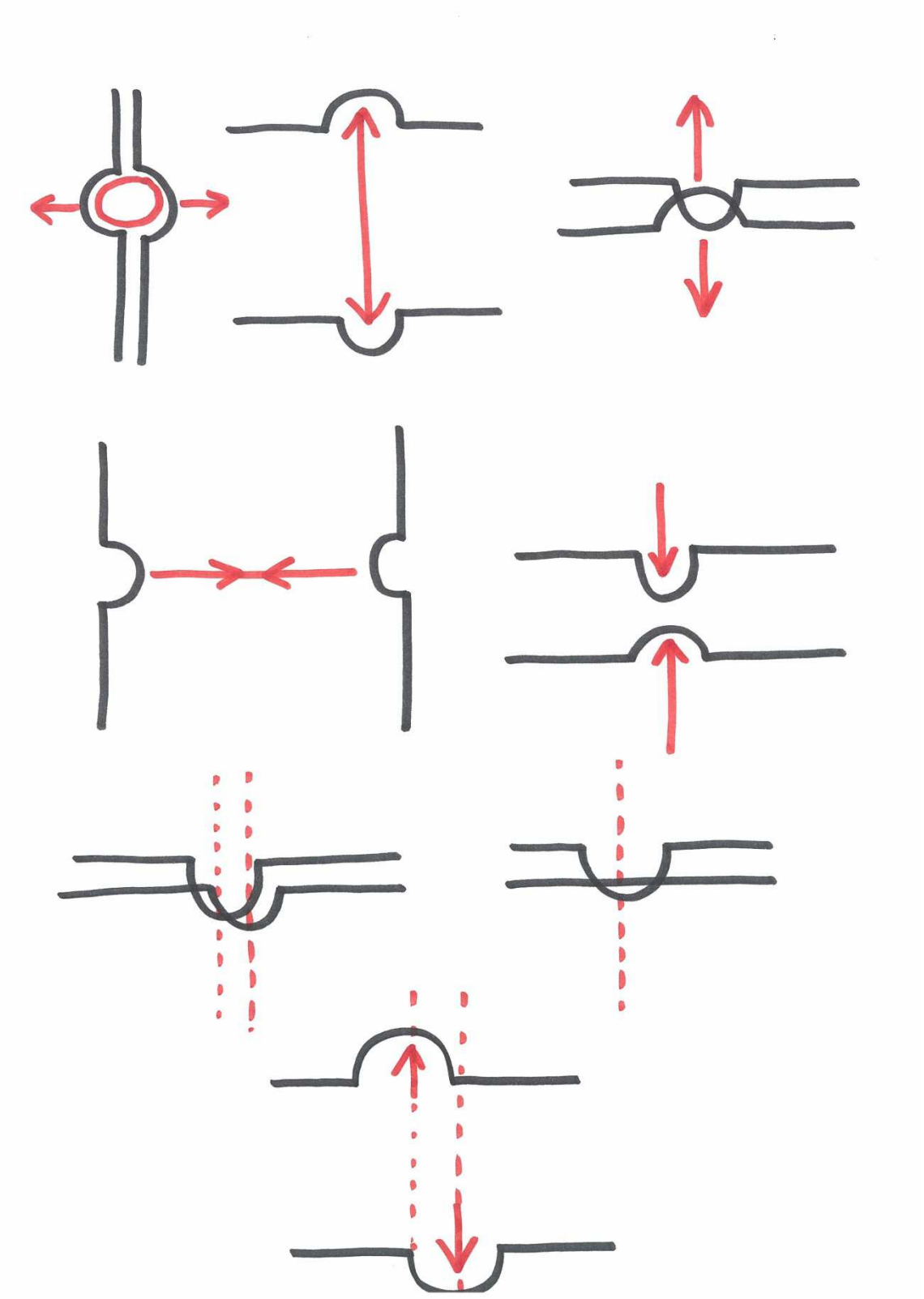


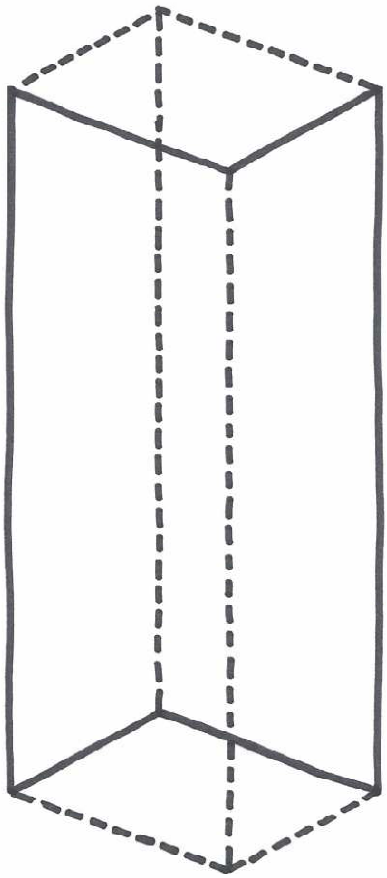
LOGO UPV/EHU / web

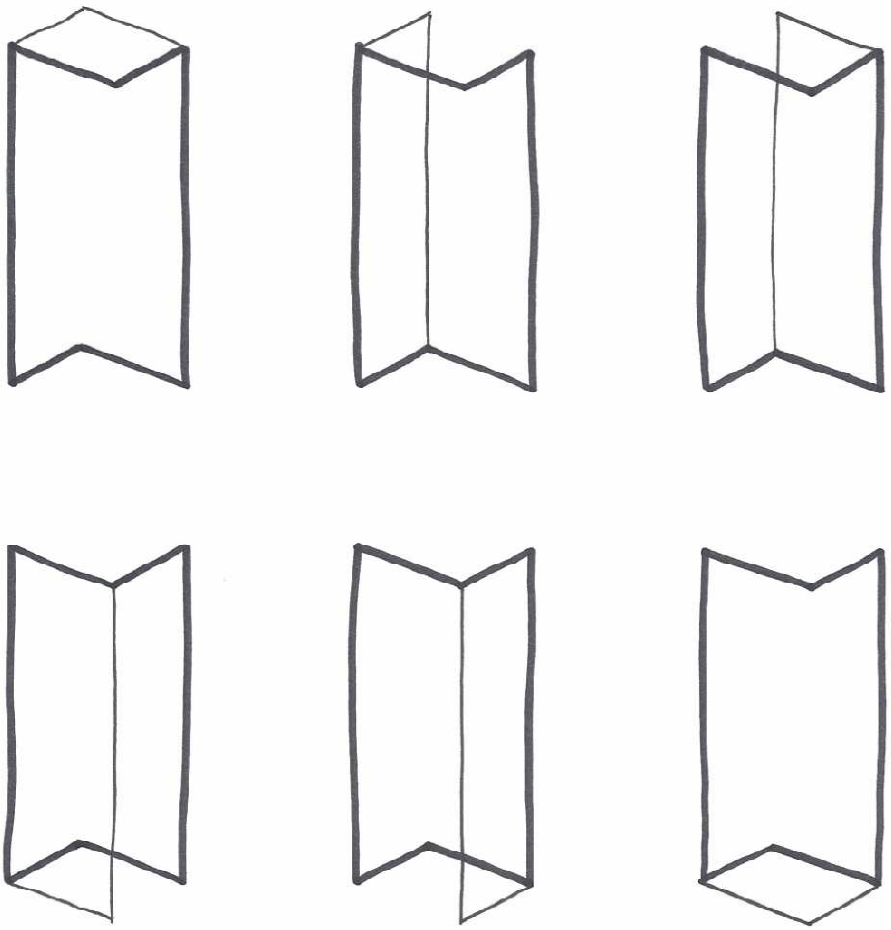


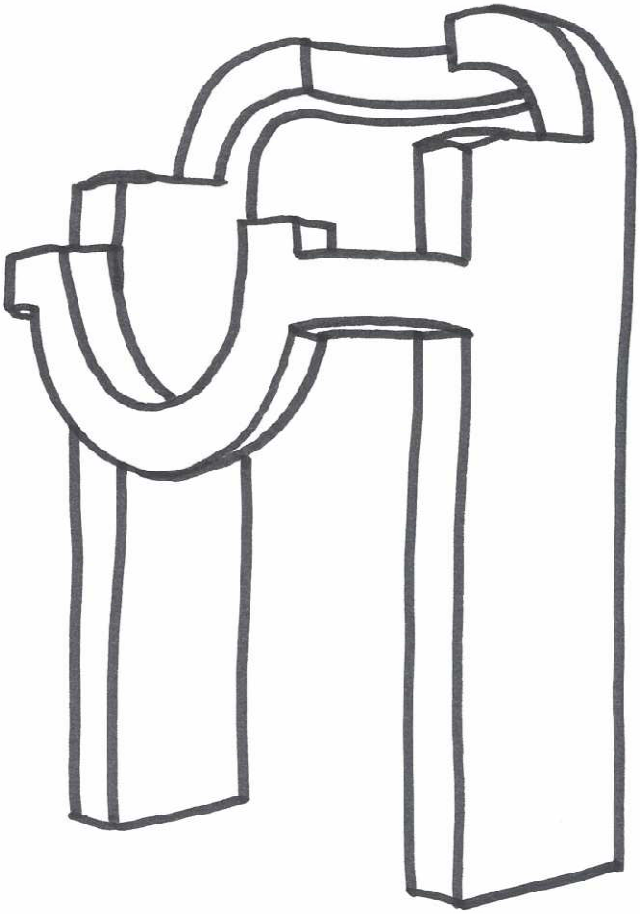
LOGOS | 1975002 (II)

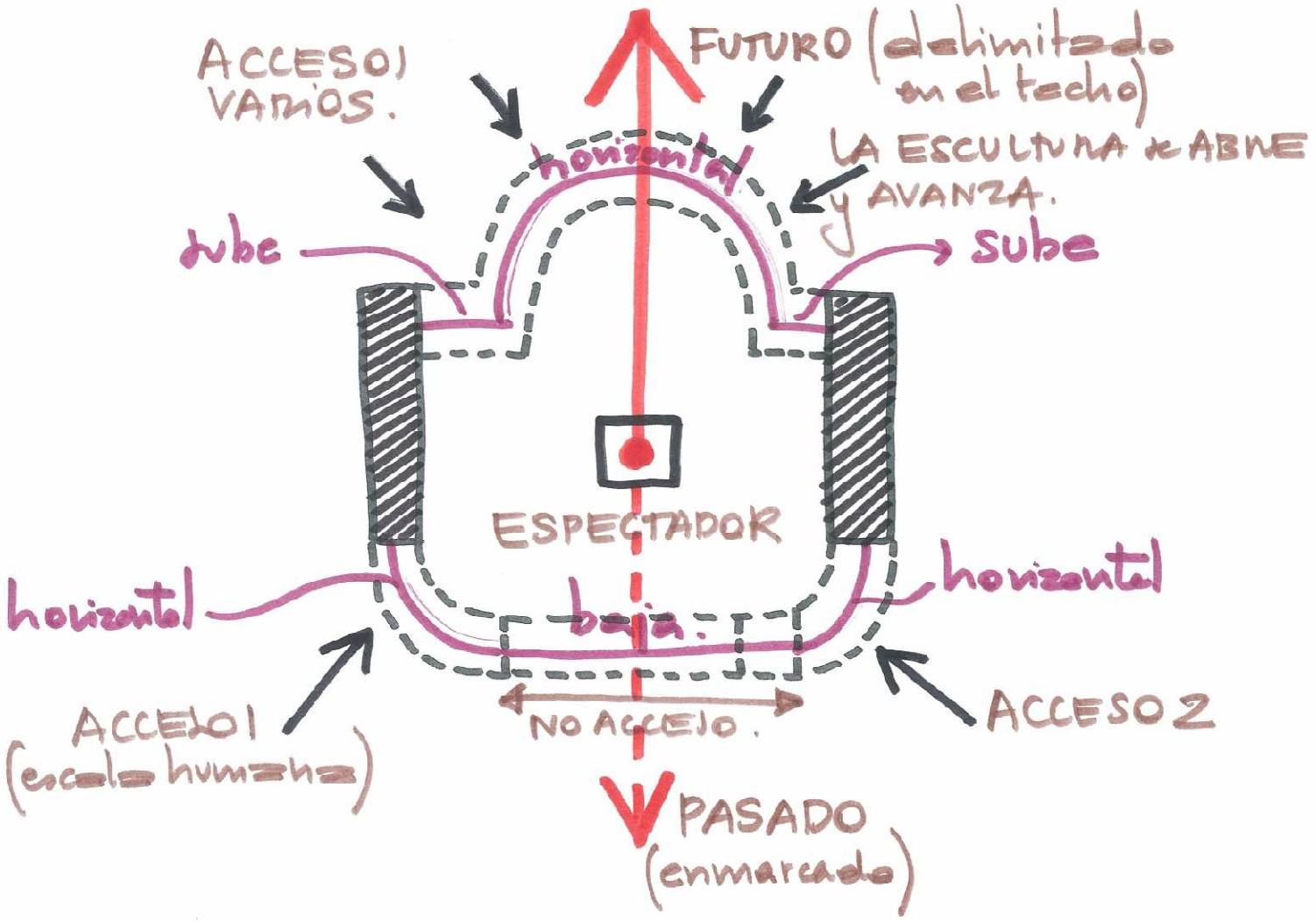











ACCESO1
VAMOS.
FUTURO (delimitado en el techo)
horizontal
LA ESCULTURA de ABNE
y AVANZA.
sube
sube
ESPECTADOR
horizontal
horizontal
baja.
ACCESO1
(escala humana)
NO ACCESO.
ACCESO 2
PASADO
(enmarcado)

23-II-15

(1) * DÉFINITION de l'OBJET

+ la ligne
+ le temps
+ chemins
+ le rythme
+ limites
+ binaire | ternaire

* LOGIQUE INTERNE de l'OEUVRE

+ espace entre intérieur
+ reconstruction

(2) * OBJET DANS L'ESPACE

