

Estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida.

Stratégies formelles
dans le langage
compositionnel
d'Eduardo Chillida.

Índice de la tesis

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN GENERAL	11
METODOLOGÍA	19
BIOGRAFÍA	25
1. PRIMERA PARTE. EL ORIGEN. ROMPER PARA COSER.....	49
1.1. La línea como herramienta para dividir. Límites difusos.	51
1.1.1. Origen. Materialización de la línea.....	52
1.1.2. Reflejo del tiempo a través de la línea.....	53
1.1.3. Estructuras en el aire. Ecos y topografías espaciales.	54
1.1.4. Construcción de la forma y disolución de la línea.....	55
1.1.5. Ejemplos: “Óxido G-147” (Escultura 1989055), “CH-98/DT-7” (Dibujo Tinta 1998007), “Tempo II” (Grabados 1964005) y “Bideak” (Grabados 1979009).....	57
1.2. Estrategias para coser las divisiones a través de la forma y de su ausencia.....	69
1.2.1. Salientes y entrantes: diálogo entre formas.....	70
1.2.2. La ausencia y reconstitución de un estado origen como forma de coser la obra.	73
1.2.3. Ejemplos: “CH-94/C-3” (Collages 1994003), “Aurkitu” (Grabados 1990004), “CH-86/GB-6” (Gravitación Blanca 1986006) y “CH-90/GT-6” (Gravitación Tinta 1990006).	75
2. SEGUNDA PARTE. LA CREACIÓN: OBRAS ESCULTURA.....	89
2.1. Tridimensionalidad de la obra: envolver el espacio y atrapar el aire... 91	
2.1.1. Sistema de ejes x, y, z como estrategia para construir una nueva tridimensionalidad.....	93
2.1.1.1. El plano	93
2.1.1.2. El plano y la línea.....	96
2.1.1.3. La línea.	97
2.1.1.4. El vaciado de la línea.	98

2.1.2.	La desmaterialización del bloque como estrategia para activar la tridimensionalidad de la materia.	102
2.1.2.1.	Transformación de la materia en vacío.	103
2.1.2.2.	Transformación de la materia en un encaje de piezas.	104
2.1.2.3.	Transformación de la materia en soporte de un vacío.	106
2.1.2.4.	Transformación de la materia en escultura “árbol”.	108
2.1.3.	Creación de la tridimensionalidad desde la bidimensionalidad del soporte.	109
2.1.3.1.	Un perfil.	110
2.1.3.2.	Técnica de la gravitación.	111
2.1.3.3.	Transformación de los límites del soporte en ejes principales.	112
2.1.4.	Ejemplos: “CH-94/GT-11” (Gravitación Tinta 1994011), “Gnomon II” (Escultura 1984012) y “Lo profundo es el aire, Estela XII” (Escultura 1990016).	113
2.2.	El peso de los elementos.	125
2.2.1.	Transmisión de las cargas.	125
2.2.1.1.	Ejemplo: “CH-48/FH-28” (Dibujo Figuras 1948028).	127
2.2.2.	Gravedad vs levitación.	131
2.2.2.1.	Apertura de la forma.	132
2.2.2.2.	Unión con el vacío.	133
2.2.2.3.	Protagonismo al plano horizontal frente al vertical.	134
2.2.2.4.	Elementos de aire para hacer olvidar el apoyo en el suelo. .	135
2.2.2.5.	Relación con el cielo como estrategia para localizar un lugar.	136
2.2.2.6.	Gravedad y levitación en la “CH-88/GT-34” (Gravitación Tinta 1988034).	137
2.2.2.7.	Ejemplo: “CH-98/GT-19” (Gravitación Tinta 1998019).	141
2.3.	Equilibrio formal.	145
2.3.1.	La horizontal y la vertical.	146
2.3.2.	La diagonal.	147
2.3.3.	Caras paralelas.	148
2.3.4.	La vertical.	149
2.3.5.	Diálogo libre.	150

2.3.6.	Ejemplos: “CH-95/DT-7” (Dibujo Tinta 1995007), “Óxido 63” (Escultura 1981021), “CH-88/GB-6” (Gravitación Blanca 1988006) y “CH-96/GT-36” (Gravitación Tinta 1996036).	151
3.	TERCERA PARTE. LA OBRA EN EL PAISAJE.	167
3.1.	Orientación de la obra en el espacio: eje “hacia”.	169
3.1.1.	Obra bidimensional.	170
3.1.1.1.	Eje horizontal.	170
3.1.1.2.	Eje vertical.	171
3.1.1.3.	Eje perpendicular al plano del soporte.	172
3.1.1.4.	Ejemplos: “Pittsburgh III” (Grabados 1979019), “CH-87/GB-16” (Gravitación Blanca 1987016), “CH-90/GT-7” (Gravitación Tinta 1990007) y “CH-68/C-6” (Collages 1968006).	173
3.1.2.	Obra tridimensional.	188
3.1.2.1.	Apoyos.	189
3.1.2.2.	Dos muros paralelos.	190
3.1.2.3.	Dos postes.	191
3.1.2.4.	Dos muros no paralelos.	192
3.1.2.5.	Obras “ventana”.	193
3.1.2.6.	Ejemplo: “Arco de la Libertad” (Escultura 1993010).	195
3.2.	La escucha al lugar.	199
3.2.1.	Obra bidimensional.	199
3.2.1.1.	Obra y soporte.	200
3.2.1.2.	Sub-partes de la obra y obra.	202
3.2.1.3.	Relaciones entre sub-partes de la obra.	203
3.2.1.4.	Ejemplos: “CH-81/C-7” (Collages 1981007), “Homenaje a San Ignacio” (Grabados 1990002) e “Inguru III” (Grabados 1968003).	205
3.2.2.	Obra tridimensional.	219
3.2.2.1.	Ser humano y obra.	219
3.2.2.2.	Obra y paisaje.	221
3.2.2.2.1.	El paisaje como parte de la obra.	221
3.2.2.2.2.	Historia del lugar en la obra.	223
3.2.2.3.	Ser humano y paisaje.	224
3.2.2.4.	Ejemplos: “Zubia. Homenaje a María Zambrano” (Grabados 1989007) y “Homenaje a Jorge Guillén II” (Escultura 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

