

JORGE
Oteiza

EDUARDO
Chillida



DIÁLOGO

EN LOS AÑOS 50 Y 60

Oteiza Chillida



JORGE
Oteiza

EDUARDO
Chillida

DIÁLOGO

EN LOS AÑOS 50 Y 60

05.11.2021
06.03.2022

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Javier González de Durana

ORGANIZACIÓN

Fundación Bancaja

DISEÑO GRÁFICO

Guillermo Urdanibia

DISEÑO EXPOSITIVO

Gustavo Reboredo y Javier González de Durana

TRANSPORTE Y MONTAJE

Art i Clar

PRODUCCIÓN

Santiandres

CATÁLOGO

EDICIÓN

Fundación Bancaja

TEXTOS

Javier González de Durana

CORRECCIÓN

Júlia Mansilla

TRADUCCIÓN INGLÉS

John Joseph Vélez

DISEÑO

Guillermo Urdanibia

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

La imprenta CG

FOTOGRAFÍAS

Mikel Chillida

Alberto Cobo

Jesús Uriarte

Txomin Sáez, Fundación “la Caixa” (cortesía),

Txomin Badiola y David Martínez

Luis Prieto

Manuel Blanco y Manuel Mardones

Català-Roca, Galerie Maeght

© Gonzalo Chillida, para la imagen de Eduardo Chillida en la forja, 1952.

© Paco Marí / Foto Marín, para las imágenes de la librería-galería Espelunca, 1965.

© Juanxo Egaña, para las imágenes de la Basílica de Arantzazu, 2021.

© De los textos y las traducciones: los autores

Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2021

© VEGAP, València. 2021

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

© Museo Nacional Centro de Arte Reina So_a-MNCARS. Madrid

© Zabalaga Leku. VEGAP, Valencia 2021

© De la presente edición: Fundación Bancaja, 2020

Imagen de la cubierta. Colección particular. ©, Madrid, 2020.

La exposición Jorge Oteiza-Eduardo Chillida. Diálogo en los años ’50 y 60 es una exposición organizada y producida por la Fundación Bancaja

ISBN:

Depósito legal:

Impreso en España

PRESTADORES

Sucesión Eduardo Chillida y Hauser and Wirth
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra)
Santuario de Aranzazu
Colección de arte Fundación María José Jové
Colecciones ICO, Madrid
Museo Nacional Centro de Arte Reina So6a, Madrid
Colección Arango
Institut Valencià d'Art Modern
Colección Iberdrola
Museo Bellas Artes de Bilbao
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Galería Michel Mejuto, Bilbao
Galería Carreras&Múgica, Bilbao
Cámara Oficial de Comercio, Industria y Servicios de Córdoba
Colección de Arte Banco Sabadell
Guggenheim Bilbao Museoa
Fundación “la Caixa”
Colección Kutxa, Donostia
Fundación Azcona, Madrid
Colección Banco de España
Fundación Santander
Museo Universidad de Navarra
Colección Hortensia Herrero
Colección Daza Aristi
Abadía de Retuerta. LeDomaine

AGRADECIMIENTOS

La Fundación Bancaja quiere expresar su agradecimiento a todas las personas que han colaborado en la organización de la exposición y el catálogo que la acompaña: Ignacio Múgica, Mireia Massagué, Estela Solana, Nausica Sanchez, Ixiar Iturzaeta, Karmele Ugalde, Gregorio Díaz Ereño, Elena Martín, Borja González Riera, Jon Palomar, Nimfa Bisbe, Sonia Núñez, Daniel Eguskiza, Paco Rubio, Santi Andrés, Lourdes Cerrillo, Jesús Barez, Celina Torlá, Txomin Badiola, Mª Ascensión Blanco Sánchez, Pilar Bustinduy Fernández, Galería Mayoral, Vicente Huici, Fernando Pagola, Alfonso de la Torre, Teresa Torres Pedregosa.

En especial queremos agradecer su colaboración a la familia Oteiza y la familia Chillida así como a la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), y a Chillida Leku.

<i>Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Diálogo en los años 50 y 60</i>	11
Rafael Alcón Traver	
<i>“Oteiza duda, como Erasmo, Chillida es más ignaciano”</i>	15
Javier González de Durana	
<i>Homenajes a Bach: encuentro en los silencios de Euterpe</i>	63
Javier González de Durana	
<i>Trayecto biográfico: Jorge Oteiza (1948-1959 / 1968-69)</i>	81
<i>Obra expuesta Oteiza</i>	97
<i>Trayecto biográfico: Eduardo Chillida (1948-1969)</i>	161
<i>Obra expuesta Chillida</i>	179
VALENCIÀ:	
<i>“Oteiza dubta, com Erasme, Chillida és més ignacià”</i>	232
Javier González de Durana	
<i>Homenatges a Bach: trobada en els silencis d'Euterpe</i>	261
Javier González de Durana	
<i>Jorge Oteiza – trajecte biogràfic (1948-1959 / 1968-69)</i>	268
<i>Eduardo Chillida trajecte biogràfic (1948-1960)</i>	277

Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

Diálogo en los años 50 y 60

Rafael Alcón Traver
Presidente de la Fundación Bancaja

Cada exposición y cada catálogo tienen una historia. La de este libro, y la de la muestra *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Diálogo en los años 50 y 60* a la que está vinculado, ha sido para la Fundación Bancaja una historia apasionante tanto en su largo desarrollo como en el resultado conseguido: el hito en la historia del arte de exponer por primera vez de forma conjunta la obra de ambos artistas vascos casi veinte años después de su muerte.

La iniciativa de la Fundación Bancaja ha podido convertirse en el catálogo que el lector tiene ahora en sus manos, y en la exposición presentada en nuestra sede en València entre noviembre de 2021 y marzo de 2022, gracias a la generosa colaboración de muchas instituciones y personas claves en la obra de Oteiza y Chillida.

Nada habría sido posible sin el consenso y el compromiso con el proyecto de las dos instituciones legatarias de ambos creadores, que tan relevantes son en la conservación y difusión de una producción artística que forma parte de la mejor escultura europea del siglo XX. A Fundación-Museo Jorge Oteiza y a Chillida-Leku queremos agradecer la confianza depositada en la Fundación Bancaja para llevar adelante un acontecimiento cultural inédito de la magnitud de este proyecto y por la cesión de obras imprescindibles.

El lector encontrará en estas páginas la reproducción de dichas obras junto a las de las colecciones particulares e institucionales como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, IVAM, Iberdrola, Fundación ‘la Caixa’, Santuario de Arantzazu, Fundación Kutxa, Colección de arte Banco Sabadell, Cámara de Comercio de Córdoba, Colección Banco de España, Museo Universidad de Navarra, Fundación María José Jove, entre otros. Todo ellos, con sus generosos préstamos, han permitido conformar ese magnífico conjunto de un centenar de piezas de Oteiza y Chillida.

Tan importante como ser una iniciativa inédita en la exhibición de la obra de los dos artistas es el espíritu y el hilo discursivo de la exposición y del catálogo: el diálogo entre sus esculturas, acotado a la producción realizada durante las décadas de los 50 y 60, y el diálogo entre los propios Oteiza y Chillida pues, como afirma el

comisario Javier González Durana en el texto de investigación que sigue a esta breve carta de agradecimiento y presentación, fueron unos años en los que “los dos artistas se conocieron, se estimaron y cada uno contempló con atención e interés la obra que el otro llevaba a cabo”.

Este libro es una invitación a profundizar en ese reconocimiento mutuo entre Oteiza y Chillida y, también, a sumergirse en el universo creativo de dos artistas que han dejado un legado artístico del máximo reconocimiento internacional.



“Oteiza duda, como Erasmo, Chillida es más ignaciano”¹.

Javier González de Durana

*A la memoria de Vicente Saavedra (1927-2021),
amigo, arquitecto e impulsor de la
I Exposición Internacional de Escultura en la Calle
en Santa Cruz de Tenerife (1973).*



Esta no es la primera ocasión en que Jorge Oteiza y Eduardo Chillida se dan cita en Valencia. Hubo un primer encuentro en las páginas de la revista *Parpalló*, órgano portavoz del grupo homónimo que iluminó la modernidad artística en esta ciudad mediterránea entre 1956 y 1961. Sucedió en el último número de la publicación, durante el verano de 1959, pues aquellas páginas dieron a conocer un texto de Vicente Aguilera Cerní, titulado “En torno a Jorge Oteiza” y otro escrito por Gaston Bachelard, “El cosmos del hierro”². El crítico valenciano realizaba un minucioso recorrido analítico de la evolución del escultor durante la década que finalizaba, desde los encuentros de Santander, momento en que le conoció, hasta la aportación de São Paulo, y el del filósofo francés era la traducción (por Elena Aura) del escrito que había sido dado a conocer en París tres años antes con motivo de la primera exposición personal de Chillida en la *Galerie Maeght*³.

Pero no menciono este hecho aquí sólo por la circunstancia de que ambos escultores apareciesen uno junto a otro en aquellas páginas, sino porque las reflexiones de Aguilera Cerní constituyeron la más completa reseña crítica -detenida, extensa y rigurosa⁴- que se efectuó sobre la obra de Oteiza hasta el momento en aquella España, y el de Bachelard fue, también, la primera traducción al castellano (ha tenido varias) de este importante y pionero texto sobre Chillida, elaborado por una personalidad europea de primer orden. Antes de estos escritos, ninguno de los dos escultores había recibido análisis de semejante atención y relevancia; sí algunos comentarios y opi-

1 *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Kain Editorial, Madrid, 1991, p. 206. Se trata de un conjunto de conversaciones mantenidas por los arquitectos Juan Daniel Fullaondo (la frase es suya) y María Teresa Muñoz en las que, a pesar de ser Chillida el tema central, Oteiza aparece mencionado como “contrafigura” hasta en 71 ocasiones a lo largo del libro, más que ninguna otra persona; los siguientes aludidos son Clement Greenberg, citado 43 veces, y Martin Heidegger, 29.

2 En el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA 1P D 79) del MACVAC, Villafamés, Castellón, se conserva una carta de Chillida dirigida a Aguilera Cerní que dice: “Hernani 6 - 4 - 59. Querido amigo: Saura me escribe pidiéndome algún texto sobre mi obra. Le envío el de Gaston Bachelard, del ‘Derrière le miroir’ editado con motivo de mi exposición del 56 en Maeght, así como unas fotos (malas lo siento) de obras más recientes. Le felicito por su premio de Venecia, y espero que no esté lejos el día en que pueda conocerle personalmente. Le saluda afectuosamente Chillida”. Le felicitaba por haber logrado en 1959 el Primer Premio de la Crítica en la XXIX Bienal de Venecia.

3 *Parpalló*, n° 4, tercera época, julio-agosto de 1959 (si bien la portada indica que apareció en el verano de 1960). Además de los mencionados, en aquel “Número dedicado a los Premios Internacionales del nuevo arte español)” otros artículos fueron “La evolución de Antonio Tapies. Evolución de Modesto Cuixart” por Juan-Eduardo Ciriot, “La llamada de la tierra” por Camilo José Cela, “Eudaldo Serra” por Cesáreo Rodríguez-Aguilera, y “En torno a una arquitectura premiada” por Carlos Flores, entre otros.

4 Me refiero a que este fue un texto que iba mucho más allá de los numerosos artículos alusivos al conflicto de Arantzazu suscitado en años anteriores y a las escasas noticias o reseñas periodísticas que informaban de tal conferencia o cual exposición protagonizadas por Oteiza.



niones, como veremos, pero no tan destacados, salvo los realizados por Juan Antonio Gaya Nuño⁵.

También fue en Valencia, dos años antes de lo anterior y en la revista *Arte Vivo* (predecesora de *Parpalló*), donde los nombres de Oteiza y Chillida aparecieron mencionados uno al lado del otro, junto a los de otros artistas⁶, como autores de “un arte violento, austero o preciso, sí, pero un arte, quiérase o no, español en sus raíces más profundas, y quiérase o no, universal”. Fue el pintor Antonio Saura el que se expresó así, ampliando su opinión sobre Oteiza al indicar que, “apenas reconocido en España, (es) un artista auténtico cien por cien que ofrece una obra extremadamente meditada, precisa y potente, realizada en un aislamiento total, en una admirable labor recogida”, “...las ascéticas y consecuentes esculturas de Oteiza...”, “he aquí, ya en la Bienal, un premio a Oteiza (...) he aquí la teoría magnífica de la publicación de Oteiza, tan digna de ser meditada, tanto por los constructivos como por los líricos”⁷.

Es curioso que Saura mencionase el “aislamiento” de Oteiza porque, precisamente, en aquellos años no era un artista aislado en lo social y cultural, en absoluto. Muy al contrario, el escultor había establecido una estrecha relación con numerosos artistas y grupos culturales de un país que, a pesar de las restricciones impuestas por el régimen político, buscaban a tientas la modernización del arte y a los cuales transmitió, tan evangélica como ardientemente, las ideas que había hecho suyas durante los años de libertad latinoamericana. Oteiza propagó una nueva idea de arte -al realizarla y también al teorizarla- en un contexto nacional reseco, sediento de ideas frescas⁸. Además, representó en su figura la conexión con las vanguardias artísticas anteriores a la guerra civil. Se podría decir, por tanto, que Oteiza era uno de los artistas mejor conectados con otros artistas de su país durante aquella década. Evidentemente, Saura se refería a una soledad creativa, en el sentido de que Oteiza realizaba una obra singular, no integrada en ninguna corriente estilística más o menos amplia

5 Antes de Aguilera Cerní y en España solamente el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño les había prestado una atención interesante; a Oteiza con dos artículos en la revista *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, “Fracaso de una iconografía nonata”, n° 89, Madrid, 15 de mayo de 1953, p. 9, y “Oteyza, Sao Paulo y la escultura abstracta”, n° 131, Madrid, 15 de octubre de 1957, p. 10, reproducido después en su libro *Entendimiento del arte* (Ed. Taurus, Madrid, 1959); y a Chillida con un artículo también en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, “Chillida, escultor en hierro caliente”, n° 123, Madrid, 15 de febrero de 1957, p. 9, recogido así mismo en *Entendimiento del arte*, op. cit., pp. 161-166. En el libro de memorias escrito por Concha de Marco, mujer de Gaya Nuño, se recoge el dato de que “había un Chillida, aunque este no se acuerde del año 54 en que Juan Antonio (Gaya Nuño) ya hablaba de él con elogio, poniéndole a la cabeza de la nueva generación”, Concha de Marco, *La patria de otros. Memorias de una mujer libre*, Ed. Cálamo, Palencia, 2018, p. 150. No se ha podido localizar el texto del año 1954 en que Gaya Nuño mencionaba a Chillida por primera vez.

6 Martín Chirino, Pablo Serrano, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Luis Feito, Rafael Canogar, Fermín Aguayo y Antonio Lago.

7 Antonio Saura, “La lección de São Paulo”, en *Arte Vivo*, Valencia, diciembre de 1957, número dedicado monográficamente a Manolo Gil, fallecido pocos meses antes. Saura ya había escrito, bastante surrealístamente, por cierto, sobre Oteiza con anterioridad. Lo hizo en 1953 a propósito de la exposición “Arte fantástico” en la *Galería Clan*: “Una escultura de Oteyza, proyectada para ocupar totalmente el universo, nos muestra el eslabón prodigioso de las vértebras nevadas; las escaleras de los escarabajos, firmemente soldadas por manos de agua; una llave de aire elevada como un monumento funerario lleno de alegría. El interior de un tronco de baobab deja descender su leche parda, los huecos de los anturios se humedecen, y a través de un himen indudable descendiende una tenue luz azulada. Las piedras y el barro están ungidos por el aliento de los pájaros, mientras los pasos del carbón quedan estáticos, grabados en los mármoles sonoros. En una gigantesca caracola marina la luz cenital se enciende en un laberinto: la oreja, el mar, el caracol y la gruta son una misma cosa” (Antonio Saura, *Colección Artistas Nuevos*, n° XII, *Galería Clan*, Madrid, 1953); y también “Deliciosa pese a su inapropiada luz, la microestructura del extraordinario Oteiza” (Antonio Saura, en *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n° 91, 15 de julio de 1953).

8 Sobre el activismo de Oteiza véanse “La activación de las vanguardias racionales en España: del legado de Oteiza a las nuevas generaciones geométricas” en *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*, por Paula Barreiro López (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009) y, sobre todo, los textos de Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2009, y “La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)”, en *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007, pp. 127-193.



Oteiza en su taller de los
Nuevos Ministerios

en la que concurrieran otros artistas, dueño de una personalidad que debía ser tenida en consideración por practicantes de la abstracción tanto en modo geométrico-constructivo como en modo informalista-lírico. Saura también pudo estar pensando en que durante los años 1956 y 1957 Oteiza estuvo encerrado -limitando su anterior vida social- en el local convertido en taller cuyo uso Juan Huarte le facilitó dentro de un edificio en construcción perteneciente a los Nuevos Ministerios para elaborar las obras que llevó a São Paulo.

Frente a la agitada proliferación de conferencias, cartas, artículos periodísticos, ponencias congresuales, encargos en diversas ciudades, concursos, polémicas y aliento insuflado a grupos de jóvenes artistas por parte de Oteiza, Chillida parecía algo distanciado respecto al ambiente sociocultural del entorno en que vivía, abismado en aplicar fuego a sus hierros, envuelto por la oscuridad centelleante de la fragua. Por supuesto, su obra también era privativa y característica en grado extremo, por cuya razón podía ser considerado otra peculiar isla en el torrente de las segundas vanguardias. Más allá de su privilegiada relación con el galerista Maeght, su fraterna amistad con Palazuelo y una devota dedicación a su mujer e hijos, la figura de Chillida se mostraba en aquellos primeros años 50 envuelta por el silencio atronador del horno y el golpeteo rítmico del martillo que favorecía su quehacer sin distracciones, con la lentitud necesaria para el acabado preciso de sus “sueños de silencio y musicalidad, en su estrepitosa forja”, al decir de Bachelard, como si la fuerza requerida para doblegar el hierro candente exigiera, como de hecho lo requiere, un enfrentamiento personal y cercano con la materia, en el que casi cualquier otra compañía resulta superflua.

A pesar de que ambos trabajaron para la Basílica de Arantzazu (con ninguna o mínima coincidencia de ambos en aquel lugar), ganaron diplomas de honor en las Trienales de Milán de 1951 y 1954 y sus obras fueron expuestas (por separado) en Madrid durante la primera mitad de años 50, sus nombres no aparecen vinculados/relacionados por reseñas y críticas de arte hasta la segunda mitad de la década, en concreto hasta que Chillida expone y adquiere visibilidad en París por medio de la *Galerie Maeght* en 1956. Mientras la obra y la personalidad de Oteiza fueron comentadas y citadas en artículos publicados durante aquel tiempo previo a su triunfo internacional, la obra de Chillida presentada en la *Galería Clan* en 1954 sólo cosechó

el elogioso comentario escrito de José de Castro Arines⁹ en la prensa madrileña (quien tres años antes también había resaltado a Oteiza “por sus ideas”) y sus otras presencias expositivas en Madrid tuvieron lugar en tres colectivas, “Arte abstracto” en la *Galería Fernando Fe* en 1954, “Escultura al aire libre” celebrada en el Colegio Mayor Moncloa ya en 1957¹⁰ y en la denominada “blanco y negro” de la *Galería Darro*, en 1959.

Uno y otro, extrovertido e introvertido, locuaz y callado, disperso y concentrado, público e íntimo, conceptual y manual, elocuente temperamento autointerpretativo y silencioso retiro ante la propia obra, obras en la que, según Oteiza, él “no estaba” en las suyas mientras Chillida siempre “estaba presente” en las que elaboraba, sacerdote-sabio-creador de puentes-Oteiza, guerrero-noble-configurador de hechos-Chillida..., estos dos escultores de caracteres tan opuestos no podían sino manifestarse también muy diferentes a la hora de realizar sus obras, incluso cuando los asuntos por los que se interesaron fuesen los mismos -el espacio, la luz, lo espiritual, la sonoridad visual...-, incluso a pesar de puntuales semejanzas formales, pues sus motivaciones primeras e intenciones últimas no podían ser más distintas.

Uno era dueño de una teoría y creaba familias de esculturas con variedad de matices para demostrarla; el otro empezaba cada escultura sin un punto de partida ni otro de llegada precisos para descubrir, una vez concluida cada obra, la idea rotunda que encerraba. El temperamento fogoso de Oteiza daba lugar a obras templadas con la científica frialdad propia de un laboratorio, mientras que de la calma serenidad de Chillida surgían piezas que parecen contener interiores ardientes, alzándose y cruzando el aire como llamaradas detenidas o relámpagos mineralizados.

Estamos hablando de los años 50 y 60, unas décadas durante las que ambos artistas se conocieron bien, compartían una misma geografía vital y sentimental, visitaron sus respectivos talleres y triunfaron en escenarios europeos y americanos. Decir que fueron amigos quizás resultaría excesivo: “la disensión, todo lo suavemente que se quiera, ya existió desde antiguo. Hay temperamentos que parecen nacidos para no entenderse jamás. Y este caso es uno de ellos...”, apuntó Juan Daniel Fullaondo¹¹. Las diferencias de personalidad eran muchas y fuertemente contrastadas.

Sin embargo, eran colegas que se respetaban y trabajaban desde un territorio pequeño a escala europea, el País Vasco, minúsculo si ajustamos el marco al contexto global, Gipuzkoa. Tras obtener el premio en São Paulo, Chillida envió un telegrama a Oteiza: “Enhorabuena y un abrazo. Chillida”¹². Se alegraba Eduardo como más tarde se alegraría Jorge de los éxitos de su compañero.

Incluso, compartieron la idea de proponer en 1959 al Ayuntamiento de San Sebastián la iniciativa de una “Bienal Constructiva Internacional de Escultura, Pintura, Arquitectura y Diseño Industrial” que no se llegó a celebrar y para la que contaban con la colaboración de Vicente Aguilera Cerní y Juan-Eduardo Cirlot. Se trataba de

9 Frente a tan parca repercusión crítica, la exposición en la Galería Clan tuvo efectos extraordinarios entre los arquitectos, de los cuales derivarían para el escultor el encargo de las puertas para la Basílica de Arantzazu y su presencia en la Triennale di Milano en 1954.

10 José Camón Aznar, “Exposición de Escultura al Aire Libre”, en *Goya*, nº 18, Madrid, mayo-junio de 1957, pp. 401-402.

11 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 41-42.

12 Telegrama expedido desde Madrid el 29 de septiembre de 1957, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 7915.

una idea con la que querían suplantar otra Bienal de Arte propuesta previamente desde El Ateneo de Madrid, con un claro contenido conservador, anti-abstracto y convencional, y hacia la que instituciones locales habían manifestado interés en patrocinar. Aprovechando ese interés institucional, los dos escultores buscaron el modo de dar la vuelta a la orientación con que venía programada dicha Bienal.

Oteiza articulaba en la ideación del evento y Chillida en su gestión ante las autoridades, pero no pudo ser. Chillida fue gravemente acusado por la revista *La Estafeta Literaria* de ser el causante de la suspensión: “Aquí hay que decir que el señor Chillida, que, por otra parte, ni siquiera ha visto las obras que se iban a exponer, es el culpable. Culpable -o inconsciente- de que él es un incapacitado para aconsejar en un caso de esta naturaleza. El, que depende de intereses extranjeros, ‘poulain’ de la galería Maeght de París, que le manda y que muy seguramente tiene que ver con su imposición, no tenía autoridad, ni experiencia ni conocimientos para ser causa de una situación semejante”¹³. Naturalmente, la suspensión no fue ordenada por Chillida, sino por el alcalde de la ciudad, Antonio Vega de Seoane, quien escribió una carta a la dirección de El Ateneo de Madrid en la que decía: “Le ratifico por escrito que la base de mi decisión en este asunto estriba en mi elevadísima opinión sobre el criterio moral, humano, artístico y español de don Eduardo Chillida”. Ante la torticera acusación de Manuel García-Viño, reaccionó Oteiza con contundencia: “Me produce profunda indignación la suciedad con que ha sido calculado tanto el ataque a Chillida como la intención de enfrentar a los que han intervenido en esta suspensión (...) Chillida tiene una probada serenidad en su vida (...) me he ofrecido para ayudarle en lo que pueda...”¹⁴. Las semanas siguientes Oteiza y Chillida debieron de seguir intentando que la Bienal alternativa sugerida por ellos tuviera lugar, pero no tardó en cundir el desaliento: “Estoy totalmente desanimado con lo de la Bienal de San Sebastián -le confesaba Oteiza a Aguilera Cerní-. He escrito algunos artículos preparando el terreno. Pero el último ha sido ya interceptado. Sin libertad para destruir los inconvenientes que es preciso eliminar -organismos y personas inútiles- yo no puedo colaborar. Y me temo que los demás entre nosotros aquí en San Sebastián, se conformen con tan poco que es mejor otra vez nada. En fin, querido amigo, estoy muy decaído”¹⁵. Un



13 “CHILLIDA SUSPENDE LA BIENAL DE SAN SEBASTIÁN”, por M. García-Viño, Madrid, n° 175, 15 de agosto de 1959, pp. 1-2. El escandaloso titular apareció en portada bajo la cabecera de *La Gaceta Literaria* con un despliegue tipográfico notable. Esta revista era editada por El Ateneo de Madrid, promotora de la Bienal que los escultores vascos querían sustituir, lo cual explica la virulenta reacción. No obstante, con la cortesía debida, el siguiente número, (n° 176, Madrid, 1 de septiembre de 1959, p. 23), publicó un texto de José M° Moreno Galván que, en cierta manera replicaba la acusación de García-Viño, con el título “Sobre Chillida y la Bienal suspendida. Un voto de aplauso para el alcalde San Sebastián”. La polémica no acabó ahí, pues a continuación (n° 178, Madrid, 1 de octubre de 1959, p. 9), la misma revista dio a conocer otro texto firmado esta vez por Vicente Aguilera Cerní, “La Bienal suspendida y el arte de nuestros días. Aclaración que pasa por San Sebastián”, y una contestación de M. García-Viño, “Envío al señor Aguilera Cerní”.

14 En el Centro de Documentación de la Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 7384, se conserva un documento de Oteiza redactado en tres versiones, “Aclaración a la Bienal de San Sebastián suspendida. Yo me acuso”, “Informe del escultor Oteiza sobre la suspensión de la Bienal de SS. Chillida decidió la suspensión, pero yo reclamo parte de ese honor” y “Defensa de Chillida y hasta defensa de Zarco. Yo me acuso”. Estos textos explican bien lo sucedido desde una de las partes, los cuales, junto con la información aportada por *La Estafeta Literaria* en la otra parte, dan lugar a un interesante tema a investigar y clarificar. Rafael Zarco era el responsable-comisario de la Bienal propuesta por El Ateneo; Oteiza lo conoció en Bilbao durante los años 1949-51 y, con el tiempo, terminó por dirigir la *Sala Toisón*, en Madrid.

15 Carta firmada en Irún el 19 de septiembre de 1959, Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA PB CA 437) del MACVAC, Villafamés, Castellón. Los artículos a los que se refería en esta misiva fueron estos: “Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano”, en *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de septiembre, 1959 y “Es preciso rectificar nuestro festival de cine”, en *La Voz de España*, San Sebastián, 22 de septiembre, 1959.

capítulo tristemente abortado de la historia del arte en nuestro país, pero que tuvo la virtud de poner en colaboración a dos escultores premiados internacionalmente y de manifestar su amistad.

La buena sintonía existente entre ellos los llevó en el verano de 1962 a firmar conjuntamente una carta dirigida a Fernando M^a Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores en uno de los gobiernos de Franco, en favor de su colega Agustín Ibarrola, encarcelado por motivos políticos:



“EXCMO SR D JOSEMARIA CASTIELLA¹⁶ / MINISTRO DE ASUNTOS EXTERIORES / MADRID

Excmo. Señor Ministro,

un entrañable amigo, el pintor bilbaíno, Agustín Ibarrola, preso desde hace días en Bilbao, ha intentado suicidarse. Nada sabemos del estado en que se encuentra. Nosotros estamos espiritualmente desesperados. En nombre de los artistas españoles, particularmente de los de Guipúzcoa y Vizcaya, nos dirigimos a vucencia para que por favor intervenga por Ibarrola, por los amigos que fueron presos con él. Y para que cese de una vez el trato inhumano de la policía.

Nosotros dos nos permitimos suscribir esta petición y hacerla precisamente a vucencia de quien recibimos en distinta oportunidad una cordial felicitación por nuestro comportamiento representando el arte español en el extranjero. Somos también como vucencia de este pequeño país vasco, donde sabe muy bien vucencia que nadie aún por sus ideas políticas que puedan juzgarse avanzadas o hasta peligrosas, nadie se aparta jamás de una conducta profunda y tradicionalmente cristiana.

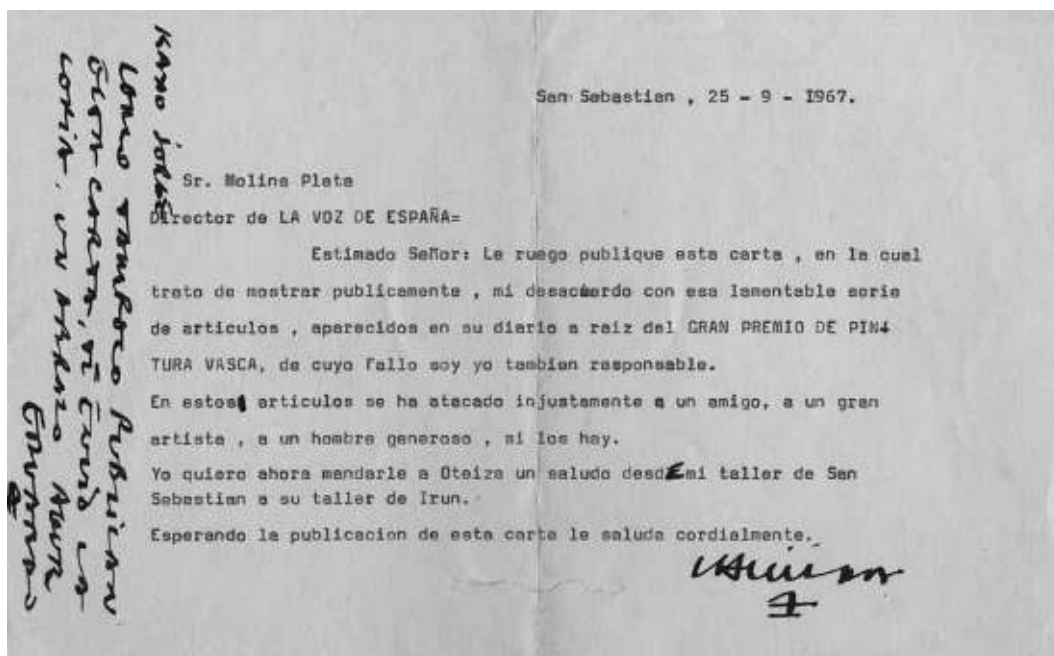
Gracias, Sr. Castiella, confiamos aquí todos enteramente, que vucencia siente igual que nosotros y que nos atenderá.

Eduardo Chillida, escultor, San Sebastián / Jorge de Oteiza, escultor, Irún”¹⁷.

Algunos años después, en 1967, Chillida escribió una carta al director del periódico donostiarra *La Voz de España* en la que salía en defensa de Oteiza a raíz de unos artículos publicados en sus páginas. La carta mecanografiada, que no llegó a ser publicada por el diario, decía así:

16 El bilbaíno Fernando María Castiella y Maíz (los escultores confundieron su nombre propio al llamarle José María) fue Ministro de Asuntos Exteriores entre febrero de 1957 y octubre 1969. Por tanto, pudo felicitar a ambos tras sus triunfos en São Paulo en 1957 y Venecia en 1958. Aunque perteneciente a la Falange Española y estrechamente vinculado con el franquismo, tuvo fama de reformista y aperturista.

17 Carta firmada en San Sebastián el 9 de julio de 1962. Documento mecanoscrito, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 6185. Ibarrola, como sindicalista de Comisiones Obreras de Euskadi, fue detenido el 13 de junio al amparo del Estado de Excepción decretado el 7 de mayo a raíz de una huelga general que alcanzó en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa una profunda repercusión. Oteiza y Chillida no fueron los únicos representantes del mundo de la cultura que se interesaron por Ibarrola, también lo hizo el hispanista inglés David Goldstein y un numeroso grupo de intelectuales animados por la intervención/denuncia de Vicente Aguilera Cerní en el *XIII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte* (Rimini, Italia, septiembre de 1963) en relación con la situación de Agustín Ibarrola y Antonio Giménez Pericás (crítico de arte y uno de los fundadores de *Parpalló*). Nada de ello surtió efecto e Ibarrola fue condenado por sentencia firme de fecha 22 de septiembre de 1962, Sumario n° 873/62, como autor del calificado delito de rebelión en grado consumado y sin circunstancias modificativas, a la pena de nueve años de prisión. Oteiza conocía a Ibarrola desde los viejos tiempos de la *Galería Studio*, 1948-49, llegando a ser amigos íntimos, un tipo de cercanía que no se daba con Chillida, aunque a este no le faltó la solidaridad con su colega.



“Sr. Molina Plata / Director de LA VOZ DE ESPAÑA=

Estimado Señor: Le ruego publique esta carta, en la cual trato de mostrar públicamente, mi desacuerdo con esa lamentable serie de artículos, aparecidos en su diario a raíz del GRAN PREMIO DE PINTURA VASCA, de cuyo fallo soy yo también responsable¹⁸.

En estos artículos se ha atacado injustamente a un amigo, a un gran artista, a un hombre generoso, si los hay.

Yo quiero ahora mandarle a Oteiza un saludo desde mi taller de San Sebastián a su taller de Irún.

Esperando la publicación de esta carta le saluda cordialmente,

Chillida

(escrito a mano en un lateral)

Kaxo Jorge

Como tampoco publican esta carta te envío la copia. Un abrazo. Agur.

*Eduardo*¹⁹.

18 El jurado de la III convocatoria de este Premio estuvo integrado por Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, José Berrueto (crítico de arte de *El Diario Vasco*), P. Mallet (director de la Escuela de Bellas Artes de Bayona), Javier Serrano Molero, Pedro Manterola (críticos de arte de la edición alavesa de *El Correo Español* y de *Diario de Navarra*, respectivamente), Fernando Chueca (director del Museo de Arte Contemporáneo, en Madrid) y Luis Alegre Núñez (director del Museo de Arte Moderno, en Madrid).

19 Documento mecanoscrito y escrito a mano, firmado en San Sebastián el 25 de septiembre de 1967, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 2407. El escritor Antonio Valverde, quien fue miembro del Jurado en la I edición del Gran Premio de Pintura Vasca (1965) recordaba dos años después una cena a la que acudieron, entre otros, el conservador crítico de arte en *La Voz de España*, Antonio Viglione y Oteiza, a la que también “vino el alcalde de San Sebastián a charlar con todos. Oteiza aprovechó la ocasión para ‘largarle el rollo’ de su obsesión, la necesidad de un alto centro de enseñanza e investigación de arte. El señor Elósegui le escuchó con gran atención. Yo no sé si hubo algo entre Viglione y Oteiza, pero desde entonces las relaciones entre ambos no han marchado bien. Me pregunto ¿quién comenzó la pugna?, ¿quién sembró los primeros vientos?”, en “Divagación irreverente. Paz”, en *El Diario Vasco*, San Sebastián, 21 de septiembre de 1967, p. 20. Este artículo fue reproducido íntegramente al día siguiente por *La Voz de España*. Chillida se refería a esta reproducción y a una entrevista de Viglione a la pintora Menchu Gal (“La mejor forma de dialogar de un artista es su propia obra”, en *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de septiembre de 1967, p. 24) en el que de manera indirecta se aludía críticamente a Oteiza y a la “escuela vasca” promovida por este.

Las desavenencias entre ambos artistas y las críticas acervas, más por una parte que por las dos, vinieron años después. Voy a ignorar por completo ese lado de una brillante página de la historia del arte y quien haya acudido a este texto pensando que yo traería o prolongaría aquí algo de aquellas tensiones -muy a menudo, alimentadas por incongruentes defensores de uno y otro- puede abandonar esta lectura ahora mismo.

A lo largo de las últimas décadas la obra de los dos escultores ha sido mostrada, analizada y diseccionada en numerosas exposiciones y publicaciones. No se trata de ser reiterativo aquí ni de pretender añadir un adjetivo nuevo a la vastísima producción literaria volcada sobre ellos. Ya hay muchas repeticiones de las ideas de uno y otro en sus escritos y conversaciones; muchas más en las de sus glosadores. Es lógico el cansancio que produce volver a escuchar o leer lo que ya fue dicho o escrito por ellos mismos en otros lugares con palabras similares..., se trata de dos personas sobre las que se ha reflexionado tanto, se les entrevistó tan a menudo, se les han dedicado tantos libros...

En la bibliografía sobre Oteiza hay excelentes voces muy autorizadas (Txomin Badiola, Margrit Rowell, Javier San Martín, Iskandar Rementería...), pero también abunda el ruido, la cacofonía y el eco de los ecos, dando como resultado una selvática proliferación de textos que, a veces, provoca más confusión que comprensión. En este sentido, Oteiza ha sido depredado. En la cuenta de las publicaciones sobre Chillida se reconoce una mayor contención de chucherías textuales, pero ya María Teresa Muñoz indicó que “los discursos sobre Eduardo Chillida rondan dos situaciones: o son empalagosamente poéticos, o resultan insoportablemente anecdóticos. O devienen, lo que es más frecuente, una mezcla complicada de ambas cosas”, a lo que Juan Daniel Fullaondo añadió que “afortunadamente, no todo es así. Cuando le conocí, el texto canónico era el de Gastón Bachelard, Pablo Palazuelo me decía que era verdaderamente ‘imbatible’ (...) Bachelard lo hace muy bien. En otros casos, predomina una cursilería verdaderamente insoportable”²⁰. En un libro muy anterior de Fullaondo, de veinte años antes, ya había señalado “la irresponsabilidad, la irrelevancia con que, en general, se ha producido la crítica europea en torno a su obra (la de Chillida). Tres o cuatro brillantes intuiciones sin elaborar, ocho o nueve frases ingeniosas, es todo cuanto podía espigarse en medio de la profusa aportación interpretativa en torno a la más brillante figura del actual panorama artístico español”²¹. La verdad es que lo dicho por Muñoz y Fullaondo acerca de los textos sobre Chillida es igualmente aplicable a los que versan sobre Oteiza, si bien estos últimos reducen las dosis de empalago poético e incorporan, con demasiada frecuencia, raciones de pretenciosa pedantería.

Sus *Catálogos Razonados*, dados a conocer en 2014 y 2015, han puesto orden y claridad sobre la totalidad de su producción artística, lo que en el caso de Chillida implicó el manejo de miles de referencias bibliográficas y expositivas, y en el de Oteiza, la búsqueda, localización y definición de cientos de piezas, sus variantes y réplicas.

²⁰ *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., p. 18.

²¹ *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Alfaguara, Madrid, 1972, volumen perteneciente a la serie de *Nueva Forma / Colección de crítica y problemas interpretativos*, p. 121.

S.S. 1-4-67

Dear Mr. Arnold Herstand: My delay in answering is due to the fact that it has taken me some time to get in touch with the sculptor I spoke to you about.

His name is Jorge de Oteiza, and has, besides other awards, the first prize for sculpture at the St. Paulo Biennale. He is coming from Madrid next week and is going to send you his curriculum vitae, photos of his work etc. The idea of going to the Minneapolis School of Art pleases him very much, because as I told you before he has a real vocation for teaching.

He is a man of a very extend culture, and has work in many materials. He has also made high studies of pottery, lately he has been writing books, and also dedicated some time to the cinema. He is very intelligent and I am sure that he would be a very valuable teacher.

Just how he has to finish a command for a Basilica and so, if possible, he could prefer to go on the year of 1968-69. He speaks a little English but says that for 1968 will speak further.

very
Jorge

Carta de Eduardo Chillida (manuscrita por su esposa, Piar Belzunce), dirigida a Arnold Herstand, Presidente del Minneapolis College of Art and Design, en la que informa acerca de Jorge Oteiza y su interés por impartir docencia en ese centro de estudios artísticos; firmada en San Sebastián el 1 de abril de 1967

TEXTO DE LA CARTA:
S.S. 1-4-67

Dear Mr. Arnold Herstand:
My delay in answering is due to the fact that it has taken me some time to get in touch with the sculptor I spoke to you about.

His name is Jorge de Oteiza and has received between other awards the prize for Sculpture at the St. Paulo Biennale. He is coming from Madrid next week and is going to send you his curriculum vitae, photos of his work, etc. The idea of going to the Minneapolis School of Art pleases him very much, because as I told you before he has a real vocation for teaching.

He is a man of a very extend culture and has work in many materials. He has also made high studies on pottery. Lately he has been writing books and also dedicated some time to the cinema. He is very intelligent and I am sure that he would be a very valuable teacher.

Just how he has to finish a command for a Basilica and so, if possible, he could prefer to go on the year on 1968-1969. He speaks a little English but he says that for 1968 will speak further.

TRADUCCIÓN:

S.S. 1-4-67

Querido Mr. Arnold Herstand:

Mi retraso en contestarle ha sido debido al hecho de que me ha llevado algún tiempo ponerme en contacto con el escultor del cual le hablé. Su nombre es Jorge de Oteiza y ha recibido entre otros reconocimientos el premio de Escultura en la Bienal de St. Paulo. Él va a venir de Madrid la próxima semana y le enviará su curriculum vitae, fotos de su trabajo, etc. La idea de ir a la Minneapolis School of Art le agrada muchísimo porque, como ya le dije anteriormente, tiene auténtica vocación por la enseñanza.

Es un hombre de muy amplia cultura y ha trabajado con diversos materiales. También posee profundos conocimientos sobre cerámica. Últimamente ha estado escribiendo libros y asimismo ha dedicado algún tiempo al cine. Es muy inteligente y estoy seguro de que sería un profesor muy valioso.

Tiene que concluir el encargo para una Basílica y, por tanto, si fuera posible, él preferiría ir el curso 1968-69. Habla poco inglés, pero dice que para 1968 lo hablará más.

Al amparo de tan abundante información, este texto va a tomar otro derrotero para tratar de aportar algún punto de vista novedoso.