+ tridimensionnalité
+ position | élévation
+ équilibre.

(3) * ORIENTATION DANS L'ESPACE

+ Espace avant (horizontal)
+ inscription dans le site

* ESPACE ENTRE et AUTOUR

+ unité de l'oeuvre
+ échelle.

Relation entre l'objet et l'espace

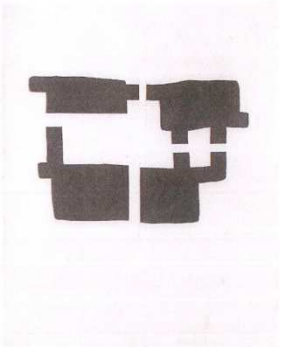
* THÉMATIQUES : main | choix | union | choix.

6.2. Anexo 2. Familias

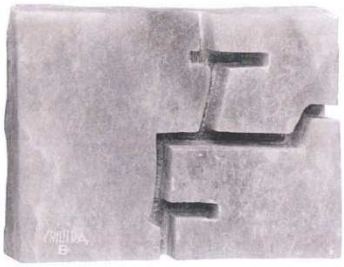
Una vez que las obras han sido analizadas de manera individual, se organizan por familias. Esas familias son los temas principales del autor. Como puede observarse, algunos se han desarrollado a lo largo de la tesis y otros no, con lo que el trabajo queda abierto.