Resumen del contenido

“En mi caso, por ejemplo, yo me siento un simple manipulador, un ordenador, alguien que va ordenando algunas cosas según su propio criterio, para lo cual necesita, claro es, una serie de esfuerzos, de trabajos”.

Chillida, 1975

PARTE A. INTRODUCCIÓN.

Esta tesis doctoral estudia la obra de Eduardo Chillida desde la forma. Una forma asociada ineludiblemente tanto a su parte constructiva como a su vertiente más poética. Se trata de encontrar aquellas constantes que puedan facilitar una posterior lectura de su obra. Esta labor es factible por la unidad de la producción artística de Eduardo Chillida. Finalmente, su obra, como él mismo dice, es sólo una. Y así, pese al paso del tiempo y al cambio de material de trabajo, las ideas subyacentes permanecen intactas.

Chillida es un investigador de la forma. Se acerca a ella por aproximaciones sucesivas, a través de la serie, y siempre desde la intuición. La razón aparece únicamente una vez que la obra está acabada ya que él entiende que una obra racionalizada desde el comienzo nace muerta.

Pero intuición no es sinónimo de azar, y el hecho de que en el proceso creativo de Eduardo Chillida no actúe expresamente la razón no significa que no haya un orden, que no aparezca de algún modo todo lo aprendido con el tiempo, ya que la intuición pura posiblemente no exista. Es más, Chillida habla de “aroma”, de una manera de conocer previa al conocimiento que le guía en lo desconocido.

El objeto de esta investigación es detectar y analizar algunas de esas invariantes compositivas que seguramente el autor no empleara de forma consciente, pero que impregnan toda su obra.

“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 ignora¹”.

¹ VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado, 1987. p. 44.

La obra de Eduardo Chillida, en apariencia orgánica y única, tiene un orden subyacente universal, una lógica interna que justifica cada gesto. Ese orden se plasma a muy diferentes niveles: va desde la manera en la que jerarquiza las líneas hasta la forma en la que la obra se abre al paisaje.

Pongamos un ejemplo. Cuando el autor se dispone a realizar una composición en una hoja de papel, tiene en cuenta los lugares propios de ese soporte; esos ejes de fuerza que vemos sin estar físicamente dibujados. Son el eje geométrico horizontal, el eje geométrico vertical y aquellos ejes, tanto verticales como horizontales, que dividen cada lado en tercios, mitades o cuartos. Chillida, profundo conocedor de esos lugares geométricos, introduce su composición apoyándose en ellos. Por ese motivo, en muchas ocasiones los lugares compositivos coinciden con lugares geométricos que reconocemos y otorgan gran estabilidad a la obra.

La línea compositiva es concebida como umbral entre dos realidades. Es un lugar que separa y une al mismo tiempo. Y el autor da una importancia máxima a esta dualidad. Por ello, con frecuencia dibuja líneas de rotura en el bloque que servirán para unir las nuevas piezas creadas. Romper para coser.

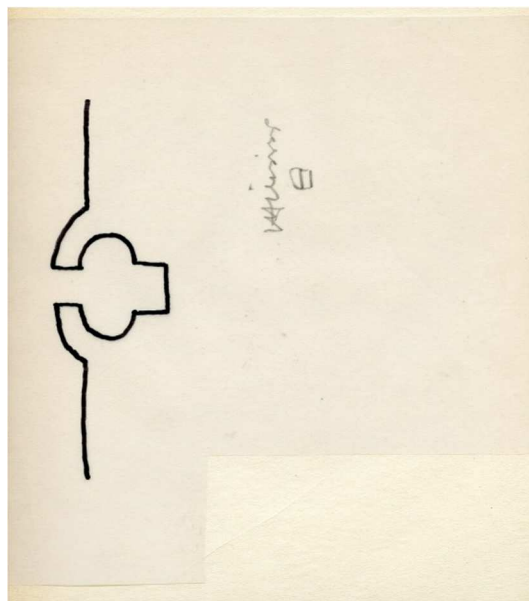


Fig. 0.3. « CH-82/DLF-21 » (Dibujo Línea 1982021). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Chillida es un escultor que trabaja con el espacio; ésa es su verdadera materia prima. Pero dado que es el espacio se nos escapa, emplea la materia para trabajar con él. Esa materia es utilizada de manera justa para lograr su objetivo. Y la desnudez resultante, ese sintetismo formal, es vital para poder vislumbrar y posteriormente definir sus claves compositivas.