La vertebrada sabiduría de Juan Antonio Gaya Nuño

Antes de *Parpalló* y más allá de puntuales apariciones en periódicos y revistas, la primera vez que Oteiza y Chillida aparecieron juntos en un libro de arte español fue en el amplio estudio de Juan Antonio Gaya Nuño sobre la *Escultura española contemporánea*²² en el que examinó su evolución a lo largo de más de medio siglo, desde dos bilbaínos, Paco Durrio y Nemesio Mogrovejo, hasta los dos donostiarras que centran aquí nuestra atención.

Juan Antonio Gaya Nuño (Soria, 1913 – Madrid, 1976) fue, dentro del sector de los historiadores con formación académica, un genuino defensor de la pintura y la escultura modernas desde finales de los años 40, una *rara avis*, por tanto. En principio nadie hubiera imaginado este destino para él, pues sus comienzos se centraron en la arquitectura románica y mozárabe castellana. Fusilado su padre en 1936 y perdida la guerra con el ejército republicano, fue condenado y encarcelado durante varios años, tras los cuales quiso recuperar sus investigaciones desde Madrid, lo que no pudo conseguir como funcionario del Estado al negarse a jurar los Principios Fundamentales del Movimiento franquista. En tales circunstancias conoció en Madrid al historiador y crítico de arte catalán José Gudiol, quien lo encaminó hacia Barcelona para trabajar como director de las *Galerías Layetanas* entre 1947 y 1951, lo que le puso en contacto con el mundo artístico contemporáneo. Su impronta en estas galerías se hizo notar enseguida: organizó la primera exposición de Picasso y Joan Miró tras la guerra civil, en 1949; también mostró la obra de los pintores de la *Escuela de Madrid*, como Benjamín Palencia, Álvaro Delgado y Menchu Gal, y dio a conocer a los miembros de *Dau al Set*, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç. Como historiador y ensayista había entregado a la imprenta *La pintura española del medio siglo*²³ algunos años antes de que en 1957 publicase *Escultura española contemporánea*²⁴. En 1958 dio conocer *Ataraxia y el desasosiego en el arte*²⁵, un lúcido y peculiar ensayo, producto de su universal conocimiento del arte.

Su penetración en el arte contemporáneo no fue sólo una cuestión de oportunidad presentada en su desarrollo profesional dentro del galerismo, sino la consecuencia lógica derivada de los profundos conocimientos históricos que poseía aplicados a un presente del que en ningún momento quiso vivir apartado. Creía, de hecho, que sólo se podía ser un buen analista de arte contemporáneo con el respaldo de una formación sólida en el conocimiento de la evolución artística de los tiempos pasados: “Tratar de comentar y valorar el arte actual sin conocer profundamente todo el arte anterior es tarea destinada al más inútil de los fracasos. Y, además, historiar el arte antiguo desconociendo el nuevo novísimo no lleva sino a una entomología y minera-

22 Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.

23 Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

24 Sobre este historiador y crítico de arte véase *Gaya Nuño: cien años, 1913-2013*, por Carmelo Romero, José M^o Martínez Laseca, Marcos Molinero y otros, Soria Edita, Soria, 2013.

25 Instituto Ibys, Madrid, 1958.

logía de lo consagrado, no ya odiosa, sino absolutamente criminal. Tan descomedido es explicar la obra de Manet sin referirse a Velázquez, como comentar a este prescindiendo de Manet. Eso de encerrar materia tan maravillosa cual es el arte en apartados estancos, sólo puede ser obra de perfiles burocráticos y, en efecto, no de otro modo se profesa en los pobres centros de burocracia que son las universidades”²⁶. El que se le vetaran las puertas del CSIC y las universidades españolas le permitió sortear el riesgo de caer en la comodidad burocrática, pero su ausencia privó a esas instituciones de una personalidad que hubiera podido proporcionarles un dinamismo mayor.

Gaya Nuño abordó su análisis antes de que Oteiza triunfara en São Paulo y después de que Chillida expusiera en *Galerie Maeght* por primera vez²⁷. Conocía personalmente a Oteiza y su obra desde años atrás, al menos desde que en 1951 expusiera en *Galerías Layetanas* dentro de la colectiva “Cuatro escultores abstractos”. Además, Oteiza dedicó una de sus esculturas al historiador y crítico de arte soriano, *Puño gritando en el desierto / Retrato de Gaya Nuño*, fechada en mayo de 1953²⁸. La obra de Chillida, sin embargo, parecía haberla descubierto hacía menos tiempo, seguramente desde la exposición en la *Galería Clan* en 1954, y sin llegar a tener trato personal con el artista, al menos no un trato extenso.

Mientras Gaya Nuño escribía las últimas páginas de su libro, Oteiza estaba inmerso en su *propósito experimental* del que aún no se tenía noticia y no sería conocido hasta que meses después se viera en la Bienal brasileña. Por tanto, el juicio del historiador soriano estaba basado en el conjunto de obras anteriores a aquella explosión final, pero conociendo muy bien lo que el artista había creado hasta tal momento. La información de Gaya Nuño era muy buena y queda en evidencia a lo largo de las intensas cuatro páginas que le dedicó.

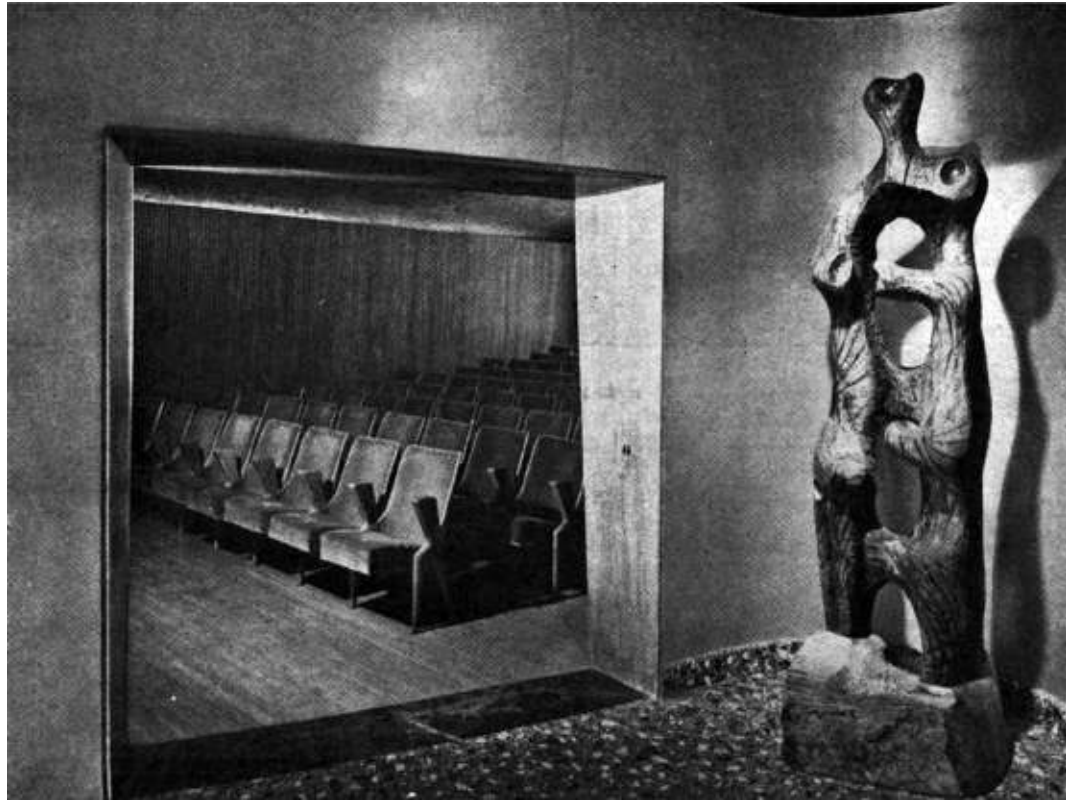
Según este historiador, generacionalmente, Oteiza quedaría encuadrado dentro del grupo de escultores interesados en “la invención de las formas”, como Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Julio González, Ángel Ferrant, Alberto Sánchez y Carlos Ferreira; Oteiza, “un escultor de dimensión tan excepcional que su presencia justificaría prolongar este rincón de las invenciones en varios cientos de páginas. Y serían pocas. Porque hay que frenarse mucho para no dar un torrente de razones sobre Oteiza, el reordenador de la escultura y de sus leyes, el constructor de una prehistoria propia y particular”²⁹. Lo conoció bien en persona como lo demuestra el que lo describiese “tan pícnico, vehemente y tumultuoso en cuanto a sujeto como áspero, ciclópeo, grandioso y

26 Juan Antonio Gaya Nuño, “Claves íntimas de la crítica de arte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 125, Madrid, 1960, pp. 165-181; este ensayo fue la base sobre la que años después elaboró la primera revisión general a la historiografía artística y a la crítica del arte en España, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

27 La bibliografía manejada por Gaya Nuño fue, para Oteiza, su propio artículo publicado en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, “Fracaso de una iconografía nonata” art. cit. y la ponencia de Oteiza, “Escultura dinámica”, publicado en *El Arte Abstracto y sus problemas*, Cultura Hispánica, Madrid, 1956, pp. 227-247, y para Chillida, el texto de Bachelard y su propio artículo, “Chillida, escultor en hierro caliente”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, art. cit.

28 En la biblioteca de Gaya Nuño se conservan varios libros de Oteiza con expresivas dedicatorias. Por ejemplo, en *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana* escribió “Al gran Gaya Nuño con un cordialísimo abrazo del amigo Oteiza, Madrid 6 - 4 - 52”. En el catálogo de la exposición de São Paulo: “Muy querido Juan Antonio y Conchita, os telefoneé, pero debéis andar veraneando. Me emocionó tu capítulo del libro. Lástima las fotos antiguas. Salgo el 8 para São Paulo por ver arquitectura y posibilidades. Fuertes y cordiales abrazos, Oteiza”. Y en el *Quosque tandem...*: “Para Juan Antonio y Concha, gran alegría saber que estais de vuelta. Estoy de paso y ya os veré. Me preocupaba tu preocupación porque dejaba la escultura. Creo que lo explico aquí con claridad, aunque una justa indignación desde la vida, descoloca o altera (completa) esta reflexión. Con cordial abrazo a los dos de vuestro viejo amigo, Oteiza. 14 julio 63”.

29 *Escultura española...*, op. cit., p. 129.



Cámara de Comercio de
Córdoba. *Laocoonte* junto al
acceso al auditorio y *Laocoonte*
para el hueco del arranque de
la escalera



sobrecogedoramente arquitectural en tanto a obra”, al tiempo que dueño de “una visión tan compleja, profunda y constructiva de su plástica que asombra”. Retrato exacto.

Oteiza tuvo en alta estima la opinión de Gaya Nuño, hasta el punto de que su nombre y libro *Escultura española contemporánea* es el único español citado como “Bibliografía” al final de su texto *Propósito experimental*, al lado de *L’Architecture Nouvelle*, de Alberto Sartoris.

Frente al estatismo del viejo cilindro euclidiano, Oteiza planteaba, según entendía Gaya Nuño, el hiperboloide como módulo voluminoso de la forma y del mundo actual: una unidad liviana -en rotación constante y con ambiciones exteriores- que permitía al observador adentrarse en el pensamiento del artista. Sus trabajos antropomorfos -los relacionables con el apostolado de Arantzazu- son “los más agobiantes y acusadores monumentos de la Humanidad, ellos mismos deidades gigantes y reos del pecado de vida (...) revientan de pura vida”³⁰. Lo que el Obispado de San Sebastián no comprendió en absoluto por ignorancia o sí comprendió bien con temor -y de ahí su oposición- fue entendido perfectamente por este ilustrado historiador.

Gaya Nuño señalaba la relativa importancia de la escala en las obras de Oteiza, “tremendo escultor”, porque “podrían componer la más bárbara y férrea de las culturas, y al disminuir en escala no perderían nada, absolutamente nada de su ferocísima fuerza inicial” y lo que estaba contemplando al escribir esto era una porcelana irisada por la cocción o un cobre de pura veta que proporcionaban a la materia “un espléndido fuego de fascinación”. Lo que no percibió o, al menos, no señaló, es que esa escala fuera consecuencia de la condición experimental de las obras, de ser pasos en dirección a un objetivo, no un objetivo en si mismas.

Habilitado con unas cualidades y capacidades que le dotaban de “vivísimo poder expresivo” y establecían “directa relación entre su corazón y sus manos, y entre cerebro y corazón”, el historiador se daba cuenta de los riesgos que corría el escultor, pues, estando “tan facultado” para realizar esculturas “rabiosamente dinámicas, henchidas de fuerza solar y secular, la misma que engendrara los monumentos megalíticos amados por Oteiza”, sin embargo, el artista hervía en el laboratorio de su vida y “se pierde casi en la puesta en práctica de sus fórmulas, y roba a su creacionismo obras pungentes y dramáticas para recrearse en las pruebas de su crisol, donde, a no dudar, concluirá por inventar seres vivos”. Este *frenhofferiano* vaticinio, como toda búsqueda de lo absoluto, no se convertiría en realidad, pero casi sí, pues justamente estaba inmerso en esa tarea, si bien Gaya Nuño no lo sabía aún: “acaso parezca lastimosamente desdichado que los años de vida de Oteiza -y ojalá sean muchos- queden demasiado estrechos para pragmatizar en piedra y en bronce toda su plural ocurrencia, lesiva para todas las cegueras tradicionales”. Serían tan sólo dos años más, pero suficientes para plasmar toda su múltiple creatividad escultórica que más tarde se tornaría literaria y ensayística, aunque ya sabemos que, desde el punto de vista de Oteiza, esta actividad escritural también formaba parte de su escultura.

Antes de continuar, debe indicarse que Gaya Nuño no fue un historiador que



30 *Escultura española...*, op. cit., p. 130.

repartiese elogios con facilidad y ligereza, más bien al contrario; su castellano era sobrio pero rico en matices, de una austeridad en la que brillaban reflejos literarios.

Por esto llama la atención el caudal de adjetivos laudatorios que dedicó a Oteiza: magnífico, genial, uno de los espíritus plásticos más sagaces del entero siglo, fabuloso, autor de algunas de las esculturas más hermosas y definitivas del siglo, inesperado, bravísimo..., hay más, pero me detengo aquí. Y eso que aún no conocía los resultados de su *propósito experimental*, pero le bastaba haber contemplado “el desarrollo del poliedro abierto y ofrecido como una flor; la declinación infinita de unas cuantas formas virtuales, sensibilizadas hasta lo palpitante, respirando, mostrando cualquiera de sus espinazos; la fecundación luminosa y cambiante de la escultura, la movilidad de una estatua mediante la segmentación de las carnosidades axiales, hechas movibles todas sus vértebras; la copiosa posibilidad escultórica de las superficies de hormigón armado; la investigación sobre las tres superficies ideales de un muro, todo él tratado como escultura” para reconocer su “febril carrera mental”³¹. En el catálogo de reproducciones incluidas en el libro se hallan *Mujeres murmurando*, *Mujer con niño mirando con temor al cielo*, *Guerreros* y *Retrato del pintor Julio Antonio Ortiz* (imágenes 91 a 94).

El último capítulo del libro *Escultura española contemporánea* estaba dedicado a las “generaciones jóvenes y punto epilogoal”. Aquí Gaya Nuño relaciona un largo listado de nombres y se disculpa porque quizás “este capítulo debiera no haberse pensado” porque los pocos años no siempre suponen “mayor empuje o más lanzada audacia”, pero el método seguido, como historiador/crítico de arte que era, le empujaba a ello. Advertía mucho clasicismo entre los jóvenes, como un “triste signo de pereza”, y, aparte algunos detalles de Benjamín Mustieles y José Luis Sánchez, sólo veía “invención y creación (...) en el interesantísimo Eduardo Chillida, guipuzcoano como Oteyza”.

El historiador valoraba positivamente que el escultor Chillida hubiese vuelto a “los viejos hierros de Gargallo y Julio González”, a cuyos resultados imprimía “una solidez característicamente vasca y con un sentido del perfil escultórico tan extraordinario que sus obras, pese a lo nuevo del atuendo que muestran, semejan ser hallazgo de una Edad de Hierro mucho más segura y sabedora de sí misma de lo que en realidad fuera”³². Quizás por estar a punto de concluir el libro su autor no dedicó mayor extensión a “este mozo, que en 1947 abandonó sus estudios de arquitectura para discurrir otra más esencial” ni utilizó las reflexiones de Bernard Dorival y de Gastón Bachelard, cuyos textos, por supuesto, conocía. En su catálogo de reproducciones incluyó *Hierros de temblor I* (imagen 96).

Analítica social de Vicente Aguilera Cerní y poética imbatible de Gaston Bachelard

Los dos textos más importantes publicados sobre Oteiza y Chillida en España duran-

31 *Escultura española...*, op. cit., p. 131.

32 *Escultura española...*, op. cit., p. 137-138.



te los años 50, los aparecidos en *Parpalló*, marcaron en buena medida la pauta que seguirían otros autores en los años siguientes.

Aguilera Cerní (Valencia, 1920-2005) era un prestigioso crítico de arte que, entre otros muchos méritos y reconocimientos internacionales por sus colaboraciones en publicaciones periódicas europeas y latinoamericanas, en 1959 recibió el Primer Premio de la Crítica en la XXIX Bienal de Venecia. Durante los años 50 se entregó de una manera prácticamente absoluta a la crítica de arte -a pesar de tener el título de Derecho no convirtió la abogacía en su principal *modus vivendi*-, fundó el Grupo Parpalló junto con otros artistas y críticos, y colaboró con el brazo cultural de los Estados Unidos, del que obtuvo sustanciosas informaciones y documentos sobre el estado del arte en aquel país a cambio de dar conferencias en las Casas Americanas repartidas por España, lo cual supo compatibilizar con su pertenencia al ilegal Partido Comunista de España.

Se caracterizó por escritos bien articulados y contruidos, la excelente información que manejaba y los lúcidos análisis que era capaz de elaborar³³. Su comentario sobre Oteiza lo demostraba con creces. Como sucedió más tarde a otros críticos de arte e historiadores, Oteiza era para él un artista atractivo por dos motivos fundamentales: una obra sin precedentes sobre la que podía escribir textos originales y un armazón teórico de enorme solidez que el propio artista se encargaba de difundir mediante sus escritos. Esa mezcla de originalidad artística y justificación teórica daba pie para largas y elaboradas reseñas en las que los argumentos venían proporcionados por el propio escultor, al tomar frases de sus escritos para explicar la obra que creaba. Esto de que el artista facilite con sus razonamientos el discurso de un analista es algo que ha gustado siempre a quienes escriben crítica de arte. Se toma lo que el artista dice y así no hay error, en apariencia; en este sentido, Oteiza siempre ofreció documentos más que suficientes y más que convincentes sobre sí mismo y lo que pretendía. No es que Aguilera Cerní utilizara ese cómodo camino de repetir sin más lo que ya estaba dicho. Entrecomillaba frases de Oteiza, por supuesto, ¡cómo negarse a tan rico material que le enviaba el escultor!, pero elaboraba sus argumentos para llegar a

33 Barreiro López, Paula, "El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo" en Jesús Carrillo y Jaime Vindel (eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 8, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MACBA, 2014, pp. 16-45; Barreiro López, Paula, "Arte, ciencia y tecnología: Vicente Aguilera Cerní y *Antes del Arte* frente a las dos culturas" en AAVV, *Colectivos artísticos en Valencia bajo el franquismo 1964-1976*, Valencia, IVAM, 2015, pp. 234-244; Frasset Bellver, Lydia, "Ética desde la resistencia: el compromiso político de Vicente Aguilera Cerní", en *Archivo Español de Arte*, 356, Madrid, 2016, pp. 409-422; Frasset Bellver, Lydia y Martín Martínez, José, *Vicente Aguilera Cerní y el arte español contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Valencia, 2020; y Frasset Bellver, Lydia, "Nuevas aportaciones a la biografía intelectual de Vicente Aguilera Cerní. Reflexiones en el centenario de su nacimiento", en *Diferents. Revista de museus*, n° 5, 2020, pp. 6-17. ISSN: 2530-1330. e-ISSN: 2659-9252. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2020.5.1>

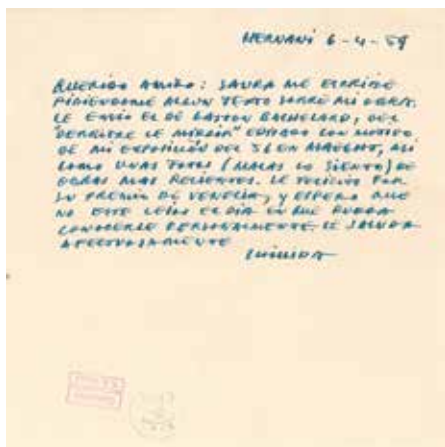
conclusiones propias³⁴, las cuales a veces se oponían a las del artista.

Antes de explicar la obra de Oteiza, Aguilera Cerní consideraba necesario aclarar cuál era el momento que la escultura vivía e introducir al lector en las analogías entre las modernas artes y ciencias que habían llevado al descubrimiento del espacio como un elemento activo de la escultura, la cual dejaba de ser sólo materia modelada o arañada para convertirse en reencuentro o regreso al origen de la escultura y la arquitectura³⁵. Al referirse a la estatuaría arquitectónica (cuestión en la que Aguilera relacionó a Oteiza con Max Bill) como pórtico de la filosofía, advertía que llamar a Oteiza sólo escultor resultaba inadecuado y encasillador porque el personaje iba mucho más allá de esa nomenclatura. En su recorrido oteiciano desde Arantzazu hasta São Paulo, Aguilera explicaba los motivos por los que el escultor afirmaba que el “ser estético”, un ser metatemporal o ahistórico, es independiente del “arte”: el “ser estético” es inmanente al ser, según Oteiza, mientras que el arte sólo es coyuntural y personal, pues la obra creada va siempre ligada al momento concreto en que aparece. Entendía bien los motivos del vasco, pero el valenciano no los compartía y discutió con el artista las discrepancias, como ya lo había hecho durante los encuentros mantenidos en los veranos santanderinos a principios de la década. En su esfuerzo por situar “la problemática de Oteiza” en el territorio de la escultura, Aguilera estableció una clasificación dentro de la que este heterodoxo artista no le terminaba por encajar: la tendencia constructivista -Pevsner y Gabo-, la dinámica -Calder-, la espacial -representada por Chillida- y, por último, la espaciotemporal de “los concretos” -Max Bill-, unos orientados hacia la “escala social” y otros hacia la “escala de lo absoluto”. Por los vericuetos metafísicos, espirituales o trascendentes de estas últimas líneas veía el discurrir evolutivo de Oteiza, mientras que observaba a Chillida interesado por un espacio que funcionaba como ‘ambiente’ de formas dinámicas en una constante expansión a impulsos de las fuerzas interiores, moleculares, de la materia.

Aguilera Cerní no sólo era un crítico de arte dotado de amplios y sofisticados recursos tomados de la historia del arte -estaba titulado en Derecho y Filosofía y Letras-, sino que había dialogado y carteadado personalmente con el artista en varias ocasiones, sabía cuáles habían sido sus pasos, y disponía de capacidad para penetrar en sus contradicciones y hallazgos con la precisión y clarividencia objetivas de quien no necesitó recurrir a descripciones formales ni a metáforas. Huía de lo literario y aspiraba a diseccionar como un científico. La estética de Aguilera Cerní partía del materialismo histórico marxista dentro del que el arte cumple una función vital porque el arte nace del “fantástico drama de vivir, en las presiones y aspiraciones de unos seres umbilicalmente históricos y sociales”, siendo su tarea un servicio social trascen-

34 Véase el estudio de Iskandar Rementería Arnaiz, “Oteiza y Aguilera Cerní (1958): dialéctica para una interpretación de lo político e ideológico en arte”, en *Kobie Serie Antropología Cultural*, n° 20, Bilbao, 2016-17, pp. 143-154. Como resultado de la correspondencia que mantuvieron, Aguilera Cerní le envió a Oteiza en junio de 1959 un texto que poco después apareció publicado en seis capítulos con el título de “El ‘Arte Además’”, en *Índice de Artes y Letras*, n° 122 a 129, Madrid, febrero a septiembre de 1959, en cuyos dos últimos capítulos Oteiza es mencionado repetidas veces al hilo de las conversaciones mantenidas entre autor y escultor. La muy interesante correspondencia epistolar cruzada entre Oteiza y Aguilera Cerní puede consultarse en el Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza y en el Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés, Castellón.

35 El crítico de arte cita aquí el dolmen, el crómlech y el menhir como puntos de ese origen porque el año anterior Oteiza había erigido su *Monumento al Padre Donosti* junto a un prehistórico círculo megalítico pirenaico.



Carta de Chillida dirigida a Aguilera Cerní en la que le dice que le envía el texto de Bachelard para su publicación en la revista *Parpalló*, 1959

dente desprovisto de funciones metafísicas, idealistas o existencialistas, un tipo de transcendencia no siempre coincidente con la que estimulaba a Oteiza, más teológica o espiritualista. Debido a ello, no siempre estuvieron de acuerdo por completo. Aguilera Cerní era un soberano crítico de arte y Oteiza fue, para él, el artista complejo y desafiante al nivel de su inteligencia que le decía que el mundo no se cambiaba con el arte, sino con hombres a los que el arte había cambiado³⁶. A diferencia de Juan Antonio Gaya Nuño, quien hilaba el presente con el pasado mediante una línea continua que daba sentido a lo nuevo y atendía a lo formalmente innovador, Aguilera Cerní buscaba el carácter liberador del arte y una continuidad, sí, pero no sólo de formas, sino, sobre todo, de ideas más allá de la estética.

En aquel mismo 1959 Aguilera Cerní publicó otro artículo sobre la escultura abstracta española en la que ponía en conexión a los dos escultores vascos³⁷, como anuncio de lo que algunos años después daría a conocer en su *Panorama del nuevo arte español*. En este texto señalaba a Oteiza como cabeza de fila de los “Hijos del 36” (denominación propuesta por el valenciano), una generación nueva de escultores de “ímpetuosa creatividad” que constituía “un fenómeno espiritual de importante fuerza para la historia”, que se negaba a trabajar con pautas sólo “específicamente autóctonas” por estar comprometida en “atender una universalidad en pleno acuerdo con los problemas del tiempo conservando la marca profunda y particular de España”, unos escultores conectados con las otras artes, como la literatura y la arquitectura, y que no sentían la necesidad de emigrar, como tiempo atrás lo hicieron Picasso o Gris. La esperanza, la rebelión, la búsqueda de libertades políticamente imposibles entonces (Aguilera Cerní ya militaba en el clandestino PCE) eran, desde su punto de vista, el principal y esencial mensaje español, “un mensaje denso e intensamente vivido”. Los dos escultores a los que ponía al frente de esta generación eran Oteiza, el más “meta-

36 El artículo de la revista *Parpalló* fue reproducido por Aguilera Cerní después, con ampliaciones y modificaciones, en su libro *Panorama del nuevo arte español* (Guadarrama, Madrid, 1966, pp. 283-289). Juan Huarte le envió el 6 de diciembre de 1958 fotografías de algunas piezas de su colección; las finalmente publicadas fueron *Homenaje a Mallarmé* (1958), *Conjunción triple vacía* (1958) y *Escultura receptiva* (1958). Entre los críticos de arte de su época, Oteiza resaltaba a Aguilera Cerní “por su rigor científico, su penetración, la atención con que sigue el proceso del pensamiento creativo, la obra, de los artistas que ha conocido en algún momento, aunque luego no haya vuelto a verlos más. Yo le estoy muy reconocido” (Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida...*, op. cit., p. 482).

37 “La sculpture abstraite espagnole”, en *Aujourd'hui*, n° 24, París, diciembre de 1959, pp. 22-25.

físico”, y Chillida, el más “original”, seguidos por Pablo Serrano, José M^a Subirachs, Martín Chirino, los integrantes del Equipo 57 y Andreu Alfaro.

Señalaba que Oteiza, concreto y constructivo, concebía la escultura como un organismo estrictamente espacial -superador de las perforaciones de Moore y del espacio mecánico de Calder- en busca de un esencial individuo basado en el misticismo y el platonismo. Guiado por la voluntad de hallar el triunfo del silencio sobre el tiempo y la muerte, su escultura sería un espacio espiritual recreado, inmóvil y atemporal, símbolo del hombre nuevo que debía trascender su propia existencia. Como ejemplo ofrecía la imagen de la obra *Fusión de dos poliedros abiertos definiendo tres vacíos divergentes*.

A juicio de Aguilera Cerní en este texto francés, el joven Chillida descubría en el hierro una inmensa riqueza, de origen panteísta y desarrollo orgánico, una exaltación vital que, unida a la oscura sombra del tiempo, rendía homenaje a los enigmas de la existencia, rompiendo el metal para liberar sus tesoros y permitir el paso del aire. Como muestra de ello presentaba imagen de *Rumor de Límites II*.

La conclusión del crítico de arte era que, si la obra de “Oteiza queda sobre el plano específico de la metafísica, el de Chillida se sitúa en el dominio de la violencia expresiva, una sumisión a las fuerzas absolutas y omnipresentes”. Aguilera Cerní no podía evitar referirse a uno de los dos escultores sin mencionar al otro, lo cual sucedió habitualmente en aquellos años 50 y 60 con otros analistas e historiadores.

Estas ideas las revisó y amplió pocos años después con motivo de la publicación de su *Panorama del nuevo arte español*, estableciendo una serie de paralelismos que interesa reproducir aquí:

“Si los objetos oteicianos conducen a un plano intelectual y metafísico, la dura labor de forja realizada por Chillida nos sitúa en el ámbito de la densidad emocional. Son dos caminos hacia el conocer y, hasta si se quiere dos modos de religiosidad. La vía de los místicos se bifurca entre el silencioso recogimiento de la conciencia y el clamor del asombro ante poderes absolutos, omnipresentes. Naturalmente, este segundo modo de acercarse al misterio, impregnada por el sentimiento de la naturaleza, deriva hacia una mítica panteísta, hacia el hallazgo milagroso de la energía que mueve y modifica el mundo material”³³.

“En el panorama del nuevo arte español, es justo contraponer la obra de Oteiza y la de Chillida, como representativas de dos polos profundamente distintos, pero unidos en la comunidad de una actitud espiritualista. Ambos son hijos del país vasco, de raza antiquísima, noble y hermosa raza donde subsiste el viejo espíritu religioso conviviendo con ancestrales leyendas de oscuro fondo panteísta, con la mitología y la superstición. Si a ese trasfondo perdido en los enigmas del pasado le añadimos los ingredientes dramáticos que configuran el ser español, así como la esencia

33 *Panorama del nuevo arte...*, p. 290. Las obras de Oteiza reproducidas en el catálogo de imágenes del libro fueron *Boceto para la Virgen de Aránzazu* (circa 1953), *Fusión de dos unidades* (1957), *Conjunción triple vacía* (1958) y *Silencio formal antes de cerrar el espacio* (1958), imágenes 249-252.

del hombre moderno en permanente conflicto íntimo e histórico, quizá podamos iniciarnos a la comprensión de estas obras potentes”³⁹.

“Oteiza -decíamos- es la sustancia. Chillida, la presencia. Dos modos de aferrar el existir. El mundo circundante puede ser concebido como espectáculo que es preciso silenciar para integrarse con lo sustantivo, como en el caso de Oteiza, o está presente en su mismo vigor interno, por sus mismas fuerzas, donde palpita el tiempo, reconociéndose la posibilidad activa de la intervención humana para liberar -sin transformarlo esencialmente- un poderío cuyos orígenes se pierden en la grandeza del cosmos”⁴⁰.

Regresando a la revista *Parpalló* y a Chillida recordemos que Bachelard (Champagne, 1884-París, 1962) era un filósofo, poeta, físico y crítico literario, perteneciente a una generación muy anterior a la de Vicente Aguilera. Atraído por la historia de la ciencia moderna y contemporánea, se sintió igual y paralelamente interesado por la imaginación artística. Profesor de filosofía, en la Facultad de Letras de Dijon, y de historia y filosofía de las ciencias, en la Sorbona, era a todas luces un sujeto inclasificable. En la parte crítico-literaria de su obra, Bachelard se entregó a profundizar sobre el problema de la imaginación poética, al tiempo que sus escritos sobre psicología de elementos como el fuego, el agua, el aire y la tierra⁴¹ en relación con la literatura ejercieron una honda influencia en pensadores como Barthes, Foucault y otros, quienes reconocieron su impronta en el terreno epistemológico. Las reflexiones sobre asuntos como la imaginación y el instante inventivo como privilegiadas instancias germinadoras y temporales de la creación poética, la relación con el psicoanálisis y la fenomenología situaban a Bachelard en una situación inmejorable para extender su discurso al terreno del arte, garantizando que de su mente salieran lúcidas aproximaciones.

Pero Bachelard no era un crítico de arte, no tenía que estar atento y al día de los cambios y transformaciones que vivieron las artes durante los años 50, lo cual le hubiese permitido calibrar con exactitud el alcance y componente de sus valoraciones. No obstante, Aimé Maeght estuvo acertado al solicitarle un texto para *Derrière le Miroir* en relación con el joven artista del que en 1956 tenía planeado exponer sus obras de hierro, pues Bachelard no sólo había escrito un sorprendente ensayo psicoanalítico sobre el fuego dos décadas antes, sino que además estaba terminando otro ensayo sobre la poética del espacio que vería la luz al año siguiente. Bachelard no sería crítico de arte, pero la clarividencia de su pensamiento estético encajaba en la obra de Chillida como anillo al dedo y su prestigio llegaba mucho más allá de lo artístico.

La aportación de Bachelard tuvo un acento completamente distinto al de Aguilera Cerní. Habló personalmente con Chillida y, por tanto, conoció la palabra directa

39 *Panorama del nuevo arte...*, pp. 290-291. Las obras de Chillida reproducidas en el catálogo de imágenes fueron *Lugar de silencios* (1958), *Terrosa* (1957) -en el libro lo llama y data como *Hierro* (1958)-, *Rumor de límites III* (1959) y *Abesti gogorra II* (1962), imágenes 256-259. Las tres primeras imágenes eran las mismas que antes habían aparecido en *Parpalló*.

40 *Panorama del nuevo arte...*, p. 291.

41 Algunos de sus textos de referencia son *Psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948), *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960).

del autor: “¡Con qué fervor me cuenta Chillida el crecimiento autónomo de una obra! Revive, hablando, el diagrama de su trabajo”, escribió. Muy probablemente el filósofo conoció su obra, en exprofeso y profundidad, para escribir el texto solicitado por Aimée Maeght; su relación no parece que viniera de antes, así que ambos carecían de un continuado trato previo, salvo algún encuentro circunstancial⁴². La impresión es que le hablaron del artista, quizás recordó haberlo conocido cinco años atrás, le solicitaron un texto sobre él y, para que pudiera documentarse, concertaron una cita entre ambos, de manera que Bachelard se encontró un día con las esculturas de Chillida y reaccionó ante ellas. Esto no supone que no hubiese visto alguna obra suya en exposiciones colectivas previas (*Salón de Mai*, *Denise René*, la misma *Galerie Maeght*). Su espléndida reacción escrita se basó no ya en las pocas esculturas anteriores que pudiera conocer, sino que lo hizo ante el amplio conjunto de piezas recientes reunidas para la galería parisina.

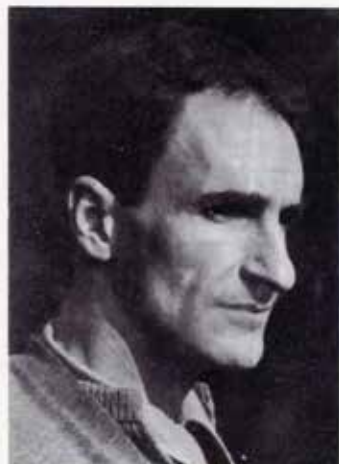
Su aproximación a la obra de Chillida se produjo por las vías de la interpretación poética del material, los procesos artesanos de la producción, la épica saturnal del fuego y la conquista del espacio. No se limitó al mero despliegue connotativo que trae el divagar del intérprete, Bachelard se puso en el lugar del hierro y habló por él, diciendo lo que el material no podía, escuchó el crepitar de chispas y el golpeteo del martillo, traduciendo los sonidos a palabras vibrantes, e intuyó sueños y querencias del artista, convirtiéndolos en texto literario. Él no necesitó conocer el ambiente artístico de la época, no le interesó averiguar las relaciones que el artista sobre el que iba a escribir podía tener con otros creadores anteriores o contemporáneos a él ni se vio en la tesitura de organizar la práctica escultórica de la época por tendencias para posicionar a Chillida en su imaginario descriptivo y valorativo. Puesto a citar a alguien le bastaba la *Encyclopedie Roret* en el apartado que describe el oficio de cerrajero y algún que otro lugar común sobre España. No le veía utilidad alguna a clasificar a los artistas. Cada uno que le interesaba, por el motivo que fuere, era suficiente para él, al margen de lo que hicieran los demás. Y Chillida le interesó, mucho, naturalmente.

El caudaloso bagaje intelectual y literario de Bachelard le permitió escribir un hermoso texto mediante el que tocaba las esculturas con la punta de los dedos, acariciándolas con palabras sugerentes y metáforas. Se dio cuenta de que “imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”, que el artista debe intentar hacer lo que aún no se sabe, que “el soñador entra en el mundo de los poetas”, que el escultor es un poeta de la materia y el espacio, y que “un filósofo formado en el racionalismo debe olvidar su saber (...) si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética”, esto es, comprender los resultados del arte. Bachelard se arroga un ejercicio de libertad a la hora de soñar, interpretar y sentir la obra del artista. Esta disposición implica que cualquier intento de interpretar la obra artística, lejos de aspirar a la demostración de la verdad, descansa en la eficacia del ensueño, la *rêverie*, la

⁴² Palazuelo y Chillida conocieron a Bachelard en 1951, al mismo tiempo que visitaron también a Constantin Brancusi en su taller, de acuerdo con Alfonso de la Torre (*Calma, silencio, trabajo en paz. Pablo Palazuelo y Eduardo Chillida en Villaines-sous-Bois, 1951*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2019, p. 41), quien toma estos datos de una conversación mantenida por Palazuelo con Francisco Calvo Serraller, en *El País*, Suplemento Artes, Madrid, 6 de marzo de 1982.

Arte vasco y política universal

Saludo abierto al escultor Chillida



Una estatua nueva—esta es gozosa oportunidad para el entendimiento—es un proyecto de alma sobre el futuro, una nueva disposición de participar en la existencia universalmente; es una extracción espiritual desde el fondo universal y defensivo de los pueblos, es curación metafísica, restablecimiento religioso. Una nueva escuela de escultores, una verdadera escuela de arte—a nosotros que a veces nos gusta ser tan exactos—es como una escuela de ciencias, casi exactas, de la salvación espiritual.

Cuando nuestros remeros, nuestros ciclistas, nuestros jugadores de fútbol, hasta cuando nuestros industriales ganan, ganamos todos nosotros. Pero hay ganancias

nuestras que por su trascendencia deben ser mejor medidas y reflexionadas. Cuando un escultor vasco gana un campeonato mundial de escultura, en una competición en la que intervienen más de cuarenta países, y al año siguiente—en estos mismos días—, otro escultor vasco, en idénticas circunstancias, vuelve a ganar en la competencia internacional, representa este acontecimiento una hazaña espiritual de tal magnitud para nuestro pequeño y culturalmente pobre país, que a grandes naciones como Francia, Inglaterra o Norteamérica, con todos los recursos de su economía y de sus sistemas más avanzados de educación y ayuda, hubiera enorgullecido justamente, lo hubieran proclamado así y habrían extraído para su política cultural interior y exterior, inteligentes y provechosas disposiciones. Pero en nuestro criterio, lo que nos debe invitar a la meditación, no son los escultores vascos que ganan sino los escultores y los artistas mundiales que se pierden. Las enormes capacidades creadoras, casi intactas, entre nosotros, que se malogran, o, más exactamente, que ni siquiera se despiertan por no saber de qué se trata, por carecer del estímulo, de la información, de los medios de enseñanza más elementales que en esta provincia nuestra, y algo más que en las demás, se requiere.

Podría puntualizar en esta cuestión que he abordado siempre desde toda oportunidad, pero sólo trato ahora de enviar un

saludo, un saludo cordial y un saludo abierto y político al escultor Chillida. Me considero el primero que deba hacerlo. Su triunfo mundial no puede quedar en una noticia de periódico y en un agasajo entre amigos. Quedará así pero no debe quedar así. Políticamente, no. Pues aunque al artista triunfador no se va a pensar que se le puede ni escamotear ni disminuir su triunfo, a su pueblo, involuntariamente, sí. Política quiere decir proyección pública, aprovecha-



miento popular de una conquista individual, puesta en la vida del bien material o espiritual que el esfuerzo particular alcanza o es capaz de producir.

Enhorabuena, Eduardo Chillida. Saludo de un taller de Irún a tu taller de Hernani. Enhorabuena, Donosti, paciente, querido, posible y tremendo pueblo nuestro: un poco de arena, un festival de cine sin mérito alcanzado y dos meses de verano. Sin tu escuela capital de artistas vascos, sin tu universidad internacional de arte contemporáneo, con sus certámenes, cursos, congresos y exposiciones mundiales de arte, que has ganado por derecho internacional propio. Saludo a Chillida. Salud a Donosti.

JORGE DE OTEIZA

Irún, 17 junio 58.



ensoñación, que es para Bachelard el comportamiento genuino del poeta, del artista, pero una ensoñación de la que también participa el observador de arte, el público⁴³. A partir de estas ideas el filósofo francés desarrolló *La poética de espacio* (1957), obra generadora de ámbitos repletos de imágenes que se transmiten y extinguen por los laberintos de la razón humana. Perfecto para Chillida.

Aguilera Cerní y Bachelard representaban dos maneras contrapuestas de interpretar la obra de los artistas sobre los que escribieron: el primero lo hizo por medio de la razón, el segundo apelaba a la emoción. El primero diseccionaba, el segundo evocaba. Esta pauta se mantuvo a lo largo de los años siguientes por medio de otros autores y, aunque podría considerarse que la naturaleza de las respectivas obras empujaba a que así se actuase, no faltó, por supuesto, quien se aproximó a Oteiza desde el íntimo territorio de la agitación poética ni quien se acercó a Chillida con el estricto utillaje de la razón y la ciencia.