- Reconstrucción
- Coser en el espacio / Dibujar en el espacio
- Planos / Cruz
- Equilibrio / Gravitación vs levitación
- Tridimensionaliidad / Envolver un espacio / Línea
- Hacia
- Cruz (II)
- Positivo vs negativo
- Música
- Manos
- Simetría aparente / de A a A
- Arista vacía
- Número 3
- Transición / opuestos / vs
- Espacio entre
- Caminos
- Lecturas superpuestas
- Casa

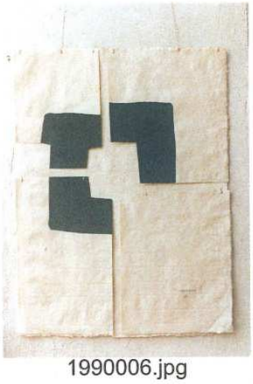
RECONSTRUCCIÓN



1995001 v2.jpg

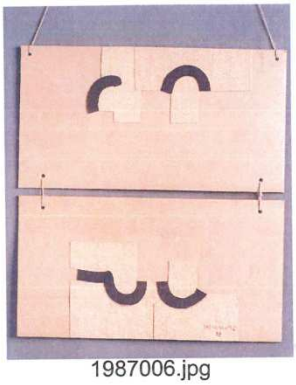


1968017.jpg



1990006.jpg

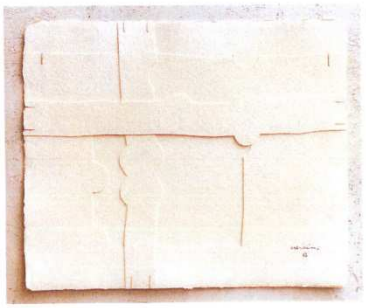
1989055.jpg



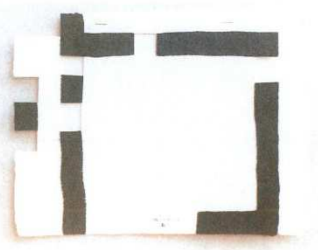
1987006.jpg

1997001.jpg

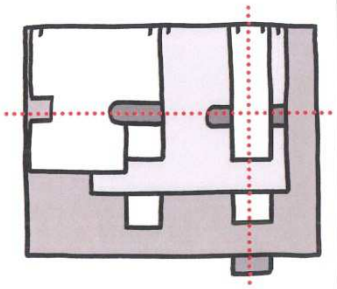
COSER en el ESPACIO / DIBUJAR en el espacio.



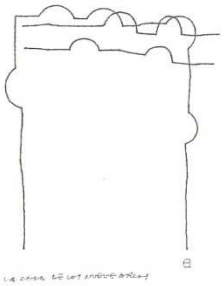
1993016 recortada.jpg



1997009.jpg

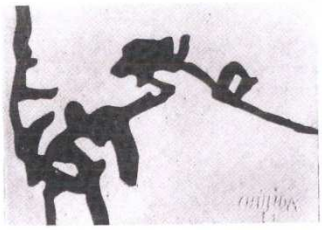


Ejes principales.jpg

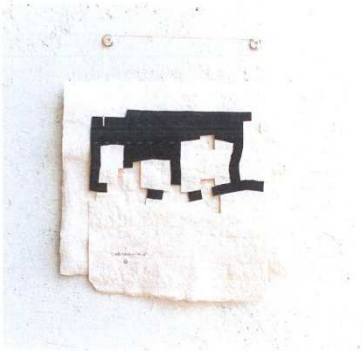


1995064.JPG

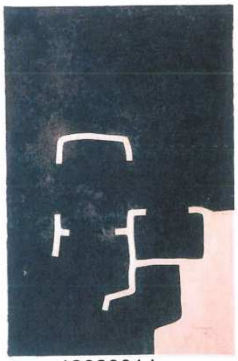
1994037.jpg



1962013.jpg

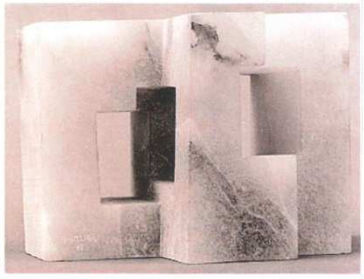


1993006.jpg

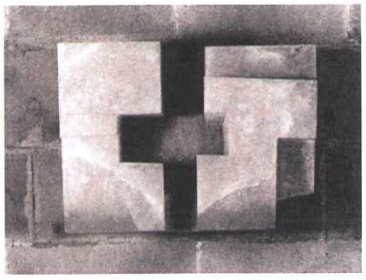


1982001.jpg

PLANOS / CRUZ

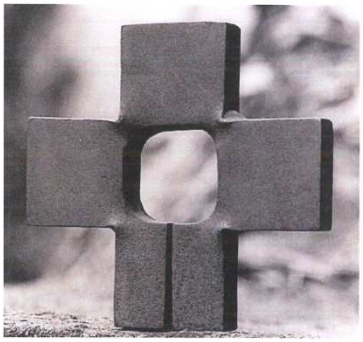


1974011.jpg

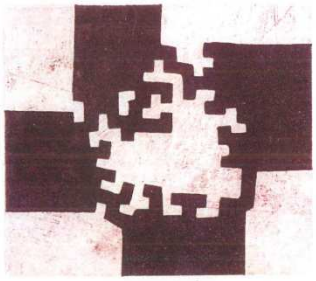


1975001.jpg

1973018.jpg



1968001.jpg

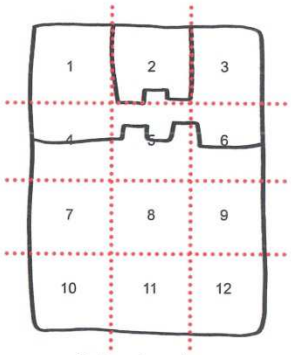


1980004.jpg

1955001.jpg

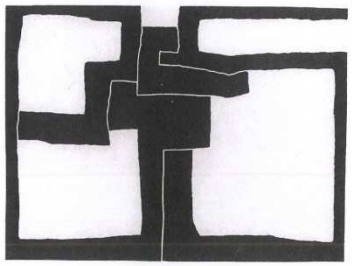
2000004.jpg

1986003.jpg

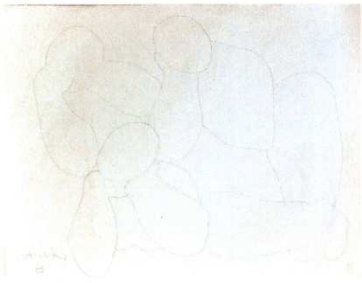


Estructura.jpg

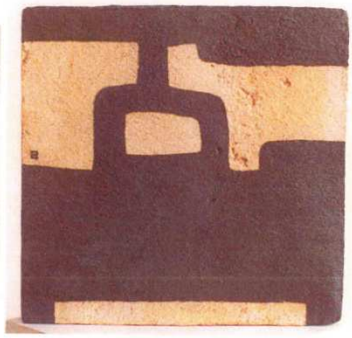
EQUILIBRIO / GRAVITAC. vs LEVITAC.