El espacio es tridimensional y, por ese motivo, su obra también lo es; aun cuando se trata de obra físicamente bidimensional, la idea de fondo sigue siendo tridimensional. Pero la manera de situarse en el espacio y, por tanto, de tomar

posesión de él, es a través de la razón: utilizando los tres ejes de coordenadas x , y , z empleados tanto en geometría como en matemáticas para simbolizar el espacio. Esos ejes son perpendiculares entre sí e intersectan en el origen de coordenadas, definiendo los tres planos principales xy , yz , xz . Pues bien, Chillida utiliza los ejes o planos principales para implantarse en el espacio; implantación que estará ineludiblemente vinculada al número 3.

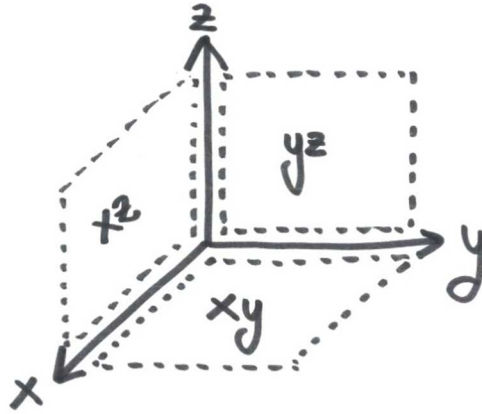


Fig. 0.4. Ejes x , y , z . Esquema elaborado por la autora.

Numerosos son los ejemplos de esta tridimensionalidad. Puede tratarse de líneas de hierro que recorren los distintos planos principales para dibujar un prisma de vacío, o pueden ser líneas de óxido que recorren un bloque de tierra haciendo resaltar su tridimensionalidad. Puede tratarse también de planos que se pliegan, o de brazos que emergen de un bloque de materia para abrirse en el espacio.

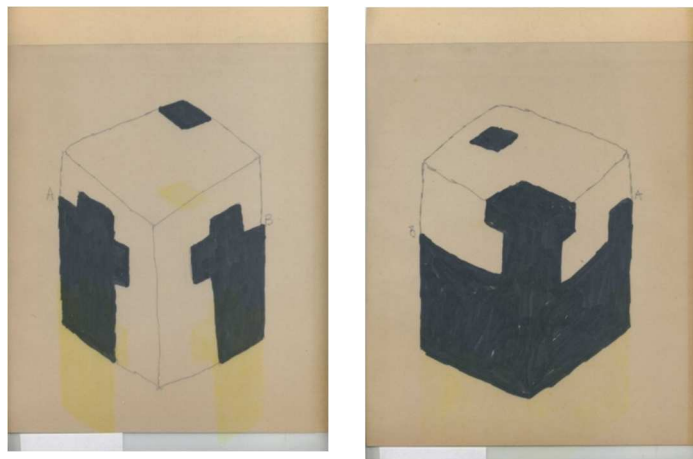


Fig. 0.5. « CH-94/BE-13 » (Boceto Escultura 1994013).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Fig. 0.6. « CH-94/BE-14 » (Boceto Escultura 1994014).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Esa tridimensionalidad es incluso más sugerente cuando no está presente. Es decir, cuando la materia actúa de marco para resaltar la tridimensionalidad de una parte del espacio. Será entonces el espectador quien se encargue de reconocer y completar esos volúmenes de vacío (ver esquema siguiente). En esa misma línea, están las obras que definen una serie de espacios vacíos que intersectan entre sí en el interior de un bloque de materia.

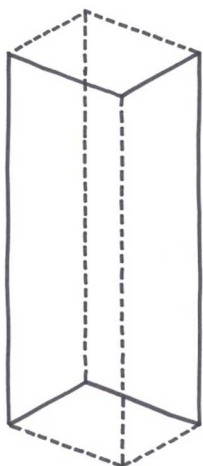


Fig. 0.7. Elemento tridimensional de seis líneas utilizado por Chillida en algunas de sus obras.
Esquema elaborado por la autora.

Fig. 0.8. "Puerta de la Libertad II" (Escultura 1984003).
Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Pero el orden no se plasma únicamente en la manera en la que la obra se expande en el espacio. Ese orden aparece también en la vertical y en la horizontal. En la vertical, a través de la gravedad; y en la horizontal, a través de la propia orientación de la obra.

El situarse en el espacio implica tener una presencia real y verse ineludiblemente afectado por las leyes de la gravedad. Esta característica del peso, de nuevo en obra tanto tridimensional como bidimensional, exige un apoyo directo con el suelo para llevar a cabo la transmisión de cargas. Pero al colocar un bloque apoyado en el suelo, no hay una conciencia tan fuerte de su peso. Resulta de nuevo más interesante reducir el apoyo al mínimo; es decir, a los tres puntos de apoyo necesarios para definir un plano y, por tanto, para asegurar un contacto óptimo con el suelo. O incluso sugerir a través de la forma que la obra se evade de su efecto.