Los dos escultores dejaron claro desde un primer momento que eran poseedores de personalidades antagónicas: Oteiza repudiaba el sistema de las galerías de arte y la comercialización de sus obras (su mejor oportunidad, con la *Gres Gallery*, de Washington, fue desatendida y desaprovechada), Chillida se encuadró con el galerismo parisino tan pronto como pudo (primero y brevemente con Denis René y luego con Aimé Maeght); Oteiza no estableció relaciones cordiales con parte de la crítica de arte (insultó a D'Ors, se enfrentó a Camón Aznar, repudió con enorme acritud a Santiago Amón...), Chillida depositó su confianza en los comentaristas que su galería le seleccionaba y admitió a los que se acercaban espontáneamente a su trabajo, sin discutirles en público ni en privado⁴⁴; durante los años cincuenta Oteiza se sumergió en la oficialidad del arte español guiado por un gobierno que lo exhibía -junto a otros artistas- como seña de apertura política del régimen, Chillida no participó tan estrechamente de ese mundo institucional y, en todo momento, sus ojos estuvieron puestos en París; *lecorbusieriano* y liviano Oteiza, *wrightiano* y denso Chillida..., el listado de estas radicales diferencias podría extenderse a otras muchas cuestiones, a casi todas. En definitiva, Oteiza gestionó su propia carrera profesional, mezclando la investigación plástica con la administración de sus resultados y la inmersión en la esfera sociocultural, mientras Chillida se centró en la producción artística, dejando en manos de su galería el gobierno ulterior de las obras elaboradas.

Cuando en la descripción de otro se incluye un autorretrato.

A raíz del premio conseguido por Chillida en la Bienal veneciana de 1958, Oteiza escribió un artículo con el que enviaba “un saludo, un saludo cordial y un saludo abierto y político al escultor Chillida. Me considero el primero que debo hacerlo”, decía quien el año anterior había recibido un premio semejante en São Paulo porque,

⁴³ Leyra, Ana María, “*Chora y Alma del Mundo*. Una mirada metafísica sobre la obra de Chillida”, en *Escritura e imagen*, vol. 10, número especial sobre Eduardo Chillida, pp. 155-173, Universidad Complutense, Madrid, 2014.

⁴⁴ Lo más incisivo que se le conoce sucedió cuando alguien le indicó que en sus obras se veía un cierto reduccionismo o minimalismo: “eso dijo (Santiago) Amón y todos estos críticos, pero yo no me lo creo nunca, lo dicen cuando les conviene y cambian cuando quieren, no, eso no”, en *Chillida: dudas y preguntas*, por Luxio Ugarte, Erein, Bilbao, 2000, p. 68.

en efecto, “cuando un escultor vasco gana un campeonato mundial de escultura, en una competición en la que intervienen más de cuarenta países, y al año siguiente -en estos mismos días- otro escultor vasco, en idénticas circunstancias, vuelve ganar en la competencia internacional”, semejante circunstancia debía de tener un significado más allá de lo artístico. Llevando este hecho hacia sus intereses, Oteiza reflexionaba que “una estatua nueva -esta es gozosa oportunidad para el entendimiento- es un proyecto de alma sobre el futuro, una nueva disposición de participar en la existencia universalmente; es una extracción espiritual desde el fondo universal y defensivo de los pueblos. Es curación metafísica, restablecimiento religioso”, lo cual le servía para reclamar lo que fue su proyecto preferente durante esta década y las siguientes: “una nueva escuela de escultores, una verdadera escuela de arte -a nosotros que a veces nos gusta ser tan exactos- es como una escuela de ciencias, casi exactas, de la salvación espiritual”. Tras esas ideas, a Oteiza no le importaban los escultores que ganaban -él mismo o Chillida-, sino los escultores que se perdían “por carecer del estímulo, de la información, de los medios de enseñanza más elementales (...) universidad internacional de arte contemporáneo, con sus certámenes, cursos, congresos y exposiciones mundiales de arte”⁴⁵. Parecía tener en mente, contenida dentro de esta última frase, los cursos pasados en la universidad veraniega de Santander, pero con una actividad mantenida a lo largo de todo el año. Por tanto, Oteiza, al felicitar por el éxito y al referirse a la escultura de Chillida, clamaba por un objetivo personal que consideraba de interés general.

Cinco años después, en las páginas de su libro más influyente, *Quousque tandem...!*, cuya prosa “en rigor podría calificarse como ‘escultórica’”⁴⁶, Oteiza introdujo reproducciones de dos esculturas de Chillida, *Ikaraundi* (séptima imagen) y *Rumor de límites IV* (vigésimonovena) y los siguientes comentarios:

“El hierro *Ikaraundi* de Chillida -*ikara*: miedo, temblor- nos proporciona una imagen del estremecimiento en el exterior o en nuestro interior, más que de una cosa, de un suceso, como la trayectoria de un rayo o de un temblor, de una grieta en la tierra que se reseca, una sucesión de imprevistos momentos, como suele acontecer a un río que se desborda o a un sentimiento que nos estremece. No es una ordenación razonada desde una geometría (en que el tiempo se nos da como movimiento, en imagen frontal y simultánea), sino desde el estilo opuesto, oblicuo y fugitivo, de la vida y la naturaleza. Quien no la vaya a recordar, no la ha comprendido todavía”⁴⁷.

La frase es magnífica y Bachelard no podría mejorarla: no dice cómo es físicamente la escultura, sino cómo siente que fueron la motivación existencial y el palpito emocional de su autor al crearla, pero conteniendo una descripción del objeto que, al

⁴⁵ “Arte vasco y política universal. Un saludo abierto al escultor Chillida”, en *El Bidasoa*, junio de 1958; reproducido en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Añamendi, colección Azkue, San Sebastián, 1963). Las citas de páginas del *Quousque...* corresponden aquí a la cuarta edición, de 1983, pp. 157 y ss.

⁴⁶ Fernando Castro Flórez, “Dos consideraciones marginales sobre Chillida y Oteiza”, en *Aproximaciones a la Escultura Contemporánea*, Fundación Aparejadores, Sevilla, 2002, p. 82.

⁴⁷ *Quousque...*, op. cit., p. 82.

obviar la minuciosidad formal, consigue penetrar hasta los estratos sub-liminales del lector de esas líneas.

En otro momento y con motivo de la apertura de una “Exposición de Arte Actual” preparada por el crítico José Ayllón, presentada en el Museo San Telmo, de San Sebastián, a mediados de septiembre de 1961, y ante la presencia de varias personas, incluidos Chillida y Fernando Chueca Goitia, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Oteiza realizó algunas críticas sobre el montaje de las esculturas de ambos:

“Yo hice unas observaciones sobre la colocación de nuestras obras. Dije que el hierro ‘Ikaraundi’ de Eduardo exigía un mayor espacio libre a su alrededor, que algunos pedestales con mi obra estaban demasiado próximos y eran demasiado altos y limitaban su campo expresivo. Que por la puesta en continuidad de los breves sucesos que la constituían, su acción (la de esta escultura de Chillida) se propagaba más allá de sus límites. Puesto que era un estilo puesto en tiempo, vitalista y no geométrico, espacialmente continuo, fluvial, inestable y sucesivo. Y agregué, que por su estructura correspondía al montaje de la novela de Baroja (...) Con las esculturas de Eduardo podríamos explicarnos el momento actual. Las mías se detuvieron en 1958 con una conclusión ética para el comportamiento de una nueva sensibilidad sin obra de arte. Representamos dos líneas distintas en la investigación actual, dos estéticas que se complementarán en una estética de conclusiones experimentales”⁴⁸.

Preocupado por mejorar un montaje expositivo deficiente, Oteiza hace notar a sus responsables (comisario y director) que la obra de Chillida necesitaba más espacio a su alrededor porque la pieza repercutía en un ámbito mucho más amplio que el de su definición física. Oteiza, como escultor, comprendió la obra de su colega mejor que los analistas y expertos que la manejaban y defendió todo el territorio que su presencia exigía. Aprovechó esa defensa para decir que las peanas sobre las que se situaban sus piezas también tenían limitado su campo expresivo (el montaje debió de ser pésimo) y, sobre todo, para señalar, desde el respeto, que ambos escultores eran diferentes y complementarios.

La comparación con la novelística de Pío Baroja no desagradaría a Chillida, por la delicadeza artesanal no exenta de cierta rudeza y la minuciosidad descriptiva y compositiva⁴⁹. Quizás con ello Oteiza estaba intentado sugerir que la de Chillida era una escultura que hundía su origen en raíces antiguas si bien era presentada con una estética renovada, frente a su propia escultura que implicaba una novedad absoluta, asemejándola a la novelística de Alain Robbe-Grillet, quien precisamente este mismo año de 1963, publicó su *Pour un Nouveau Roman*, conjunto de artículos sobre el movimiento literario que teorizó y en el que, seguramente, estaba pensando al situarse

⁴⁸ *Quousque...*, op. cit., p. 167 vuelta.

⁴⁹ “...buscaba a Baroja, otro rebelde vasco por quien he sentido siempre un gran cariño; es al que más he querido”, y “...yo, en cierto modo, soy hermano de Baroja, un hermano pequeño de Baroja” le confesó a Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida...*, op. cit., p. 103 y p. 174.

a su lado, dado que rechazaba la prejuiciosa descripción de personajes y otorgaba prevalencia a la inmersión en sus estados de ánimo y derivas, es decir, lo contrario de Pío Baroja, quien gustaba recrearse en los personajes y sus acciones.

Finalmente, otro comentario que introdujo en su libro fue que, a propósito del Premio Internacional de Escultura de la XXIX Bienal de Venecia, lo ganó

“Eduardo Chillida en lucha con un viejo maestro de las tendencias concretas (Pevsner). La obra de Chillida representaba en ese momento dentro del panorama internacional, el puente un tanto romántico de las tendencias rigurosamente geométricas al vitalismo de los informalismos actualmente impuesto en el gusto y los intereses del mercado internacional”⁵⁰.

Otra certera aproximación a la escultura de Chillida que daría mucho juego a analistas posteriores.

Fechada en Irún el 24 de agosto de 1963, pero dada a conocer en 1983 en su libro *Ejercicios espirituales en un túnel*, Oteiza escribió una nota sobre Chillida titulada “Anotación sobre el escultor y los dos frentes en su pueblo”. Probablemente, por la fecha en que fue redactada, tenía como destino ser incluida en *Quousque tandem...!*, aunque decidiera prescindir de ella al publicar el libro, en la que decía lo siguiente:

“Que no se detenga (Chillida), que vuelva al hierro, pasará de nuevo a la madera, volverá a la piedra, que vuelva de la piedra al hierro, pero que no se detenga. Es el único que nos representa internacionalmente en el mundo, que llama la atención sobre nosotros, que está dando razón espiritual de nuestra existencia y permite en el exterior una confianza sobre nuestro pueblo. Y Chillida es uno de tantos en nuestro pueblo, pero es su decisión de ser, justamente lo que es, lo que le está haciendo, porque se ha puesto entre tantos él sólo en condiciones de proponérselo. Hoy mismo entre nosotros, no se sabe qué es su escultura, qué ha sido ayer, que podrá ser mañana. Otros escultores nuestros que se propusieron saber, o que no son escultores pero que si hoy supieran qué es la escultura de Chillida, sabrían sencillamente qué es ser escultor y serían escultores y hoy podríamos contar con más Chillidas. Claro que habría que probarlo, pero la verdadera dificultad está en poder intentarlo”⁵¹.

Como lo había hecho en el artículo de cinco años antes y repetiría dos años después en la presentación de la galería Espelunca, en esta nota de 1963 Oteiza clamaba por la constitución de una escuela de escultores, aprovechado la notoriedad de Chillida.

A la vista de estos párrafos no cabe dudar de la amistad, admiración, respeto y alegría que Oteiza sentía al referirse a Chillida. No sólo era eso, claro, pues desde su punto de vista tal éxito, el que su colega fuera el mejor escultor del mundo, también

⁵⁰ *Quousque...*, op. cit., p. 85. En este libro existen otras alusiones a la obra de Chillida que Oteiza ofrece con una curiosidad analítica no exenta de afecto, pero no quiero incluir todas ellas aquí; basten las ya transcritas.

⁵¹ *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hordago, Donostia-San Sebastián, 1983.

era una excelente oportunidad para impulsar el fomento y la difusión del arte contemporáneo en San Sebastián y su hinterland, un territorio dominado por autoridades ignorantes. Es decir, dado el interés que en estos momentos Oteiza tenía puesto en el plano educativo de la infancia, a través de la comprensión del arte, la ocasión proporcionada por el prestigio internacional de Chillida era un inmejorable aval de cara a conseguir apoyos institucionales para sus proyectos pedagógicos con el objetivo de multiplicar los artistas vascos, dando lugar a numerosos *chillidas*. No sólo eso, también era el mejor altavoz posible para atraer la atención sobre los nuevos escultores vernáculos fuera del territorio doméstico: Chillida “está dando razón espiritual de nuestra existencia y permite en el exterior una confianza sobre nuestro pueblo”. La sinceridad de Oteiza no era interesada ni cuestionable.

Lo que hoy podría considerarse como algo peyorativo, aquello del fruto “de los informalismos actualmente impuesto en el gusto y los intereses del mercado internacional”, fue algo que, sin duda, podría ser admitido por el mismo Chillida, quien no negaba que, como cualquier trabajador de la cultura, intentaba que sus esculturas fuesen acogidas como interesantes por el mercado sin que esto implicara dejación de sus propios intereses y peculiares búsquedas, guiara quien guiase los gustos de la época, caso de que hubiera quien lo hiciese.

Al mencionar la superación de Pevsner parecía querer indicar que Oteiza daba por finalizada la época de los geómetras puros. Sin embargo, esto no fue así, lo que estaba acabando era el romanticismo de los expresionismos abstractos, pero que regresaría transmutado en “land-art”, y la pureza de la geometría se prolongó como minimalismo. En todo caso, Chillida recorría un camino intermedio entre el informalismo y la geometría por un “puente romántico” que Oteiza describía con términos muy ajustados: temblor, grieta, imprevistos momentos, río que se desborda, sentimiento que nos estremece, estilo oblicuo y fugitivo, naturaleza vitalista, espacialmente continuo, fluvial, inestable...

“Hay mucha crítica impresentable. Te vuelvo a recordar que, mira que es casualidad, los mejores textos sobre Eduardo sean algunas intuiciones de Oteiza, su aparente contrafigura” reflexionó Fullaondo, a lo que Muñoz, su interlocutora, contestó que “también tiene gracia que sea Oteiza el que más se aproxime a la verdad chillídica”, en relación con esa frase oteiciana referida al puente un tanto romántico, el expresionismo, y el racionalismo o geometrismo: “Es una frase muy complicada de interpretar. Parece que no dice nada y prácticamente lo dice todo”, concluía Fullaondo⁵². Intuiciones sobre la verdad chillídica, complejidad y totalidad.

Dos años después de publicar *Quousque tandem...!*, el 15 de diciembre de 1965, durante la inauguración de una pequeña muestra de esculturas en la librería-galería Espelunca, de San Sebastián, con la que se rendía homenaje a Eduardo por haber sido galardonado con el premio Wilhelm Lehmbruck, ante la presencia de su colega, Jorge leyó una alabanza -con la que retomaba parte de las ideas expuestas en su primer elogio de 1958- que reproduzco completo aquí.

52 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 140 y ss.

“Querido Eduardo: aquí estamos en estos momentos reunidos a tu lado un grupo de amigos tuyos. Creo que un poco avergonzados de no haberlo hecho hace ya mucho tiempo, cuando comenzaste el curso incontenible de tus triunfos. Creo que estamos hasta con miedo de ser demasiados aquí tus amigos reunidos. Creo que hasta con miedo estamos de reconocer las dimensiones verdaderas de tu personalidad, la verdadera grandeza de tu obra, la significación internacional de tus triunfos, por la proyección política y cultural que debieran haber tenido y tienen que tener en nuestro pueblo. Porque entre nosotros el mero hecho de estar informados nos compromete, nos obliga en nuestra conciencia a una respuesta inmediata, a un comportamiento consecuente con la realidad de los acontecimientos. Y todo el desastre de nuestra realidad espiritual proviene de esta inconsecuencia entre nuestra conciencia y nuestros actos, entre lo que pensamos que debemos hacer y lo que no hacemos, traicionándonos.

Yo tengo pues que decirte algo y no sé exactamente qué es lo que brevemente tengo que decirte y cómo puedo decirlo.

Querido amigo: las señoritas Ramos, nuestras colegas de Espelunka, organizadoras de esta reunión, me han encargado, me han hecho el honor, quizá por ser el más viejo de todos, que diga unas palabras en ofrecimiento de este homenaje a Eduardo Chillida. Pienso en lo que estáis pensando: Pensáis en lo que yo debo decir ahora. Pues bien, ¿qué es lo que yo debo decir?

Vamos a entregarle un libro, quizá un libro en nuestras manos para que al ofrecerle este homenaje no parezcan tan vacías, porque aunque sabe Eduardo que nuestro corazón está en la mano -él sabe de esta necesaria identificación mejor que nadie-, nuestro corazón mismo, el mismo corazón de nuestra ciudad, están vacíos.

Permitidme que complete esta brevísima reflexión que he iniciado. Se me ha encargado que sea breve. Se puede también ser muy breve.

En el mundo actual de la cultura, espaciados inteligentemente, existen una serie de grandes premios internacionales, cuya finalidad es obtener una lista de artistas, un primer plano de los grandes creadores, que resume y explica para el Arte contemporáneo, su estado, su proceso, en cada periodo histórico. La hazaña extraordinaria de Eduardo, parte de ella, es que todos los premios destinados a los escultores, desde hace concretamente 7 años, los ha ganado él, en solitario, todos. Y hemos llegado así con él a una situación límite, pues se acaba de crear un nuevo gran premio internacional de escultura en Alemania, y nos llega la noticia estos días de que le ha sido concedido a Eduardo Chillida.

Le decía a Eduardo, yo te decía: ¡qué envidia me da este premio! Quiero explicar esto en este medio nuestro frenado y corrompido por la envidia. Este gran premio de Alemania lleva el nombre del gran escultor

Chillida y Oteiza durante el
homenaje al primero en la
librería-galería Espelunca, de
San Sebastián



Lehmbruck, muerto a los 38 años, se suicidó en 1919, yo le admiraba, me influyó en una de las primeras etapas de mi vida de escultor. Yo no puedo tener envidia: Eduardo ha ganado este premio también para mí, lo ha ganado nuestro país, lo hemos ganado todos los artistas vascos con él. Cuánta alegría tengo en esta oportunidad en la que puedo públicamente expresar toda mi admiración por Eduardo, todo mi reconocimiento, y darle las gracias.

Eduardo es, indiscutible, hoy, el mejor escultor del mundo, el más representativo, el primero en esta última década. El mundo lo sabe, el mundo del arte, el de la cultura, pero es el país del artista, su gobierno, sus autoridades legítimas o no, quienes deben recoger esta noticia, comunicarla y difundirla en su pueblo, rendirle público homenaje y tomar las medidas que correspondan a la proyección de la personalidad y la obra del artista en los demás artistas y en los maestros y para todos los niveles de la educación. Es su país además el que debe acusar recibo, corrección, agradecimiento, como queráis llamarlo, contacto simplemente con esos países, con ese mundo superior de investigación y atención a la cultura, que descubre para nosotros a nuestros propios valores.

Cuando en la primera década de la posguerra, la anterior a ésta de Eduardo, se destacó Henry Moore como el gran escultor en el mundo, su país, Inglaterra, entre las disposiciones que tomó en su honor, fue la de acondicionar un barco para la exposición de su obra y llevarla por el mundo y editó libros sobre su escultor y películas documentales sobre su obra. La repercusión de estos cuidados del gobierno con el escultor victorioso, originó en su pueblo, en su comarca, el condado de York; los escultores más importantes de Inglaterra. Precisamente estos excelentes escultores son los que han sido batidos (si me permitís, y conviene decirlo en estos términos deportivos) en estos años y con las escuelas y tendencias de otros países, por este tenaz y solitario escultor vasco, nuestro Eduardo Chillida. En el Banco Internacional de los altos valores del espíritu y del Arte contemporáneo, ha abierto Eduardo Chillida un crédito ilimitado a favor de nuestros artistas y de nuestro pueblo vasco. Pienso que el verdadero homenaje a Eduardo es tratar de aprovechar esta inversión, tratar de canalizar inmediatamente este capital intacto de la energía creadora de

nuestro pueblo, con tanta sencillez revelada al mundo por un solo hombre.
Y que tiene que multiplicarse, etc.”⁵³.

Si atendemos a algunas de las ideas vertidas en esta presentación, tales como *compromiso que obliga a la conciencia, respuesta inmediata, desastrosa realidad espiritual debida a una traición, contradicción entre lo que se piensa debe hacerse y no se hace, situación límite...* reconocemos los argumentos sobre los que pocos días después, antes de acabar 1965, un grupo de artistas plásticos guipuzcoanos decidió auto organizarse y establecer una nueva estrategia de posicionamiento colectivo desde el arte: el Grupo GAUR⁵⁴ que ya estaba en gestación.

Presentado al público en abril de 1966, GAUR puso en marcha un inédito dispositivo transversal e interdisciplinar que reivindicó modelos alternativos de organización cultural protagonizados por los propios artistas. Este grupo fue uno más de los tantos -eso sí, con especial incidencia en Gipuzkoa- que desde finales de los años 40 Oteiza estimuló por todo el territorio peninsular.

Ahora bien, aquellos argumentos adquirirían trascendencia social y política porque a su lado se tenía al *mejor y más representativo escultor del mundo*, poseedor de un *capital intacto de energía creadora*. De nuevo, como ya escribiera en 1958 y anotara en 1963, Oteiza intentaba provocar una reacción en las autoridades locales que posibilitase un nuevo orden artístico para la ciudadanía, su constante y nunca lograda pretensión pedagógica. Así, al caracterizar y definir a Chillida, Oteiza se caracterizaba y definía.

Como colofón de este apartado en el que el expresivo Oteiza toma la palabra para referirse a su silente colega, reconocía, de nuevo, en otra ocasión que:

“(...) somos muy distintos como personas, pero yo también he pensado que como escultores algún fuerte sentimiento en común debemos tener en cuanto a concepción, no diría filosófica pero sí plástica, de lo que es estatua como objeto visual, espacial, incluso táctilmente y como gusto tradicional de estatua. Sí creo que entre los dos hay más relación de estatua o afinidad de sentimiento plástico que con el resto de nuestros compañeros los escultores vascos”⁵⁵.

Es, precisamente, ese sentimiento compartido por ambos acerca de la escultura en sus aspectos visuales, espaciales y hasta táctiles lo que esta exposición en la Fundación BANCAJA trata de poner al descubierto. No ya una identidad filosófica común en el punto de partida de sus actividades creativas, sino unos resultados visuales al final de ellas.

53 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 26-28. Dos años después, en 1967, las organizadoras de esta exposición, las hermanas Milagros y M^a Teresa Ramos y otras personas, impulsaron una comisión para materializar el homenaje ciudadano que Oteiza reclamaba para Chillida en este discurso. Con el tiempo, exactamente 10 años después, aquella comisión logró que en uno de los extremos de la bahía donostiarra se instalase su obra pública más conocida, el *XV Peine del viento*, algo anhelado por su autor desde principios de los años 50. Las hermanas Ramos atendieron bien a las palabras de Oteiza acerca de “rendirle público homenaje y tomar las medidas que correspondan a la proyección de la personalidad” de Chillida.

54 Integrado por los pintores, escultores y cineastas Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. Sobre este grupo artístico véase el reciente trabajo de Juan Pablo Huércanos, *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva. 1965-1967*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2021.

55 *Oteiza. Su vida, su obra...*, op. cit., p. 440.

La Nueva Forma de Juan Daniel Fullaondo ante los dos escultores.

Sin pretender realizar un análisis comparado de sus obras y pensamientos, por estar dedicado sólo a Chillida, Fullaondo y Muñoz trajeron a colación de manera constante a Oteiza en su libro de conversaciones *Laocoonte crepuscular*. Ofrezco ahora tan sólo una de esas referencias en la que no pueden evitar poner a uno al lado del otro y caracterizarlos:

“Chillida se mueve en terrenos débilmente teóricos, pero salpicados de intuiciones puntuales, muy sensibles, resonancias poéticas; (...) Oteiza, participando de casi todos los campos, da un resultado teóricamente más híbrido, pero muy inteligente, extraordinariamente inteligente. Es muy diverso de la gran mayoría de los artistas que, en general, se limitan a hacer frases más o menos líricas, o dictar sentencias o apotegmas”⁵⁶.

La atracción de Fullaondo por ambos artistas venía de tiempo atrás, al menos desde que en 1961, con el título de arquitecto recién obtenido, entrara a trabajar en el estudio de Javier Sáenz de Oiza. Como joven interesado por la música y las artes, la filosofía, la literatura y la ingeniería, conocía sus obras desde los tiempos de estudiante en Madrid y, probablemente, de los años durante los que vivió en Bilbao, su ciudad natal. Como arquitecto se planteó colaboraciones tanto con uno como con otro en los años 70 y 80, pero por diferentes motivos ningún proyecto compartido se llevó a cabo.

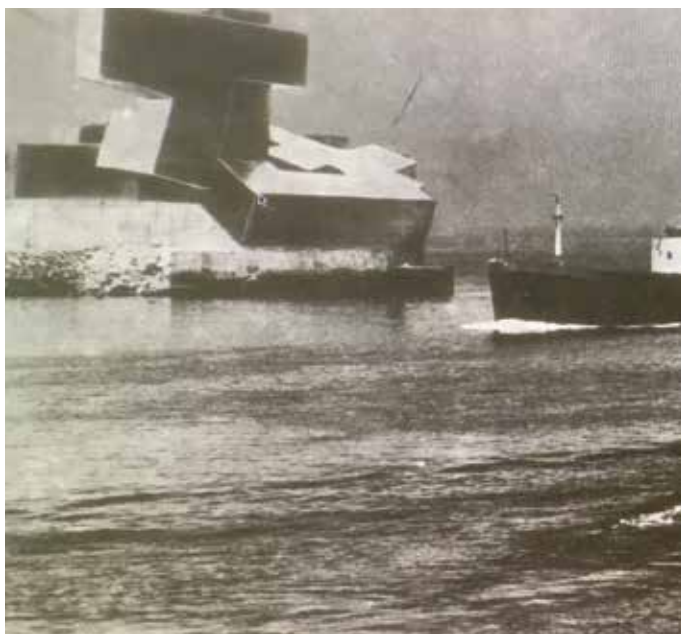
Uno de estos proyectos con Chillida se refería al remate para los nuevos muelles del Superpuerto de Bilbao que arrancarían desde Santurce. La idea consistía en finalizar los diques con unas enormes esculturas que, por los fotomontajes realizados, serían de hierro tipo *Leku II* (1969) o *Elogio de la arquitectura III* (1972). La solución, anterior al *Peine del Viento* donostiarra, no gustó a las altas esferas de la Junta del Puerto bilbaíno. Aparte de no gustar, también estaban muy presentes la situación política y la inflexión económica, poco propicias, pero, de haberse realizado, hubiese resultado realmente espectacular, un hito de magnitud similar a la del Puente Colgante diseñado por el arquitecto Alberto de Palacio a finales del siglo XIX y situado a escasos dos kilómetros de distancia, en la desembocadura de la ría del Nervión⁵⁷, y que hubiera marcado “un espacio fronterizo, esa juntura simbólica que expone el anonadamiento de la palabra en el silencio, o esa tensa presencia de lo numinoso, o ese decir lo indecible”⁵⁸ rodeado por el mar, no a su borde. Otro proyecto de Fullaondo, en este caso con Oteiza, compartido con los hermanos arquitectos Félix y José Luis Iñiguez de Onzoño, fue un edificio de oficinas en Aravaca⁵⁹ para el que se aportaría una escultura de enormes dimensiones (tipo semejante a los modelos en yeso para tra-

56 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 145-146.

57 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 43-45, fotomontaje en pp. 54-55. Dos fotomontajes aparecieron también en un artículo de Santiago Amón, “Bilbao tentacular (apuntes para una aproximación semántica)”, en *Arquitectura*, n° 152, Madrid, agosto de 1971, pp. 19-24; Amón describió así el proyecto: “El arquitecto Juan Daniel Fullaondo trazó, hace poco, el proyecto de una nueva y coherente configuración de las dos puntas de flecha que abren el puerto de Bilbao, allá, en aguas de Santurce. En el proyecto de Fullaondo, ambas cabezas de puente sustentaban, al margen de toda alegoría, como puro e intrínseco lenguaje, dos gigantescas esculturas en hierro, de Eduardo Chillida, definidas en el cántico de su propio crearse, en la exhaustiva explicación de aquella proporción, distensa y sucesiva, que constituye su peculiar lenguaje plástico y la trama del lenguaje en general. ¿No sería este deslumbrante proyecto, el punto final del discurso urbano, en el límite de los mares, el remate cabal, la frase única y última de una ciudad que nace, media, se perfecciona y concluye, fiel al lenguaje de su propia génesis?”.

58 Castro Florez, “Dos consideraciones...”, art. cit., p. 80.

59 “Concurso para el edificio de oficinas de Altos Hornos en Madrid-Aravaca: tercer premio. Lema: ‘ABRA’”, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n° 190, Madrid, octubre de 1974, pp. 32-37.



tamiento de volúmenes negativos a partir de pequeños bloques ahuecados, del laboratorio experimental de los años 50), que se hubiese situado en el exterior del edificio.

Podría asegurarse que en Fullaondo existió una equivalente querencia intelectual, pero también emocional, hacia los dos artistas. Como señaló Claude Parent, “en Fullaondo (como arquitecto) se encuentra una línea esencial de revelación del espacio arquitectónico: la sucesión de ondas rítmicas, la obtención de un ‘desencadenamiento’ reiterativo y desnivelado de formas semejantes”⁶⁰ que, por un lado, le aproximó al romanticismo expresionista de Chillida, al tiempo que, por otro lado y según José Luis Iñiguez de Onzoño, en su obra se podría destacar la “condición de ópera *aperta*, dinámica, en expansión, extensible y ampliable indefinidamente y, generalmente, muy compleja, ensamblando temas diversos con una técnica muy depurada de contrapunto”, sintiéndose “especialmente inclinado hacia (...) la arquitectura en su vertiente más próxima a la pura escultura y a su esencia significativa”⁶¹, lo que le situaría cerca del silencio y el vacío de Oteiza. En otras palabras, vista desde las perspectivas de Oteiza y Chillida la obra arquitectónica de Fullaondo podría pensarse como inserta en el territorio de un expresionismo geometrizado y domesticado, aunque quedaría mejor descrita al considerarla “como una deslumbrante agregación de signos y estilos, singular antes que nada por ofrecer un campo más rico que el habitual para el juego y la interrelación de las convenciones de la forma y los lenguajes de la arquitectura”⁶². Un arquitecto seducido por dos escultores.

El arquitecto pudo plasmar su pensamiento acerca de los dos escultores en las

Propuesta de Fullaondo-Chillida para el Superpuerto de Bilbao. No realizado

60 Claude Parent, “Juan Daniel Fullaondo”, en *Juan Daniel Fullaondo. Arquitecto* (Aurora Herrera Gómez, Paloma Buigas de Dalmau, coord.), Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1997, p. 17.

61 José Luis Iñiguez de Onzoño, “Obra abierta y contrapunto”, en *Juan Daniel Fullaondo. Arquitecto*, op. cit., p. 33.

62 María Teresa Muñoz, “Sobre la obra de Juan Daniel Fullaondo. ¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?”, en http://oa.upm.es/39974/1/1995_molly_opt.pdf



Oficinas para Altos Hornos en Aravaca (Madrid). Arquitectos, Félix y Jose Luis Iñiguez de Onzoño, Juan Daniel Fullaondo; escultor, Jorge Oteiza. “La escultura de Oteiza de valor emblemático es por sus considerables dimensiones elemento importante en la composición del edificio a pesar de permanecer exenta”. Las imágenes muestran la maqueta de la escultura y la relación que se hubiese establecido entre los volúmenes de la escultura realizada y el edificio de oficinas. No realizado

páginas de la revista *Nueva Forma*, que dirigió entre 1967 y 1972⁶³. Sobre Chillida escribió unos primeros artículos⁶⁴ antes de dedicarle monográficamente el número 51, de abril de 1970⁶⁵. En cuanto a Oteiza, auténtico “motor reflexivo” para Fullaondo, la atención se plasmó en varios números misceláneos⁶⁶, si bien hubo otro cuya atención prioritaria se centraba en él⁶⁷; su figura jugó un papel trascendente en la publicación y su continuada presencia en sus páginas revelaba una diferencia y un valor singularmente distintivos y privilegiados. Los escultores vascos son dos de las constantes fundamentales que atraviesan toda la trayectoria de la revista, junto con los arquitectos Carlos de Miguel y Claude Parent.

En todo este conjunto de artículos, predominantemente documentales y con vocación de contextualizar históricamente las obras de los autores, ya se adivinaba la visión divergente que el arquitecto tenía sobre los dos escultores, fundada en las distintas maneras de acercarse a la materialidad de la obra por parte de uno y otro. Pero no se trataba sólo de eso, sino de la oportunidad excepcional de contar con la creatividad de los dos simultáneamente:

“España ha tenido en estos años, la extraña, increíble oportunidad de poder contar dentro de su mundo creacional con dos de los más grandes escultores de este siglo, Eduardo Chillida y Jorge de Oteiza. Sin embargo, a pesar de la coincidencia en tiempo y espacio (...) dos mundos antitéticos,

63 Imprescindibles para conocer en profundidad la trayectoria, ideologías y contenidos de la revista son *Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1975*, tomos I y II, Antonio Fernández Alba (et alrui), Caja Madrid Fundación Cultural, COAM, Madrid, y los trabajos de Lucía C. Pérez Moreno, *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2015, y “Juan Daniel Fullaondo y la crítica de arquitectura. Apuntes sobre la evolución de su escritura entre 1967 y 1975”, en *Boletín de Arte-UMA*, n° 38, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2017, pp. 141-148, ISSN: 0211-8483, Doi: <http://dx.doi.org/10.24310/BolArte.2017.v0i38.3307>

64 “Personalidad de Eduardo Chillida”, n° 21, octubre de 1967, pp. 43-70, con portada del escultor en una forja; “El laberinto en la obra de Eduardo Chillida”, n° 22, noviembre de 1967, pp. 45-62, cuya portada era un grafismo característico del artista; “Chillida y el ‘catolicismo’ de la escultura”, n° 25, febrero de 1968, pp. 23-42; y “La obra gráfica de Eduardo Chillida” n° 23-24, diciembre-enero de 1968, pp. 57-76. Estos artículos, junto con otro de Santiago Amón, “Número y pasión en la obra de Eduardo Chillida”, n° 26, marzo de 1968, pp. 23-38, conformaron el segundo volumen de la colección Nueva Forma / Biblioteca de arte, editado por Alfaguara en 1968 con el título de *Eduardo Chillida, su obra hasta 1968*. En el breve prólogo escrito por el escultor, declaraba que “considero este trabajo del arquitecto Juan Daniel Fullaondo, como el más ambicioso estudio que hasta el momento se ha hecho sobre mi obra. Intuición, cultura y valor son las tres armas empleadas para realizarlo. Chillida. San Sebastián, 5 – 5 – 68”.

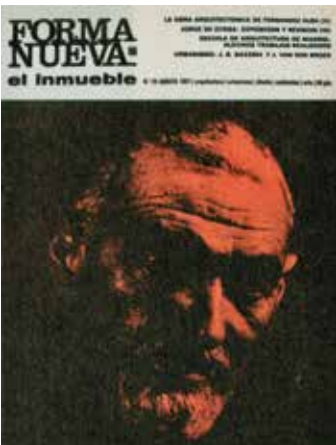
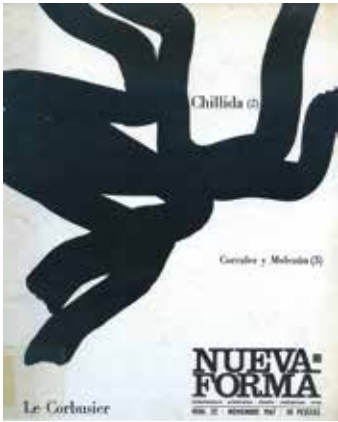
65 Incluía un artículo en francés de propio Fullaondo, “Le pari de Chillida”, pp. 12-38, previamente publicado en el *Derrière le miroir* de la Galerie Maeght para la exposición personal del año 1968, la traducción al francés del texto de Martin Heidegger, “L’art et l’espace”, pp. 49-45, y el texto francés de Gaston Bachelard (en una traducción diferente de la ofrecida años antes por *Parpalló*), pp. 46-58, entre citas extraídas del *Ulises* y *El artista adolescente* de James Joyce, salmos bíblicos, y fotografías de esculturas en alabastro y del escultor como joven futbolista; de hecho, la portada era una *estirada* en el aire del guardameta Chillida en 1943 para atrapar el balón. El número se abría con la tercera parte de un intrincado texto de Santiago Amón, “El arte y el espacio (Un libro de Martin Heidegger y Eduardo Chillida)”, pp. 7-9, cuyas dos primeras partes habían visto la luz en los números 48 (enero de 1970, pp. 101-104) y 49 (febrero de 1970, pp. 69-71).

66 “Jorge de Oteiza, escultor” y el texto “Propósito experimental 1956-57 por Jorge de Oteiza”, n° 14, marzo de 1967, p. 11, pp. 12-13 y p. 24, respectivamente, en el que la portada de la revista reproducía una variante de la *Desocupación de la esfera*; “Androcanto y sigo” y “Proyecto para el Teatro de la Ópera de Madrid (1964)”, ambos escritos por el artista, y “El drama de Aránzazu”, de Fullaondo, n° 15, abril de 1967, pp. 29-38 y ss.; “Concurso de Monumento a José Batlle en Montevideo”, “Capilla en el Camino de Santiago” y una selección del libro *Quousque tandem...!*, los tres de Oteiza, n° 16, mayo de 1967; “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte”, “Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo” y “El final del arte contemporáneo”, autorías del escultor, n° 17, junio de 1967, p. 31 y ss.; y “Algunos momentos en la evolución del escultor Jorge de Oteiza”, de Fullaondo, n° 18, julio de 1967. También hubo otros tres textos de Rafael Moneo y Ángel Crespo. La mayoría de los escritos del escultor procedían de diferentes años anteriores y se publicaron en seis capítulos entre los números 14 y 19 con el título de “Exposición y revisión”, constituyendo un pequeño archivo documental con el que se conformaría después el primer volumen de la colección Nueva Forma / Biblioteca de arte, editado por Alfaguara en 1968 con el título de *Oteiza 1933, 68*, y al que el escultor incorporó un “Epílogo. Estética del huevo (huevo y laberinto)”.

67 Fue el n° 19, de agosto de 1967, primer número de la revista publicado bajo la dirección de Fullaondo, con un retrato de Oteiza en la portada y varios artículos, de los cuales sólo el primero era suyo, “Jorge de Oteiza y la crisis del Arte Contemporáneo”, p. 18, puesto que los restantes pertenecían al propio escultor, configurando el sexto y último capítulo de la serie “Exposición y revisión”: “Renovación de la estructura en el arte actual”, pp. 21-22, del año 1952, “Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de Borrar el Friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”, pp. 23-31, del año 1964, y un poema extraído de su *Poética experimental*, p. 32, del año 1966. Los pies de las numerosas fotografías eran también del escultor.



CONFIAZ. ESTE TRABAJO DE ARQUITECTO
JUAN DANIEL PULADRICH, COMO EL MAS
AMBIENTAL. ESTUDIO QUE HASTA EL
MOMENTO SE HA HECHO SOBRE MI
OTRA. INTUICION URBANA Y VALOR, SON
LAS TRES ARMAS EMPLEADAS PARA
RECONSTRUIR
MISION
A
JAN FEBRERO 5-5-68



están señalando la actitud creacional, metodológica de estos dos artistas”⁶⁸.

La entrada de Fullaondo en la dirección de la revista estuvo precedida por una “Primera Exposición – Nueva Forma” que se presentó en los locales de HISA⁶⁹ en mayo-junio de 1967. La muestra reunía una selección de los autores que constituirían los fetiches de su consejo de redacción: Oteiza y Chillida, naturalmente, junto con Pablo Palazuelo y Manuel Millares, por parte de los plásticos, y Javier Sáenz de Oiza, Antonio Fernández Alba y el propio Fullaondo, por parte de los arquitectos. La intención de aquella muestra fue la de presentar algunos casos significativos de “investigación” artística cuya motivación hubiese sido “la toma de conciencia” y “la programación”.

En su ya mencionado libro, Lucía C. Pérez Moreno dedica un epígrafe a “La bipolaridad Chillida, Oteiza”⁷⁰ en el que rastrea las ideas que provocaban en el arquitecto las obras de los dos escultores, destacando que lo que a Fullaondo más llamó la atención fue la diferente relación con la materia, pues en Oteiza “espacio y forma (constituyen) dos aspectos inseparables de una misma realidad plástica” al margen de cuál sea el material empleado, en tanto que Chillida explotaba las cualidades expresivas del material en un sentido esencialista y no técnico. Dos comportamientos antagónicos reconocibles que le permitían conjeturar en uno “el impulso de sentimientos nostálgicos condensados en una compleja y rigurosa manipulación material” y en el otro, “las enseñanzas de las vanguardias de comienzos de siglo donde la actitud experimental del creador se basaba en la renovación lingüística”. Un comportamiento tan distinto que incluso se manifestaba en los títulos de sus obras, de naturaleza lírica -plano naturalista romántico: *Rumor de límites, Gnomom, Peine del viento, Temblor de hierros...* - en Chillida y de origen técnico -plano realista conceptual: *Unidad triple liviana, Núcleo de contracción, Par bipolar, Expansión espacial por fusión de unidades abiertas...* - en Oteiza.