1968.003.tif



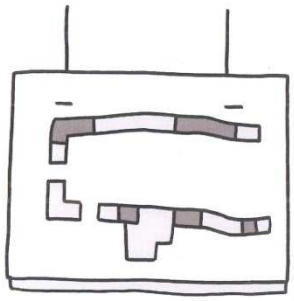
1948028 recortada.jpg



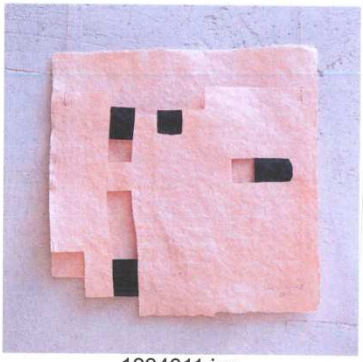
1984067.jpg

1989009.jpg

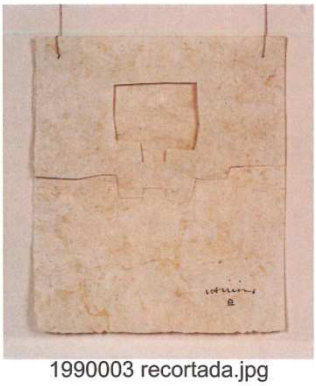
1988032 recortada.jpg



Obra descriptiva.jpg



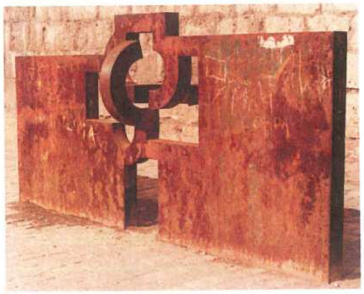
1994011.jpg



1990003 recortada.jpg

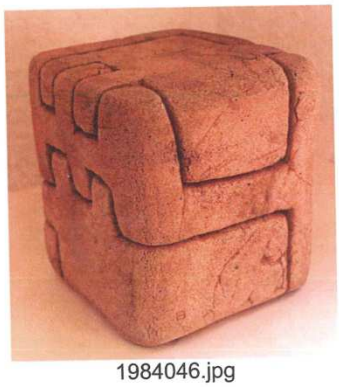
1993018.jpg

TRIDIMENSIONALIDAD / envolver un espacio línea



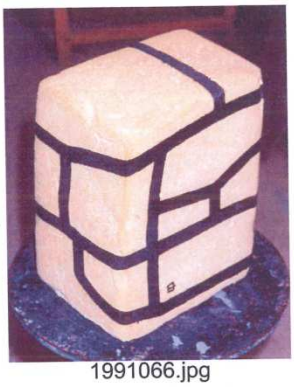
1982007.jpg

1996006.jpg



1984046.jpg

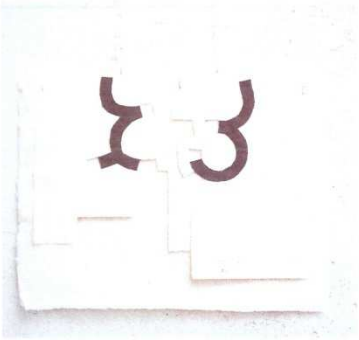
1991046.jpg



1991066.jpg

1996008

1999004.jpg

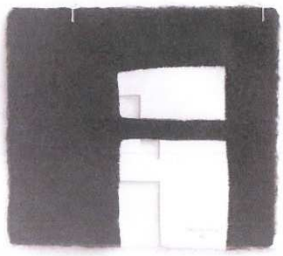


1990023 v2.jpg

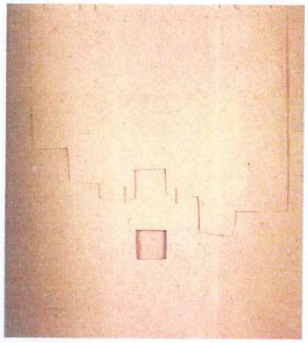
1995004.jpg

HACIA

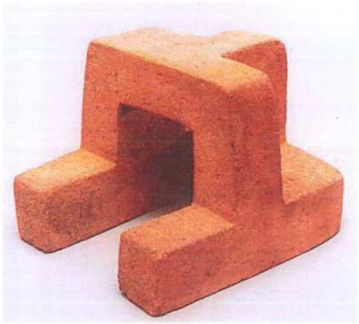
1990016.jpg



1990007.jpg



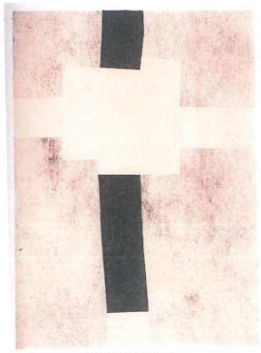
1987016.jpg



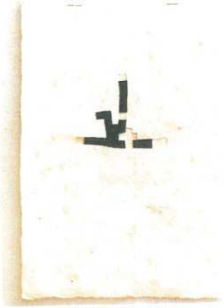
1990040.jpg

1993010.jpg

CRUZ (II)