En la obra gráfica es interesante estudiar cómo hasta el elemento más lejano descarga su carga sobre el suelo. Hay así un importante estudio del recorrido de las cargas que vuelve lógica la lectura de la obra, y que exige, por ejemplo, que una obra bidimensional tenga un sentido concreto de lectura y no pueda voltearse.

La búsqueda del equilibrio es llevada a su máxima expresión cuando no sólo hablamos de equilibrio estático, sino también de equilibrio formal. En la obra de

Chillida, una forma compensa a la otra; en eso se basa de hecho la escucha. Y así, si en una parte abre, en la otra cierra; si en una sube, en la otra baja, etc. Existen intensos diálogos entre la materia y el vacío, la vertical y la horizontal, o el punto y la línea. Las diversas geometrías que conforman la composición están además proporcionadas a través de una misma unidad de medida que asegura una absoluta coherencia formal. En la obra cohabitan, por tanto, distintas realidades formales unidas mediante transiciones que construyen un equilibrio dinámico y expresivo. Es como si la tridimensionalidad tuviera lugar no sólo en el espacio, sino en la propia forma. Diálogos que hacen que la obra se “estire” al máximo y que el espacio intersticial tome gran protagonismo.

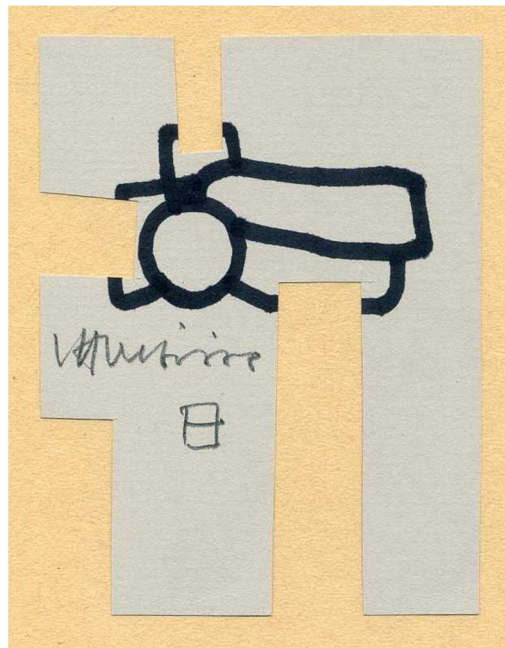


Fig. 0.9. “CH-94/DT-21” (Dibujo_Tinta 1994021). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

En cuanto a la orientación de la obra, y a ese orden horizontal al que hacía referencia hace un momento, Chillida vuelve a escuchar. La obra nace en el espacio como respuesta a un paisaje determinado y tomando siempre como referencia la presencia del ser humano. Ésa es la única manera posible de enraizarse en el lugar. Las obras están orientadas a través de ejes compositivos, apoyos o recortes en los muros entre otros. Y ese gesto de avanzar, de abrirse, otorga movimiento a la obra. Estamos ante un equilibrio que está a punto de romperse por el impulso que guarda la forma. Se trata de un presente cristalizado que sugiere el pasado y mira hacia el futuro.

En la mayoría de los casos, la obra es un objeto destinado a hacer que el ser humano conecte con el espacio envolvente. Un elemento que permite hacer el salto de escala entre la pequeñez del ser humano y la inmensidad de la naturaleza. Cuando eso se produce, la obra cumple su misión y desaparece.

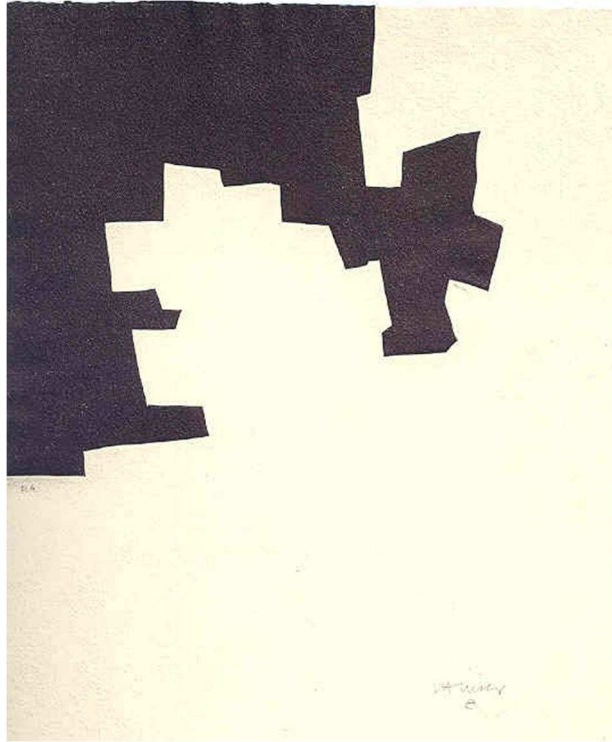


Fig. 0.10. "Hutsune I" (Grabados 1968016). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

PARTE B. METODOLOGÍA.