En 1967-68 la visión que Fullaondo tenía de Chillida era que no se trataba de un escultor sereno, es más, le parecía unos de los artistas más ajenos a esta actitud, si bien su falta de serenidad no suponía una carencia de disciplina. Ahora bien, la suya no era una disciplina clásica puesta al servicio de un idealismo genérico anulador de rasgos psicológicos, no, la suya era una disciplina barroca que trabajaba estimulando la psique y el carácter personal, “la constante, dramática tensión vital”⁷¹, como lo fuera en Bernini, Gaudí, Miguel Ángel o Wright.

Una poética orgánica de rasgos expresionistas -fundada en el carácter romántico, el sustrato psicológico y un medievalismo artesanal -o, dicho con otras palabras, la conjunción de “impulso ardiente y voluntad de rigor”⁷²- era el aspecto sustancial de su personalidad. La idea del laberinto sirvió a Fullaondo para ordenar una primera clasificación de la obra de Chillida: lineales y volumétricos. Los primeros, plasmados en litografías, apelaban a blandos mundos lineales, orgánicos, vegetales y naturalis-

68 “Personalidad de Eduardo Chillida”, art. cit., p. 51.

69 La empresa “Huarte Inmobiliaria S. A.”, HISA, tenía su sede en la torre situada en la confluencia del Paseo de la Castellana con el Paseo de La Habana.

70 *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 220-224.

71 “Personalidad de Eduardo...”, art. cit., p. 44.

72 “Personalidad de Eduardo...”, art. cit., p. 51.

tas. Los segundos, de desarrollo espacial, transmitían tensión y una angustiosa oscuridad que remitía a las estructuras onduladas y verticales de la arquitectura gótica. Una segunda clasificación posible era la de seguir su trayectoria en función de los materiales utilizados, que en la segunda mitad de los años 60 se habían ampliado a la madera, la piedra y el alabastro. Voy a dejar al margen esta ordenación en base a materiales que, incluso, el propio Fullaondo consideraba que “pensar únicamente en el material no sirve para nada”⁷³.

No podía el arquitecto, en el momento de mencionar los tratamientos materiales, dejar de establecer relación con las obras de Oteiza y marcar una diferencia, pues este no trabajaba con materias nobles, sino con otras naturales tal y como eran al llegar a sus manos, fueran cerámicas desaprovechadas, tizas o alambres, mientras que en el caso de Chillida “el amor por la materia, el desenfrenado afán de desentrañar sus leyes” habían alcanzado una cima no igualada por ningún otro escultor de su época, pues creía reconocer que al artista le interesaba el material por sus cualidades formales y luminosas y espaciales⁷⁴.

En el ensayo sobre Chillida y el laberinto, Oteiza es traído a sus páginas en dos ocasiones. Una para subrayar esa contraposición sobre el material, apuntando lo siguiente: “Oteiza decía en 1957: ‘Desprecio el material, fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales’. He aquí una perfecta antítesis de Chillida. Porque Chillida estará siempre del lado de la materia. Mejor aún, dentro de la materia...”. Otra, más adelante, para establecer la diferenciación a distinta escala: “Jorge de Oteiza, desde el final de su actividad como escultor, ha volcado sus energías en torno a una actividad cultural, didáctica, política, de educación colectiva. Nos dijo entonces: ‘Me paso a la ciudad’. Chillida, en cambio, no se ha pasado a ningún sitio, no ha desdoblado su actividad, porque en el fondo Eduardo Chillida sintetiza su vocación escultural con el parámetro existencial del hombre religioso (...) porque el misterio de su mística reconquista, es esencial, inconscientemente, religiosa, católica, romana”.

El desencadenante de las reflexiones laberínticas de Fullaondo sobre Chillida tenía su origen en una nota de Oteiza, quien en un documento sobre el Minotauro y Teseo decía:

“La esencia de Chillida reside en su alma vasca, donde / una Ariadna, la mujer del hilo que pone en la mano izquierda de Teseo / cuando este penetra hasta el fondo / en el Laberinto para su aventura de dar muerte al Minotauro. En vasco prehistórico, *arí*, quiere decir, hilo, tema. / Y *eskutari* es salvación, etimológicamente es el hilo en la mano. Chillida nunca dejará en cada una de sus esculturas, cada una es una visita o un proyecto de penetrar en su laberinto, en penetrar y en volver, Chillida nunca dejará el hilo de su mano, *eskutari*, *eskutarira*. / Este es el tema de su estatua, la aventura de su alma vasca, de nuestra alma vasca, / hoy en su estatua.

73 “Chillida y el catolicismo...”, art. cit., p. 29.

74 “El laberinto en la obra de Eduardo...”, art. cit., p. 50.

(...)

Chillida en su escultura / nos expresa a los vascos / en Teseo”⁷⁵.

Fullaondo encontró en Chillida antagonismos respecto a Oteiza, pero para este, además, halló también precedentes en la obra experimental surgida en el neoplasticismo de George Vantongerloo y paralelismos con la obra concreta, materializada en diversas disciplinas, de Max Bill. En realidad, Oteiza era, para el arquitecto, un deslumbrante, omnipresente y receptor privilegiado de analogías y homologías de las vanguardias históricas, no en vano el escultor confesó que

“estoy profundamente agradecido a Full (sic), por la difusión que generosamente ha dado en sus escritos a mis ideas. Nadie me conoce mejor y además me comenta y cita siempre en un contexto del pensamiento contemporáneo que me hace un bien grande y asimismo me favorece la continuidad de la reflexión”⁷⁶.

La devoción de Fullaondo fue balsámica para Oteiza en momentos de abatimiento y frustración. Como durante los años 50 lo fuera Aguilera Cerní, en los años 60 el arquitecto bilbaíno resultó ser un interlocutor a la altura del personaje.

Realmente, es fascinante comprobar la atención y los esfuerzos de interpretación multidisciplinar que Fullaondo vertió sobre Oteiza y Chillida. No se despegaba de ellos en casi ningún momento, fuera cual fuese el asunto que abordara en sus escritos. Su texto “Panorama y paisaje”, sobre la culturización del territorio mediante intervenciones modeladoras de la Naturaleza, lo finalizó así:

“Si el jardín de colinas podría conectarse, como antes hemos visto, con todo el espacialismo informalista de un Rembrandt, de un Pollock, de los Crescent, de Bath, y en nuestro panorama nacional con los inquietantes recorridos de Eduardo Chillida, la línea del jardín plano establece una asimilación inmediata, más latina, con la visión de un Della Francesca, de un Mondrian, de la Plaza Oblicua, o de las últimas obras de nuestro Oteiza”⁷⁷.

Historiografía comparada para atravesar el Mar Tenebroso.

Todas las reflexiones que Fullaondo había ido vertiendo en las páginas de *Nueva Forma* le sirvieron para elaborar un texto nuevo entregado a la imprenta en septiembre de 1975 y dado a conocer en 1976, una vez cerrada la actividad de la revista con el nº 111 (junio-julio de 1975). Con aquel libro, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*⁷⁸, se propuso hablar “de las nuevas tendencias en la arquitectura (y)

75 Documento meconoscrito sin data, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 5213.

76 Manuscrito de Oteiza, “A Fullaondo”, recogido por Lucía C. Pérez Moreno en *Fullaondo y la revista...*, op. cit., p. 356. “Es un hombre inteligentísimo -señaló Oteiza en otra ocasión-, gran formación y cultura, me ha enriquecido el conocimiento sobre mí mismo, con sus análisis comparativos. Creo que hay un afecto mutuo y comprensión muy profundos, pero no sé qué nos pasa, estamos siempre reñidos o distanciados”, en Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida...*, op. cit., p. 482.

77 *Nueva Forma*, nº 12, Madrid, enero de 1967, pp. 26-32. Reproducido en *Arte, arquitectura y todo lo demás* (op. cit., p. 563) un libro ambicioso publicado en noviembre de 1972, tras acabar su etapa directiva al frente de *Nueva Forma*, en el que Fullaondo recopiló algunos de los artículos que había venido dando a conocer tanto en ésta como en otras revistas especializadas. En él incluyó un largo ensayo sobre Chillida (suma de los dos ya citados sobre el laberinto y el catolicismo) para el que puso especial cuidado en no mencionar a Oteiza (sólo lo hizo dos veces).

78 La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.

de la tradición moderna, procurando establecer los nexos de este movimiento con los más elevados testimonios personales que el País Vasco puede ofrecer en este sentido, es decir Jorge Oteiza y Eduardo Chillida”⁷⁹. El marco temporal que quiso interpretar y someter a análisis era el que la crítica erudita, universitaria y positivista -centrada en lo histórico desde el antiguo Egipto hasta mediados del siglo XIX- dejaba de lado por su incompetencia, esto es, “la zona de nadie, el Mar Tenebroso del movimiento moderno”, en el cual se proponía navegar con las herramientas ideológicas del pensamiento contemporáneo, tales como la dialéctica, el psicoanálisis, el estructuralismo... Veinte años después de la crítica realizada por Gaya Nuño a los historiadores academicistas, Fullaondo percibía nulos cambios en ese sector y pretendía llenar los huecos dejados por la escasa competencia de estos.

Este libro tuvo su origen en una conferencia del propio Fullaondo pronunciada durante una “malhadada” Semana de Arquitectura de San Sebastián: “Estoy procurando ampliar -desgraciadamente menos de lo que quisiera- el texto de la conferencia que conoces. Cuanto más lo pienso tengo más interés en que esto aparezca”⁸⁰. Quizás fue ese “interés” en publicar el resultado y las posibles dificultades halladas para hacerlo en Madrid con Anagrama (editorial habitual en los años de *Nueva Forma*) lo que motivó que decidiese sacar el libro a través de una editorial bilbaína de reciente creación, La Gran Enciclopedia Vasca, que en principio no resultaba cercana ideológicamente a Fullaondo, pero que dos años después publicaría las conversaciones de Pelay Orozco con Oteiza⁸¹.

El contenido de este libro contradice en buena parte lo que su título promete, en primer lugar porque se refiere a Oteiza en un 75% del contenido, en segundo lugar porque, además de Chillida, aborda otras muchas más cuestiones en el 25% restante y en tercer término porque el análisis tiene que ver tanto con la historiografía como con la historia del arte, independientemente de lo que la bibliografía académica hubiese

79 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., “Preámbulo”, p. 9.

80 Carta de Juan Daniel Fullaondo a Jorge Oteiza, firmada en Madrid el 23 de junio de 1974, reproducida por Pérez Moreno en *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 346-347. Se refería a la segunda Semana de Arquitectura (la primera tuvo lugar en 1973) que se desarrolló entre los días 8 y 14 de julio de 1974 con el tema “Los tiempos del Racionalismo”. El ciclo de conferencias fue impartido por Ignasi Solà-Morales, Robert Krier, Manuel de Solà-Morales (*Los Ensanches y el urbanismo del XIX*), Juan Daniel Fullaondo (*Las vanguardias arquitectónicas y movimientos figurativos modernos*); participaron también Julio Caro Baroja, Carlos Sambricio, Vanna Fraticelli, y Massimo Scolari (*Arquitecturas Bis*, n° 3, Barcelona, septiembre de 1974, p. 27).

81 En 1978, Miguel Pelay Orozco publicó *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* (La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978) en el que incluyó hasta siete entrevistas con el escultor. En ellas se advierte con claridad el tamizado proceso editorial de textos llevado a cabo por la mano literaria de Pelay Orozco y la mano revisora de Oteiza, pues según reconoció el escritor, “no tuve la previsión de tomar notas ni de servirme del magnetófono en mis diálogos con él” (“Oteiza”, por Miguel Pelay Orozco, en *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, IV Semana de Antropología Vasca, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, pp. 171-189); así que estas siete entrevistas son recreaciones más o menos fieles de los recuerdos que Pelay Orozco conservaba de dichas conversaciones. Al arquitecto Juan Daniel Fullaondo este libro se le antojaba “a primera vista, muy ligero, demasiado ligero. Hay una cierta ingenuidad en el autor que, en ocasiones, parece derivar hacia una atmósfera involuntariamente cómica, perturbadora, quizás, de tu propio acento”, carta enviada a Oteiza del 1 de febrero de 1979, recogida por Lucía C. Pérez Moreno en *Fullaondo y la revista...*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2015, p. 350.

Por otra parte, en su prólogo al libro de conversaciones que tres años antes de lo anterior, en 1975, mantuvo Martín de Ugalde, otro escritor, con Chillida (*Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975), aparece Oteiza varias veces, pero aparece -subrayo- en el prólogo escrito por Ugalde y titulado “El por qué de una ausencia”. Este autor se vio en la necesidad de explicar la razón por la que en su libro no aparecía -como había sido su intención primera- una conversación con Oteiza semejante a la que publicaba con Chillida, y decía que renunció a incorporarla porque “se trataba de una aversión profunda de Jorge Oteiza a dejarse retratar”, a pesar de que la entrevista tuvo lugar y se transcribió, pero el escultor modificaba la transcripción, alterando el contenido de lo conversado, y Ugalde no dejaba modificar lo dicho. En todo caso, el Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza conserva tres borradores de la conversación entre Ugalde y Oteiza, fruto de tres estados en diferentes momentos de desarrollo, incluido un largo texto de varias decenas de páginas que podría considerarse estado definitivo, para quien quiera consultarlos. En esta conversación Oteiza hace declaraciones muy duras sobre aspectos variados, tanto referidos a sí mismo como a otras personas, por lo que no debe descartarse que, además de las dificultades para “retratar” a Oteiza, Ugalde encontrase serios reparos en publicarla.

dicho sobre ambos escultores. Su primer capítulo disecciona ideas (Argan, Spengler, Panofsky, Tafuri...) para establecer una metodología de análisis histórico para las artes, un capítulo en el que probablemente está inmersa su conferencia pronunciada por él durante la Semana de Arquitectura donostiarra. El tercer capítulo tiene su eje vertebrador en la convergencia/divergencia ideológica entre Oteiza y el historiador italiano Bruno Zevi⁸², al compartir un ideal social de arte y buscar ambos en la historia las claves internas de coherencia y continuidad de los lenguajes artísticos y arquitectónicos a partir de las lecturas de Wilhelm Worringer, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, y la teoría de la pura visibilidad basada en la autonomía de las formas -que resta importancia al contenido o tema de la obra a favor de la forma representativa-, así como las convergencias formales del primero con renovadas interpretaciones personales del arquitecto acerca de las obras de George Vantongerloo y Max Bill.

Las alusiones a los dos escultores salpican casi todas las páginas del libro, pero es el segundo capítulo el que atiende a “la confrontación espacial Oteiza-Chillida” desde una perspectiva semiótica, esto es, del tipo de lenguaje utilizado por cada uno.

Una vez aclarado que el libro es una especie de collage de textos surgidos en momentos diferentes y destinados a propósitos diversos, conviene realizar una observación sobre el tipo de escritura de Fullaondo y, en concreto, sobre la utilizada para redactar este curioso *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*.

Fullaondo fue profesor en la ETSAM durante muchos años y la opinión que permanece entre quienes fueron sus alumnos es la de que fue brillante, divertido e irónico, estimulante, cercano a alumnos en quienes podía descubrir valores que quizás sus notas académicas no revelaban, y desbordante de datos e interrelaciones entre arquitectos, artistas, literatos y conceptos de toda naturaleza⁸³. Sus clases discurrían por un amplio abanico de referencias que oscilaban, por poner un caso, de James Joyce a *Martes y Trece*, sin que lo primero quedara pedantemente fuera de lugar ni lo segundo resultara ridículamente inapropiado. Todo encajaba al final con un valor y función útiles. Era un método pedagógico singular, inusual en una carrera “seria” como Arquitectura. Desde su heterodoxia Fullaondo alentó a muchos alumnos que en las clases de otros profesores se desalentaban.

Sin embargo, al escribir, tanto este libro como otros que publicó y los artículos que entregó a revistas, Fullaondo parecía renunciar a toda intención pedagógica y a disponer una clara y nítida comunicación de contenidos con el lector, ensimismándose en sus reflexiones. Cargados de erudita intención, a menudo, sus textos se muestran fragmentados en secciones que van desde uno a varios párrafos, como si fueran

82 En otoño de 1974 Fullaondo le comunica a Oteiza que “trabajo sobre Bruno Zevi. He ‘compuesto’ una suerte de apéndices al pequeño estudio que viste, a base de tus notas, más o menos comentadas”, carta del 1 de octubre de 1974, recogida por Lucía C. Pérez Moreno en *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 344-345. De hecho, así lo reconoce en el mismo libro Fullaondo, quien al final de este tercer capítulo añadió un P. S. (*post scriptum*) en el que desvela que tal capítulo fue escrito en dos tiempos, pues la lectura de la parte primera del mismo, conocida por Oteiza en borrador, provocó en este una serie de comentarios a los que el arquitecto añadió nuevas reflexiones, constituyendo estas la segunda parte del capítulo. En los Apéndices de este libro de Pérez Moreno se incluye la interesantísima correspondencia mantenida entre Fullaondo y Oteiza a partir de 1967.

83 Uno de sus alumnos, José Ramón Hernández Correa, escribió años después unas divertidas, a la par que justas, descripciones del Fullaondo profesor:

<https://veredes.es/blog/en-clase-de-juan-daniel-fullaondo-i-jose-ramon-hernandez-correa/>

<https://veredes.es/blog/en-clase-de-juan-daniel-fullaondo-ii-jose-ramon-hernandez-correa/>

pensamientos intercalados en una reflexión más amplia con la que mantienen una relación cuya fluidez no resulta evidente en una primera instancia, como chispazos que iluminan ideas colaterales dentro de una totalidad barroca. A modo de sentencias aforísticas, interceptan el hilo de un discurso que transcurre de fondo. Sus textos se construyen a modo de collages, como las imágenes que le gustaba elaborar en una actividad creativa tan interesante como privada y poco conocida⁸⁴.

En el segundo capítulo de su libro, el que confronta a Oteiza y Chillida, elabora “un ensayo, un tanto informe” en el que, más que referirse a los fenómenos vanguardistas representados por los dos escultores, habla a propósito de esos fenómenos, pues no se considera un investigador, sino un arquitecto que “vive directamente... las vicisitudes de este momento epigonal de nuestra cultura”, un momento en el que Oteiza encarna la conciencia racionalista -simplificadora, selectiva y paradigmática- en estado terminal, un impulso metafórico que sustituye unos significantes por otros, y Chillida representa la alternativa contraria, esto es, una competencia que combina signos y encadena significados en agrupaciones o fraseos sintagmáticos.

En concreto y a propósito de la idea de Henri Lefevre acerca de la vida socializada y el aumento del distanciamiento humano individual que crea “una especie de vacío social contemporáneo a llenar con objetos... El hombre tiende a llenar ese vacío mediante una revaluación de los elementos materiales del entorno...”, Fullaondo señaló:

“En la antinomia Oteiza-Chillida nos encontraríamos con que este encarnaría el aspecto más propiamente estético o connotativo, mientras que Oteiza discurriría a favor de una valoración predominantemente semántica o ‘funcional’”⁸⁵.

Se deduce de esta frase que su autor consideraba el trabajo de Chillida como aquel que, por su capacidad para sugerir otro significado distinto al suyo propio, necesita ser interpretado por cada observador en función de sus peculiaridades sensibles, mientras que el de Oteiza, para obtener provecho del valor útil que contiene, debería ser leído y transcrito con las claves de un lenguaje previamente conocido por el colectivo de personas al que va dirigido su trabajo.

“El estatuto de Oteiza, el estatuto del más centrado racionalismo de vanguardia, correspondería con el de ‘intelectual’ para quien el lenguaje es un medio, cuyos fines se hallan lógicamente fuera de él, hombres transitorios que desean salir del ‘arte’, que realizan una ‘actividad’ en búsqueda de una personal protección, un sartriano ‘lenguaje al derecho’, dentro de una embarazada posición social, desde el momento que ofrecen a esta sociedad algo que no es inmediatamente reclamado por ella, algo difícil

84 Pudimos mostrar algunos de estos collages en la exposición *No eludir lo que es. Pero... ¿qué pintan aquí estos arquitectos?*, presentada en la delegación en Bizkaia de Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, en mayo de 2019. Comisariada junto con José Luis Burgos, en el texto de presentación decíamos respecto a Fullaondo que “resulta inesperado encontrar en él a un creador de imágenes en las que mezclaba el dibujo clasicista y el componente surreal, un constructor de collages con ascendientes dadaístas y paisajes con fuerte impronta onírica. También se acercó a la escultura y sus reflexiones sobre el poliedro de la *Melancolía* de Durero o su colaboración con Oteiza conviven con el naturalismo figurativo del homenaje a Isamu Noguchi. Inesperado, chocante..., aunque quizás no tanto”. Esta obra suya debería ser expuesta en toda su amplitud para ser mejor conocida.

85 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., p. 69.

de ser consumido sin ser previamente degradado.

El estatuto chillídico, por el contrario, estatuto de ‘escritor’, ‘intransitivo’, gestual, ‘poético’, en términos sartrianos, se ejerce sobre su propio instrumento de lenguaje, siendo su acción inmanente al objeto y comportado una dualidad de normas técnicas y artesanas, apartándose deliberadamente de las parcelas del testimonio y la doctrina. El por qué del universo queda absorbido en el cómo formalizar su lenguaje, en cuyas estructuras se disuelve la dimensión personal y la del entorno a quien va dirigido. No sale nunca del arte, arte entendido como eviterna, incansable aventura, espectáculo. Su parcela revolucionaria es precisamente la incesante investigación del lenguaje⁸⁶.

Transitivo e intransitivo, teoría y acción, racional y gestual, salir del arte (los objetivos están fuera, son sociales) y no salir del arte (los objetivos están dentro, son personales), lenguaje como medio de comunicación doctrinal (los objetivos son las ideas y su puesta en práctica) y lenguaje como razón de ser (los objetivos son los objetos y las emociones derivadas de ellos), el arte se acaba en cierto momento y el arte es permanente y gozosa búsqueda..., las bipolaridades siguen:

“El mundo de objetos de Oteiza resulta especialmente elocuente en este sentido, y su alternativa frente a Chillida, nítida, patente. La constelación chillídica es extraordinariamente densa de significaciones, segrega el adjetivo, lleva implícito el drama acelerado, la vegetación de sensaciones... El mundo oteiciano es distinto, ausente de coartada y espesor connotativo o psicológico, disuelve la adjetivación... En un extraño proceso de eterización cultural parece devolver al objeto su delgadez metafísica, espacial...”⁸⁷.

“...los movimientos expresionistas -Chillida- encarnarán la figura del artista-hechicero, del personaje que, de alguna manera, conserva la distancia con el paciente. Los racionalistas -Oteiza- por el contrario, ‘policías’, hallan su analogía en una suerte de ‘cirujano’ que penetra operativa, profundamente, a favor de una imagen fragmentada, constantemente recompuesta según nuevas leyes”⁸⁸.

“La densidad chillídica, laberíntica, hace alternativa referencia a órdenes preternaturales, infernales, catastróficos, angélicos... El orden de Oteiza es eleático pero terrestre... su sendero es metódico, predeterminado, ausente de sorpresas (...) En su implacable, tenaz dualismo, la figuración parece transcribir espacialmente el gesto kafkiano, dos inmensos, enigmáticos signos interrogándose mutuamente”⁸⁹.

Otro punto interesante planteó Fullaondo al citar a Giulio Carlo Argan como responsable de señalar que los orígenes del concepto moderno de espacio se encon-

86 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., pp. 73-74.

87 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., p. 75.

88 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., p. 77.

89 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., pp. 75-76.

traban en la polémica Bernini-Borromini⁹⁰, aquella según la cual el espacio existía por sí mismo al margen de toda intervención o bien el espacio era algo que se hacía, que se determinaba formalmente de acuerdo con un método puesto que no existe una realidad objetiva del espacio por ser una ilusión, un “sueño”.

Al hilo de ello, Fullaondo apuntaba que para comprender “los respectivos conceptos de espacio de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, habría que recurrir a la conocida alternativa de Argan entre la composición, la ‘representación’ del espacio en aquel caso (el racionalista) y el espacio ‘determinado’, fenomenológico, en el segundo, en una nueva, enésima, representación de la fantástica dicotomía (sic) Bernini-Borromini”⁹¹. Bien entendido que Fullaondo no se refería al enfrentamiento personal -el cual también se produjo entre ellos-, sino a los paralelismos y antagonismos artísticos.

En dicha dualidad Oteiza, como artista sistemático o constructor de sistemas, sería sucesor de un Bernini racionalista, pues para ambos, “sabios” y objetivos, la técnica era simple aplicación de un conocimiento y unas herramientas dadas, lo que en ocasiones podía conducir a errores, descuidos y rectificaciones sobre obras en marcha. Su punto de contacto más claro sería la geométrica plaza vaticana de San Pedro, con el artista haciendo ciudad, de cuyo planteamiento gráfico en planta tampoco Chillida estaría muy alejado. Oteiza, no obstante, tomaría distancia respecto a Bernini en el gusto de este por las torsiones y desarrollos elípticos de sus esculturas.

Chillida, en cambio, como inventor-explorador de formas y espacios, lo sería de un Borromini barroco, dueños los dos de una imaginación fantástica aplicada a sus vitalistas quehaceres “artesanos”, meticulosos y perfeccionistas, para quienes la técnica metódica era una vía imprescindible para el logro de objetivos o descubrimientos más o menos inesperados⁹². Su conexión más fuerte estaría en el templo de San Carlo alle Quattro Fontane, en Roma, debido a la potencia monumental de la pequeña iglesia, con algunos de cuyos espacios cóncavos y convexos, sin embargo, Oteiza sentiría una fuerte identificación.

Invirtiendo los paralelismos, podría decirse que Chillida estuvo cerca de Bernini en el baldaquino de este para la basílica de San Pedro por integrar en una estructura arquitectónica las cualidades de una escultura colosal. Paralelamente, Oteiza se situaría en las cercanías de Borromini cuando este concibió la ordenada espacialidad curvilínea en la fachada del oratorio de San Felipe Neri, también en Roma.

Borromini-Chillida eran hacedores para quienes el diseño de la obra a realizar no suponía un acto de ideación previo y distinto de su ejecución, sino simultáneo a ese hecho; Bernini-Oteiza, en cambio, se apoyaban más en la teoría que en la praxis para sus labores: “Desde el punto de vista de la técnica verdadera -escribió Argan-, Borromini es un técnico, Bernini, no; por eso la polémica entre ellos -en la época de la construcción del palacio Barberini- depende justamente del hecho de que Bernini tuvo dificultades en resolver problemas técnicos que Borromini, en cambio, pudo so-

90 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., p. 51.

91 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., p. 70.

92 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., pp. 70-72.

lucionar, atribuyéndose a Bernini el mérito de estas soluciones”⁹³.

Se conserva un manuscrito de Oteiza, con breves reflexiones acerca de la Contrarreforma y sus secuelas artísticas, el Manierismo y el Barroco, cuya elaboración parece derivarse de la lectura del artículo de Fullaondo “Personalidad de Eduardo Chillida”⁹⁴, por las evidentes concordancias entre uno y otro. Para Oteiza el Manierismo fue fruto de una situación crítica que, como frontera ideológica, implicó una doble desconfianza: pérdida de fe en la posibilidad de lograr un conocimiento objetivo del ser por medio del arte, iniciada esa pérdida con Leonardo, y de conseguirlo a través de la religión. Formalmente, la Contrarreforma se caracterizó por su obsesión con las columnas, puesto que éstas representaron la fe, pretendiendo con su proliferación que la razón constructiva pasara a ser razón ideológica.

Oteiza consideraba que Borromini, como discípulo del lombardo-suizo Carlo Maderna, tenía una formación rigurosa con base en la teoría de los tratados, lo que proporcionaba a los hombres del Norte de un componente *racionalista*, en tanto que aquellos que se formaban dibujando columnas en Roma derivaron hacia una suerte de *informalismo*. Miguel Ángel buscó un anti-espacio que le condujera hacia un nuevo espacio que resultó ser el espacio subjetivo del Barroco, según Oteiza, y lo más interesante de este manuscrito suyo es la consideración final en el sentido de que, derivando Bernini del drama de Miguel Ángel y encontrando respuestas Borromini en las soluciones de Miguel Ángel, Oteiza veía que él derivaba de Borromini a través de una línea que le conectaba con Caravaggio y la Bauhaus, mientras que contemplaba a Chillida con continuador de Bernini por medio de Gaudí. En todo caso, por ambas vías del Barroco italiano lo que se buscaba era una nueva concepción de la Naturaleza y de la Historia, configuradores de un nuevo Paisaje⁹⁵.

Tiempo después de las reflexiones de Fullaondo en la segunda mitad de los años 60, Fullaondo no tuvo tan claramente distribuida esta dualidad y recordando que en la obra de Chillida existe un expresionismo trágico, sartriano, que en su fondo existía “algo sin resolver (...) un Bernini irresoluto”⁹⁶ que complicaba el encaje del escultor dentro del campo artístico de su época, debido a lo cual “Chillida es muy difícilmente afrontable desde un solo ángulo. Hay que multiplicar las perspectivas. Ocurre lo mismo que con sus obras”⁹⁷:

“Es el misterio del Bernini, el misterio de Ignacio de Loyola, el misterio de James Joyce, el misterio de Chillida... Entendámonos (...) Es la mirada larga y encendida, sobre la volcánica presión barroca de la Contrarreforma, es la dramática búsqueda de coherencia en torno al lento y majestuoso gesto de la dogmática, es la grandiosa visión del simbolismo litúrgico, es el alucinante dramatismo de una helada escatología oscilan-

93 Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, Lección VI, “La concepción arquitectónica de Borromini”, p. 105.

94 Un borrador mecanoscrito de este texto, remitido por el arquitecto sin duda, se conserva en el Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, “Personalidad de Eduardo Chillida”, Registro 17684.

95 “En torno al manierismo”, documento manuscrito sin data, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 5207.

96 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., p. 203.

97 *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., p. 140.

do lógicamente entre el más fantástico de los horrores y la transfiguración celestial, es el ciego coraje en afrontar las más terribles verdades de la existencia como corolarios entre el ensueño y la pesadilla, una demanda constante de fe, un ‘Señor, ayúdame a creer’, una espera de la plenitud de los tiempos, en medio de este mundo de sombras, sombras de eternidad... He aquí a Chillida (...) poeta católico de la escultura, *terribilia meditans*”⁹⁸.

Por esto mismo, “entendámonos”, Chillida era ignaciano, puro católico, soldado universal de una verdad que buscaba fuera de sí en la Naturaleza y creía útil para todos, para cualquiera, mientras que Oteiza, heterodoxo integral, dueño de certezas y sueños, tanteaba estrategias y perseguía sin descanso su verdad particular insertable en un alma colectiva, con la esperanza, por tanto, de que pudiera servir a los demás.

Quizás Pierre Restany se quiso referir igualmente a cierta autodisciplina y rigor moral cuando calificó a Chillida como “jansenista vasco”⁹⁹, porque las diferencias entre jansenistas y jesuitas no fueron grandes. Decía Restany que su obra era “densa, dura, en la línea de un desprendimiento ascético que va de acuerdo con la austeridad formal de una viaja tradición artesanal de los ferrones vascos”. Según Chillida su obra era considerada “jansenista” por Restany porque “la consideraba enemiga del brillo, tiende a lo esencial, a lo sobrio, que son, y lo dice, condiciones de mi pueblo”¹⁰⁰.

En una conversación con el jesuita y criminólogo Antonio Beristain, este le preguntó si su interés por la mística no empezó tras su lesión futbolística, si, como le sucedió a San Ignacio de Loyola al tener que estar retirado de la vida por las heridas recibidas en el cerco de Pamplona, comenzó entonces sus lecturas, sus reflexiones, y fue cuando tuvo esa ruptura epistemológica, esa ruptura de su vida, si la iniciación en la mística para Chillida, en definitiva, tuvo lugar a partir de aquella rotura física¹⁰¹. La respuesta del escultor dejó sin confirmar tal suposición, pero Beristain no fue el único en relacionar a Ignacio de Loyola con la lesión deportiva, pues Fullaondo, quien tildó a Chillida de “ignaciano”, estaba obsesionado con las fotografías futbolísticas del escultor.

Si nos atenemos a lo expresado por Argan, Chillida sería a veces un Bernini monumental y otras veces un Borromini febril, mientras que Oteiza se habría comportado en ciertos momentos a la manera de un Borromini espacialista y en otros, a la de un Bernini ideológico, tanto si nos atenemos a sus creaciones como a sus secuelas:

“...la antítesis entre Bernini y Borromini. Bernini es el hombre que acepta plenamente el sistema, y cuya gran originalidad consiste en ‘agruparlo’, en magnificarlo, en encontrar nuevas maneras para expresar plenamente en la forma el valor ideal o ideológico del sistema. Con Borromini, en cambio, comienza la *crítica* y la eliminación gradual del sistema, la búsqueda de una experiencia directa y por lo tanto de un método de la

98 *Arte, arquitectura y...*, op. cit., pp. 119-120.

99 “Un janseniste basque / A jansenist basque / Ein baskischer jansenist / Un jansenista vasco, Chillida”, en *Cimaise*, n° 60, París, julio-agosto de 1962, pp. 28-35.

100 Ugalde, *Hablando con Chillida*, op. cit., p. 156.

101 *Eduardo Chillida. Conversaciones*, La Fábrica, Madrid, 2021, p. 139.

experiencia; y no es casual que los antecedentes de la concepción del espacio de la arquitectura moderna se hayan buscado en la arquitectura de Borromini o de sus sucesores, en toda esa arquitectura que viene de la tradición de Borromini, mientras que nada similar se ha podido encontrar en la arquitectura de Bernini”¹⁰².

Sea como fuera, Chillida declaró que “Bernini no es de mis favoritos, de ninguna manera. Es un buen escultor ortodoxo, sabe hacer las cosas, pero no consigue lo que otros consiguen (...) Es casi mejor como arquitecto que como escultor. Más que la escultura que hay allí (se refiere a la Plaza de San Pedro del Vaticano), es la composición la que tiene interés”¹⁰³. En realidad, tanto Chillida como Oteiza hubiesen sido perfectos “contrarreformistas”, pero de distinto cuño: *miguelangelesco* Oteiza -azuzado por las dudas acechantes tras sus contundentes afirmaciones- dentro de una experiencia moderna de invenciones, “porque la invención es siempre algo que se superpone al mundo histórico, es como el vértice que uno cree poner a la gran montaña de la experiencia” (curioso darse cuenta que Oteiza también tuvo rasgos de aquella crítica catártica con la que Ignacio de Loyola quiso poner al día -vía un ejército de milicias-a la Iglesia católica) y *brunelleschiano* Chillida -estimulado por el constante hacerse preguntas y querer realizar lo que aún no sabía hacer- por cuestionar y renovar una tradición de largo, casi ancestral, recorrido en la que se insertó al pensar que “la experiencia humana se desarrollaba a través de la crítica de las experiencias anteriores y no a través de una ampliación de la concepción precedente”¹⁰⁴.

Obras realizadas entre 1948 y 1969: un tiempo compartido y dialogado.

Se ha considerado que sólo tiene sentido presentar en paralelo aquellas obras de Oteiza y Chillida que fueron realizadas durante los años en que ambos trabajaron simultáneamente. Las colecciones de los museos se han venido formando, en la mayoría de los casos, a impulsos de ofertas, donaciones, personalismos y oportunidades coyunturales con la esperanza de que con el tiempo y a largo plazo cada adquisición puntual pueda llegar a establecer puntos de contacto y relación con otras obras coleccionadas, configurando un relato o discurso bien trabado.

Es por estas discontinuidades que, en ocasiones, se encuentra en tal o cual museo una obra de Oteiza junto a otra de Chillida elaboradas con 30, 40 o 50 años de diferencia, forzando el encuentro entre elementos que poco tienen que ver entre sí en lo formal o en la intención que tuvieron sus autores al realizarlos. El hecho es que, si esas dos obras existen en una colección museística, esas obras terminan por instalarse próximas entre sí, proponiendo una lectura relacionada entre ambas: sus autores son vascos, son escultores, tuvieron éxitos internacionales en los años 50... luego tiene sentido tal cercanía -suele pensarse-, máxime si el museo sólo dispone de esas obras de dichos escultores.

Para esta exposición, por tanto, se ha realizado una selección de obras cuya puesta en diálogo tiene una justificación cronológica al participar Oteiza y Chillida

102 Argan, *El concepto del espacio en...*, op. cit., p. 20.

103 Eduardo Chillida. *Conversaciones...*, op. cit., pp. 81-82.

104 Argan, *El concepto del espacio en...*, op. cit., p. 22.

del mismo espíritu de la época, esto es, son obras que fueron creadas entre 1948 y 1969. En 1948 Oteiza regresa a España después de su larga estancia latinoamericana y Chillida marcha a París con la voluntad de convertirse en escultor. En 1959 Oteiza concluye su *propósito experimental* y Chillida da comienzo a su primera escultura en madera, tras una década dedicado al hierro. Es verdad que a Oteiza le quedaron ciertos trabajos pendientes, lo cual logró en 1969 con la culminación de la estatuaría en la Basílica de Arantzazu, y que su actividad escultórica se trasladó al campo de la reflexión, el activismo y la teoría. La exposición incluye piezas de Chillida realizadas durante los años 60 que en su mayor parte pertenecen, sin embargo, a series iniciadas en los 50. Para él también fue un año importante 1969: en los jardines de la sede parisina de la UNESCO instaló *Estudio Peine del viento VI*, su primera obra pública en Europa.

Así, el recorrido de los dos escultores en la Fundación BANCAJA se inicia el año 1948 con sendos viajes, uno de regreso a España y otro de salida a Francia, y concluye en 1969 con dos monumentales obras públicas, una en Arantzazu y otra en París. En suma, el periodo expositivo queda claramente definido por los años en que los dos artistas se conocieron, se estimaron y cada uno contempló con atención e interés la obra que el otro llevaba a cabo.



Homenajes a Bach: encuentro en los silencios de Euterpe.

Javier González de Durana

*A Joseba Arregui Aramburu (1946-2021),
Consejero de Cultura del Gobierno Vasco entre 1984 y 1995,
filósofo, sociólogo y humanista*

Oteiza y Chillida dedicaron muchas de sus obras a homenajear poetas, científicos, amigos, pintores, escultores, políticos, filósofos cuyos pensamientos, músicas, poesías, inventos y actitudes admiraron, estimulando su propia creatividad. Cada uno lo hizo hacia sus particulares afinidades, tanto contemporáneas como históricas. Dados los itinerarios biográficos y las diferencias de personalidad, esas afinidades nunca coincidieron salvo en una ocasión: Johann Sebastian Bach. Es interesante analizar los motivos y la manera en que abordaron sus respectivos homenajes al músico barroco, sus intentos por hacernos mirar -de algún modo- su música para comprobar si, tras las lógicas diferencias estilísticas y formales, existe un fondo común proporcionado por el compositor alemán a cuyo genio creador rindieron tributo.

Oteiza realizó en 1956 un mural tallado en piedra caliza blanca de grandes dimensiones, 272 x 474 cm, al que tituló *Homenaje a Bach*, para la vivienda de M^a Josefa Huarte Beaumont, en Madrid¹. No utilizó más alusiones musicales al dar título a otras obras suyas, exceptuado el *Homenaje al padre Donosti* (1957-58). Sin embargo, durante su estancia en Buenos Aires, en 1947, había elaborado una escultura denominada *Mujer acostada. Homenaje a Bach* (actualmente desaparecida), en la que mostraba su cercanía a las figuras reclinadas de Henry Moore, caracterizadas como bloques compactos perforados, ahuecados y con la inclusión en ellos de espacios vacíos que, en este caso, a partir de un poliedro alargado al que se le extrajeron diedros en distintas zonas, se aplicaron variados rayados, frotaciones y perforaciones por sus diferentes caras, generando un aspecto de rudo primitivismo.

Como era habitual en Oteiza, antes de plasmar su idea acerca de Bach sobre el muro para M^a Josefa Huarte, elaboró una serie corta de bocetos con collages de papel y otra serie más numerosa de ensayos sobre placas de yeso, en reducidas dimensiones, 17'5 x 31'5 cm., que le ayudaron a perfilar la composición final. A todos estos trabajos los denominó *Ejercicios de serialismo y tensiones. Homenaje a Bach*.

La manera de trabajar directamente sobre el muro de piedra consistió en hacerlo mediante una delicada combinación de sutiles incisiones lineales, agrupadas o

1 Actualmente este mural se halla en la Colección del Museo de la Universidad de Navarra procedente de la Fundación Beaumont.



Mujer acostada. Homenaje a Bach, de Jorge Oteiza (1947)

solitarias, de distintos grosores y profundidades, y alargados volúmenes poliédricos o prismas rehundidos, no ortogonalmente alineados, de manera que generan leves sombras a causa de la luz procedente de un ventanal situado en el costado derecho. Este tipo de relieve positivo/negativo había comenzado a practicarlo Oteiza el año anterior, al proponer una actuación mural para la Universidad Laboral de Tarragona que plasmó en dibujos y placas de yeso en las que volúmenes salientes, perforaciones y líneas rayadas formalizan estructuras laberínticas que Txomin Badiola califica de musicales al apreciar en ellas ritmos, cadencias, frases armónicas, contrapuntos, etc. Unos ensayos que no fructificaron en Tarragona (no se le adjudicó el encargo), pero que tendrían pleno desarrollo en su *Homenaje a Bach*. En este caso los volúmenes no salen del muro, sino que hunden sus discretos vacíos en él, logrando que el muro desaparezca y se hagan visibles sólo las sombras.

Pocos meses después de haber materializado este mural, en el apartado “Espacio y color desnudos” dentro de su texto *Propósito experimental*, incluido en el catálogo preparado para la Bienal de São Paulo, Oteiza mencionó la capilla de Ronchamp de Le Corbusier e, inmediatamente después, escribió esta frase que parece referirse directamente, aunque no lo explicita, a este mural:

“Las formas elementales y solas viven dentro del vacío, desde una biología ahora rudimentaria. Como en un espacio congelado intencionalmente, ibernado (sic), se despiertan, nacen como matrices de un medio espacial nuevo, aprendiendo a organizarse, se declinan, trascienden”.