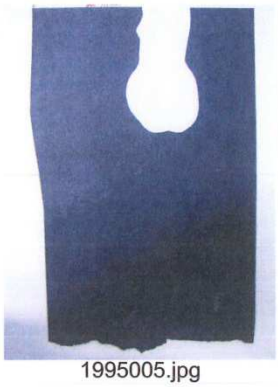
1988017.jpg



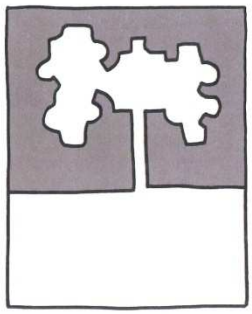
1997055.jpg

1.jpg

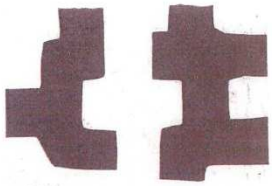
POSITIVO VS NEGATIVO



1995005.jpg

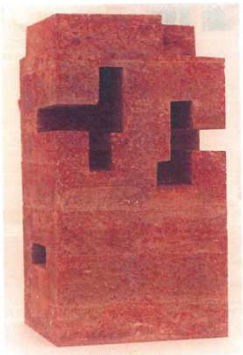


Descripción de la obra.jpg



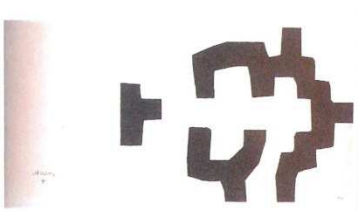
1982008.jpg

1978004.jpg



1978009.jpg

MÚSICA



1979019.jpg

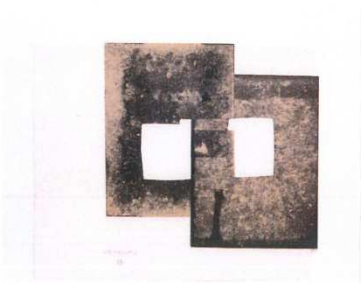
MANOS

1995021.jpg

1995012 v3.jpg

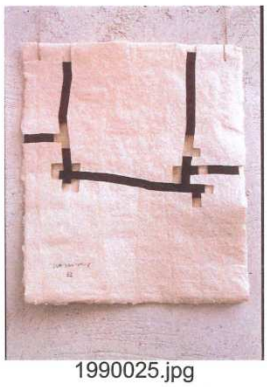
1997018.jpg

SIMETRÍA APARENTE / de A a A

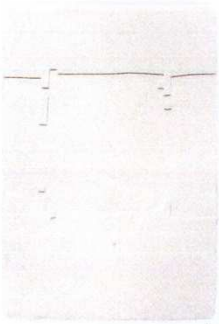


1968.009.tif

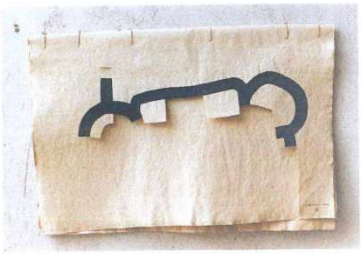
1971005.jpg



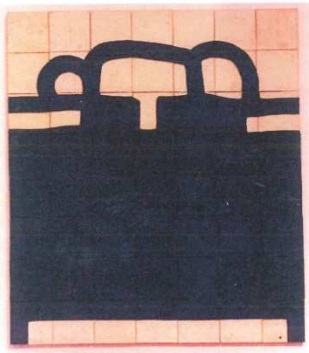
1990025.jpg



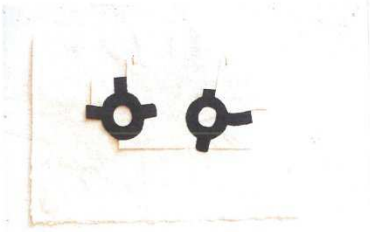
1993013.jpg



1992028.jpg



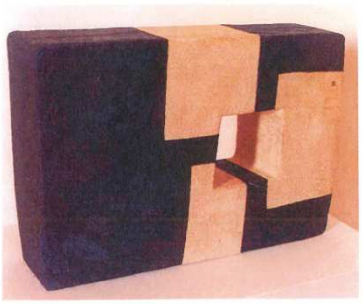
1984064.jpg



1988003.jpg

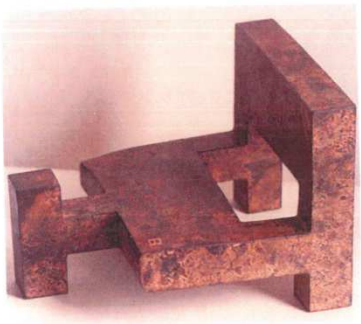
ARISTA VACÍA

1985045.jpg



1985037.jpg

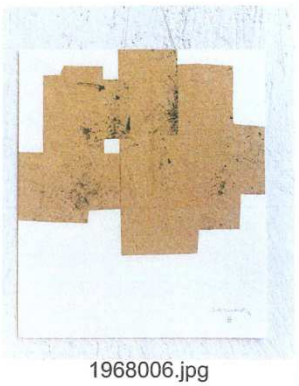
1984032.jpg



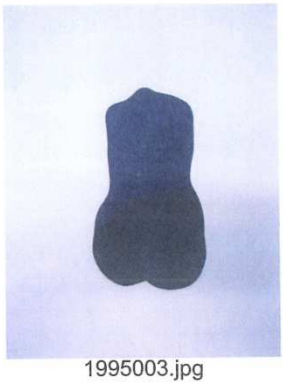
1984012.jpg

NÚMERO 3

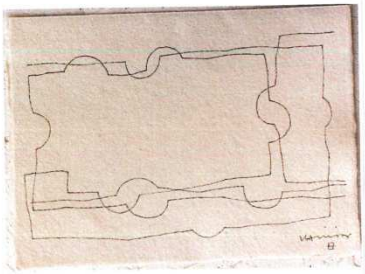
1985005.jpg



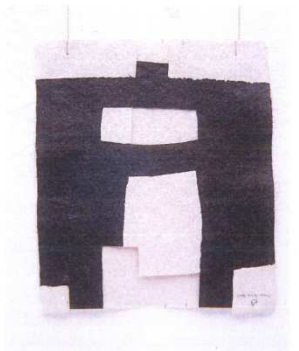
1968006.jpg



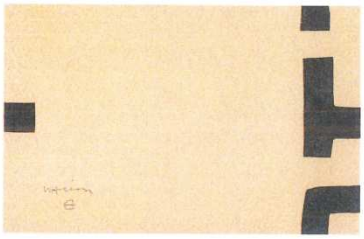
1995003.jpg



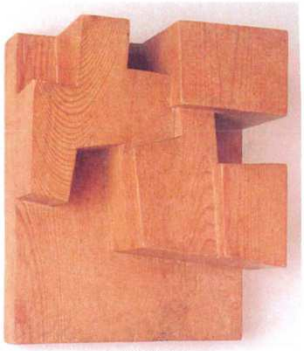
1993004.jpg



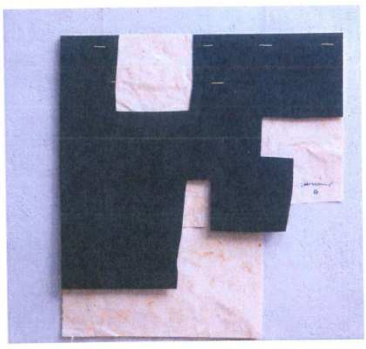
1992.027 Foto Jesús Uriarte.tif



collage.jpg

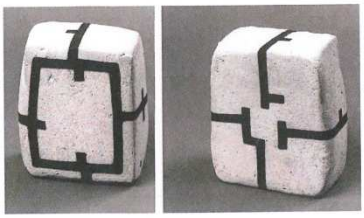


1965014.jpg

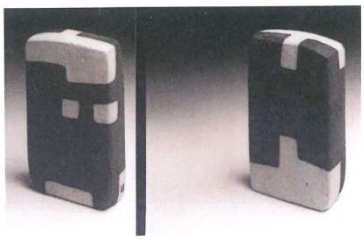


1997008.jpg

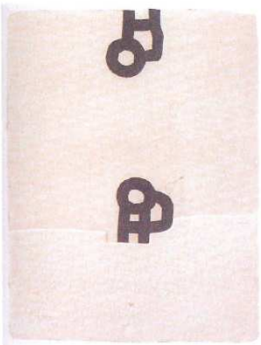
TRANSICIÓN / OPUESTOS / VS



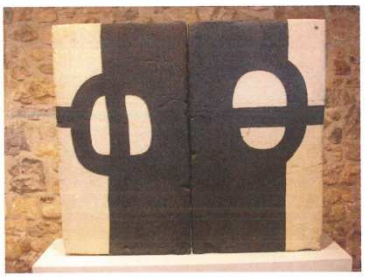
1981021.jpg



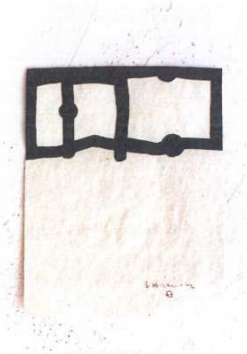
1984028.jpg



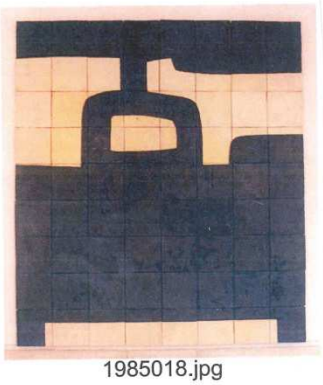
1989010.jpg



1985.040.3.JPG



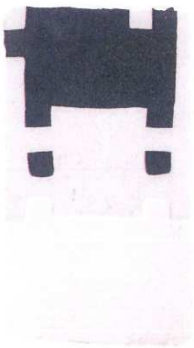
1995007.jpg



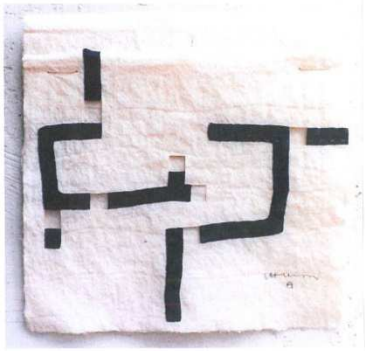
1985018.jpg

ESPACIO ENTRE

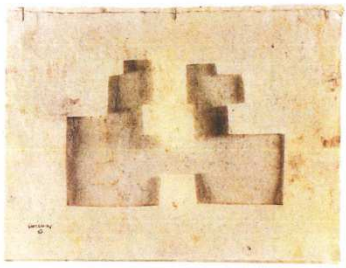
Zabalaga txiki 1.jpg



1990004.jpg

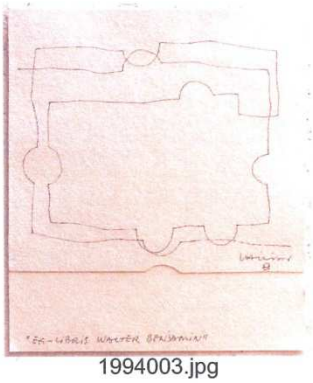


1996036 2.jpg

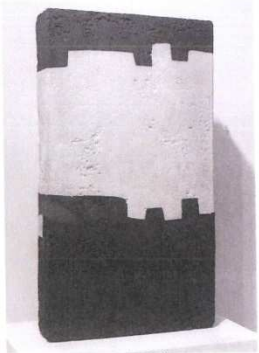


GRAVITACIÓ.jpg

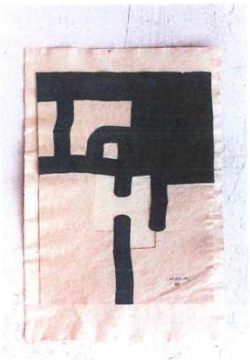
1999017.jpg



1994003.jpg



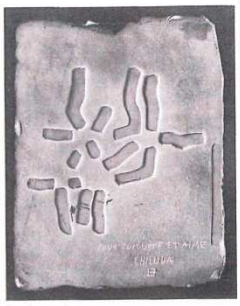
1985052.jpg



1984001.jpg

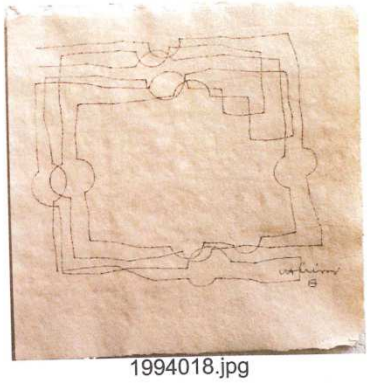
CAMINOS

1997045.jpg

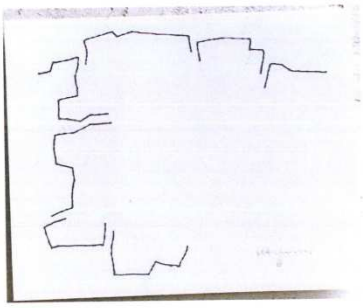


La pierre de la signe
21 x 16 x 7 cm

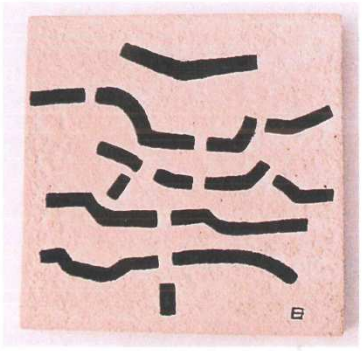
1958016.jpg



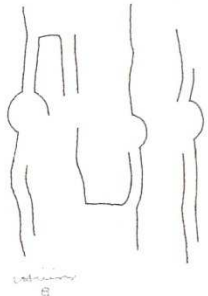
1994018.jpg



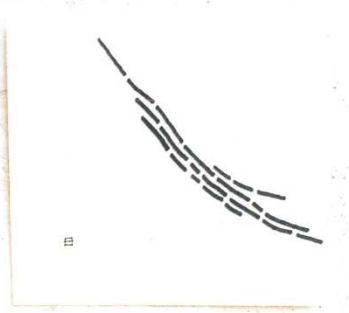