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 comprensión 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.

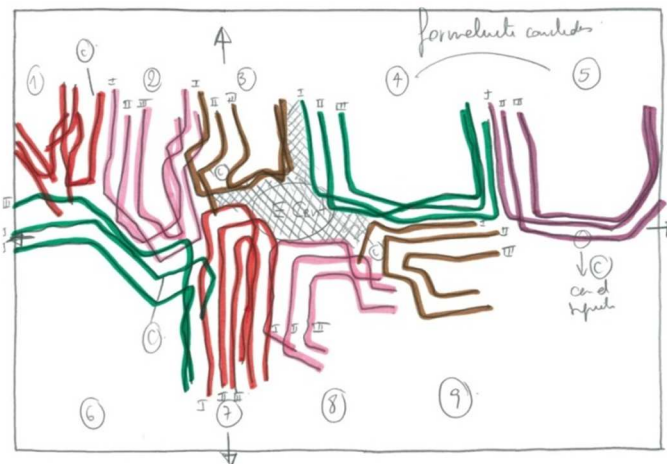


Fig. 0.12. "Tempo II" (Grabados 1964005). Esquema elaborado por la autora.

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.

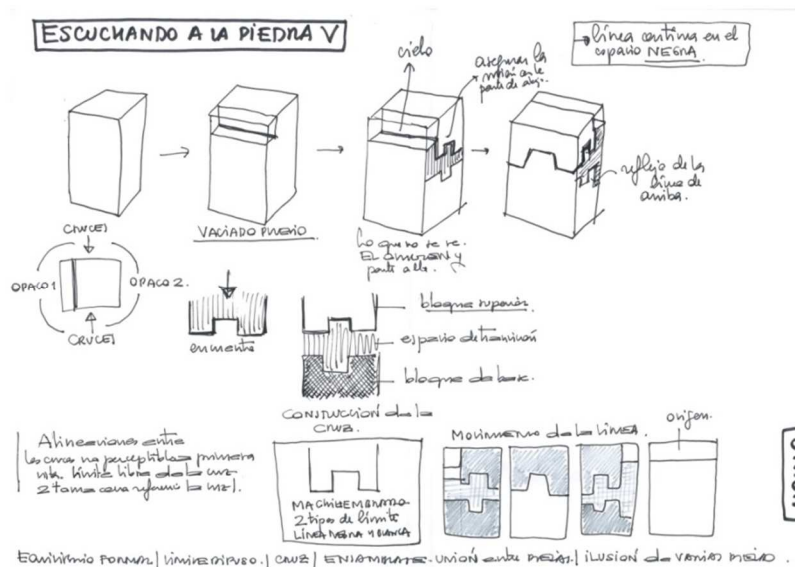


Fig. 0.13. "Escuchando a la piedra V" (Escultura 1999017). Esquemas elaborados por la autora.

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).

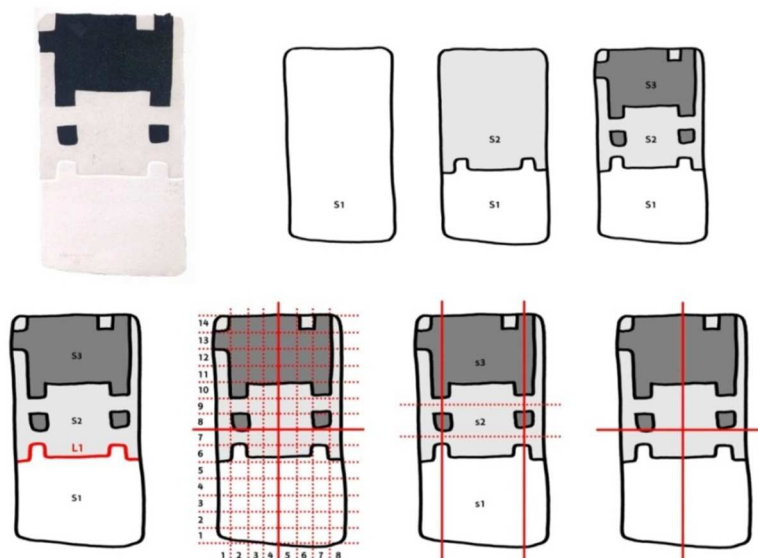


Fig. 0.14. “Aurkitu” (Grabados 1990004). Esquemas elaborados por la autora.

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.