Y tres años después de ejecutar este mural, Oteiza escribió una carta a Vicente Aguilera Cerní en la que le decía lo siguiente:

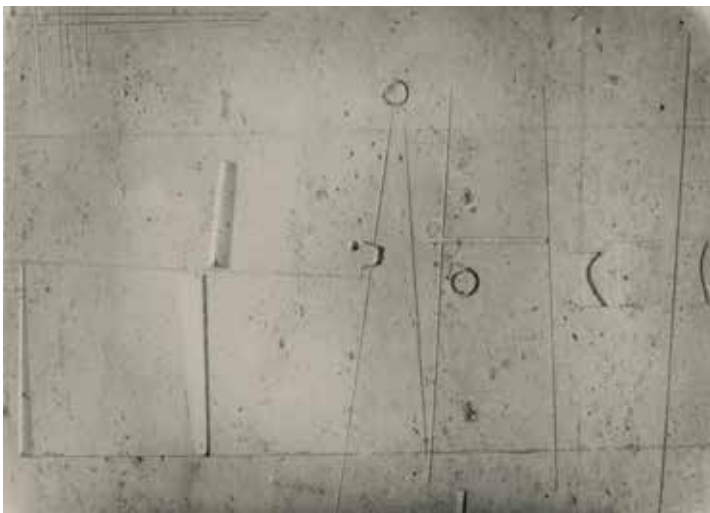
“Todo expresionismo es figurativo y sirve para enseñar a descubrirlo en la naturaleza y en la vida. Todo receptivismo es abstracto, silencia la forma, desocupa el espacio, rompe el tiempo y hace espiritualmente habitable el espacio. Es conocimiento no científico sino teológico”².

Estas frases referidas a la forma como matriz que nace, silenciada, que vive en el vacío de un nuevo espacio desocupado y congelado, habitado por el espíritu, en un

² Carta firmada en Irún el 19 de septiembre de 1959, Centro Internacional de Documentación Artística, MACVAC, Villafamés, Castellón, CIDA PB CA 437.



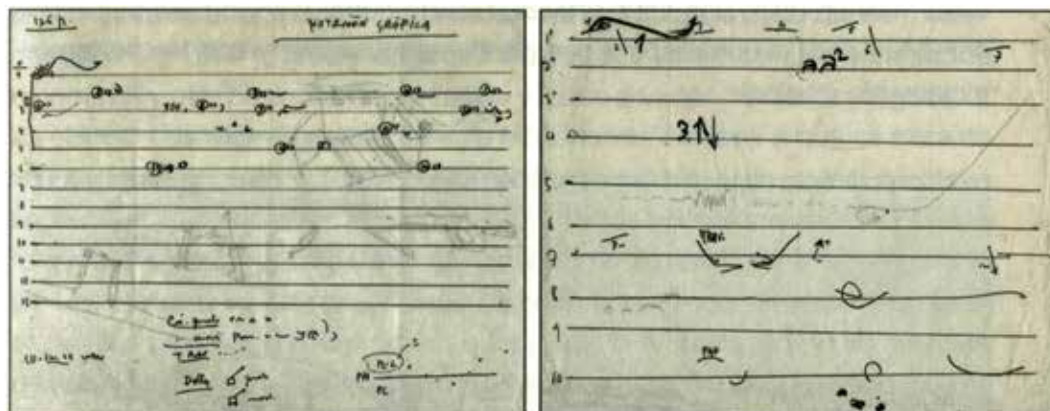
Homenaje a Bach, de Jorge
Oteiza, talla en piedra caliza
blanca, 272 x 474 cm. (1956)



Detalle del *Homenaje a Bach*,
de Jorge Oteiza.



Partitura del piano en *Concerto for piano and orchestra*, de John Cage (1958)



Notaciones gráficas, de Jorge Oteiza.

tiempo roto, aunque referidas a las diferencias entre el arte expresivo y el receptivo según Oteiza, parecen describir, al mismo tiempo, tanto su *Homenaje a Bach* como la música de este compositor: una abstracción cuya naturaleza es este silencio espacial inmóvil de estética intimidad religiosa.

Ya en relación con el mural, entendido como pared liviana o muro desmaterializado que anula el muro-masa, y en la misma línea de lo anterior, Oteiza escribió:

“Yo pintaré las paredes que funcionen con mi escultura.

La pintura actual se ha olvidado del descubrimiento de la pared por el Cubismo.

No pinta en la pared sino en el espacio del escultor.

¿Cómo podemos hablar de reintegración de la pintura y la escultura en la Arquitectura, si en la pintura de una pared vuelan unas formas de escultura que no permiten al escultor situarse en su proximidad?

- Basta disminuir la densidad de la pared? Pared más liviana.

- No existe el dictado rector del espacio arquitectónico?

Se pinta en el aire de la escultura, no en el aire de la pared. Se pintan esculturas.

- Haré de una pintura abstracta un tratamiento espiritual (el friso de Huarte)”³.

La musicóloga Elixabete Etxebeste Espina realizó una profunda investigación

3 “Notas de bolsillo”, mecanoscrito en el Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 6669.

sobre las relaciones de Oteiza con la música que explica la constante y estrecha vinculación que el escultor tuvo con este medio expresivo a lo largo de su vida. Su análisis se basó en los materiales acumulados (vinilos, cintas, libros...), las numerosas anotaciones escritas en diversos soportes y en la música que quiso para las películas en que intervino o quiso realizar. Un material, en conjunto, riquísimo que en las manos adecuadas dio pie a una extensa, inesperada y sorprendente investigación⁴.

Entre los compositores de música clásica, Oteiza sentía predilección por Bach, Beethoven y los barrocos italianos. Le aburría Mozart, le parecía superficial, elegante pero mecánico, prodigioso pero lineal, si bien esta opinión la tuvo en las últimas décadas de su vida⁵; durante los años 30 y 40 su idea sobre el músico fue mucho más positiva⁶. Como queda manifestado en la anécdota de la precedente nota a pie de página, a Oteiza siempre le interesó la música de vanguardia y es precisamente a ese tipo de escritura gráfica musical a lo que se asemeja el mural con que homenajea a Bach. El aspecto recuerda mucho más a las anotaciones gráficas plasmadas en partituras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern que, por supuesto, a las de Bach. La música atonal libre y el serialismo dodecafónico le atraían y la discografía doméstica que compiló el escultor así lo demuestra. No es casual que a los bocetos para este mural los llamara *ejercicios de serialismo y tensiones*, pues el concepto de serialismo procede de las vanguardias musicales, como una forma de atonalidad surgida de las diferentes variantes del dodecafonismo más o menos evolucionado, el primitivismo, el minimalismo, la música aleatoria, el conceptualismo, etc. ¿Por qué conducto pudo Oteiza tener conocimiento de este tipo de partitura? ¿Quiénes fueron los músicos más cercanos a él?

El compositor Luis de Pablo (Bilbao, 1930 – Madrid, 2021) formó parte de un colectivo de músicos que vino a denominarse “Generación de 1951”⁷ y entró en contacto con Juan Huarte en 1963, con cuya ayuda fundó el grupo de vanguardia *Alea*, pero Oteiza ya le conocía desde años antes, pues mencionó a Luis de Pablo por primera vez en un documento fechado en noviembre de 1960⁸: “En Madrid conversé con LUIS DE PABLO, nada en España y vendría a Pamplona por colaborar (...) aunque no tiene práctica naturalmente se entusiasmó de pensar que se podría montar

4 Elixabete Etxebeste Espina, *Oteiza y la música*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2014.

5 “Mozart”, manuscrito de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro 17455, así como los manuscritos con Registro 10419, 14011, 15559 y 23065.

6 En 1937, estando en Buenos Aires y sabiendo que Pau Casals había viajado hasta allí para ofrecer un concierto, se acercó al Hotel Plaza, en el que el músico se alojaba, para saludarle y mostrarle admiración por su postura política ante la guerra civil española. Solo en el pasillo del hotel, se quedó parado ante la puerta de su habitación al darse cuenta de que, al otro lado, el músico interpretaba una composición prodigiosa que escuchó con el mayor recogimiento. Una vez recibido por el músico le preguntó qué era lo que había estado ensayando y Casals contestó que unas variaciones para flauta de Mozart. Oteiza quería conocer su opinión sobre la música de vanguardia y los nuevos compositores, pero no se atrevió a hacerlo. No obstante, gracias a este encuentro Oteiza comprendió las diferencias entre el compositor-creador y el intérprete-músico, que hasta ese momento confundía.

7 “La principal misión de la “Generación del 51” era reconquistar el tiempo perdido. En muy pocos años tuvo que asimilar las últimas consecuencias de Stravinsky y Bartok, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, las técnicas electroacústicas y todo cuanto se había producido y se estaba produciendo en un mundo que no sólo no se había parado, sino que se aceleraba perceptiblemente. No es extraño que, sobre todo al principio, hubiera que quemar etapas y que por ello la práctica del dodecafonismo en España sea muy corta y escasa como bloque”, Tomás Marco, *Historia de la música española*. 6. Siglo XX, Alianza Música, Madrid, 1998, p. 208.

8 “Montaje de 2 films cortos con música electrónica”, noviembre de 1960, Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), Registros 6490 y 6491. La película *A través de San Sebastián*, realizada por Antón Eceiza y Elías Querejeta en 1960, fue la primera española en que la banda sonora era música electroacústica. Etxebeste tampoco encontró una relación de Oteiza con Luis de Pablo anterior a 1960, *Oteiza y la música*, op. cit., pp. 123 y ss.

algo en Pamplona”. Al no explicitar en qué iba a consistir esa colaboración no podemos asegurar que se estuviera refiriendo a los dos proyectos cinematográficos materializados en 1963, los documentales *Muebles H* y *Operación H*, de la productora de cine creada por Huarte, *X-Films*, y para las cuales Oteiza pensó en utilizar música electrónica y concreta. Luis de Pablo, finalmente, compuso la música electroacústica para *Operación H*, a petición del escultor⁹. El respeto de Oteiza por el músico bilbaíno era elevado: “Admiro profundamente a LdPablo como creador y como musicólogo y como historiador teórico de la música contemporánea. Con él tengo que tratar de la música de una película que voy a realizar, mi 1ª película en la que estreno oficio, pero no responsabilidad creadora. Acaba de exponer LdP ideas importantes sobre el comportamiento de la música en sus comportamientos con el cine”¹⁰. Luis de Pablo había compuesto piezas en la órbita del serialismo, como *Coral* (1954), un septeto de viento, pero ¿le conocía Oteiza en 1956 para ser influyente en la ejecución del *Homenaje a Bach*? Es una posibilidad.

El compositor español más conocido entonces en el campo del serialismo era el canario Juan Hidalgo, sobre todo con las piezas *Ukanga* y *Caurga*, ambas compuestas y estrenadas entre 1956 y 1957. Oteiza e Hidalgo se conocieron en Madrid en los años 50, así que el futuro fundador del grupo ZAJ pudo ser de quien Oteiza recibió ideas gráfico-musicales -a su vez tomadas en préstamo de las sugerencias sígnicas de ritmos, vacíos, encadenamientos y ritmos de John Cage- para su *Homenaje a Bach*. Es la otra posibilidad. En la discografía que Oteiza acumuló consta la existencia de un vinilo de Hidalgo¹¹.

Aunque la investigación de Elixabete Etxebeste dedica epígrafes a la devoción oteiziana por Bach y por Luis de Pablo (por otros compositores contemporáneos, también, por supuesto), sin embargo, no entra a analizar esta composición mural encargada por Mª Josefa Huarte ni tampoco el *Homenaje al padre Donosti*, deduciéndose que la autora marcó una frontera entre los materiales estrictamente musicales y los escultóricos, incluso aunque estos tuvieran vínculos nominales con lo musical. Sin embargo, sí ofrece información visual sobre notaciones gráficas realizadas por el escultor que ayudan a comprender su aproximación al mural elaborado.

Oteiza también relacionó a Bach con la idea de “casa”. En un texto suyo no datado, pero que parece ser contemporáneo al tiempo de construcción de su vivienda en Irún (1955-57), escribió:

“Una casa (recuérdese el símil de la escalera con la temporalidad) con tiempo de Bach, con tiempo de Beethoven, de Wagner, de Stravinski. El

9 “Luis de Pablo al habla. Textos, escuchas y memorias a través de sus entrevistas” (ed. José Luis Maire), edición de la Biblioteca / Centro de Apoyo a la Investigación y el Departamento de Música de la Fundación Juan March, Madrid, 2013. El director de fotografía fue Marcel Hanoun, cineasta francés de origen argelino vinculado a la *Nouvelle Vague*.

https://recursos.march.es/web/bibliotecas/pdf/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla/docs/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla.pdf

10 “Música y cine”, texto de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Pamplona, Registro 11389. En este escrito se refería a *Acteón*, un proyecto cinematográfico diferente de los dos cortos documentales antes citados. Me ha sido muy valiosa la tesis doctoral de Gonzalo García-Rosales, *Operación H, o la poética experimental. Una aproximación a las vanguardias de los años 50 y 60 en España*, presentada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá en 2015.

<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/tesis-recientes/tesis-recientes/1/tesis-recientes-arquitectura-gonzalo-garcia-rosales.pdf>, así como “Operación H: de la Bienal de São Paulo a los encuentros de Pamplona”, José Díaz Cuyás (et alrui), en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 2009.

11 Etxebeste, *Oteiza y la música*, op. cit., p. 21.

*Basamento del Monumento a
Juan Crisóstomo de Arriaga, de
Francisco Durrio (1908)*



ser que la habita, el alma que la contempla estéticamente o que la transcurre es un tipo histórico diferente, un especial ser espiritual de emociones plásticas de raza diferente”¹².

Se tratara de lograr un espacio audible o una música visible, la pregunta es por qué Oteiza dedicó un homenaje a Bach aproximándose al tipo de escritura gráfica musical utilizada por compositores posteriores en varios siglos al músico alemán. El título ¿se lo pidió M^a Josefa Huarte, la clienta, o fue una iniciativa del escultor? Tanto si fue lo primero como si se trató de lo segundo, Oteiza no podía sino dar una respuesta propia de su tiempo y éste era el de la música atonal, postonal, aleatoria, electroacústica... Así, este mural es un gran silencio o vacío vibrante interceptado por puntuales incisiones de variadas intensidades, intervalos, concentraciones, cadencias, improvisaciones, largas y suaves notas, cortos y fuertes acordes... visuales, como átomos rotos que se diseminan hasta conformar una partitura de conceptos. De fondo existe un orden en este aparente caos: el homenaje se plasmó en un muro construido con seis bloques horizontales de piedra y los encuentros entre ellos perfilan unas líneas horizontales, paralelas y de diferentes anchuras, que rememoran las cinco líneas del pentagrama.

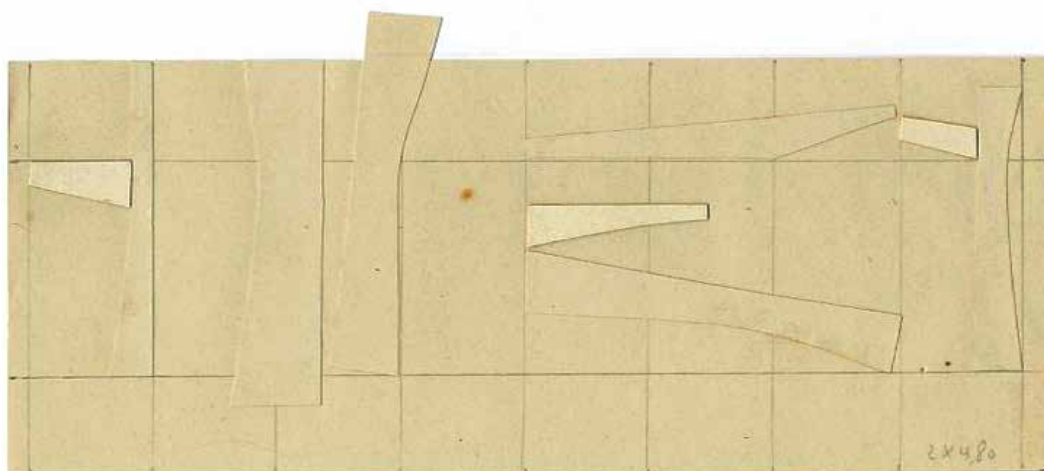
La idea de utilizar un pentagrama como relieve escultórico ya fue utilizado décadas antes por otro escultor vasco, Francisco Durrio, en el basamento del *Monumento a Juan Crisóstomo de Arriaga* (1907). En su caso, las líneas horizontales se ven perforadas por los caños de salida del agua que, al caer en un vaso a su pie, crea el sonido de la naturaleza acuática y escrituradas por una insistente nota musical que cantan los pájaros que miran el pentagrama.

El gusto de la arquitectura y la escultura en la época del Barroco por los juegos de luz y sombra se traslada a este mural en forma de suaves contrastes proporcionados por la fuente de luz lateral que oscurece la presencia de líneas y huecos, dejando iluminada su superficie. El gusto de Bach por iniciar sus *contrapunctus* con notas aisladas que poco a poco se multiplican *in crescendo* hasta alcanzar una densidad cargada de acordes se traslada a este mural mediante rayados e incisiones puntuales

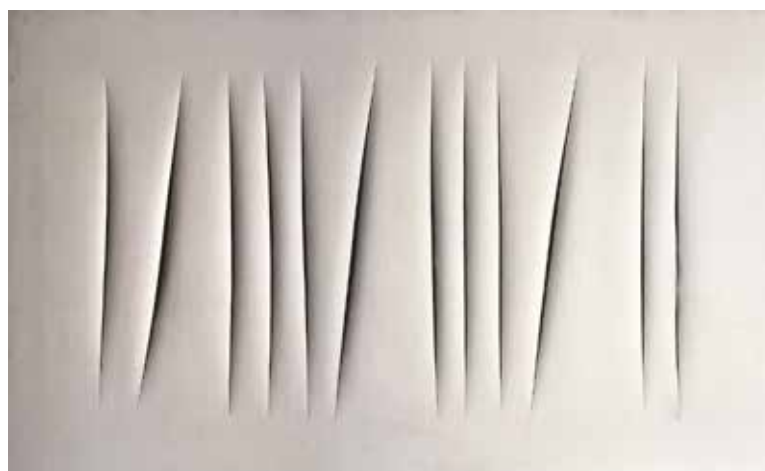
12 “Reflexiones en torno a la casa”, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registro FD.7853.



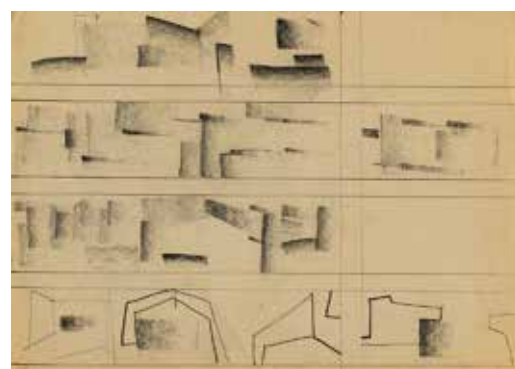
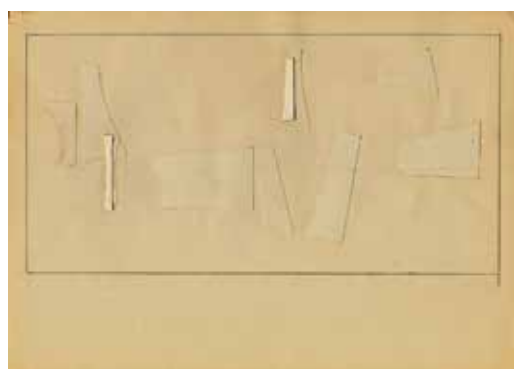
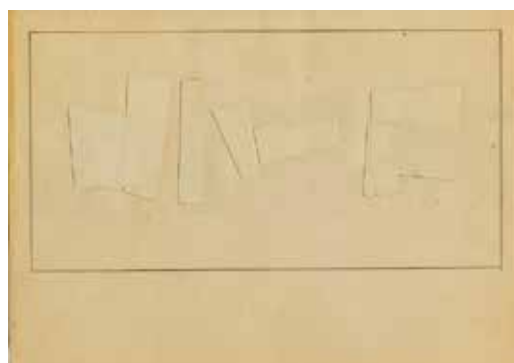
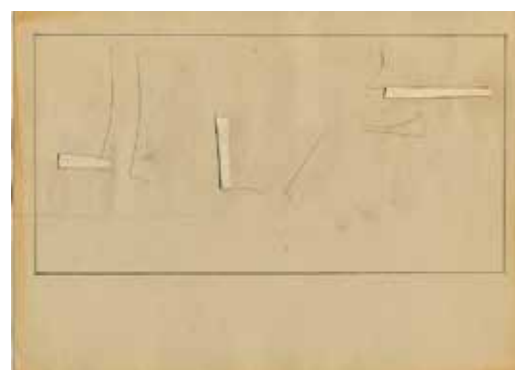
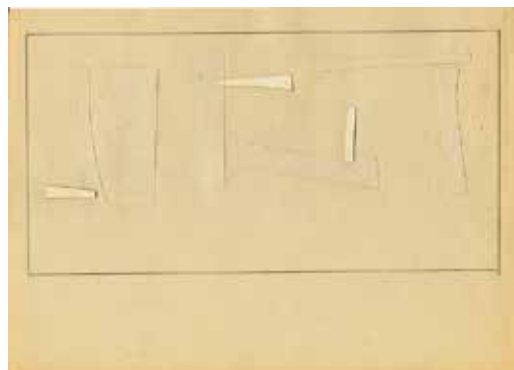
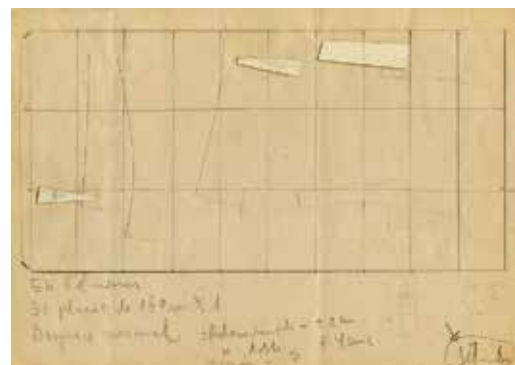
White painting (Seven panels)
de Robert Rauschenberg (c.
1951)



Collage-dibujo preparatorio
para para el relieve mural
Homenaje a Bach, de Jorge
Oteiza (1955-56)



Concetto spaziale, Attesa, de
Lucio Fontana (1964)



Collages-dibujos preparatorios
para para el relieve mural
Homenaje a Bach, de Jorge
Oteiza (1955-56)

que en determinadas zonas se agrupan y arraciman. Hay tensión y fuerza, un remoto y ofuscado estrépito, fruto quizás de un malestar o dolor estético que se quiere repeler con punciones visuales. Cierta clase de contundente presión araño y perforó el muro hasta convertirlo en campo de elocuencia callada.

Otra manera de actuar en Oteiza hubiese sido contradictorio con su naturaleza y éste no fue el único caso, pues cuando dedicó un *Homenaje a La Anunciación de Fra Angelico* (una escultura de 1965-72) su planteamiento no fue el de recrear la arquitectura medieval de la logia en la que el Ángel anuncia a la Virgen su embarazo junto a una representación de la Expulsión del Paraíso, sino que construye una caja metafísica por conjunción de dos triedros en la que los espacios vacíos evocan aquellos espacios pictóricos, el construido que acoge el misterio y proclama la vida, y el abierto, donde se visibiliza el castigo y se intuye la muerte.

A la vista de este mural dedicado a homenajear a Bach es imposible no recordar los lienzos perforados desde 1949 y rasgados a cuchillo desde 1958 de Lucio Fontana (a quien Oteiza conoció personalmente en Buenos Aires en 1947, intercambiando conocimientos artísticos y teorías espaciales antes de que el argentino diera comienzo a este tipo de experimentación espacial) o las mínimas y regulares variaciones de blanco sobre blanco y negro sobre negro del *White painting (Seven panels)* de Robert Rauschenberg, realizado hacia 1951, sobre todo si se tienen en cuenta los bocetos preparatorios elaborados por Oteiza. En esa pintura de Rauschenberg se basó John Cage para la sonoridad inaudible -por ser un vacío sonoro- de su pieza 4'33", compuesta hacia 1952.

La relación de Chillida con la música se manifiesta en numerosas obras realizadas por él desde sus primeros tiempos; recuérdense, entre otros trabajos, los dos relieves en *Homenaje a Vivaldi* (1952 y 1954), el relieve *Contrapunto* (1953) las esculturas *Música de las esferas* (1953), *Música de las constelaciones* (1954), *Espacios sonoros* (1954), *Música callada I* (1955)¹³ o la denominada *Sonora* (1956). Dentro de este grupo, las obras relacionadas con Bach forman un sub-grupo múltiple que incluye diversas piezas en acero, granito, papel y tierra cocida, como el *Homenaje a Juan Sebastián Bach*, 1979, la *Casa de J. S. Bach*, 1981, la *Música Callada II. Homenaje a J. S. Bach*, 1983, la gravitación *Gora Bach*, 1991, el *Instrumento para Bach*, 1996, *Lurra M-36 (Homenaje a Bach)*, 1996, y el conjunto formado por once estampaciones en seco sobre serigrafías más una estampación en relieve como *Hommage à Johann Sebastian Bach*¹⁴, de 1997.

Chillida acostumbraba a mencionar sensaciones físicas para explicar sus tri-

13 El crítico literario Ricardo Gullón escribió en 1956 una crónica de la exposición de Chillida en la *Galerie Maeght* para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* ("Chillida, en París", n.º 35, Madrid, enero de 1957, pp. 136-138) y en ella decía a propósito de *Música callada* lo siguiente: "... (otro título de poeta, y ¡tan claras las reminiscencias!). Con lo de "otro título de poeta" se refería a que pocas líneas antes y a propósito de *Peine del viento* había escrito que tal título "en seguida trajo a mi memoria la hermosa imagen de Góngora: 'el viento se peinaba en las almenas de Huelva'". La estrofa completa del poema gongorino que aparece en *Fábula de Polifemo y Galatea al Conde de Niebla* es así: "Estas que me dictó, rimas sonoras, / culta sí aunque bucólica Talía, / oh excelso Conde, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día, / ahora que de luz tu niebla doras, / escucha, al son de la zampoña mía, / si ya los muros no te ven de Huelva / peinar el viento, fatigar la selva". Este poema también tiene un componente musical al hilo de esas "rimas sonoras" y ese "son de la zampoña mía".

14 Se trata de un libro de artista editado por Édouard Weiss & Arenthon, Editeurs d'Art, París, de 65 x 50 cm., tirada de 120 + 9 ejemplares, con un prefacio de Werner Schmalenbach, 10 frases de otros tantos autores (Gioran, Yourcenar, Casals...), 10 manuscritos breves de Chillida, y 17 manuscritos inéditos y partituras de J. S. Bach, todo ello agrupado dentro de un estuche.



Gora Bach, de E. Chillida
(1991)



Homenaje a Juan Sebastian Bach, de E. Chillida (1979)

butos a Bach, como que el interior de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla le recordaba los pulmones del compositor germano o que el oleaje del mar era sentido por él como una composición de este músico “moderno como las olas, antiguo como la mar, siempre nunca diferente, pero nunca siempre igual”. El espacio construido de la arquitectura y el espacio natural del mar eran sentidos por el artista como puentes de comunicación con el espacio de la música (las bóvedas y los pulmones¹⁵) o con las leves variaciones de Bach (las ondas marinas). Otros pensamientos del escultor, como el que “la música es como una escultura etérea”, o hipótesis, como que la síntesis, la construcción, la improvisación y la variación son puntos de encuentro comunes de su escultura con la música de Bach, resultan válidas tanto para el músico barroco alemán como para otro cualquiera. Igualmente, las alusiones referidas al gusto de la época, las reglas de la naturaleza, la expresión subjetiva, la construcción técnico-científica, la reiteración de patrones con variedades armónicas, las analogías entre la es-

15 Esta de los pulmones es una idea que no me queda muy clara. En un principio pensé en la música coral, pero no: “...un músico que tiene una capacidad pulmonar superior es Bach; otro es Mahler, que es una especie de gran densidad que rodea un gran vacío..., lo que tiene el barroco, lo que tienen las bóvedas etruscas, lo que tiene la bóveda romana; esa capacidad... es una especie de condición especial que es difícil de explicar a nivel racional, pero hablando y enredando se consigue comunicar algo”, Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1975, p. 95. Así mismo: “Entrando por primera vez en Santa Sofía, tuve la impresión de estar entrando en los pulmones de Juan Sebastián Bach. Aquel espacio poderoso y expansivo parece haber sido el arquitecto de esa obra, en la que lo contenido (espacio) ha producido el continente (la arquitectura)”, Eduardo Chillida, *Escritos*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2005, p. 111. Y también: “He querido dar expresión a los pulmones de Bach, al poder de su música y sus variaciones -esas increíbles variaciones que se parecen tanto entre sí-, el poder de dilatarse en el tiempo y en el espacio. Se acerca a las ondas del mar, que aparentemente son las mismas, aunque siempre son distintas, y esto es Bach, exactamente esto” y “Bach es un arquitecto... que trabaja con tiempo y acordes, no con los materiales de un arquitecto”, Christa Lichtenstern, “Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang”, en *Chillida und die Musik*, Sinclair-Haus, Bad Homburg, Altana, 1997, pp. 209 y 223. La idea, al parecer, es que “con esta metáfora, Chillida describía la sensación de espacialidad que le transmitía la música de Bach, y la construcción que al mismo tiempo apreciaba en su obra”, *Chillida. Homenaje a Bach*, Chillida Leku, díptico de exposición, 2009-10.



Instrumento para Bach, de
Eduardo Chillida (1996)



Casa de J. S. Bach, de Eduardo
Chillida (1981)

cultura y la música, entre el silencio, espacio y el tiempo, la teoría de los fractales..., que supuestamente pondrían en conexión al músico y al escultor, son generalidades interesantes¹⁶, pero poco precisas.

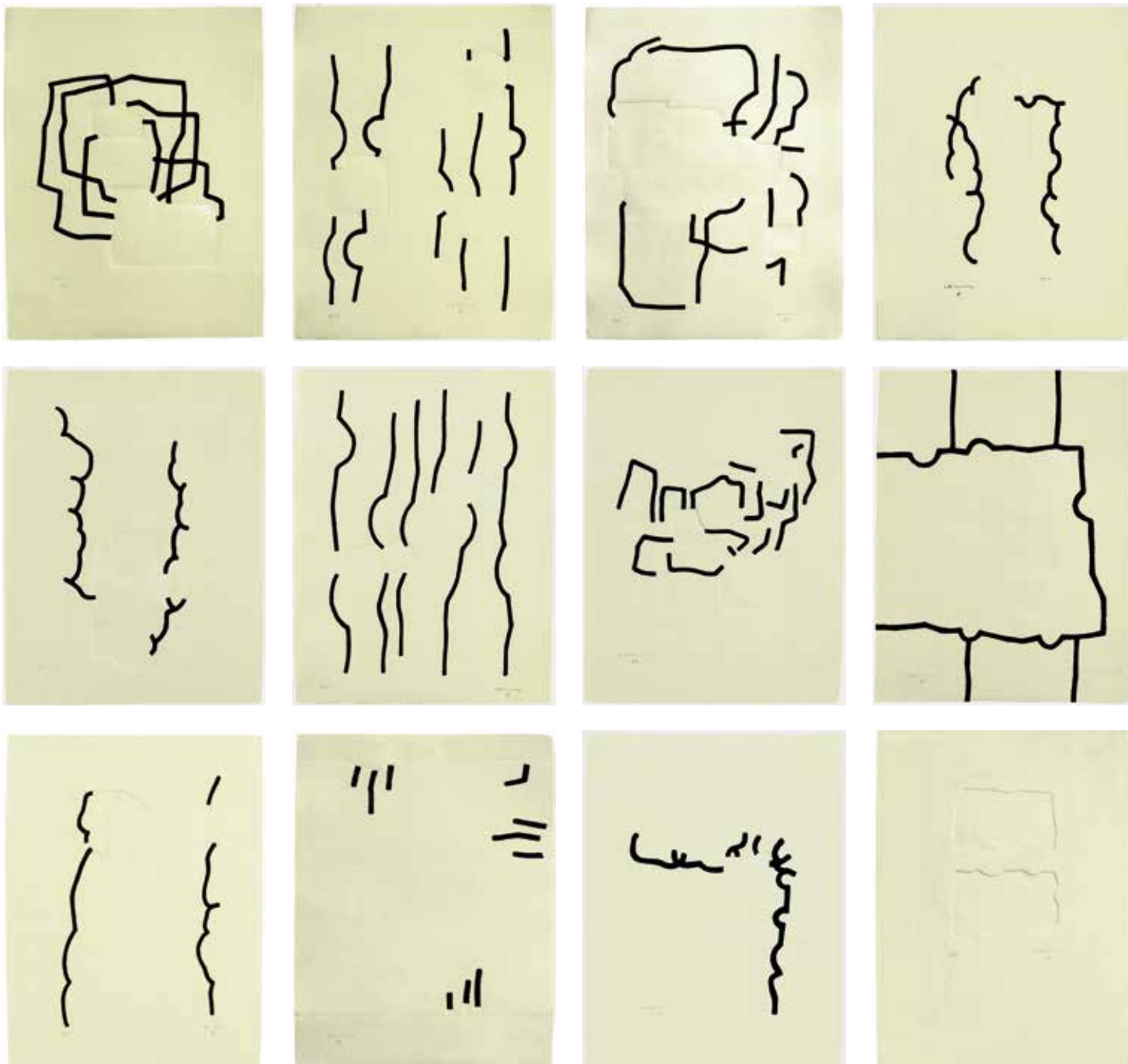
Otros argumentos apuntan a las líneas divisorias entre composición y detalle, la diferencia entre improvisación y matiz interpretativo, la necesidad de un punto de partida, el factor del riesgo, las estructuras cognoscitivas que controlan, a priori, lo que uno dibuja o compone musicalmente y los caminos de la improvisación, la libertad de la mano¹⁷.

Parecen demasiado generalistas estas argumentaciones recurrentes. ¿Es suficiente calificarlos como arquitectos del vacío, señalando esa coincidente particularidad de edificar con el silencio y el tiempo, para ver en ello un lugar de encuentro entre músico y escultor? ¿Es “edificar” la palabra adecuada o lo son “componer” y “diseñar” respectivamente? Silencio y tiempo tienen sentido directo en las composiciones del músico, pero en el caso de los diseños del escultor ¿no resultan demasiado metafóricas? ¿no es posible encontrar conceptos más directos? En la escultura *Casa de J. S. Bach* (1981) se puede entender que esas bóvedas y los arcos vueltos hacia arriba son materializaciones físicas que contienen la inmaterialidad de su música. A muchos de sus glosadores ese lugar de encuentro sí les parece suficiente y se puede decir con el mayor de los aciertos: “La obra de Chillida, unas formas a la vez cerradas y abiertas, iguales y distintas cuya armonía interior permite su combinación sin fin, un ser que escapa porque se expande como el universo, pero se entrega en mínimas señales, un arte comparable sólo a la música de Bach, que a partir de unas notas fluye y se multiplica con sus contrapuntos, sus cánones, sus *ricercari* a dos, tres, seis voces, que se modifica sin modificarse...”¹⁸. El hecho más sólido de la relación es que Chillida al trabajar en su estudio o taller siempre escuchaba música clásica y que

16 “Eduardo Chillida y la poética de lo sonoro”, por Sandra Merino Bueno, en *Estudios sobre Arte Actual*, n° 4, 2016, ISSN: 2340-6062, http://estudiosobreartearactual.com/wp-content/uploads/2018/04/9_9.pdf

17 “Los homenajes a Bach. Espacio y tiempo recurrentes”, Barañano Letamendia, Kosme María de, en *Homenaje a Chillida = Homage to Chillida*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 2006, p. 57.

18 Clara Janés, “Chillida y la fuga sin fin”, en *Escritura e imagen*, vol. 10, número especial sobre Eduardo Chillida, pp. 155-173, Universidad Complutense, Madrid, 2014, p. 316.



*Hommage à Johann Sebastian
Bach, de Eduardo Chillida
(conjunto), 1997*

ésta, por lo habitual, era la de Johann Sebastian Bach¹⁹. Tal es el punto más fuerte de contacto. Lo demás, fuera dicho por él mismo o por otras personas, son argumentos poéticos o esfuerzos explicativos periféricos al asunto.

Vamos a analizar las once estampaciones en seco sobre serigrafías y una estampación en relieve elaboradas en 1997 por Chillida como *Hommage à Johann Sebastian Bach*²⁰. Aún cuando este conjunto fue realizado más de treinta años después del *Homenaje a Bach* de Oteiza, intentaremos encontrar puntos de contacto. De entrada, encontramos tres elementos comunes: el trabajo ejecutado sobre superficies blancas (piedra caliza y papel), la utilización de la línea como principal valor gráfico-expresivo y la introducción de profundidad por medio de relieves mínimos. Lo demás es sustancialmente diferente y no sólo por la técnica (relieve escultórico y estampación gráfica).

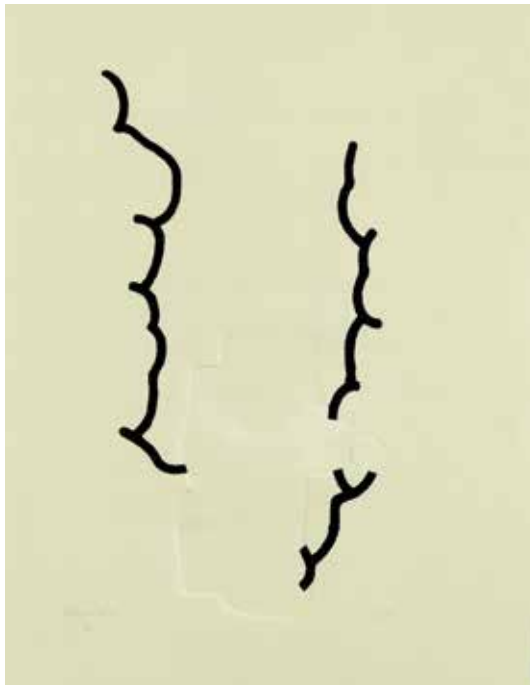
En estas serigrafías se aspira a un silencio connotado, levemente adjetivado. Los pequeños trazos rítmicos, a veces casi ínfimos, componen imágenes de una ingravidez sutil que evoca el minimalismo de Philip Guston al final de su etapa expresionista abstracta (1967-68). Chillida se aleja de las apabullantes sonoridades de Bach para aproximarse a sus ecos a punto de convertirse en silencios depurados y limpios de toda superficialidad y donde el recogimiento es posible. De hecho, una de estas obras es puro silencio estampado, espacio en reposo, huella resonante. Al parecer, las fuentes de inspiración de este conjunto de estampaciones fueron, en concreto, las partituras de la *Misa en si menor*, *La Pasión según San Mateo* y los *Seis conciertos de Brandemburgo*, entre otras composiciones de Bach, a la luz de lo que el conjunto de textos y partituras recopiladas en esta obra sugiere.

La música minimalista, posterior al dodecafonismo, utilizó la repetición, la regularidad obcecada y el silencio como componentes visibles frente al anterior ruido y desaliento. Una tendencia de este tipo de música es drásticamente radical, de estructuras rotundas y armonías extremadas e incontestables, como si surgiera entre ofuscadas sacudidas y cambios, caso de Philip Glass y Steve Reich. La otra tendencia, en la que se encuadrarían estas interpretaciones de Chillida, es más introvertida y huraña, casi adusta, con John Cage y, sobre todo, John Adams, cuyo *Shaker Loops* (1978), para orquesta de cuerdas, pretende establecer analogías entre las ondulaciones del agua y la vibración de las cuerdas.

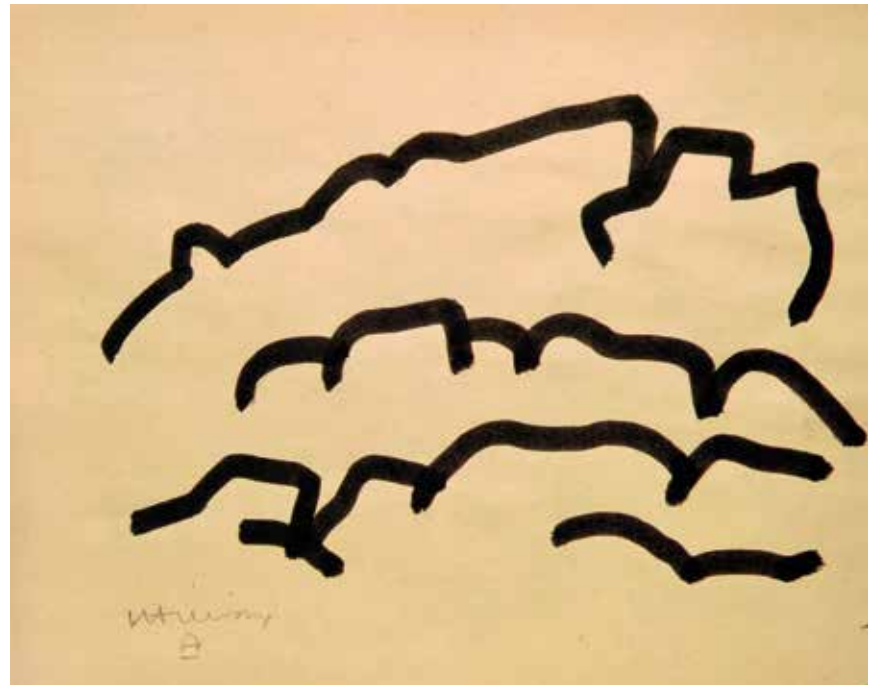
Miramos ahora en las serigrafías de Chillida esas líneas-fuerza que son más fuerza que línea, rastros de tinta que se repiten, se permutan y simetrizan, surgiendo de los límites de las huellas dejadas por las estampaciones, y ¿no vemos en ellas las ondulaciones acuosas o sentimos la vibración del sonido? ¿no remiten a lo que el

19 También escuchaba a Mozart: "A mí los tempos lentos son los que me van también, en cierto modo. Y en Mozart es sorprendente hasta qué punto, cuando oyes un adagio, te da la impresión de que el presente, que no tiene medida, la tuviera. Porque es que verdaderamente está ahí, se ensancha de lo lento que va", en *Eduardo Chillida. Conversaciones*, La Fábrica, Madrid, 2021, p. 207.