1994001.jpg



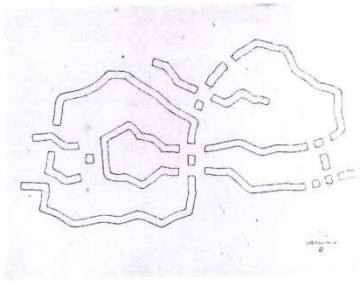
1999011.jpg



1995061.JPG

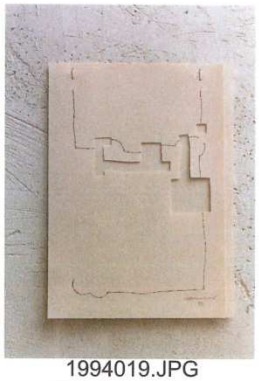


1998007.jpg

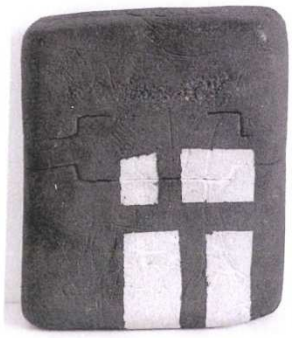


1969001.jpg

LECTURAS SUPERPUESTAS

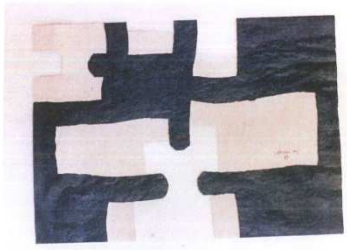


1994019.JPG



1992041.jpg

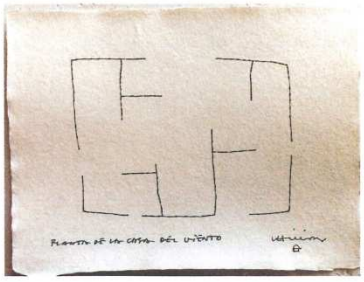
1972.010.tif



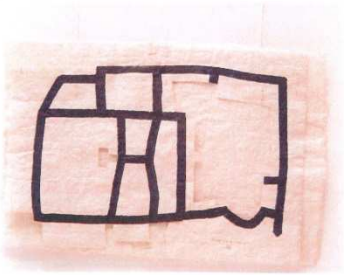
1985015.jpg

EL PAN

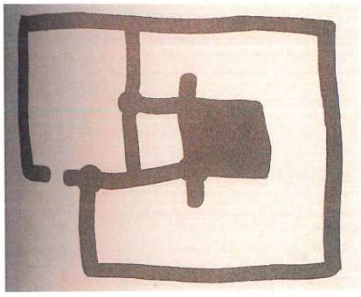
CASA



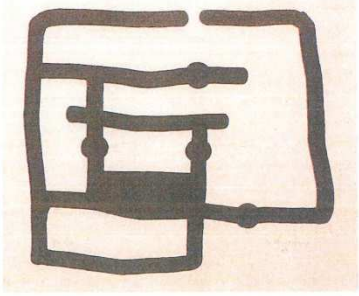
1994023.jpg



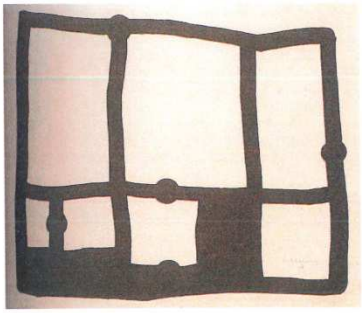
1991006.jpg



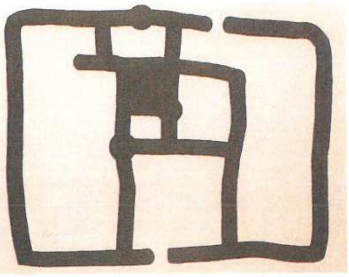
1991001 v1.jpg



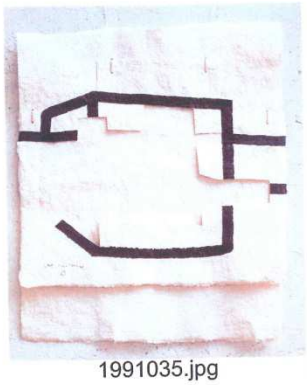
1991002 v2.jpg



1991003 v2.jpg



1991004 v2.jpg



1991035.jpg

6.3. Anexo 3. Listado de las obras analizadas.

Collages

CH-68/C-6 (1968006)
CH-68/C-9 (1968009)
CH-81/C-7 (1981007)
CH-84/C-1 (1984001)
CH-94/C-3 (1994003)

Dibujo Figuras

CH-48/FH-28 (1948028)

Dibujo Línea

CH-94/DLF-23 (1994023)

Dibujo Tinta

CH-95/DT-7 (1995007)
CH-95/DT-12 (1995012)
CH-98/DT-7 (1998007)

Escultura

Óxido 63 (1981021)
Homenaje a Jorge Guillén II (1982007)
Gnomon II (1984012)
Óxido G-78 (1985040)
Óxido G-147 (1989055)
Lo profundo es el aire, Estela XII (1990016)
Arco de la Libertad (1993010)
Escuchando a la piedra V (1999017)

Grabados

Tempo II (1964005)
Inguru III (1968003)
Bideak (1979009)
Pittsburgh III (1979019)
Gurutze (1980004)
Zubia. Homenaje a María Zambrano (1989007)
Anjana (1989010)
Homenaje a San Ignacio (1990002)
Aurkitu (1990004)
Zedatu I (1991001)

Zedatu II (1991002)
Zedatu III (1991003)
Zedatu IV (1991004)
Bauen, Wohnen, Denken (Homenaje a Heidegger) (1994014)

Gravitación Blanca

CH-86/GB-6 (1986006)
CH-87/GB-16 (1987016)
CH-88/GB-6 (1988006)

Gravitación Tinta

CH-87/GT-3 (1987003)
CH-88/GT-34 (1988034)
CH-90/GT-6 (1990006)
CH-90/GT-7 (1990007)
CH-90/GT-23 (1990023)
CH-91/GT-6 (1991006)
CH-94/GT-11 (1994011)
CH-96/GT-36 (1996036)
CH-98/GT-19 (1998019)

7. BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO REVILLA, Juan. *Las calles de Valladolid: nomenclátor histórico*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1937.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Soledad. *Chillida. Obra gráfica / esculturas*. Gijón: Museo Juan Barjola, 1990.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Soledad. *Euskal eskultura Kutxaren bilduman. Escultura vasca en la colección Kutxa*. Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 2000.