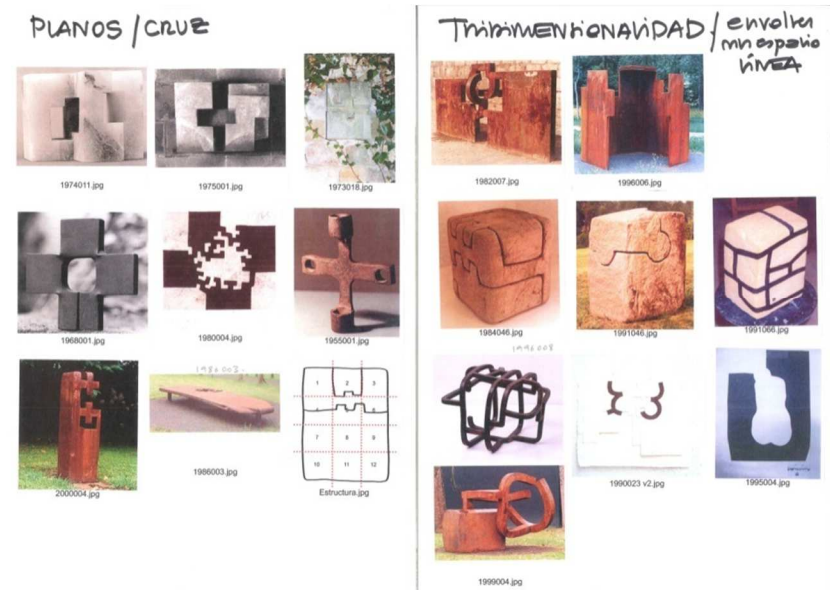


Fig. 0.15. Clasificación de la obra por familias. Ejemplo de cruz por planos y tridimensionalidad.

Finalmente, y una vez halladas las 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.

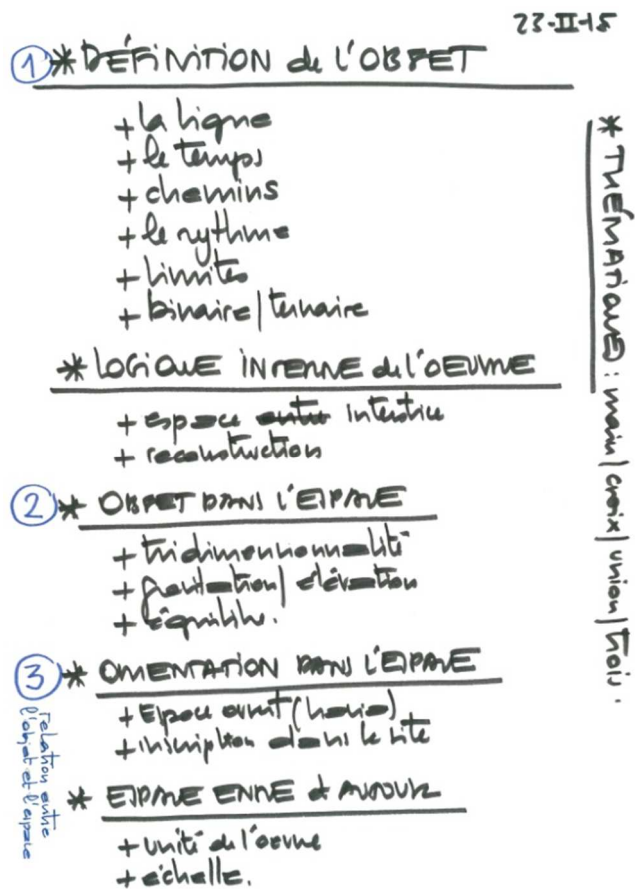


Fig. 0.16. Organización de los temas.

Breve explicación de los procesos de reelaboración para adaptar la tesis tanto al formato como a la línea editorial de la colección Arquia/temas de la Fundación Arquia.

Esta tesis incluye muchos ejemplos de análisis de obras que tienen por objeto ilustrar la clasificación general planteada. De cara a una posible publicación de este documento, es fundamental que los ejemplos se lean a doble página. A continuación una de las obras, a modo de ejemplo.

“CH-68/C-6” (Collages 1968006)

23,8 x 20,2 cm

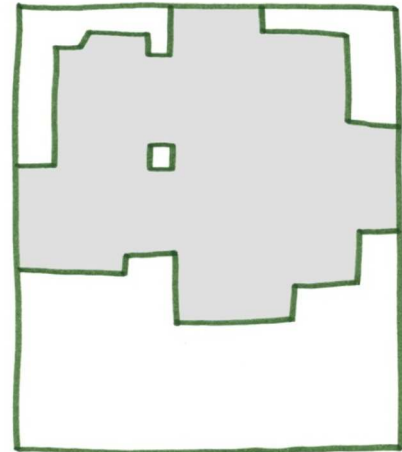


Fig. 3.27. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Imagen procedente del Archivo de CH-LK.

Fig. 3.28. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Esquema elaborado por la autora.

El eje “hacia” de una obra no siempre se ve a primera vista. En una misma obra cohabitan diferentes tensiones, y a veces será necesario ir descifrándolas una a una para ver en último lugar hacia dónde se dirige.

Las líneas de esta composición se obtienen al pegar distintos papeles de color sobre un papel blanco que hace de soporte. Las líneas que marcan el límite entre las superficies de distinto color son perfectamente identificables; sin embargo, las que materializan los límites entre papeles son más difíciles de ver. Por ese motivo, en una primera aproximación a la obra, se percibe una gran superficie marrón con un pequeño cuadrado de vacío en su interior. Esta superficie de color, que asociamos con la materia frente al vacío del papel, no apoya sobre el suelo del soporte, sino que está anclada al centro de los tres lados superiores (lado izquierda, superior y derecho). Y esos tres puntos de contacto dibujan un triángulo que mira hacia arriba, intentando evitar la fuerza de la gravedad.