20 Este libro de artista se presentó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1998, a continuación se vio en el Kupferstichkabinett Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, de Berlín (1998), en la Kupferstich-Kabinett, de Dresde, en el Johann Sebastian Bach-Museum, de Leipzig, en el Kunstkreis Konradshöhe, de Munich (1999, las cuatro ciudades alemanas compartieron un catálogo de contenidos escritos y coordinados por Anita Beloubek-Hammer) y finalmente en el Auditorio Manuel de Falla, de Granada, con cuyo motivo se realizó una publicación *Bach. Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las Artes y la Música*, Ed. Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, con textos de Ignacio Henares Cuéllar, Yvan Nommick, José Jiménez y Elena Díaz Escudero.



Hommage à Bach, 5ª imagen,
de Eduardo Chillida, 65 x 50
cm., 1997



Sin título, de Eduardo Chillida,
tinta/papel, 22'8 x 28'3 cm.,
1956

escultor decía sobre el mar y Bach? La repetición de trazos o compases y la sucesión obstinada de líneas o notas largas, aquí y en la música minimalista, provocan un en-simismamiento visual y sonoro.

Estos trazos temblorosos remiten a dibujos muy anteriores de Chillida, como si regresaran pasado un tiempo, traídos por una marea que se ha demorado. Así, la imagen primera posee una enorme similitud con dibujos a tinta de los años 1950-51, la imagen tercera establece estrechos lazos con otros dibujos a tinta de 1956 y 1957, las imágenes cuarta y quinta lanzan sus ecos a otros dibujos a tinta, diferentes de los anteriores, de 1956 y 1957. En unos dibujos los trazos son finos y en otros gruesos, pero la gestualidad y los espacios conformados se aproximan. Por supuesto, las técnicas son distintas y las serigrafías, además, contienen las huellas en seco que completizan el resultado. Bach está en estas, sin duda, pero seguramente también estuvo en aquellos dibujos sin título.

Las mudas huellas estampadas sobre serigrafías son espacios en los que la negación descriptiva/melódica pasa a constituir su estructura armónica, dejando marcas de ritmos obsesivos como un traqueteo, vocalizaciones monocordes, repiques prolongados, simples señales/acordes dilatados. Música circunspecta, una manera en que Euterpe queda en silencio, pero no impasible. Introspección de Chillida, austeridad sonora/visual que mantiene a buena distancia el peligro de caer en un trivial recargamiento de silencios/vacíos.

Al observar estas doce imágenes se aprecia que el conjunto es íntimo y escaso de notas, que no hay ideas secundarias, sino sólo ideas esenciales, como en la música

de Frederic Mompou, como si, al igual que el compositor catalán con su música, el donostiarra hubiese querido realizar el homenaje “menos compuesto del mundo”. El blanco/vacío de las huellas grabadas es sonoridad tácita, sus presencias configuran silencios expresivos generadores de cadencias evidentes en la tinta negra. Una resonancia muda que alcanza una suerte de apoteosis final en la duodécima estampación, sin trazos serigráficos, en forma de doble huella seca que sugiere la fuerte resonancia *perdendosi* hacia el silencio final en que lentamente, disminuyendo intensidad, se desvanece el último acorde de la composición interpretada por los músicos.

Existe una música minimalista sacra en la que las características mencionadas adquieren una intención espiritual o mística, como surgida de un ambiente sonoro muy simplificado con melodías sencillas y cánones lentos, adecuada para el recogimiento individual ante un mundo que parece decepcionante. Es en este contexto donde entendemos el componente musical del *Homenaje a J. S. B.* de Eduardo Chillida. También él recurre a un lenguaje gráfico moderno y a la música de su tiempo, rindiendo desde ella el tributo al músico alemán.

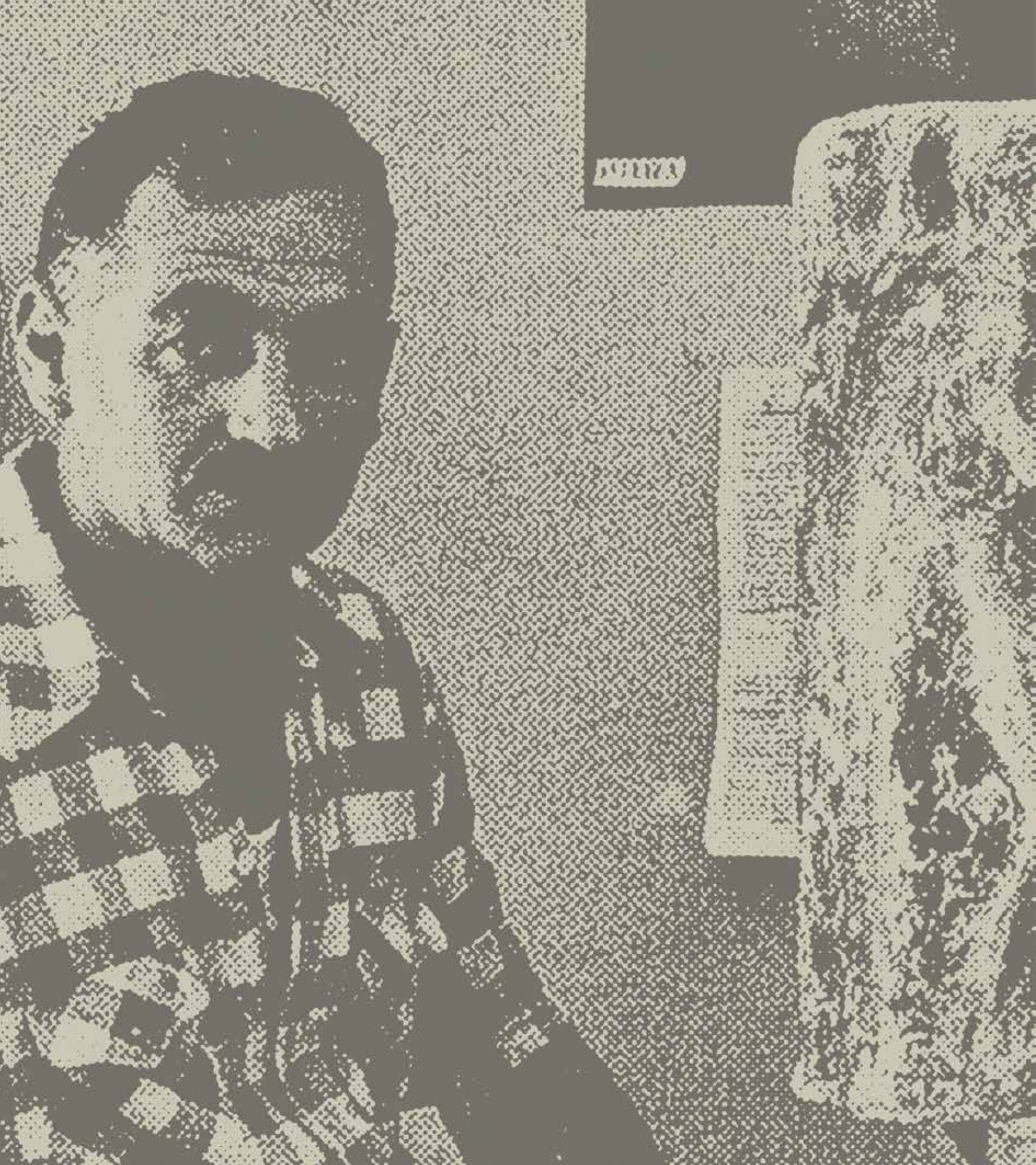
“El estilo de Chillida se basa en la simplicidad, en la eliminación de los excedentes retóricos de la imagen; en él destaca la modulación de los espacios y la orquestación de lo no dicho, la energía del vacío, adquiere la categoría de signo. Un vacío que está dimensionado por espacios no creados, un vacío como el silencio ‘que sucede a los acordes no tiene nada que ver con el silencio atento, es un silencio vivo’ en palabras de Marguerite Yourcenar”²¹.

Así, hemos encontrado en ambos escultores algunas pautas similares a pesar de las muy diferentes resoluciones formales: el uso del blanco y negro o de la luz y la sombra, la contraposición positivo/negativo, el recurso a las expresiones lineales, la gestualidad, contundente o tenue, envuelta por una reserva inmaculada, la necesidad de profundizar en la superficie con huecos o huellas... Las diferencias también son enormes: uno rasguña y perfora, y otro entinta y aplasta, uno utiliza la metáfora del pentagrama desquiciado de líneas rectas y erosiones, y otro la del oleaje que dibuja sinuosidades sobre la arena.

En un precioso ensayo, *El silencio de Euterpe*, Francesc Cornadó incluye varias pinturas y esculturas en las que él, agudamente, percibe que “la música ha expresado silencios en el tiempo y las artes plásticas han expresado silencios en el espacio”²². Inevitablemente, junto a pinturas de Francisco Zurbarán, Fra Angelico, Lucio Fontana y Edward Hopper, incluye una escultura de Oteiza y otra de Chillida, pero ninguna de las dos tiene que ver nominalmente con la música ni con J. S. Bach, sino con el “silencio hendido” de una *Circulación en oblicuo con tres vacíos* Malévich en el caso de Oteiza y con el “silencio robusto que limita el espacio” de una *Besarkada* en el de Chillida.

21 Barañano, “Los homenajes a Bach. Espacio y tiempo...”, art. cit. p. 59.

22 *El silencio de Euterpe. Breviario de silencios en la música de la modernidad*, SD-Edicions, Colección Les Plaquettes, Barcelona, 2021, pp. 58-61.



Trayecto biográfico:

Jorge Oteiza (1948-1959 / 1968-69)

1908

Jorge Oteiza Embil nació el 21 de octubre en Orio, pueblo en la costa de Gipuzkoa. Su madre, aunque vecina de San Sebastián, fue a dar a luz a esa localidad, de la cual eran naturales los abuelos maternos del futuro escultor. Sus padres eran propietarios de un negocio hostelero que se arruinó con la prohibición del juego durante la dictadura de Primo de Rivera.

1927

Estudios de Ciencias Químicas y Medicina en Madrid, los cuales abandona al cabo de tres años.

1929

Empieza a orientarse hacia el arte tras una visita a la Escuela de Artes y Oficios, donde el profesor de escultura José Capuz le permite ser alumno de sus clases con el curso ya empezado.

1935

Tras iniciar y abandonar estudios en Madrid y conseguir varios premios para artistas noveles en San Sebastián, se traslada a Argentina con intención de ganar algún dinero y regresar a España, pero el estallido de la guerra civil le retiene en América.

Despliega una intensa actividad como conferenciante y profesor universitario de química cerámica. Se mueve por Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Colombia..., escribe ensayos y libros de estética. Todo lo cual hace que entre 1940 y 1947 apenas realice esculturas. En su amarga carta de despedida de Latinoamérica escribió las razones de su regreso a España: “No he conseguido aquí ni una modesta cátedra de escultura, última solución para el escultor que no desea apartarse más de sí... Me he visto privado de participar como extranjero en concursos y exposiciones y he tenido que caminar este largo tiempo en América con las manos profesionalmente mutiladas. He tenido que trabajar como químico ceramista y me he convertido en un escultor sin

estatuas, es decir, en un hombre impresentable. He recordado alguna vez estas viejas palabras de Milton: ‘Millones de hombres caminan sobre la tierra sin ser vistos’. Casi invisible, acierto a despedirme”.

1948

Regresa a España en agosto, instalándose en Bilbao tras intentar conseguir un trabajo en la madrileña Escuela de Cerámica.

Se emplea como técnico de química industrial en una fábrica de aislantes eléctricos en porcelana, material con el que realiza algunas esculturas con cerámica refractaria esmaltada, dado que por su precariedad económica no puede acceder a otros materiales. Esta empresa era propiedad de Antonio Bilbao Arístegui, uno de los tres socios fundadores de la *Galería Stvdio*, de la que Oteiza fue su gran dinamizador y donde expondría en tres ocasiones, para la que escribiría textos de catálogos y en donde pronunció conferencias que elevaban el ánimo de los artistas jóvenes que se movían en su entorno.

Pascual de Lara expone en *Galería Stvdio*, junto con otros artistas relacionados con la *Galería Buchholz*; este pintor será determinante en algunos de los episodios posteriores de Oteiza.

1949

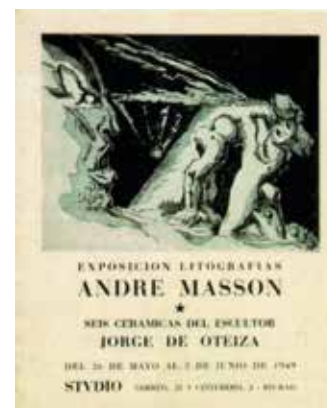
Primer Premio en el Concurso Nacional para el monumento a Felipe IV a instalar en la Plaza de la Constitución (San Sebastián), el cual termina por no realizarse.

Exposiciones colectivas en Bilbao, con la *Galería Stvdio*, una de ellas se tituló “Cinco plásticos vascos” (enero) y otra fue con litografías de André Masson (mayo-junio)¹. La mayoría de las exposiciones en que participa durante estos años es de carácter colectivo, mostrándose partidario de fomentar el proselitismo y reunir fuerzas entre los pocos defensores del arte moderno existentes durante estos años: “...la solución o el medio para que los artistas nos agrupáramos en una misión urgente de poner en claro la investigación artística en el mundo y definir nuestro servicio político...” escribió años después en referencia a esta época.

Pascual de Lara envía en 1949 una obra suya al Premio de pintura organizado por la *Galería Stvdio*. Oteiza presentó el Premio con una conferencia vibrante y se hizo una mención especial a la obra enviada por el pintor madrileño. Pronto se conocerían personalmente.

Apasionado, curtido en mil debates latinoamericanos y movido por un impulso constante, da comienzo a su activismo y agitación cultural: escribe textos teóricos y artículos de reflexión artística, pronuncia conferencias, elabora proyectos vinculados con la enseñanza del arte, polemiza con D’Ors...

¹ Estas mismas litografías de Masson habían sido expuestas durante el mes de abril en *Galería Buchholz* junto a esculturas de Carlos Ferreira, en una clara prueba de colaboración entre los pocos lugares dedicados en España al arte moderno en aquel momento; no fue esta la única ocasión en que lo hicieron.



Oteiza (a la derecha) junto a otros participantes en la Segunda Semana de Arte, Santillana del Mar



1950

Exposición colectiva en la *Galería Biosca*, dentro de la séptima edición del “Salón de los Once” organizado por Eugenio D’Ors; presenta siete obras figurativas (*Guerberos*, *Bañista* y *Figuras*), tres *Maternidades* y una *Mujer acostada*²: “un artista a quien (no) haya de distinguirse única, exclusivamente, por sus obras (...), un escultor a quien primero hay que conocer por sus ideas”, dijo de él en esta ocasión el crítico José de Castro Arines³ y “semejante[s] a las realizaciones casuales de la naturaleza, con apariencias de aerolito o rocas comidas por la erosión”, según Antonio Saura⁴. En los preparativos de esta exposición, en otoño de 1949, Ángel Ferrant y Oteiza se conocen.

Primera colaboración con proyectos de arquitectura. Concurso de la construcción de la nueva Basílica de Arantzazu que ganan Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga. Oteiza entra en contacto con los arquitectos a través de Carlos Pascual de Lara, quien en estos mismos momentos (1949-50) trabajaba con Laorga, ambos altruistamente, para la Orden Franciscana en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, al borde de la Carretera de Extremadura, en Madrid.

Asiste a la Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar organizada por la Escuela de Altamira, animado por Ángel Ferrant y Eudald Serra, habituales en los encuentros cántabros.

Expone con el grupo de “Cinco plásticos”, en la *Galería Studio*, Bilbao.

1951

Enero-marzo: exposición en *Galerías Layetanas*, Barcelona (“Cuatro escultores abstractos”, incluyendo a Ángel Ferrant, Eudald Serra y Carlos Ferreira), la cual a continuación fue presentada en *Galería Studio*, Bilbao, y después en *Galería Buchholz*, Madrid⁵. Juan-Eduardo Cirlot les dedicó un poema en el catálogo, después reproducido en la revista *Dau al Set* (nº 25, marzo de 1951) en el que refiriéndose a Oteiza decía: “Oteiza con sus ojos, / con sus manos, / con su sed de lagarto y de nostalgia /



² Según la publicación *Un decenio de arte moderno, 1940-50*, prologado por Eugenio D’Ors, Galerías Biosca, Madrid, 1953, p. 60, la pieza que resalta como presente en esta única oportunidad que Oteiza mostró su trabajo en Biosca fue *Unidad triple liviana*.

³ “Las exposiciones de arte en Madrid. Jorge de Oteiza”, en *El Correo Español*, Bilbao, 19 de marzo de 1950, p. 5. “De los críticos -señaló Oteiza- yo debo recordar con afecto, por ejemplo, en mi primera época en Madrid, a Castro Arines, y sin la menor simpatía y consideración alguna a Camón Aznar”, Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida...*, op. cit., p. 357.

⁴ “El séptimo Salón de los Once”, en *La Hora*, 2ª época, nº 50, Madrid, 15 de marzo de 1950.

⁵ “La exposición Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza” en la tesis doctoral *Madrid antes de “El Paso”: la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*, por Juan Ángel López Manzanares, pp. 120-127, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7406/1/T29258.pdf>. Las obras de Oteiza expuestas fueron *Mujer con hijo* (1951), *Figura para ‘Regreso de la muerte’* (1950), *Maternidad*, *Mujer de Lot* (ambas de 1949) y dos *Dibujos para ‘Estatua de la Esfera’*.

atraviesa los pálidos recintos / de materia asombrosa, / y le clava los dientes que a lo lejos / un Dios asesinado repartiera / en collares de fiestas criminales”. También Carlos Edmundo d’Ory dedica un artículo a los artistas de esta exposición⁶.

Tras visitar la anterior exposición en *Buchholz* el arquitecto José Antonio Corderch, autor del pabellón español en IX Triennale di Milano, y el crítico de arte Rafael Santos Torroella invitaron a sus componentes a participar: Oteiza recibe el Diploma de Honor, siendo la Medalla de Oro para Ángel Ferrant.

Gana el concurso para la realización de la estatuaria de la Basílica de Arantzazu y elabora las primeras aproximaciones y bocetos para este trabajo.

Participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, inaugurada el 12 de octubre, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica y dirigida por el poeta Leopoldo Panero; presenta *Retrato de Julio Antonio* y *Retrato de Mallo*, siendo rechazada (según Oteiza, por Camón Aznar) *Unidad triple liviana*, única obra puramente experimental en la Bienal. Desde la prensa bilbaína agita el ambiente y a los jóvenes artistas, animándolos a participar en el certamen.

Se establece en Madrid y acude a las tertulias del Café Gijón, donde se reúne y conspira con otros artistas y escritores; algunas frases que se le atribuyen como dichas aquí son: “¡Surge una nueva cultura entre emanaciones de cadáveres!” y “La Bienal permanece abierta. No podemos perder el tiempo discutiendo necedades. La Bienal está para abrir un proceso artístico. Hay que saber si todo aquello debe tirarse por la ventana o debe colgarse en las paredes de una pinacoteca”⁷.

Presenta en el Curso Internacional de Arte de la Universidad de Verano en Santander un “Informe sobre la escultura contemporánea. Del cilindro al hiperboloide. Fases últimas del volumen. Aparición del hueco. Posibilidad de un juicio sobre el vacío vertical en el escultor español, frente al vacío acostado anglosajón. Error de que España no es un pueblo de escultores”.

Conferencia en el Nuevo Ateneo de Bilbao: “Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua”, el 26 de noviembre.

Expone en la muestra colectiva inaugural de la *Galería Xagra*, Madrid.

1952

Publica *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, cuyo primer acercamiento presentó en la Casa de Cultura de Quito en 1947⁸.

Participa en el “VI Curso de Problemas Contemporáneos” de la Universidad

6 “4 escultores actuales”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 19, Madrid, enero-febrero de 1951, pp. 69-74: “Desde lo protoplásmico, desde la estructuración de lo marginal y lo genético, que pugna por culminar en ser, la escultura *brumosa* y multiforme de JORGE DE OTEIZA parece simbolizar el misterioso ritmo orgánico de la forma humana. Así ejecuta tan cuidadosa y equilibradamente esas indeterminadas ‘Mujeres conversando’, cuya armonía embrionaria se aleja de lo real tanto como se acerca a lo puramente adivinado; así, también, en su ‘Mujer acostada’, de fuerte manipulación rítmica, Oteiza consigue plasmáticos resultados, no de objetivaciones tampoco inmateriales, sino de cuerpos destinados a una múltiple expresión motriz de aparente ductilidad manuable. En estas obras, de tangibilidad trabajada en relieve sobre huecos tapados, recuerda constantemente el arte mágico-ritual del escultor Henry Moore. Aunque no en ‘Retrato de mi mujer’ (fig. 6), esa cabeza estupefacta que parece proceder de alguna civilización antequísima”.

7 “Mampaso habla de ideologías políticas de pintores y tres señores (calvos) argumentan sobre arte moderno”, sin firma, en *El Alcázar*, Madrid, 13 de noviembre de 1951, p. 5.

8 Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas, Madrid, 1952. Edición facsímil con prólogo de María Teresa Muñoz, “Arte, ciencia y mito”, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007; en esta edición facsímil se incluye también la “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra”.





de Verano en Santander, en cuyo Museo Municipal participa dentro de una exposición colectiva titulada “1952, Museo de Arte Contemporáneo”, comisariada por el arquitecto José Luis Fernández del Amo y desde enero de este mismo año director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en Madrid.

Aunque con continuos desplazamientos a Madrid y otras ciudades en las que le surgen trabajos, abre un taller permanente en Arantzazu para centrarse con plena dedicación a la estatuaría de la fachada del futuro templo, cuyos muros ya están levantándose. Planea un friso de 14 o 16 apóstoles sobre las puertas de entrada, un gran muro cubierto con relieves dentro de ovoides y una Maternidad en lo alto. Aparecen en los medios de comunicación algunas quejas y dudas acerca de lo que está realizando para la basílica, a las cuales replica con una reflexión acerca de la necesidad de renovar la estructura del arte.

El *Institute of Contemporary Arts*, de Londres, y la Tate Gallery le invitan a participar en el concurso internacional para realizar un *Monumento al Prisionero Político*; es el único artista español seleccionado con su *Prometeo múltiple* que “marcha directamente hacia lo oculto. Ellos (los otros concursantes) cierran y él (Oteiza) abre. No hay que magnificar la cárcel, sino al preso, sino el corazón y la entraña caliente, incoercible y sin posibilidad de rejas, del preso, triunfante Prometeo”⁹.

1953

Participa en el Concurso Nacional para realizar una escultura de San Isidro y otras piezas más para la sede del Instituto Nacional de Colonización.

Marzo: nueva exposición colectiva, “Arte fantástico”, en la *Galería Clan*, Madrid, organizada por Antonio Saura.

Participa en la II Bienal Hispanoamericana de Arte.

Segunda colaboración arquitectónica. Escultura en aluminio para el exterior del ábside de la iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos, Arcas Reales, en Valladolid; el arquitecto del templo es Miguel Fisac.

Participa en Santander dentro del I Congreso Internacional de Arte Abstracto, adscrito al VII Curso de Problemas Contemporáneos, dirigido por Manuel Fraga Iribarne y organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Contemporáneo. Su ponencia se titula “Escultura dinámica” y en ella presenta ideas sobre la abstracción que está aplicando a la estatuaría figurativa de Arantzazu; tiene un enfrentamiento verbal con Camón Aznar, quien dijo que “esto del arte abstracto es una traición a nuestra generación”. Junto con otros congresistas, firma un documento dirigido a Fraga mediante el que se solicitaba apoyo y reconocimiento oficial para asociarse y desarrollar sin hostilidades el “concepto actual del Arte”¹⁰.

El obispo de San Sebastián ordena la paralización cautelar de las obras escultóricas y pictóricas en Arantzazu hasta el pronunciamiento de una Comisión de Arte



9 Juan Antonio Gaya Nuño, “Fracaso de una iconografía nonata”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, 15 de mayo de 1953, p. 9.

10 “Texto íntegro del escrito elevado por los abstractos”, en *Correo Literario*, nº 80, Madrid, 15 de septiembre de 1953, p. 9, con la interesante relación de todos los firmantes.

Sacro de San Sebastián creada en exprofeso para dilucidar el asunto.

José Manuel de Aguilar, padre dominico impulsor de la renovación de la arquitectura religiosa, había presentado el año anterior al antiguo seminarista Carlos Pascual de Lara, que pasaba los veranos en Córdoba, a los arquitectos Rafael de la Hoz y José M^a García de Paredes, encargados de diseñar el edificio de la Cámara de Comercio de Córdoba, joya de la arquitectura moderna andaluza. Pascual de Lara, a su vez, presenta a Oteiza a los arquitectos, quienes le encargan varias piezas para el interior y exterior del inmueble.

Durante sus dos estancias en Córdoba -febrero de este año y el siguiente año- conoce a José Duarte y Juan Serrano, quienes, incitados por el vasco, formarán junto con otros artistas locales el *Grupo Espacio*, precedente del que más adelante y en París será el *Equipo 57*.

Expone dentro de la colectiva “Homenaje a Vázquez Díaz”, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid.

1954

Se ordena la paralización de las obras artísticas en Arantzazu, abriendo una fuerte polémica pública y causando un grave daño personal y emocional al escultor.

Escribe el poemario *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*, que no se dará a conocer impreso hasta que lo publique la revista *Nueva Forma* en 1968.

De nuevo, se instala en Madrid. Durante la primavera frecuenta la amistad de Carlos Edmundo d’Ory, quien escribe en su diario el día 8 de junio: “Con Jorge de Oteiza y otros amigos. Leo el poema de Jorge ‘Androcanto y sigo’. Una noche loca y emocionante”.

Junto con Sáenz de Oiza y José Luis Romaní gana el Premio Nacional de Arquitectura por su proyecto de Capilla Votiva para el Camino de Santiago, cuarta colaboración con arquitectos que, esta vez, no se llegó a materializar¹¹.

Realiza para la Cámara de Comercio de Córdoba cuatro piezas (un mostrador en hormigón revestido con teselas de mármol negro de Bélgica y grandioso vuelo, un relieve para la fachada y, sobre todo, dos esculturas exentas, dos *Laocoonte*, una para el arranque de la escalera “mitad forma femenina, mitad núcleo de caracola”¹² en hormigón lacado, y otra escultura antropomórfica, claramente *henrymooriana*, en madera de encina, ambas de más de dos metros de altura) que constituyen su tercera colaboración con arquitectos.

Los arquitectos reunidos en el “Grupo R” (Barcelona, 1951-61) le invitan, junto con otros artistas, a exponer su obra en la *II Exposición “Industria y Arquitectura”*, bajo el lema “la integración de las artes”, en las *Galerías Layetanas*.

11 Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007. Sobre las relaciones del escultor con la arquitectura véase Concha Lapagesse y Darío Gazapo, *Oteiza y la Arquitectura: múltiple reflejo...*, Pamplona y Madrid, Pamiela y Fundación Cultural COAM, 1996, y la tesis doctoral de M^a Emma López-Bahut, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio-urbano (1948-1960)*, <https://core.ac.uk/download/pdf/61906204.pdf>.

12 Rafael de La-Hoz y José M^a García de Paredes, “Cámara de Comercio de Córdoba”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n^o 164, agosto de 1955, p. 9.

1955

Animado por Néstor Basterrechea, se dirige al arquitecto Manuel Sierra Nava, autor -junto con Luis Peral Buesa- de la Universidad Laboral de Tarragona, para cuyas fachadas concibe unos relieves en piedra y hormigón. Siendo éste otro trabajo relacionado con la arquitectura, también quedó sin realizar. Oteiza no fue el único artista tenido en consideración por los arquitectos para realizar la ambiciosa decoración del edificio universitario, pues también lo fueron Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea y Rafael Ruiz Balerdi, entre los vascos, José Vento y Manolo Gil, entre los valencianos, y el madrileño Carlos Pascual de Lara.

Estrecha amistad ente Oteiza y Gil, con gran influencia del vasco sobre el valenciano. En octubre de este año ambos elaboraron una “Teoría del espacio trimural” acerca de la capacidad dinámica del color en el plano. La integración de las artes con la arquitectura era un asunto de gran presencia e interés en estos años. Sin embargo y a pesar de ello, en la primera mitad de esta década el balance es una paralización, dos proyectos no realizados y tan sólo dos intervenciones consumadas en las que la aportación de Oteiza consistió en la entrega de esculturas para espacios comunes o exteriores (Córdoba y Valladolid) y poco vínculo con lo constructivo tectónico.

Exposición colectiva en la *Galería Fernando Fe*, Madrid, con el título “Arte Abstracto”, durante el mes de mayo.

Primeras ideas con Néstor Basterrechea y Javier Sáenz de Oiza para construir una casa-taller en Irún.

Gracias al constructor Juan Huarte, que está levantando los edificios para los Nuevos Ministerios, dispone en esa obra en construcción de un amplio espacio como estudio para trabajar en pleno Paseo de la Castellana de Madrid. Aquí realiza las obras que dos años después enviará a la Bienal de São Paulo. Comparte el espacio del lugar con Manolo Gil.

1956

Quinta importante colaboración con la arquitectura al realizar el relieve para el Instituto de Inseminación Artificial, Madrid, de la mano del arquitecto Mariano Garrigues Díaz-Cañabate.

En noviembre viaja a París y visita la I Exposición Internacional de Pintura del Premio Guggenheim. Conoce la obra de Richard Mortensen, sobre quien poco después hablará a los miembros de *Equipo 57*.

1957

Participa en la creación del *Equipo 57*, pero se desvincula del mismo tras darse a conocer un manifiesto fundacional, en cuya redacción no participa y con el que no está completamente de acuerdo¹³.

Se integra en el *Equipo Forma*, surgido en Barcelona en torno al Pabellón de

¹³ Formado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano (a quienes puntualmente se unieron otros creadores).



Funcionario de la aduana de Baltimore, EE.UU., reteniendo una *Caja vacía* que no fue considerada obra de arte de acuerdo con el Reglamento de Importación de Obras de Arte, repitiéndose lo sucedido a Constantin Brancusi y su *Oiseau* tres décadas antes

España en la Exposición de Bruselas de 1958 e integrado por los pintores Manuel Benet Novellas, Jacinto Esteva Grewe y Néstor Basterrechea, el arquitecto Roberto Puig Álvarez y el ingeniero León Bergadá Girona, con el propósito de relacionar las artes con lo arquitectónico y lo ingenieril. Su encuentro aquí con Puig será decisivo en el futuro inmediato.

Sorprendido por ser seleccionado “en un momento de mi investigación poco propicio para la exhibición en público de mi obra”, participa en la IV Bienal de São Paulo (Brasil) y está presente en el montaje de sus obras. Presenta 29 esculturas ordenadas en diez familias y recibe el Premio “Presidencia de la República” en escultura. Con la ayuda económica de Juan Huarte, publica su manifiesto *Propósito experimental* como catálogo personal de las esculturas presentadas en Brasil. Ernesto Giménez-Caballero indicó que “se ha ganado el Primer Premio de Escultura por su modo de explicarnos cómo es su escultura”¹⁴. Fue el único artista español que tuvo una publicación, ya que no se hizo un catálogo de la Delegación hispana¹⁵.

1958

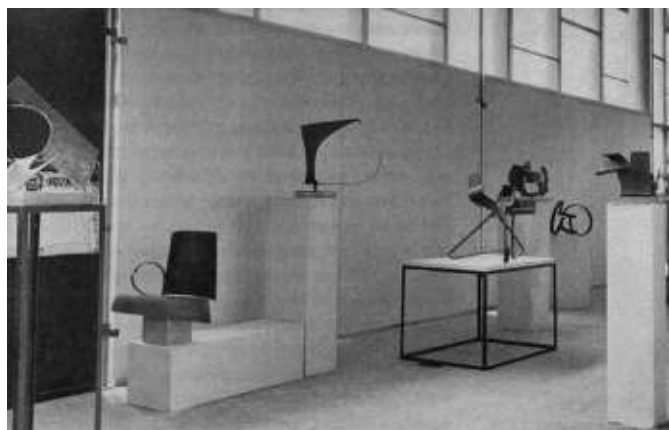
Abandona Madrid. A principios de año se instala en Irún en una casa diseñada juntamente con Néstor Basterrechea y Luis Vallet de Montano que habían concebido y desarrollado a lo largo de dos años. Además de domicilio, esta casa se convierte en taller, centro de reuniones artísticas y conspiraciones políticas.

Junto con el arquitecto Luis Vallet de Montano diseña el *Monumento al Padre Donosti*, en Agaña, una cumbre coronada con un crómlech en un monte de Lesaka (Navarra).

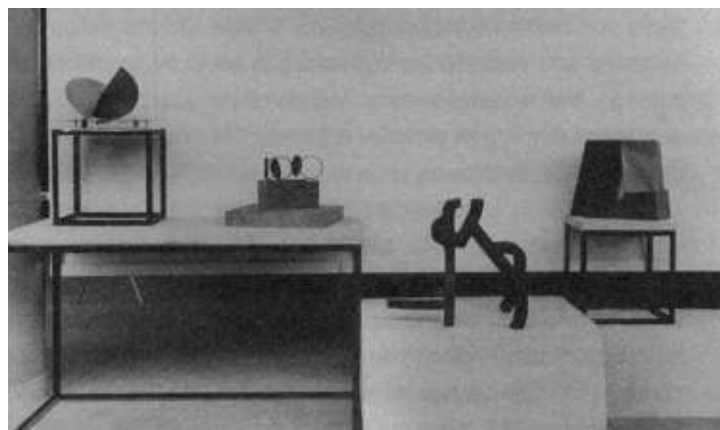
Tras su triunfo en São Paulo, la *Gres Gallery*, Washington (EE. UU.), exhibe cuatro de los trabajos presentados en Brasil. La aduana de Baltimore, en aplicación de lo que su Reglamento definía como Arte, no los considera “artísticos” y obliga al pago de impuestos por la importación de “metales”, repitiendo lo sucedido con una

¹⁴ Ernesto Giménez-Caballero, “España en la Bienal de San Pablo”, en *Arriba*, Madrid, 20 de octubre de 1957, p. 28.

¹⁵ Sobre aquel acontecimiento artístico véase el ya citado *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.



Instalación de las esculturas de Oteiza en la Bienal de São Paulo, 1957



escultura de Constantin Brancusi 30 años antes. Vende dos piezas en el país norteamericano, pero su relación comercial con la galería no continúa.

Pabellón Español para la Feria Internacional de Bruselas, en el que colabora con sus arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, “el mayor éxito internacional de nuestra arquitectura de postguerra”, según Carlos Flores.

Continúa el desarrollo de su *Propósito experimental*, convirtiendo el periodo 1956-59 en el más creativo, original y fértil de su trayectoria como artista.

Invitado por Vicente Aguilera Cerní para pronunciar una conferencia en el Ateneo Mercantil de Valencia dentro de un *Ciclo de Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Oteiza elige el tema “La ciudad como obra de arte”.

Publica un artículo en la revista *El Bidasoa*, (“Arte vasco y política universal. Saludo abierto al escultor Chillida”, junio de 1958), con el que felicita y saluda a Chillida por su triunfo en la XXIX Bienal de Venecia.

Es invitado por Antonio Saura a participar en la exposición grupal titulada “Semana de arte abstracto” en la Sala Negra, en el Paseo de Recoletos, del Museo de Arte Contemporáneo situado en la planta baja de la Biblioteca Nacional, pero rechaza la invitación.

1959

Oteiza, Chillida, Tàpies, Miró-Artigas y Palazuelo, como artistas ganadores recientes de premios internacionales, reciben en abril un homenaje en la *Galería Darro*, Madrid, bajo el título de “negro y blanco”.

La misma *Galería Darro* organiza la “I Decena de Problemas Estéticos Contemporáneos” en la que Oteiza pronuncia una conferencia sobre “Un arte receptivo”.

Una Bienal Constructiva Internacional de Escultura, Pintura, Arquitectura y Diseño Industrial, patrocinada por el Ayuntamiento de San Sebastián y organizada por el Instituto de Investigaciones Estéticas (en constitución), es decir, por Oteiza, con Chillida en la gestión y Vicente Aguilera Cerní y Juan-Eduardo Cirlot en el Comité Directivo, es finalmente suspendida por consejo de ambos escultores locales ante “la insuficiente garantía artística”, lo que en otras palabras significaba presiones, falta de



Oteiza fotografiado a través de una de sus esculturas en São Paulo, 1957

libertad y, sobre todo, inadecuación del propósito artístico con la intención ecléctica de las instituciones.

El número 4 (julio-agosto) de la revista valenciana *Parpalló* publica un artículo de Vicente Aguilera Cerní, “En torno a Jorge Oteiza”: “Creo que ya va siendo necesario ir pensando en arrancar a Jorge Oteiza una etiqueta profesional probablemente inadecuada. Le venimos llamando escultor porque ha hecho esculturas, pero tal encasillamiento hace tiempo que es, a todas luces, incorrecto”.

Con su *Homenaje a Mallarmé* Oteiza considera concluido su *Propósito experimental*: y, en principio, su desarrollo como escultor “Me niego a continuar haciendo escultura, a vivir de una escultura que no debo hacer (...) He llegado a esa Caja teológica que es mi victoria de silencio”. No obstante, su trabajo como escultor prosiguió en las décadas siguientes con intermitencias y partir de los hallazgos realizados durante los años 50.

Premio en el concurso internacional organizado en Montevideo (Uruguay) sobre *Monumentalidad e integración de escultura con arquitectura y ciudad* por un proyecto elaborado junto con el arquitecto Roberto Puig, *Monumento a José Batlle*¹⁶.

Desde este momento se encierra en el País Vasco: “tengo una enorme tristeza y despego absoluto por toda la vida artística contemporánea. El mundo artístico está muy ocupado con sus personalidades y los grandes juguetes artísticos de nuestro tiempo”, 19 de septiembre de 1959). Confiesa estar escribiendo un libro “que no termino nunca con tanta visita y tanto desparramarme chocando con todo”.

Abandonará Irún a principios de los años 70 tras encontrar refugio en una pequeña aldea navarra, Alzuza, renunciando a tener una presencia comercial nacional e internacional y volcándose en la tarea de reivindicar un arte político influyente sobre todos los aspectos de la vida.

¹⁶ “Planteamiento estético del monumento” CIDA PB CA 437. Así mismo, M^a Emma López-Bahut, *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, Cuadernos del Museo Oteiza 4, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.



1960

En febrero viaja a Montevideo para tratar de que el *Monumento a José Batlle* se realice, lo cual no consigue.

En homenaje a César Vallejo da una conferencia en la limeña Asociación Nacional de Escritores y Artistas con el título de “Informalismo y poética de la ausencia en César Vallejo”; se le solicita una obra pública en recuerdo del poeta.

Su obra se incluye en la muestra “New Spanish Painting and Sculpture” en The Museum of Modern Art, Nueva York; las cuatro obras mostradas fueron las mismas que habían sido remitidas a la *Gres Gallery* desde São Paulo dos años antes. En la introducción de catálogo el comisario señalaba que “Los premios otorgados a Oteiza y Cuixart en las Bienales de São Paulo, y a Chillida en Venecia, han enfatizado el surgimiento de talentos fuertemente individuales en el contexto de lo que se asumió como una Escuela Española”. La exposición se presentó posteriormente en Washington, Chicago, Columbus, Coral Gables, Manchester, Nueva Orleans, Saint Louis, San Antonio y Toronto.

Exposición, junto con Néstor Basterretxea, en la *Galería Nebllí*, Madrid, que después se presenta en la *Galería Illescas*, Bilbao.

Artículo de Juan-Eduardo Cirlot, “Plástica abstracta en España (VI). Formas y conceptos de Oteiza”¹⁷.

Gordon Washburn, director del departamento de Bellas Artes del Carnegie Institute de Pittsburgh selecciona una pieza de Oteiza, *Vacíos en cadena n.º 1*, para la exposición Carnegie International que tendría lugar al año siguiente.

1961

Propone al Ayuntamiento de San Sebastián la creación de un Laboratorio de Investigaciones Estéticas, a ubicar en las instalaciones del Museo San Telmo.

Participa con la *Academia Errante* (una especie de universidad popular integrada por personalidades con inquietudes culturales pertenecientes a diferentes ideologías y actividades profesionales); antes y después de este año también fue un miembro habitual de esta “universidad” que encajaba bien con su idea de un activismo civil en la cultura.

Participa en la “Exposición de Arte Actual San Sebastián 1961” en el Museo San Telmo.

1962

Junto a Eduardo Chillida firma una carta dirigida a Fernando M^a Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, rogando su intervención para sacar de la cárcel de Basauri al pintor Agustín Ibarrola. Oteiza escribe, por su cuenta, otra carta similar a Marcelino Olaechea, obispo de Valencia.

Se instala en Lima (Perú) una escultura pública, *España aparte de mi este cáliz*, en homenaje a César Vallejo.

17 Papeles de Son Armadans, tomo XVI, n.º XLVIII, Madrid - Palma de Mallorca, marzo de 1960, pp. 329 y ss.: “Desesperadamente empeñado en lograr la transmutación de formas y conceptos intelectuales en verdaderos hallazgos de orden espiritual...”.



Oteiza y Chillida en la librería-galería Espelunca, San Sebastián

1963

Publica *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, (Ed. Auñamendi, Zarauz), su libro más influyente en la mentalidad de varias generaciones, donde, junto a textos nuevos -e imágenes-, incluyó otros escritos dados a conocer en años precedentes en revistas o como conferencias.

Se presenta el cortometraje experimental *Operación H*, dirigido por Néstor Bassterrechea con montaje de Oteiza.

Participa en el concurso internacional para la construcción del Teatro Nacional de la Ópera de Madrid, en un equipo integrado por los arquitectos Ángel Orbe Cano y Juan José Barroso Ladrón de Guevara.

1964

La estatuaría de la basílica de Arantzazu, paralizada, vuelve a suscitar polémicas al intentarse su finalización; se autoriza el escultor, pero no su programa iconográfico. Oteiza se niega a esa solución y no se consigue resolver el problema.

Pronuncia conferencias, escribe artículos, prologa textos...

Crea con fondos económicos privados una Universidad Infantil Piloto en Eloorrio (Bizkaia), de acuerdo con el sistema pedagógico de Célestin Freinet, de corta duración.

Propone en Madrid su idea de Escuela o Instituto de Estéticas Comparadas en estrecha relación con la Arquitectura, tampoco cuaja.