AMÓN, Santiago. "Materia, experiencia y acontecimiento natural: Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amón". *Revista de Occidente* 3 (1976). p. 44-51.

AMÓN, Santiago. *Chillida. Escultures. Obra gràfica.* Barcelona: Maeght, 1980.

ARESTI, Gabriel, Bernardo ATXAGA, Reinhold HOHL, M. P. HERRERO, y Koldo MITXELENA*. Chillida. Obra Gráfica Completa - Complete Graphic Work 1977-1985. Diseño Gráfico - Graphic Design 1956-1986*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. *Psicología del ojo creador***.** Madrid: Alianza, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, 2001.

ATXAGA, Bernardo, Fernando HUICI, y Miguel ZUGAZA. *Chillida*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y Fundación Caja Vital-Kutxa, 1995.

AURTENETXE, Carlos. "La tierra cumplida", palabras pronunciadas por Carlos Aurtenetxe en el Acto de Inauguración de la Exposición *La casa del olvido*, de Eduardo Chillida y Carlos Aurtenetxe, en el Museo Chillida-Leku, el 17 de diciembre de 2003.

AURTENETXE, Carlos, y Eduardo CHILLIDA. *La casa del olvido*. Donostia-San Sebastián: Bermingham, 1999.

BACHELARD, Gaston. *Derrière le Miroir* 90-91*.* Paris: Maeght Éditeur, 1956.

BACHELARD, Gaston. *El derecho de soñar.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BARAÑANO, Kosme María de. *Chillida íntimo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1991.

BARAÑANO, Kosme María de, Gabriel CELAYA, José CORREDOR-MATHEOS, Octavio PAZ, Werner SCHMALENBACH, Franz MEYER, y Blas FERNÁNDEZ-GALLEGO. *Chillida. Escala humana*. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias, 1991.
BARAÑANO, Kosme María de, José Ángel VALENTE, Werner SCHMALENBACH, y Gabriel CELAYA. *Chillida en San Sebastián*. Donostia-San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992.

BARAÑANO, Kosme, y Lorenzo FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ. *Montaña Tindaya.* Fuerteventura: Gobierno de Canarias, 1997.

BARAÑANO, Kosme María de, e Ina BUSCH. *Eduardo Chillida. Elogio del Hierro*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1998.

BARAÑANO, Kosme María de, Ina BUSCH, Matthias BÄRMANN, Tomás LLORENS, y José Ángel VALENTE. *Chillida 1948-1998*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía y Aldeasa, 1998.

BARAÑANO, Kosme María de, Bernardo ATXAGA, GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA, y Galder REGUERA. *Homenaje a. Homage to. Chillida.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2006.

BARTEN, Sigrid, Andrew TORR, Eduardo CHILLIDA, Margitta BUCHERT, and Mario TERÉS. *Eduardo Chillida. Skulpturen aus Ton. Sculptures in clay*. Zurich: Museum Bellerive, 1996.

BAZAL, Luis. *El Peine del viento.* Pamplona: Q Editions, 1986.

BEAUMONT, Marutxi. *Arquitectura de l'aire.* Cerdanyola del Vallès: Editorial Montflorit, 2008.

BONNEFOY, Yves. *Chillida*. Paris: Galerie Lelong, 1990.

BONNEFOY, Yves. *Alberto Giacometti*. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook, 2002.

BOUQUILLARD, Jocelyn. *Hokusai. Treinta y seis vistas del monte Fuji*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

BROSSA, Joan, y Eduardo CHILLIDA. *A peu pel llibre*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.

BRÜDERLIN, Markus, Werner HOFMANN, Friedrich TEJA BACH, and Philip URSPRUNG. *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente.* Riehen/Basel: Fondation Beyeler, 2005.

BULNES, Patricio. "Espacios sin signos". *Revista de Occidente 3* (1976). p. 40-43.

BUBMANN, Klaus, Wolf-Dieter DUBE, Martin VAN DER KOELEN, and Eduardo CHILLIDA. *Chillida. Hauptwerke*. Munich: Chorus Verlag für Kunst und Wissenschaft, 2003.

CAESAR, Peter, Dorotea VAN DER KOELEN, Martin VAN DER KOELEN, and Bernhard FOCHT. *Chillida in Trier*. Munich: Chorus-Verlag, 1998.

CARANDENTE, Giovanni. *Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999; English edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999; French edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999; German edition: *Eduardo Chillida*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999.

CARANDENTE, Giovanni. *Chillida. Open-air sculptures.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003.

CARANDENTE, Giovanni, and Eduardo CHILLIDA. *Omaggio a Eduardo Chillida.* Venice: Edizioni La Biennale di Venezia, 1990.

CELAYA, Gabriel, and Santiago AMON. *Derrière le Miroir* 204. Paris: Maeght Éditeur, 1973.

CELAYA, Gabriel. *Los espacios de Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1974; English edition: *Spaces of Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1974; German edition: *Chillidas Räume*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1974.

CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

CHILLIDA, Eduardo. *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación, 1998.

CHILLIDA, Eduardo. *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku, 2004.

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica; Hernani: Museo Chillida-Leku, 2005.

CHILLIDA, Ignacio, José Ángel VALENTE, Andrés NAGEL, Nausica SANCHEZ, FUNDACIÓN EDUARDO CHILLIDA-PILAR BELZUNCE. *Eduardo Chillida. Bideak. Caminos.* Donostia-San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa / kubo-kutxa Aretoa, 2014.

CHILLIDA, Susana. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.

CHILLIDA, Susana. *Cien palabras para Chillida. Homenaje X Aniversario*. Hernani: Fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunce, 2012.

CLAY, Julien, and Ignacio CHILLIDA. *Eduardo Chillida. Fondation Maeght*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts éditions / TTM Éditions, 2011.

COBO, Alberto, e Ignacio CHILLIDA. *Eduardo Chillida. I (1948/1973). Catálogo Razonado de Escultura.* Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2014.

DEMPSEY, Andrew. *Diálogo de escultores: Anthony Caro, Eduardo Chillida*. New York: Art of This Century, 2000.

DUPIN, Jacques. "Répétitions autor du vide ». *Art International vol.* 23 *5-6* (1979). p. 109-112.

DUPIN, Jacques. *Tàpies*. Paris: Galerie Lelong, 1993.

DUQUE, Félix, José VELA CASTILLO, Eduardo CHAMORRO, Begoña FERNÁNDEZ CABALEIRO, Arno GIMBER, Ana María RABE, Ana María LEYRA, *et al. Escritura e imagen Vol.*10 (2014). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.

ETXEPARE ZUGASTI, Carlos, y Sarah Teresa RADIC. *Hitza zizel / Zizela hitz. El cincel y la palabra*. Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 2006.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis. *Eduardo Chillida. Artistas Españoles Contemporáneos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis. *Chillida. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

FULLAONDO, Juan Daniel. *Derrière le Miroir* 174. Paris: Maeght Éditeur, 1968.