Pues bien, el contrapunto de ese triángulo es otro que mira hacia la parte inferior. Se construye al unir los tres salientes de forma rectangular que emergen del centro de la obra, y buscan las esquinas superiores del papel y su parte inferior central. Es decir, hay una combinación de salientes: unos tocan los límites de la base para buscar un apoyo directo, y otros únicamente intentar aproximarse a la forma de la base a través del paralelismo. El resultado es una explosión de tridimensionalidad, ya que la forma busca todas las direcciones del espacio.

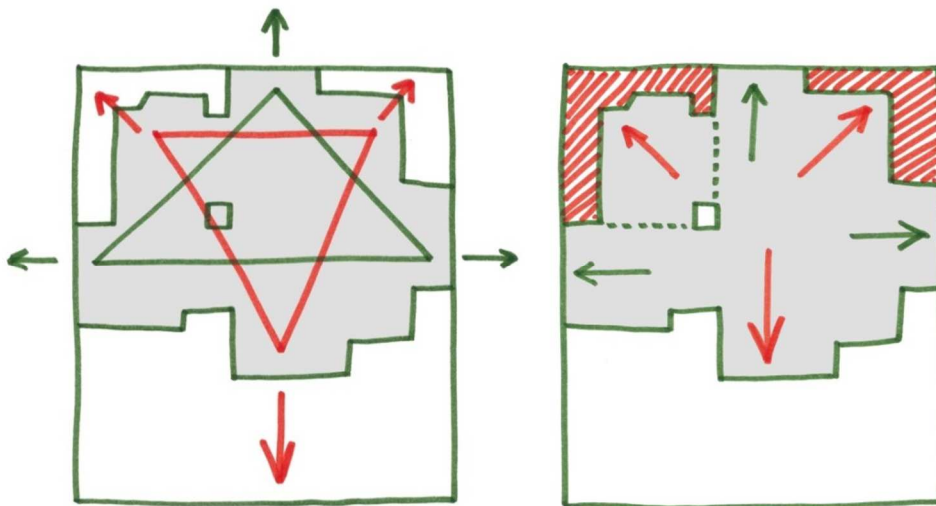


Fig. 3.29. "CH-68/C-6" (Collages 1968006). Esquemas elaborados por la autora.

Las líneas horizontales y verticales tienen mucha fuerza en la estructuración de esta obra, y podemos acabar por ver una cruz con los brazos no alineados a la que se le añaden distintas partes.

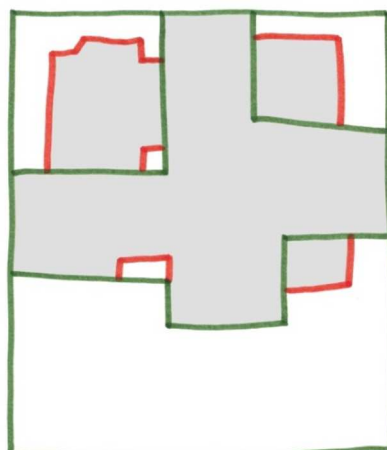


Fig. 3.30. "CH-68/C-6" (Collages 1968006). Esquema elaborado por la autora.

Al acercarse para ver el detalle, aparecen las líneas entre papeles de color. Esas nuevas líneas hacen que la gran superficie de papel marrón se transforme en la suma de tres elementos de distinta forma y dimensión.

La superficie B es la más alta del conjunto y marca la verticalidad de la composición. Se descuelga del borde superior del soporte, pero, por la geometría de su base, parece soportar el peso del conjunto. La superficie C tiene una forma de “L” invertida que queda interrumpida debido a que B se apoya sobre ella. Finalmente, la superficie A, de geometría cuadrada, ocupa la posición superior izquierda de la composición. En su parte inferior derecha, tiene un pequeño recorte que servirá para definir el único cuadrado de vacío de la superficie general.

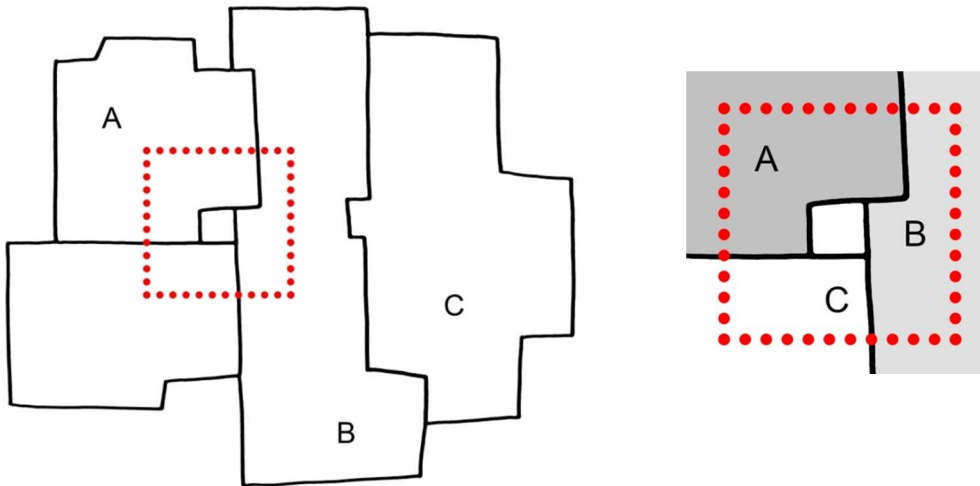


Fig. 3.31. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Esquemas elaborados por la autora.