1965

Presenta diferentes proyectos de museos, universidades, fondos económicos, institutos de investigaciones... en diferentes ciudades, incluida París, no materializándose ninguno de ellos.

Entre las conferencias que pronuncia este año destaca la centrada en Eduardo Chillida, que pronuncia en la librería-galería donostiarra Espelunca.

Se estrena la película *Acteón*, con un guion de Oteiza, siendo dirigida por Jorge Grau ante la disconformidad del escultor



1966

Con el nombre de GAUR se constituye un grupo de artistas decididos a incidir por vía cultural en el cambio las mentalidades sociales y como agitador político, en donde Oteiza y Chillida coinciden junto con otros artistas vascos.

El Ministerio de Información y Turismo, siendo titular de esa cartera Manuel Fraga Iribarne, no autoriza la publicación de su libro *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Fraga y Oteiza se habían conocido en los veranos de Santander, entre 1951 y 1953, mientras el político fue secretario general de Instituto de Cultura Hispánica.

1967

Expone junto con Chillida y otros artistas y arquitectos en la exposición organizada por la revista *Nueva Forma* celebrada en los madrileños locales de HISA (Huarte Inmobiliaria Sociedad Anónima), organizada por Juan Daniel Fullaondo y Santiago Amón, cabezas visibles de aquella revista, con el patrocinio de Juan Huarte.

Propone y proyecta una Ikastola Experimental y una Universidad Vasca piloto con talleres de arte en la Basílica de Loyola, regentada por los Jesuitas. No cuajan.

1968-69

Se publica el libro *Oteiza: 1933-1968*, por la editorial Alfaguara, con un epílogo del escultor, “Estética del Huevo. Mentalidad vasca y laberinto”.

El veto a las obras de la basílica de Arantzazu queda derogado y Oteiza puede retomarlas, a lo que en principio no se muestra animado. Tras un periodo de dudas, a finales de 1968 decide concluir las, lo cual sucede ya en 1969. Salvedad hecha del friso del apostolado (con 14 figuras), la realidad es que la fachada del templo y la *Piedad* situada en la parte alta de la misma terminan por mostrar aspectos distintos a los inicialmente concebidos. Los quince años transcurridos desde la paralización modelan parcialmente el aspecto definitivo de esta monumental obra.

Publica *Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa*, en la revista *Nueva Forma*, acerca del arquitecto racionalista donostiarra vinculado al GATEPAC.

1970-2003

Durante las últimas décadas de su vida y con ayuda de colaboradores realizó algunas obras ampliadas de escala a partir de modelos abocetados en sus *Laboratorio de tizas* y *Propósito experimental*. Su actividad escultórica, así, no finalizó por completo en 1969.

Tras décadas de relativo olvido de su figura y obra fuera del País Vasco, Oteiza es recuperado mediante una exposición organizada por la Fundación Caixa de Pensiones en 1988.

Recibe los más altos premios y reconocimientos oficiales tanto en Euskadi como en España, sin dejar por ello de hacer declaraciones polémicas y controvertidas.

Publica numerosos libros de ensayos y poesías, así como otros de agitación

política-cultural.

Colaboró con arquitectos en proyectos que no se llevaron a cabo, causándole frustración, siendo el más destacado el que en 1970 ganó el primer premio del concurso para la remodelación de la Plaza de Colón, en Madrid, dirigido por Ángel Orbe Cano y Jesús M^a Alonso Fernández (arquitectos urbanistas), Luis Arana (coordinador), Mario Gaviria (sociólogo urbanista), J. Sánchez Rivera (ingeniero de caminos), Leandro Silva Delgado (arquitecto paisajista) y J. M. Moreno Galván (crítico de arte) y los artistas Miró, Alberto, Picasso, Oteiza, Sanz y Calder.

En 1988-96 dona toda la obra que conserva consigo “al pueblo de Navarra” tras crear su propia Fundación para la cual el Gobierno de Navarra construye un edificio-museo en Alzuza, Navarra, diseñado por Javier Sáenz de Oiza, como sede de esta y en donde su legado se halla permanentemente expuesto al público.

Fallece en San Sebastián en 2003.

En 2015 se publica el *Catálogo Razonado* de su obra escultórica, elaborado por Txomin Badiola, herramienta fundamental para el conocimiento del artista.

Otros escritos publicados durante este periodo

“Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza”, catálogo de la *Galería Studio*, Bilbao, 1949.

“Juventud y renovación en la pintura bilbaína”, en el catálogo de la exposición “Joven pintura bilbaína”, en *Sala Artesanía Española*, de Bilbao.

“La investigación abstracta en la escultura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 120, Madrid, diciembre 1951, pp. 29-31.

“Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 138, Madrid, junio, 1953.

“El futuro artístico de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, n° 7, Oñate, 1954.

“Arte Abstracto”, catálogo de la *Galería Fernando Fe*, Madrid, 1955.

“Escultura dinámica”, en *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispánica, Madrid, 1956, pp. 225-247.

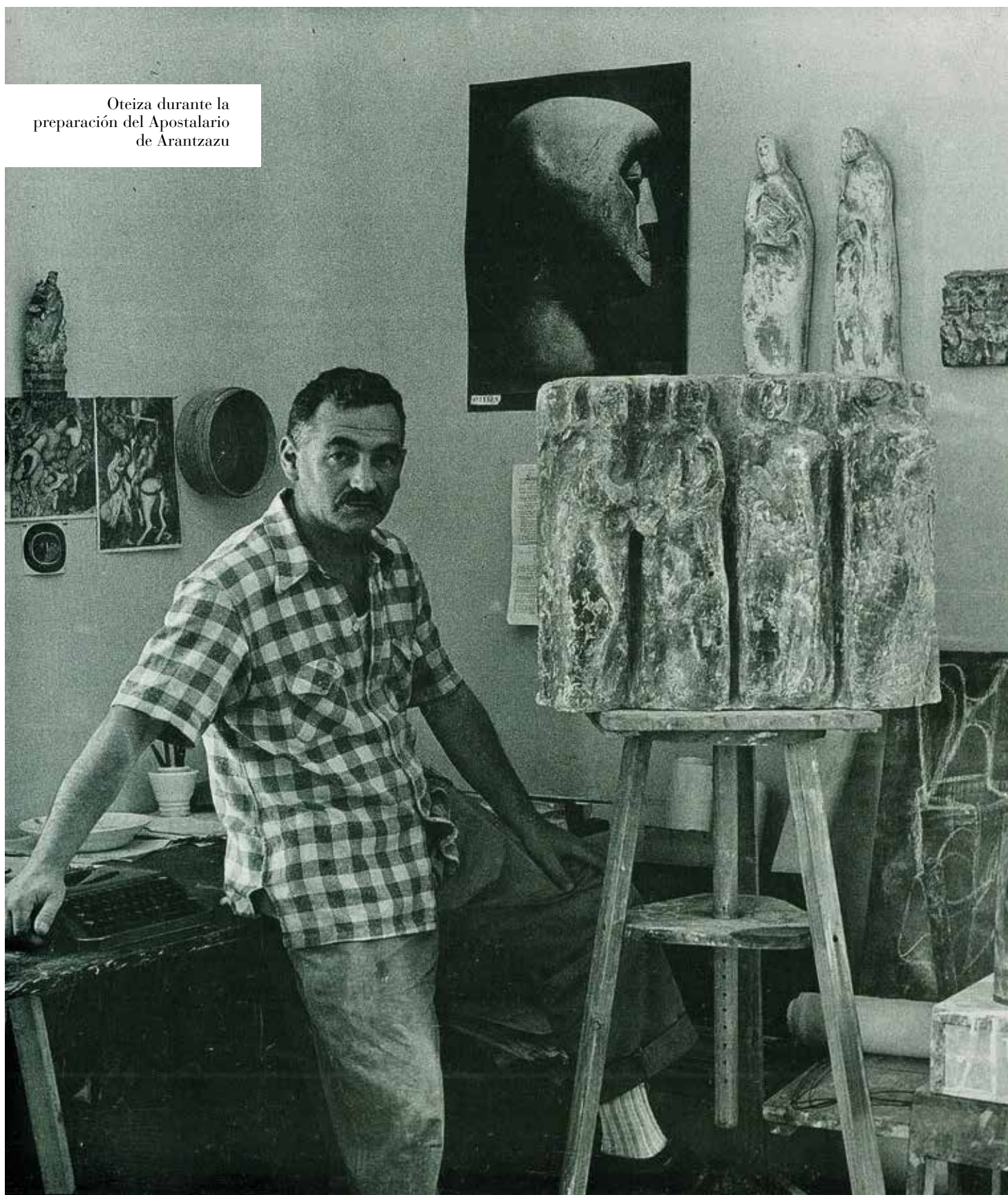
“Propósito experimental 1956-57”, *IV Bienal de São Paulo, Escultura de Oteiza*, catálogo, septiembre, 1957.

“IV Bienal de São Paulo”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 192, diciembre, 1957.

Asimismo, textos escritos al calor de acontecimientos artísticos y culturales durante los años 40, 50 y 60, en América y España, que no fueron publicados en los momentos que se pronunciaron y redactaron, destinadas a puntuales públicos presenciales y a concretos interlocutores privados, han sido publicados durante los últimos años por la Fundación Museo Jorge Oteiza, de Alzuza (Navarra), permitiéndonos conocer su magnitud como ensayista, poeta y polemista. Afortunadamente, esta institución navarra está elaborando el Catálogo Razonado de la Palabra de Jorge Oteiza, que será de una norme utilidad para investigadores y admiradores del escultor.

Sobre los libros de entrevistas a Oteiza elaborados por Miguel Pelay Orozko y Martín de Ugalde véase lo escrito en el texto principal de este catálogo.

Oteiza durante la
preparación del Apostalarío
de Arantzazu



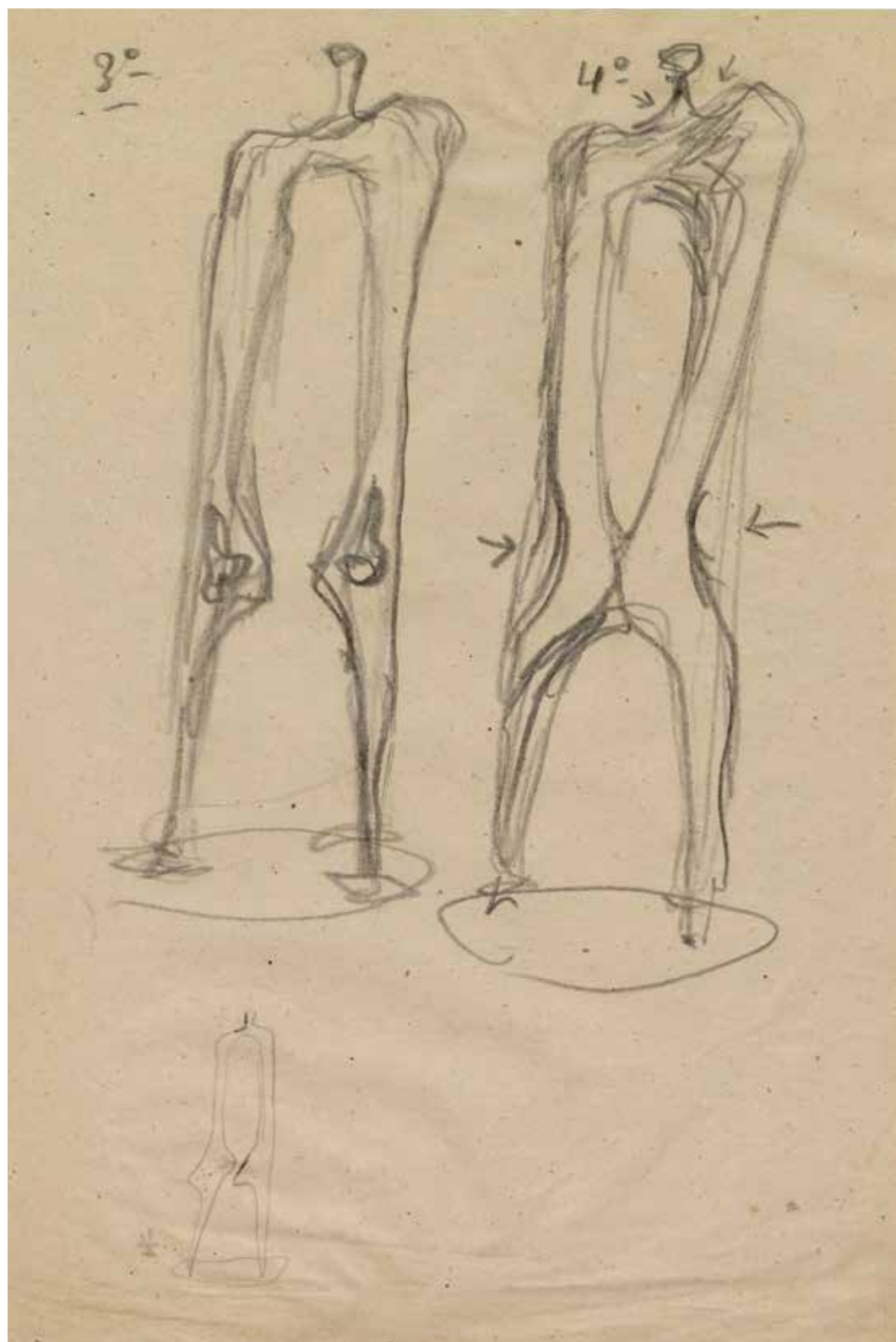
OBRA EXPUESTA
OTEIZA



*Mujer con niño mirando con
temor al cielo, 1949*



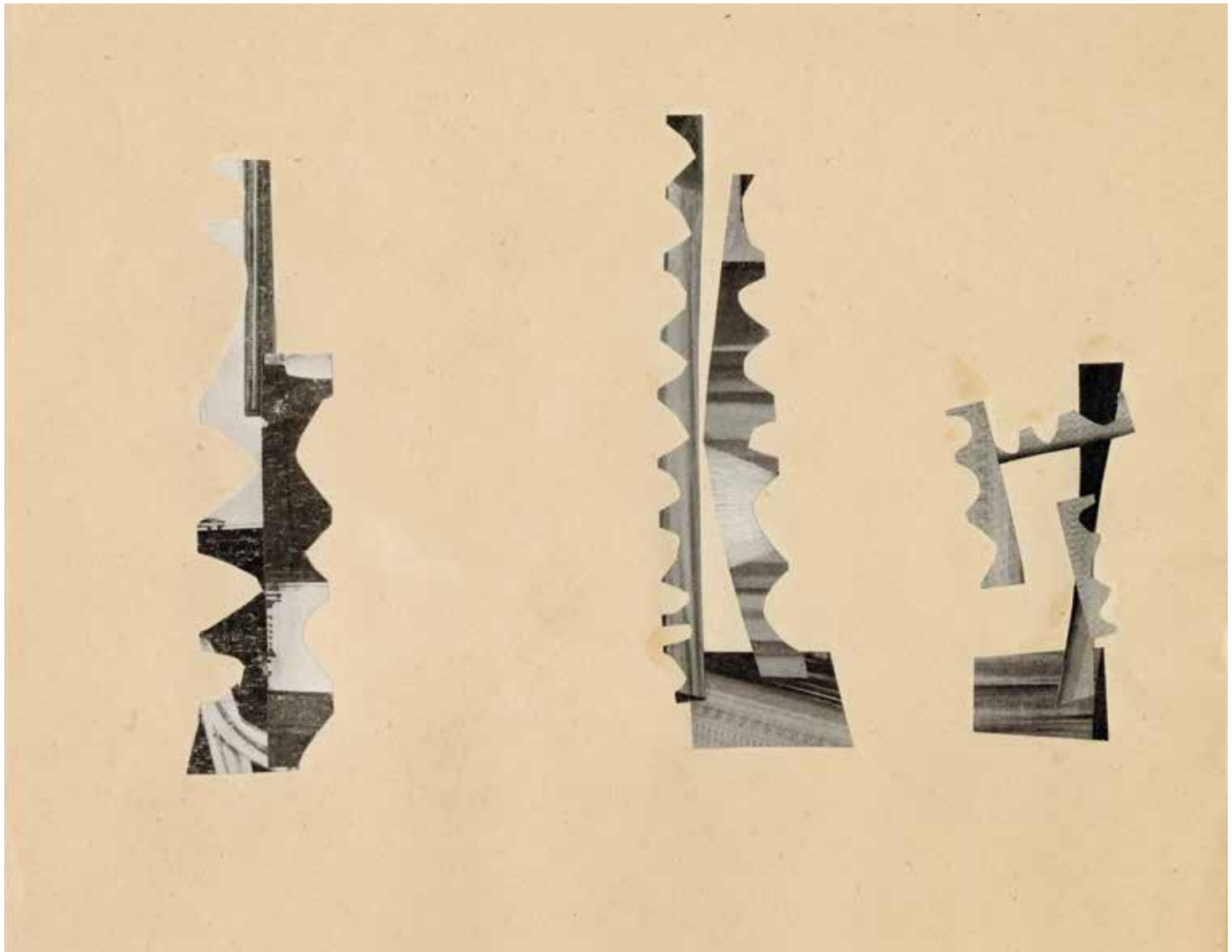
*El bañista / Homenaje a
Cezanne, 1949*



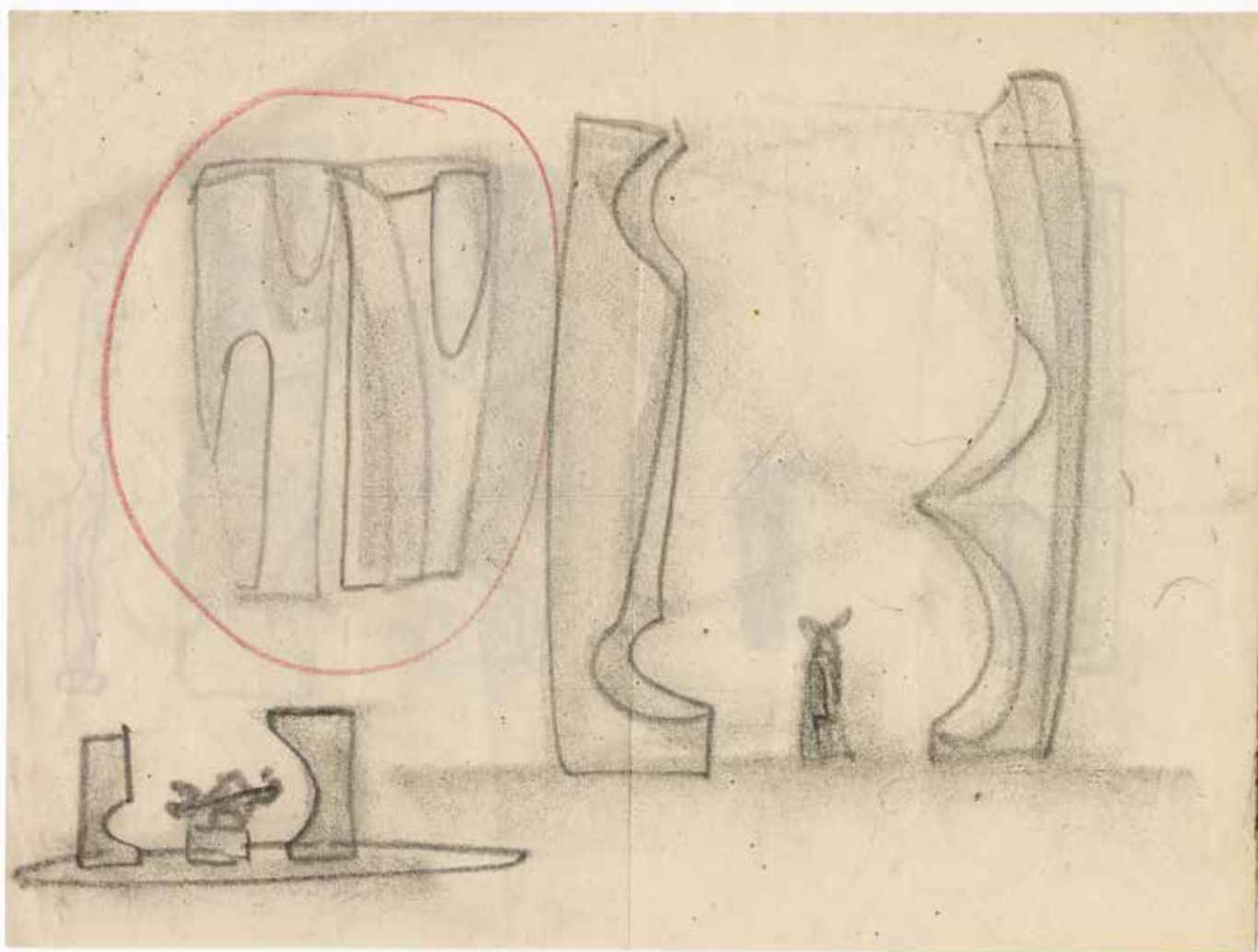
*Sin título (Estudio de Figura
para el regreso de la muerte),
1950*



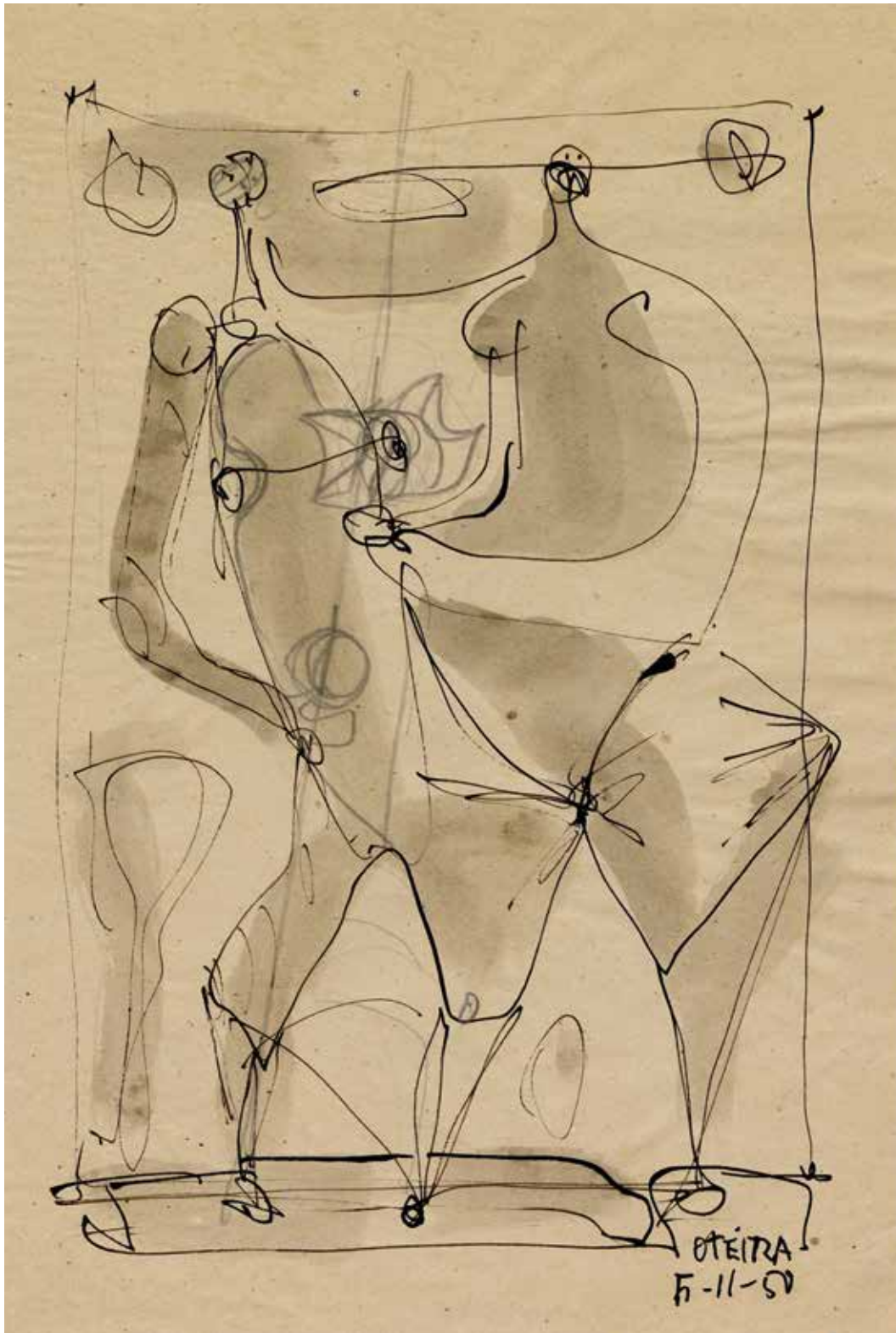
*Figura para el regreso de la
muerte. 1950*



*Sin título (Unidades lirianas e
hiperboloide), 1950*



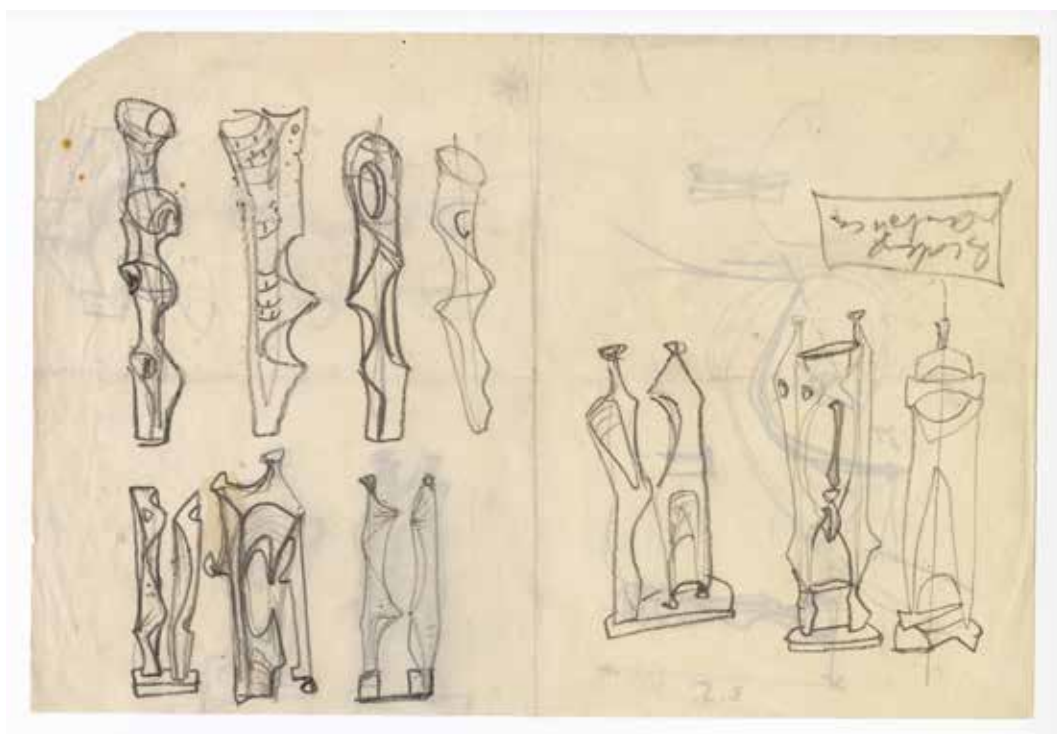
*Estudio para Prometeo
múltiple. Monumento al
prisionero político desconocido.
1952*



Sin título (Figuras), 1950



Figuras, 1951



*Sin título (Estudios para
Adán y Eva / Estudios sobre
hiperboloide y condensadores
de luz) , 1950*



*Apostolario de Arantzazu /
Friso con 16 Apóstoles, 1952*



*Apostolario de Arantzazu /
Friso con tres Apóstoles,
1952-53*



Cabeza de Apóstol, 1952-53

*Apostolario de Arantzazu /
Pedro y Pablo, 1953-1969*





Andramari, 1953-68



*Sin título [Fluviomaquias.
Lucha entre el Minotauro y el
Ofidiántropo], 1954*



*Sin título [Fluviomaquias.
Lucha entre el Minotauro y el
Ofidiántropo], 1954*



*Escultura para hueco de
escalera, 1952-1955*



Sin título (Estudios para Vía láctea), 1955



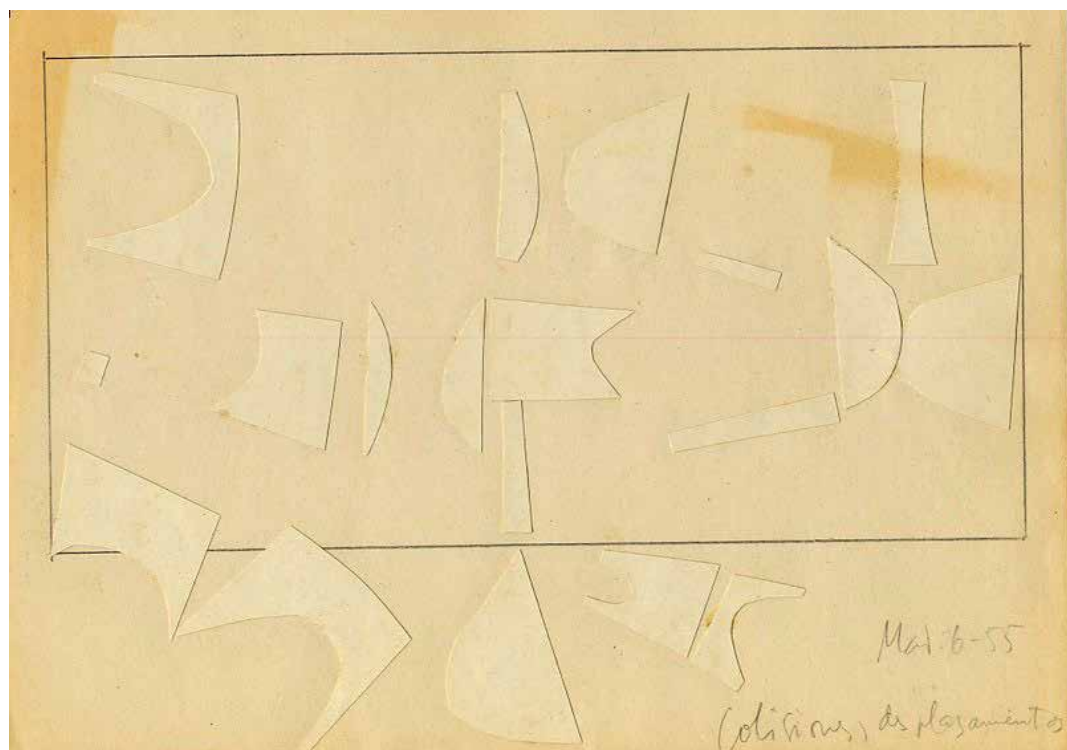
Sin título, 1955



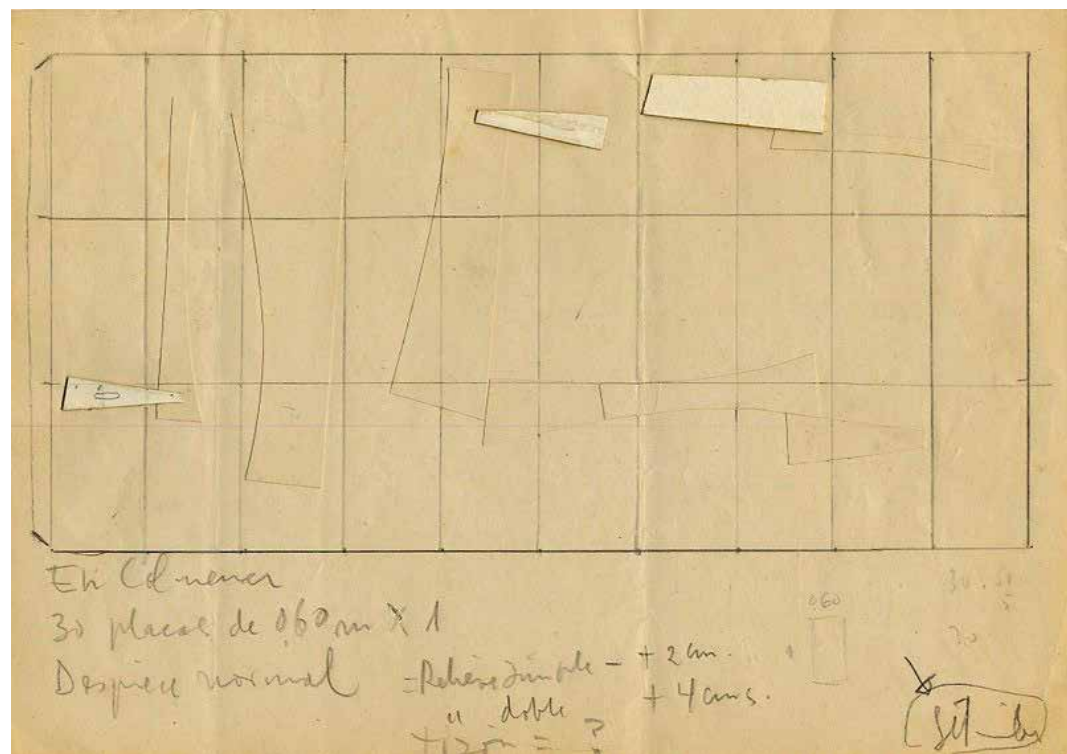
Laocoonte, 1954-55



Vía Láctea, 1955

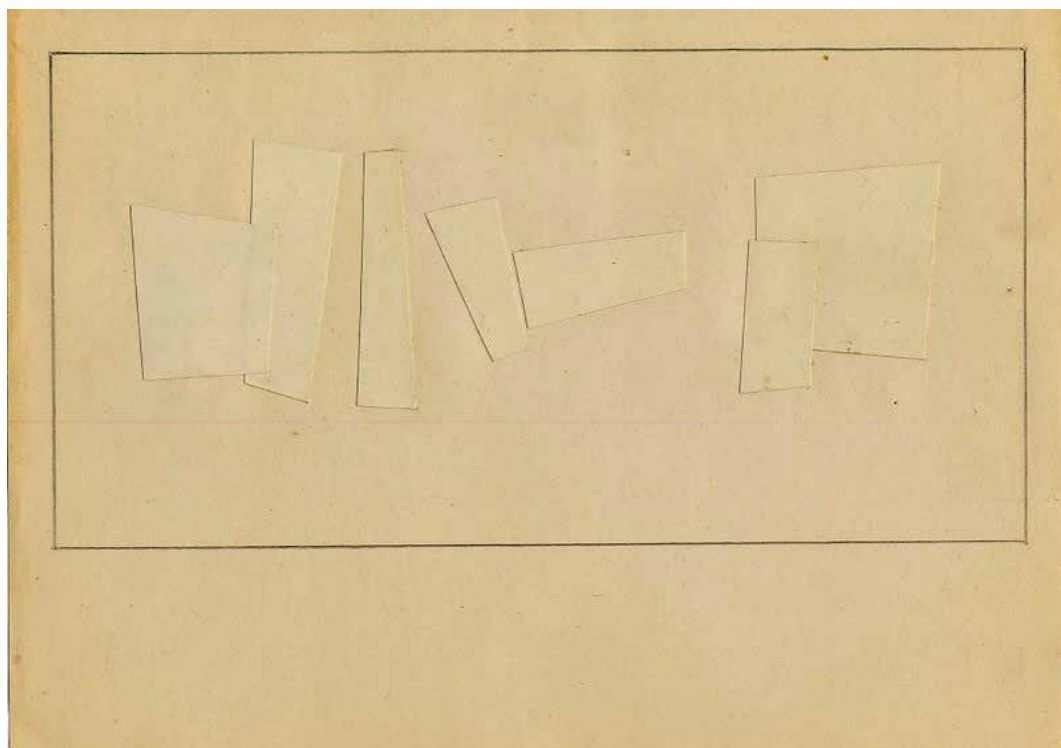


Colisiones y desplazamientos,
1955

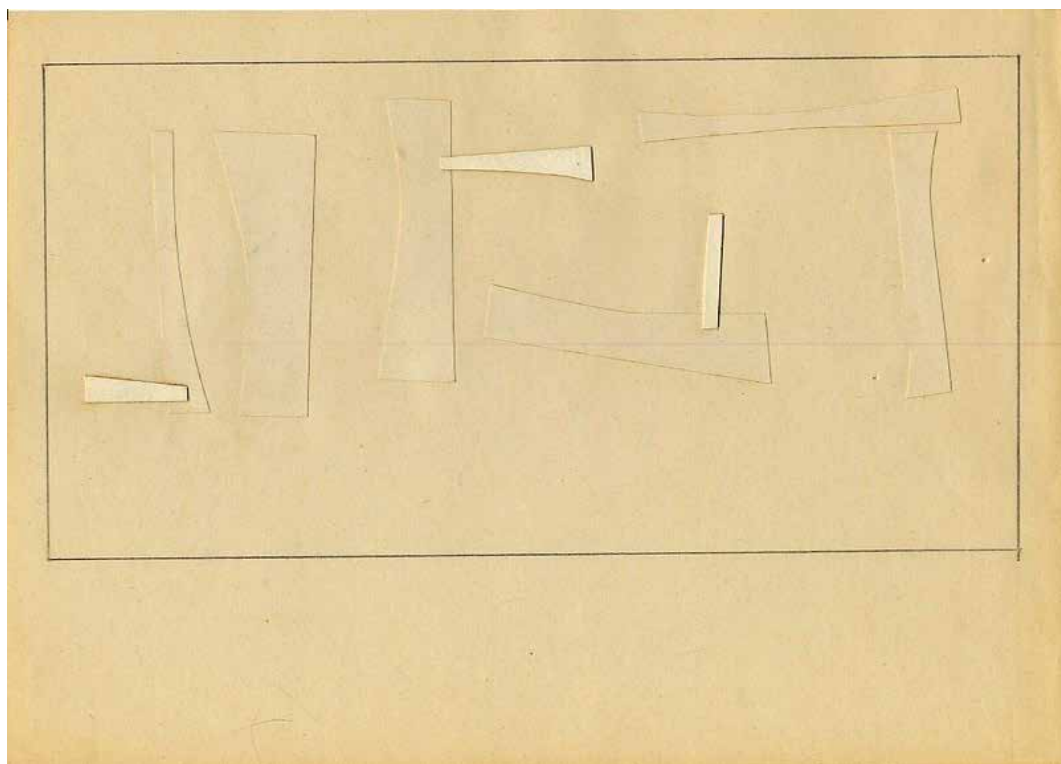


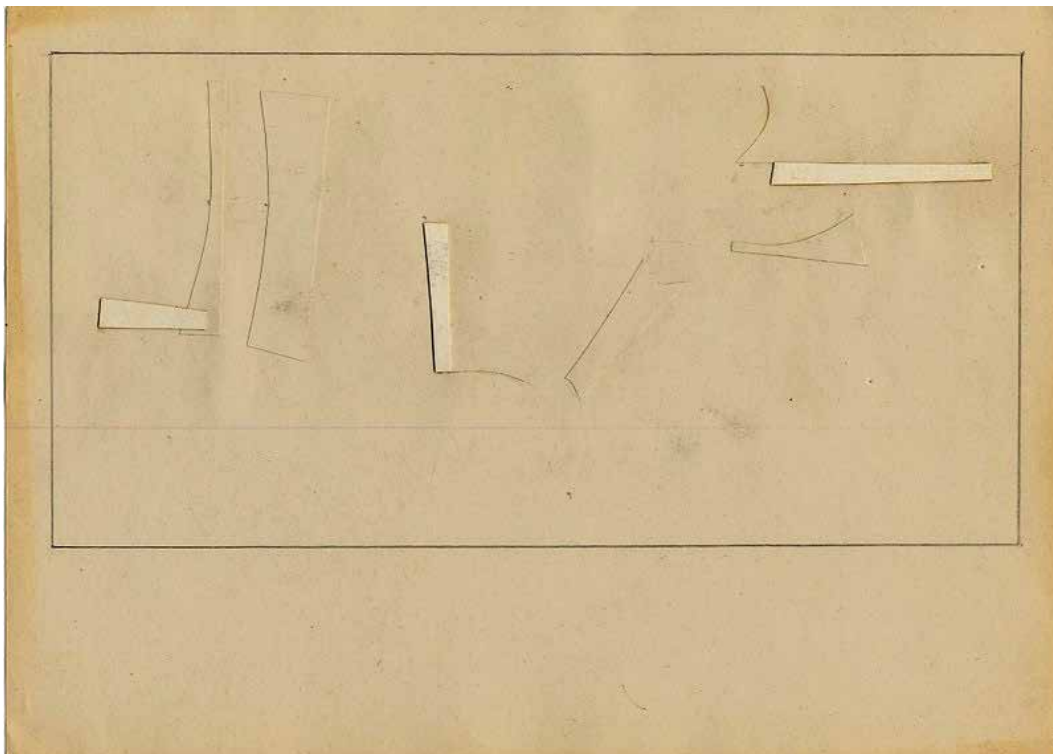
*Sin título (Estudio para el
relieve mural Homenaje a
Bach), 1955-56*