GIEDION-WELCKER, Carola. *Derrière le Miroir* 143. Paris: Maeght Éditeur, 1964.

GIRALT-MIRACLE, Daniel, Francisco JARAUTA, y Fernando MARZÁ. *Chillida-Leku*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 1997.

GÓMEZ PIN, Víctor, Tomás LLORENS, Katharina SCHMIDT, y Kosme María de BARAÑANO. *Chillida.* Barcelona: Fundació Joan Miró, 2003.

HAMMACHER, A. M., Gaston BACHELARD, James Johnson SWEENEY, Octavio PAZ, Edmond JABÈS, Yves BONNEFOY, Jacques DUPIN, et al. *Chillida*. Paris: Éditions du Jeu de Paume, and Réunion des musées nationaux, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Die Kunst und der Raum - L'art et l'espace*. St. Gallen : Erker, 1969.

HOHL, Reinhold, Edmond JABÈS, Jose Antonio FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, y José Miguel ULLÁN. *Chillida*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1986.

HUICI, Fernando, Eduardo CHILLIDA, and Thomas M. MESSER. *Elogio del horizonte. Una obra de / a work by Eduardo Chillida*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias y Progreso Editorial, 1990.

JANÉS, Clara. “Chillida y la fuga sin fin”. *Escritura e imagen Vol.*10 (2014). p. 315-328.

JARQUE, Vicente, David COHN, Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, Carles MURO, Javier MADERUELO, Marta PESSARRODONA, Fernando CASTRO BORREGO, et al. *Poéticas del lugar arte público en España*. Teguise: Fundación César Manrique, 2001.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor, 1988.

KORTADI, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y obra de un artista universal*. Madrid: Síntesis, 2003.

KRAUS, Karl. *La tarea del artista contra la desidia ética y estética*. Madrid: Casimiro libros, 2011.

LAMPE, Angela, y Carmen BERNÁRDEZ SANCHÍS. *Kandinksy. Una retrospectiva*. Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2015.

LICHTENSTERN, Christa, Barbara MÜNKNER, and Mario TERÉS. *Chillida und die Musik*. Cologne: Wienand Verlag Köln, 1997.

LLODRÀ, Joan Miquel. *Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español – El siglo XX. Chillida*. Barcelona: Ciro Ediciones, 2006.

LLORENS, Tomàs. *Chillida. Gravitations*. Zurich: Galerie Lelong, 1988.

MADRIDEJOS, Sol, y Juan Carlos SANCHO OSINAGA. “Breve conversación con Eduardo Chillida – Brief conversation with Eduardo Chillida”. *Croquis* 81-82 (1996). p. 14-23.

MAEGHT, Adrien, Ignacio CHILLIDA, Henri-François DEBAILLEUX, Philippe REGNIER, and Nausica SANCHEZ. *Eduardo Chillida*. Saint-Paul de Vence: Fondation Maeght, 2011.

MALRAUX, André, and François WEHRLIN. *Derrière le miroir* 155. Paris: Maeght Éditeur, 1965.

MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio. *Palabra de Chillida*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998.

MEYER, Franz, and Eduardo CHILLIDA. *Derrière le Miroir* 183. Paris: Maeght Éditeur, 1970.

MOLA, Paola, Marielle TABART, and Francisca PARRINO. *Brancusi. L’œuvre au blanc*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2006.

MUSEO CHILLIDA-LEKU, Carlos AURTENETXE, y Eduardo CHILLIDA. *Chillida 1980-2000*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 2007.

MUSEO CHILLIDA-LEKU. *La colección.* Hernani: Museo Chillida-Leku, 2010.

PAZ, Octavio, Eduardo CHILLIDA, and Gisèle MICHELIN. *Chillida.* Paris: Maeght Éditeur, 1979.

PAZ, Octavio. "Chillida; Entre el hierro y la luz". *Periódico de exposiciones* 3 (1980).

PÉGUY, Charles, Gabriel CELAYA, Jorge GUILLÉN, José-Miguel ULLÁN, José J. BAKEDANO, José BERGAMÍN, Octavio PAZ, et al. *Chillida lanean*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.

RABE, Ana María. "El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida – Art and land in Martin Heidegger and Eduardo Chillida". *Arte, individuo y sociedad* 15 (2003). p. 169-191.

SALAZAR, María José, Víctor NIETO ALCAIDE, Belén GALÁN MARTÍN, Carmen FERNÁNDEZ APARICIO, y Catherine COLEMAN. *III. Abstrakzioak-Figurazioak. Abstracciones-Figuraciones 1940-1975. Mendearen mendeko artea. Arte para un siglo*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 2004.

SAN AGUSTÍN, y José COSGAYA. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

SAN MARTÍN, Fco. Javier, Juan Pablo FUSI, Jerardo ELORTZA, Inmaculada JULIÁN, José Ángel SANZ ESQUIDE, José Julián BAKEDANO, Ana OLAIZOLA, et al. *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan. Arte y artistas vascos en los años 60.* Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa y Koldo Mitxelena Kulturunea, 1995.

SCHMALENBACH, Werner. *Eduardo Chillida. Dibujos: Desnudos, 1948-1951.*Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1979.

SCHMALENBACH, Werner. *Eduardo Chillida. Dibujos: Manos 1949-1974.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1979.

SCHMALENBACH, Werner. *Eduardo Chillida. Dibujos: Formas 1957-1968.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1979.

SELZ, Peter. *Chillida: Two public spaces in the Basque Country*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco, 1985.

SELZ, Peter, and James Johnson SWEENEY. *Chillida*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1986; Basque edition: *Chillida.* Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza, 1986.

SERRA, Pedro. *Escultures a la Vall de Sóller.* Mallorca: Promomallorca, 2003.

SIZA, Álvaro, e Isabel Aguirre. “Parque de San Domingos de Bonaval”. *Obradoiro Revista de Arquitectura* 23 (1994). p. 50-57.

SWEENEY, James Johnson. *Derrière le Miroir* 124. Paris: Maeght Éditeur, 1961.

SWEENEY, James Johnson. *Eduardo Chillida*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1966.

TORDESILLAS, Antonio Álvaro. “Dibujando esculturas de Chillida y Oteiza – Drawing Chillida and Oteiza’s Sculptures”. *Revista de Expresión Gráfica* Arquitectónica 17 (2012), p. 212-221.

TRIADÓ SUBIRANA, Xavier. *Genios del Arte. Chillida*. Madrid: Susaeta, 2006.

UGALDE, Martin. *Hablando con Chillida. Vida y obra (período 1924-1975).* Bilbao: Editorial Txertoa, 1975.

UGARTE, Luxio. *Chillida: dudas y preguntas.* Donostia-San Sebastián: Erein argitaletxea, 1995.

VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado, 1987.

VAN DER GRINTEN, Franz Joseph, and Sabine Maria SCHMIDT. *Eduardo Chillida. Elkartu, 1990*. Berlin: KulturStiftung der Länder, 2002.

VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.I. Catálogo completo de la obra gráfica 1959-1972.* Munich: Chorus Verlag, 1999.

VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.II. Catálogo completo de la obra gráfica 1973-1985.* Munich: Chorus Verlag, 1997.

VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.III. Catálogo completo de la obra gráfica 1986-1996.* Munich: Chorus Verlag, 1996.

VAN DER KOELEN, Martin. *Eduardo Chillida. Opus P.IV. Catálogo completo de la obra gráfica 1996-2001.* Munich: Chorus Verlag, 2005.

VÉLEZ DE MENDIZÁBAL, José M.ª. *Gure Aitaren Etxea. Chillida*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988.

VICENS, Francesc. *Obra de Joan Miró. Pintura, escultura i sobreteixims a la col·lecció de la Fundació*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1979.

VOLBOUDT, Pierre. *Chillida.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967; French edition: Chillida. Paris: Maeght Éditeur, 1967; Basque edition: Txillida. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967.

WOOD, Jon. *From Iron to Light*. London: Ordovas, 2013.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor. Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999.