El hecho de pegar un papel sobre otro no permite ver la geometría original de cada una de las formas, pero marca una jerarquía y un sentido de lectura concreto, que genera una nueva tensión en la composición. El estudio del pequeño cuadrado de vacío permite ilustrar esta idea. El elemento A va sobre B, B sobre C, y C de nuevo sobre A para cerrar el ciclo. Este encadenamiento de gestos crea un movimiento circular en sentido horario que contrasta con la forma de cruz.

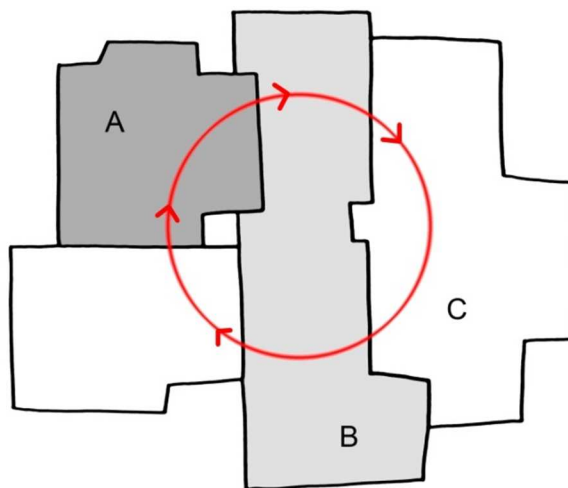


Fig. 3.32. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Esquema elaborado por la autora.

El cuadrado de vacío, elemento protagonista de la composición, no mira de la misma forma en todas las direcciones. El elemento A, por ejemplo, tiene un corte en su parte superior derecha que se alinea verticalmente con él, generando un eje de tensión vertical. El gesto del papel A superponiéndose sobre B es predominante, lo que orienta al cuadrado de vacío hacia la derecha, dibujando un eje horizontal principal en la composición. Ese eje se apoya sobre la parte superior izquierda del elemento C y va en busca de la unión entre B y C, que es, a su vez, una “c” perfectamente alineada con el cuadrado de vacío. Finalmente, y con el objetivo aparente de acompañar a este eje de acción, la geometría del elemento C se abre hacia la derecha.

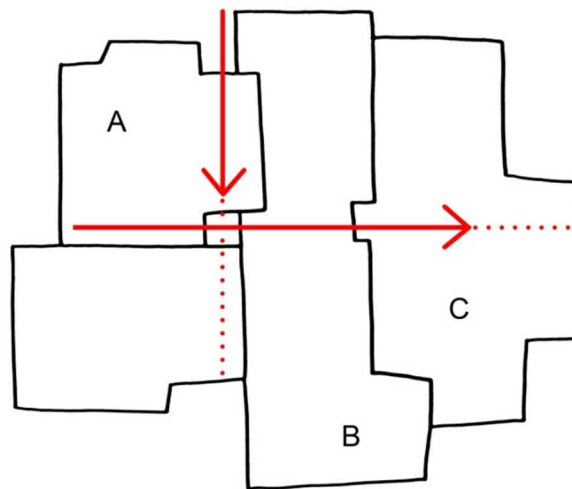


Fig. 3.33. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Esquema elaborado por la autora.

En primer lugar, la composición se fija a los límites del soporte dibujando un triángulo que mira hacia la parte superior, y contrasta con otro que mira hacia la parte inferior. En segundo lugar, y por la forma en la que los papeles se pegan entre sí, hay un círculo de fuerza central en sentido horario. En tercer y último lugar, existe un eje horizontal que parte del elemento de vacío interior. Pues bien, el equilibrio de la composición se produce a través de todas estas tensiones superpuestas. Los papeles pegados están ligados a la base a través de triángulos. El círculo hace el vínculo entre los distintos papeles, y la línea horizontal intenta poner en contacto el interior de la obra con el exterior.

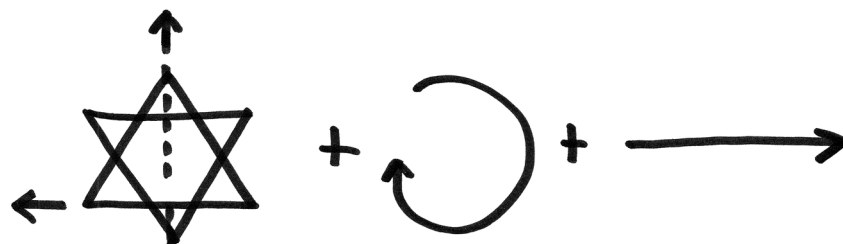


Fig. 3.34. “CH-68/C-6” (Collages 1968006). Esquemas elaborados por la autora.