*Sin título (Estudio para el
relieve mural Homenaje a
Bach), 1955-56*

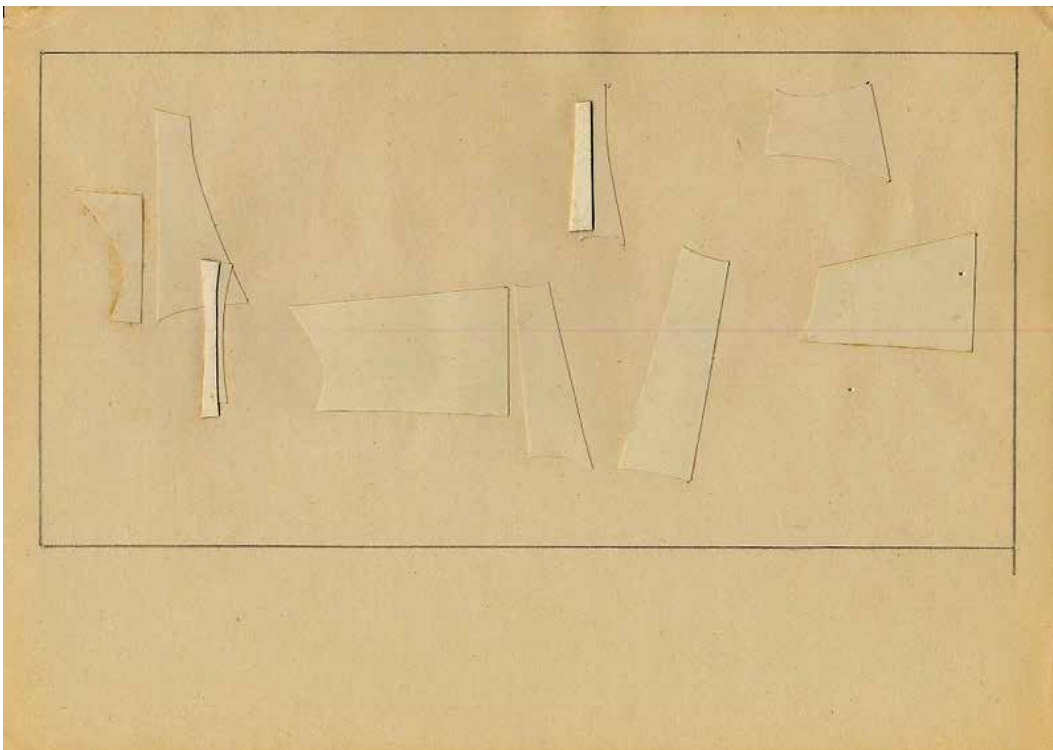


*Sin título (Estudio para el
relieve mural Homenaje a
Bach), 1955-56*

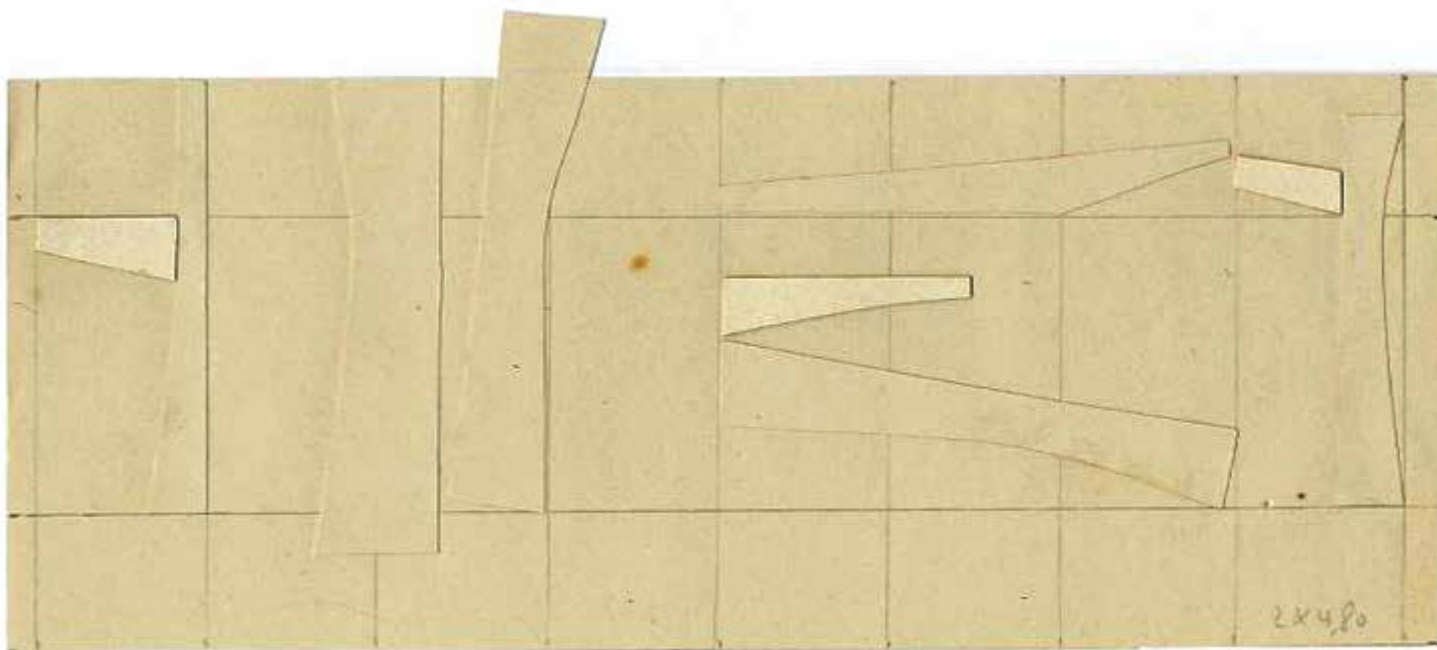




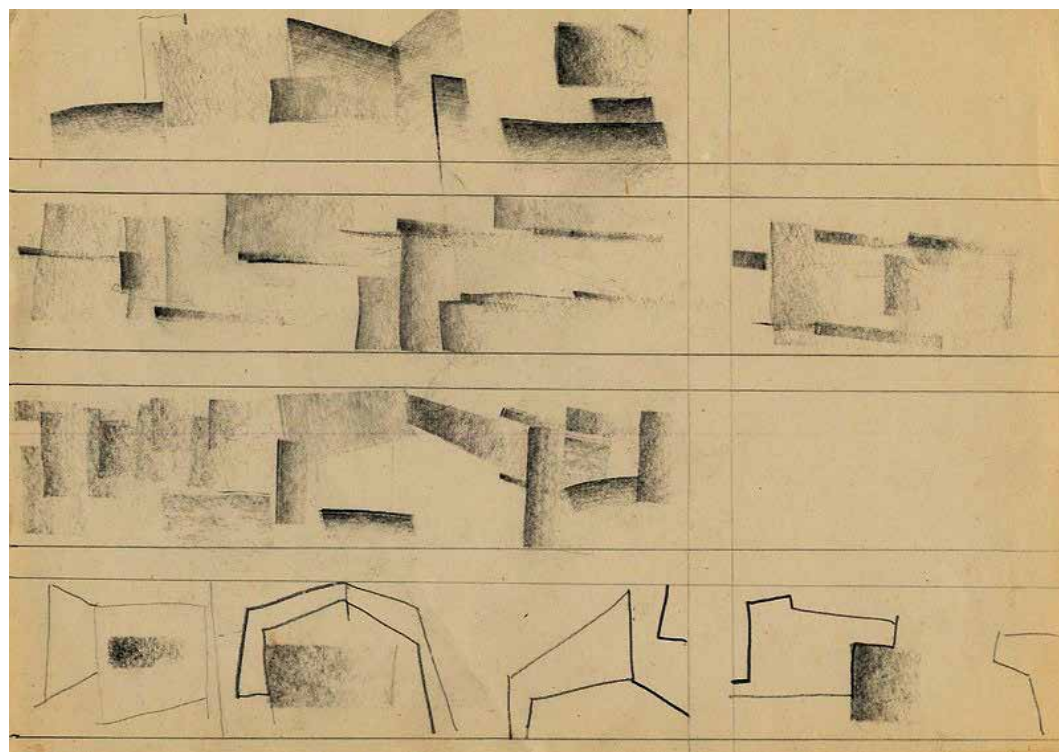
Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56



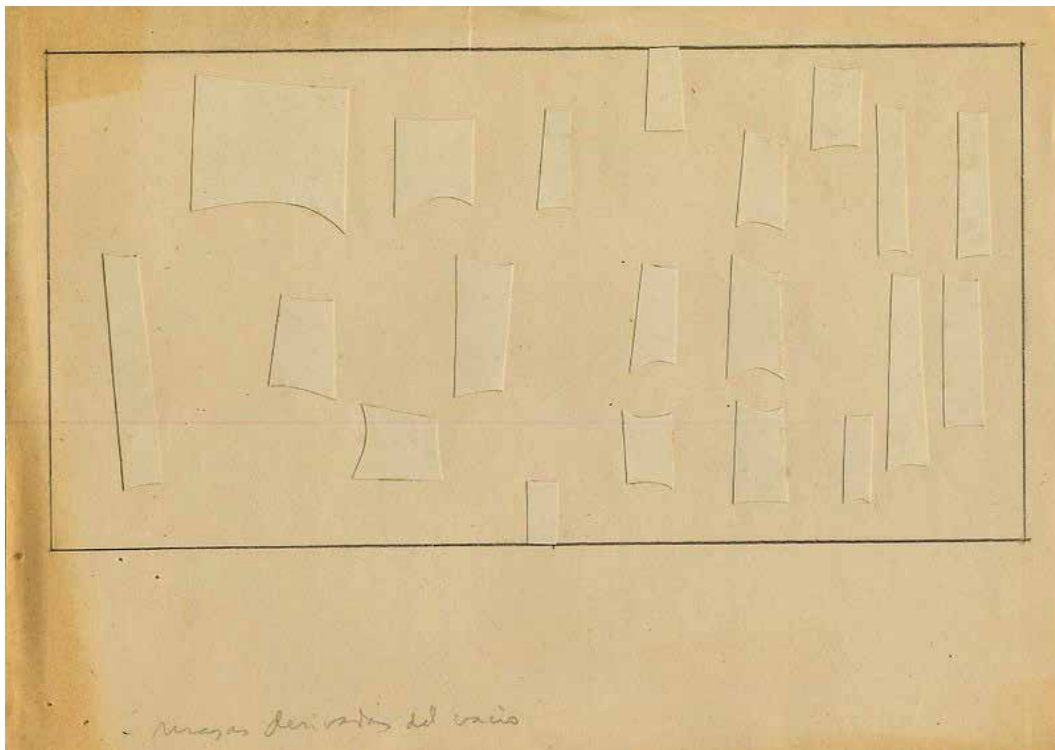
Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56



*Sin título (Estudio para el
relieve mural Homenaje a
Bach), 1955-56*

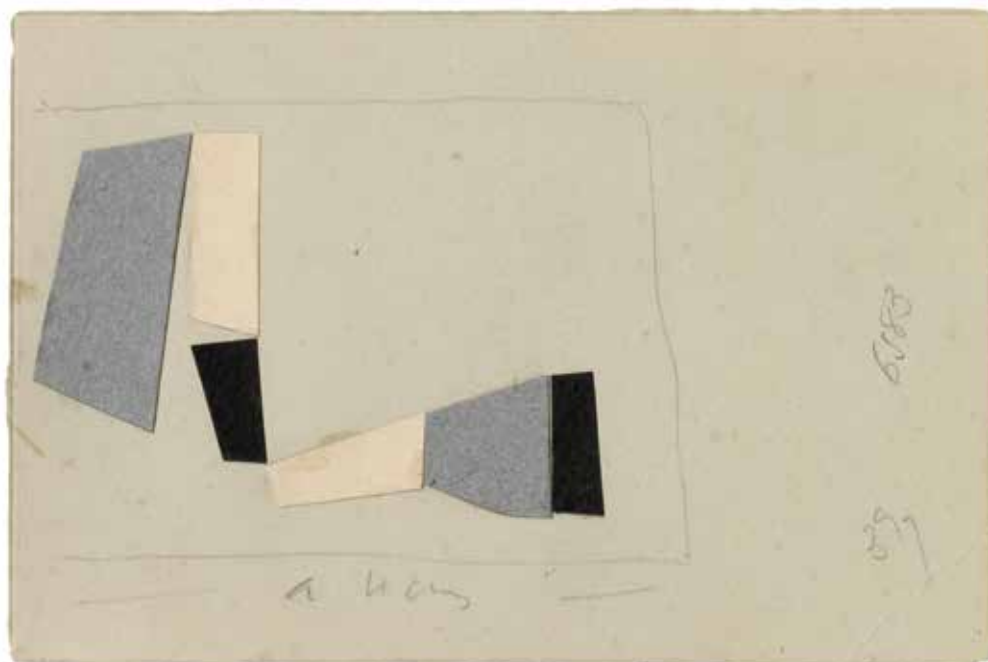


*Sin título (Estudio para el
relieve mural Homenaje a
Bach), 1955-56*

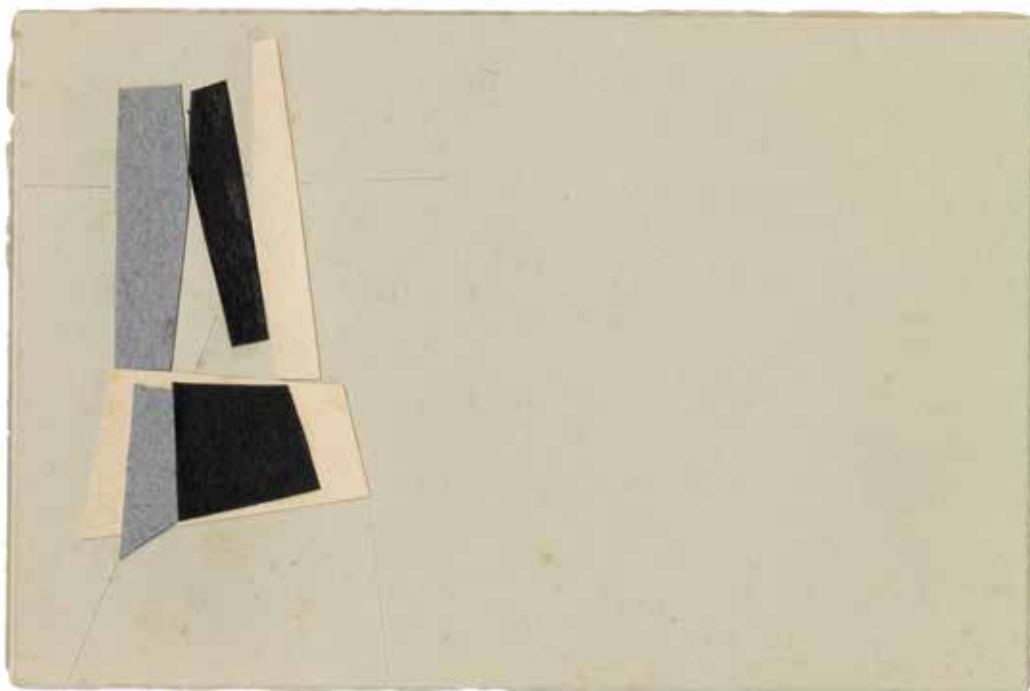


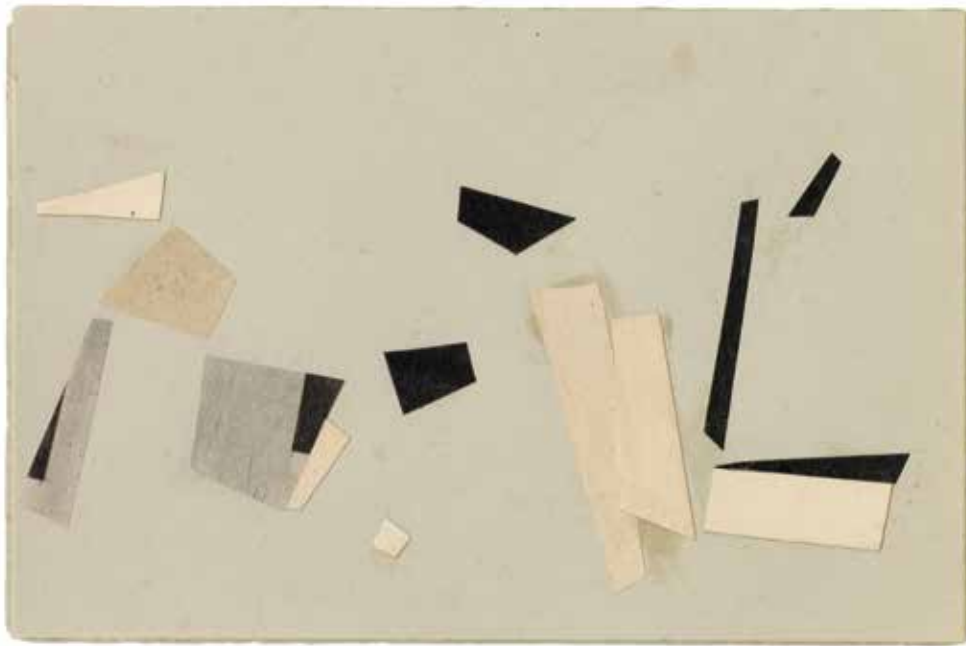
*Masas derivadas del vacío,
1955-1956*

*Sin título (Estudio de la
espacialidad del color,
1956-57*



*Sin título (Estudio de la
espacialidad del color,
1956-57*

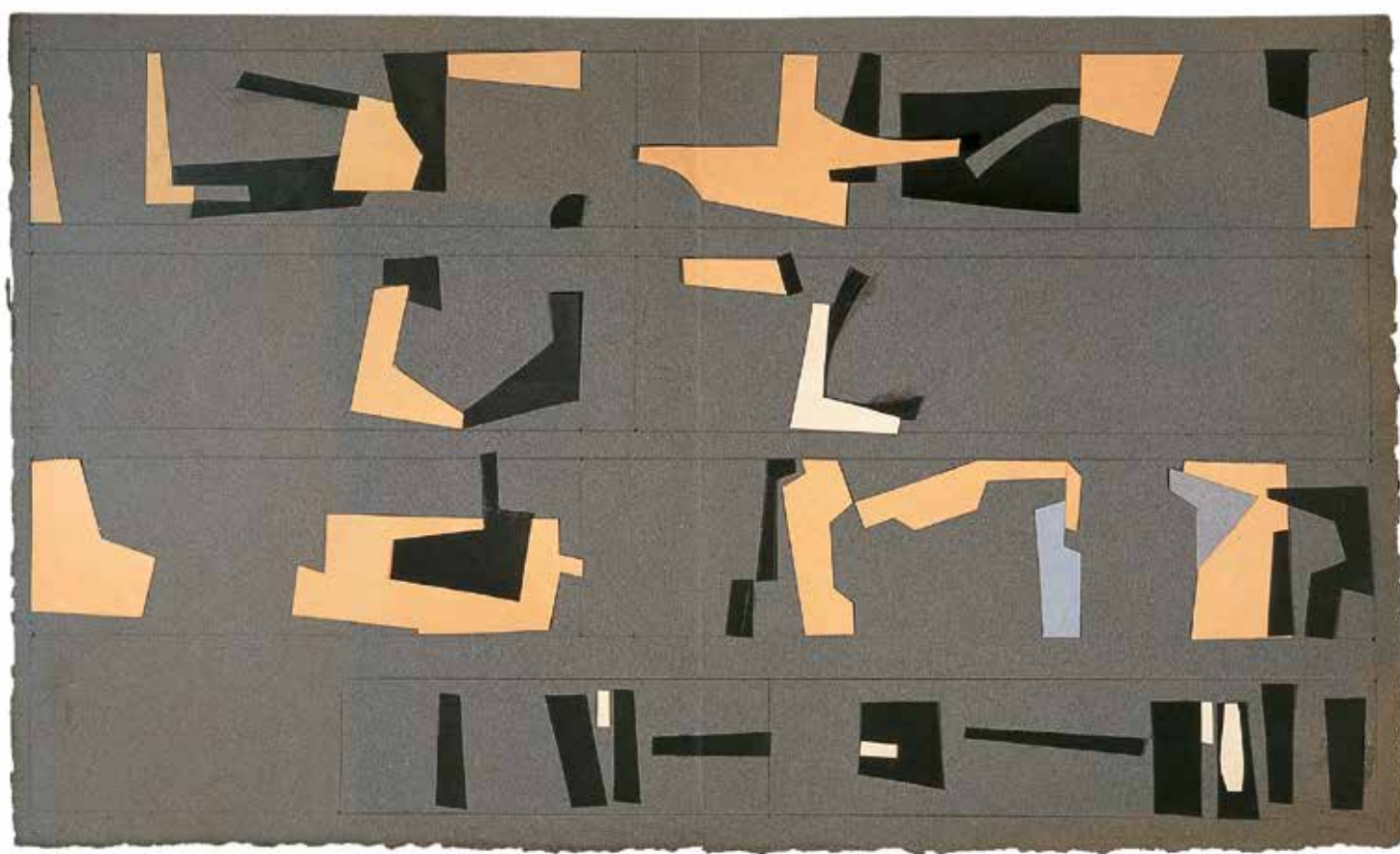




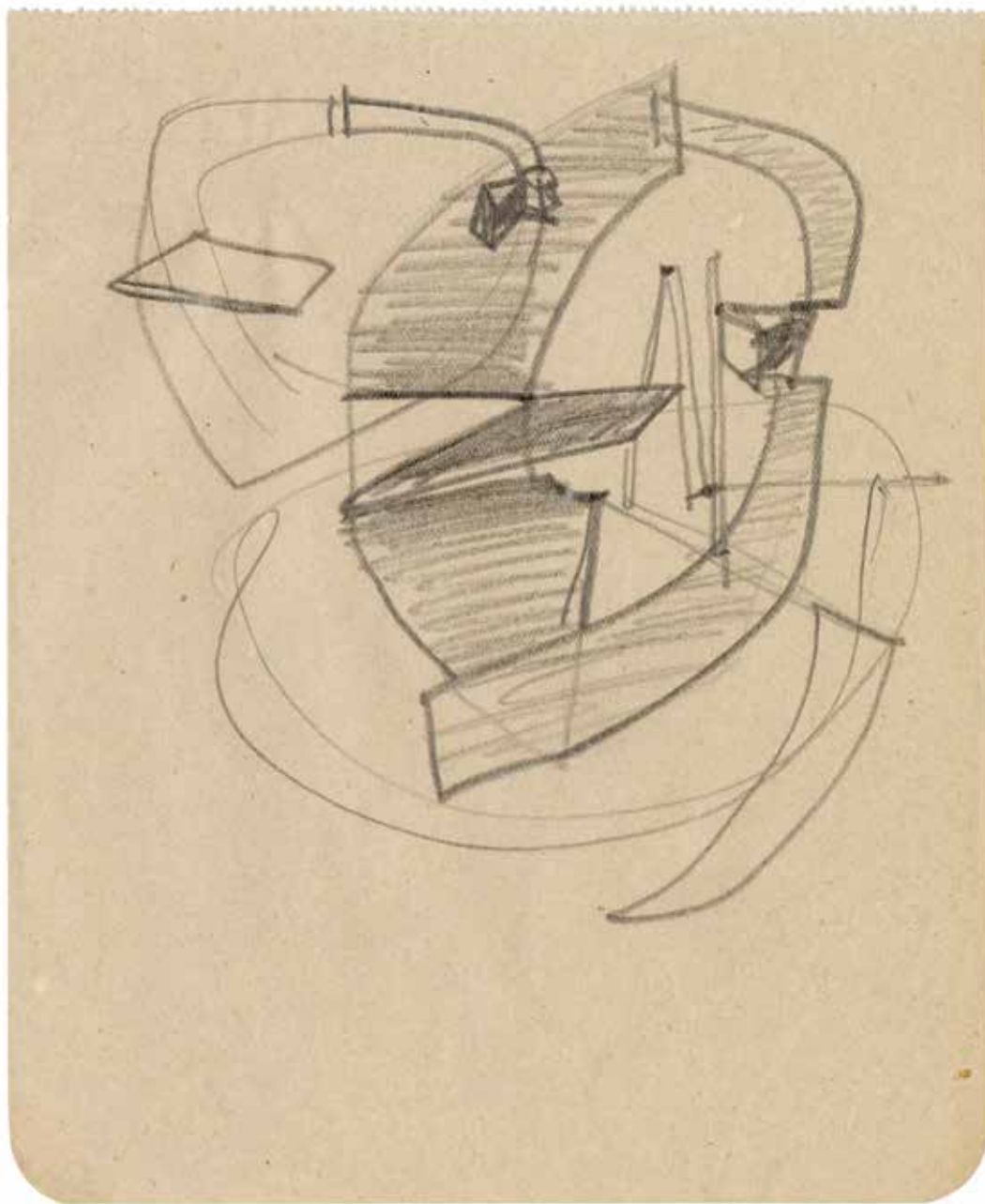
*Sin título (Estudio de la
espacialidad del color,
1956-57*



*Sin título (Estudio de la
espacialidad del color,
1956-57*



*Sin título (Estudio para
combinaciones de elementos
planos positivo negativo),
1956-57*



Sin título, 1957-58



Macla abierta, 1957



*Fusión con tres sólidos abiertos
o Estela funeraria para
España, 1957*



*Rotación espacial con la
unidad Malévich abierta o
Homenaje a Malévich, 1957*



*Construcción vacía con
unidades planas positivo-
negativo, 1957*



*Primera variante. Vacíos en
cadena o Construcción vacía
con cuatro unidades planas
positivo-negativo, 1957*



*Ordenación de un
espacio definido / Control
hiperespacial, 1957*



*De la serie de la desocupación
de la esfera, 1957*



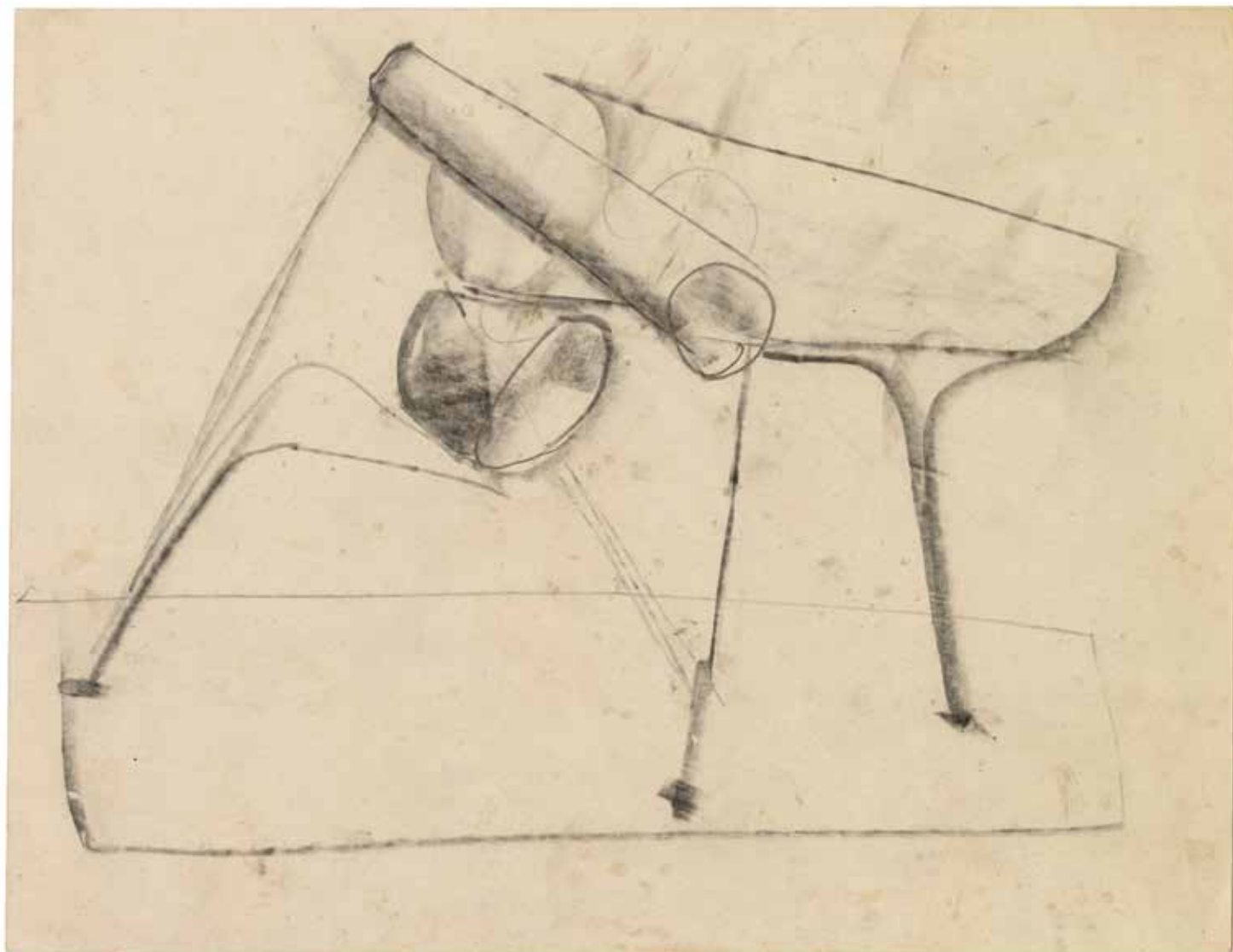
*Combinación binaria de dos
longitudes en el espacio, 1957*



*Hilargia / La Luna como luz
movediza, 1957*



*Ejercicio de cortes y conjunción
con lo redondo, 1957*



*Sin título (Estudio para
Ejercicio de cortes y conjunción
con lo redondo), 1957-58*



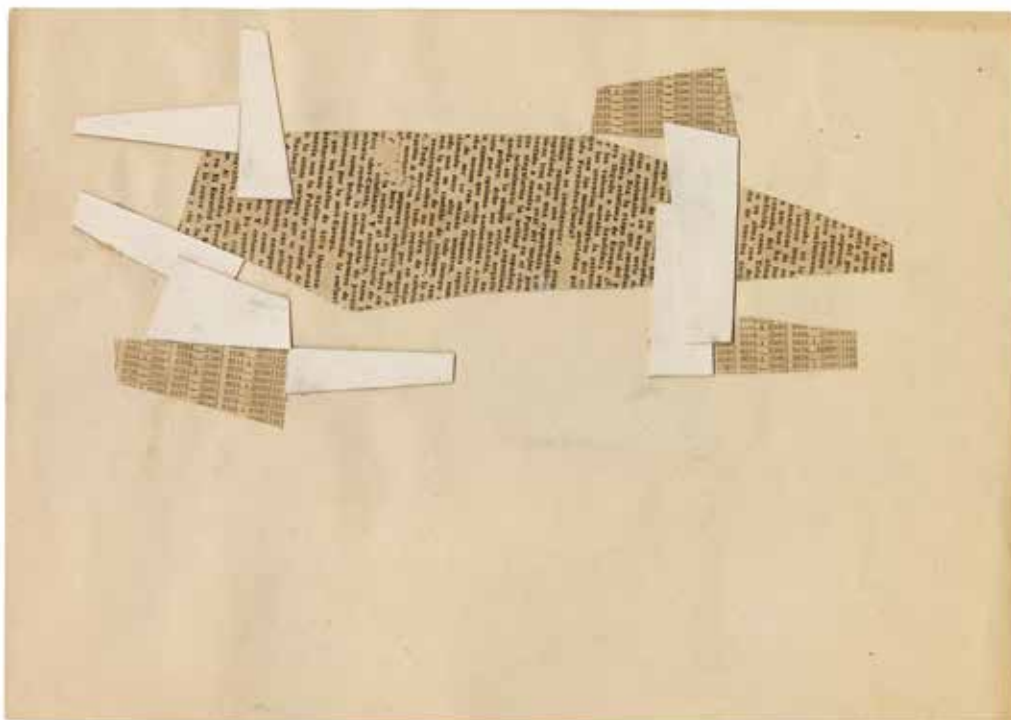
*Variante de la desocupación de
la esfera, 1957*



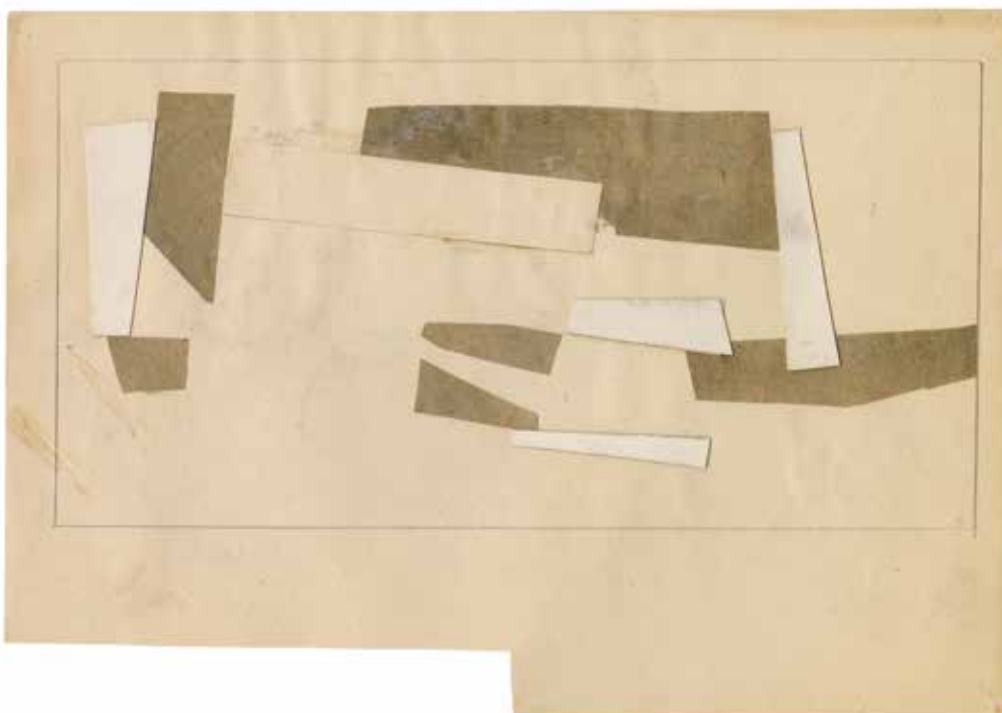
*Ensayo de desocupación de la
esfera, 1957*



*Subpreducto móvil de la
desocupación de la esfera,
1957-58*



*Sin título (Dibujos
preparatorios para
construcciones vacías),
1957-58*



*Sin título (Dibujos
preparatorios para
construcciones vacías),
1957-58*



Formas lentas, 1958



Homenaje a Mallarmé, 1958



Caja Vacía, 1958



Arista vacía, 1958



*Error de escultor con protesta
desde la escultura, 1958*



Hilargia, 1958



Vacíos en cadena, 1958



*Caja vacía / Conclusión
experimental nº 1, 1958*



Caja abierta, 1958



Sin título, 1958



*Oposición de un diedro a un
triedro / Homenaje a Torres
García. 1958*



*Las Meninas / Lo cóncavo y lo
convexo / El perro y el espejo,
1959*



*Caja metafísica por conjunción
de dos triedros / Homenaje a
Leonardo, 1965-74*



*Estudio para la Piedad de
Arantzazu, 1969*

Mujer con niño mirando con temor el cielo, 1949
Aluminio, 44 x 28 x 29 cm
(Fundición de los años 60)
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00782, Alzuza (Navarra)

El bañista / Homenaje a Cezanne, 1949
Fundición en latón,
11 x 24 x 11 cm.
Galería Michel Mejuto, Bilbao

Sin título (Estudio de Figura para el regreso de la muerte), 1950
Tinta y lápiz / papel,
31'1 x 21'1 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00611, Alzuza (Navarra)

Figura para el regreso de la muerte, 1950
Bronce, 46 x 19 x 13 cm
Colección Kutxa, Donostia-San Sebastián

Sin título (Unidades livianas e hiperboloide), c. 1950
Collage / papel, 18'6 x 23'4 cm.
Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00022, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para Prometeo múltiple. Monumento al prisionero político desconocido), 1952
Lápiz y lápiz color / papel,
20'6 x 27'5 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00072, Alzuza (Navarra)

Sin título (Figuras), 1950
Acuarela tinta y lápiz / papel,
31'1 x 21'1 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00619, Alzuza (Navarra)

Figuras, 1951
Vaciado en cemento tintado de verde, 47'3 x 20'8 x 16'5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Sin título (Estudios para Adán y Eva / Estudios sobre hiperboloide y condensadores de luz), c. 1950
Lápiz / papel, 21'3 x 31'2 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00159, Alzuza (Navarra)

Apostolario de Arantzazu / Friso con 16 apóstoles, 1952
Fundición en bronce y madera,
15 x 81 x 5 cm
Galería Michel Mejuto, Bilbao

Apostolario de Arantzazu / Friso con tres apóstoles, 1952
Vaciado en yeso patinado,
63'5 x 53 x 50 cm.
Santuario de Arantzazu, Oñate (Gipuzkoa)

Cabeza de apóstol, 1953
Talla en mármol gris,
39 x 26 x 34 cm
Santuario de Arantzazu, Oñate (Gipuzkoa)

Apostolario de Arantzazu / Pedro y Pablo, 1953-69
Bronce (fundición de 2002),
268'5 x 163 x 85 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE01704, Alzuza (Navarra)

Andramari, 1953
Barro cocido con restos de policromía / madera,
25 x 14'5 x 10 cm
Galería Michel Mejuto, Bilbao

Sin título [Fluviomaquias. Lucha entre el Minotauro y el Ofidiántropo], 1954
Lápiz sobre papel,
27'7 x 21'2cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00382, Alzuza (Navarra)

Sin título [Fluviomaquias. Lucha entre el Minotauro y el Ofidiántropo], 1954
Lápiz sobre papel,
27'7 x 21'2cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00383, Alzuza (Navarra)

Sin título [Fluviomaquias. Lucha entre el Minotauro y el Ofidiántropo], 1954
Lápiz sobre papel,
31'5 x 21'5cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00384, Alzuza (Navarra)

Sin título [Fluviomaquias. Lucha entre el Minotauro y el Ofidiántropo], 1954
Lápiz sobre papel,
31'5 x 21'5cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00386, Alzuza (Navarra)

Sin título [Fluviomaquias. Lucha entre el Minotauro y el Ofidiántropo], 1954
Lápiz sobre papel,
27'8 x 21'2cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00381, Alzuza (Navarra)

Escultura para hueco de escalera, 1952-55
Bronce (fundición de años 70),
58 x 21 x 16 cm.
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00017, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudios para Vía Láctea), c. 1955
Collage y lápiz / papel,
21'9 x 15'9 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00075, Alzuza (Navarra)

Sin título, c. 1955
Collage y lápiz / papel,
23'4 x 18'5 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00076, Alzuza (Navarra)

Laocoonte, 1955
Madera de encina,
252 x 75 x 55 cm
Cámara Oficial de Comercio, Industria y Servicios de Córdoba

Vía Láctea, 1955
Talla en piedra caliza blanca,
123 x 19 x 18 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00275, Alzuza (Navarra)

Colisiones y desplazamientos, 1955
Collage y lápiz / papel,
23'2 x 32'7 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00036, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56.
Collage y lápiz / papel,
23'2 x 32'7 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00050, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56.
Collage y lápiz / papel,
23'2 x 32'7 cm.
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00051, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56
Collage y lápiz / papel,
23'2 x 32'7 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00052, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56
Collage y lápiz / papel,
23'2 x 32'7 cm.
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00053, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56
Collage y lápiz / papel, 23'2 x 32'6 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00054, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56
Collage y lápiz / papel,
11'3 x 25'1 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00055, Alzuza (Navarra)

Sin título (Estudio para el relieve mural Homenaje a Bach), 1955-56
Lápiz y conté / papel,
23'2 x 32'6 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00062, Alzuza (Navarra)

<i>Masas derivadas del vacío</i> , 1955-56 Collage y lápiz / papel, 23'2 x 32'5 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00061, Alzuza (Navarra)	<i>Macía abierta</i> , 1957 Mármol negro, 40'5 x 29 x 29 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00092, Alzuza (Navarra)	<i>Hilargia / La Luna como luz movediza</i> , 1957 Acero con baño de cobre, 32 x 45 x 35 cm Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00382, Alzuza (Navarra)	<i>Sin título (Dibujos preparatorios para construcciones vacías)</i> , 1957-58 Collage/papel, 23'2 x 32'7 cm. Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00017, Alzuza (Navarra)
<i>Sin título (Estudio de la espacialidad del color)</i> , 1956-57 Collage / papel gris, 10'5 x 15'8 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00663, Alzuza (Navarra)	<i>Fusión de tres sólidos abiertos / Estela funeraria para España</i> , 1957 Mármol negro, 21'8 x 32'5 x 28 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao	<i>Ejercicio de cortes y conjunción con lo redondo</i> , 1957 Construcción con secciones de tubo y varilla de acero, 33 x 34 x 20 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00384, Alzuza (Navarra)	<i>Formas lentas</i> , 1958 <i>Chapa de acero</i> , 71'5 x 52 x 38 cm <i>Colección Fundación Museo Jorge Oteiza</i> , CE00149, Alzuza (Navarra)
<i>Sin título (Estudio de la espacialidad del color)</i> , 1956-57 Collage / papel gris, 10'5 x 15'8 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00670, Alzuza (Navarra)	<i>Rotación espacial con la unidad Malévich abierta / Homenaje a Malévich</i> , 1957 Acero forjado, 25'5 x 30'5 x 33'3 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao	<i>Sin título (Estudio para Ejercicio de cortes y conjunción con lo redondo)</i> , 1957-58 Lápiz conté / papel, 22 x 28'4 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00196, Alzuza (Navarra)	<i>Homenaje a Mallarmé</i> , 1958 Acero, 54 x 60 x 40 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
<i>Sin título (Estudio de la espacialidad del color)</i> , 1956-57 Collage / papel gris, 10'5 x 15'8 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00679, Alzuza (Navarra)	<i>Construcción vacía con unidades planas positivo-negativo</i> , 1957 Plancha de acero pintada en negro, 27 x 40 x 28 cm Colección de Arte Banco de Sabadell	<i>Variante de la desocupación de la esfera</i> , 1957 Hierro con pátina plateada, 34 x 30'5 x 26'5 cm Colección privada, cortesía Galería Michel Mejuto, Bilbao	<i>Caja vacía</i> , 1958 Acero, 53'5 x 46 x 46 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
<i>Sin título (Estudio de la espacialidad del color)</i> , 1956-57 Collage / papel gris, 10'5 x 15'8 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00675, Alzuza (Navarra)	<i>Primera variante. Vacíos en cadena / Construcción vacía con cuatro unidades planas positivo-negativo</i> , 1957 Acero, 31'5 x 45'5 x 29'5 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao	<i>Ensayo de desocupación de la esfera</i> , 1957 Acero forjado, 50 x 49 x 39 cm. Guggenheim Bilbao Museoa	<i>Arista vacía</i> , 1958 Acero, 95 x 35 x 38 cm <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid</i>
<i>Sin título (Estudio para combinaciones de elementos planos positivo negativo)</i> , 1956-57 Collage / papel gris y elementos rosas, blancos y azules, 30'7 x 51 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00014, Alzuza (Navarra)	<i>Ordenación de un espacio definido / Control hiperespacial</i> , 1957 Acero, 34 x 57 x 22'5 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	<i>Sin título (Estudios para experimentos sobre lo curvo y relaciones hiperespaciales)</i> , 1957 Lápices colores y tinta / papel, 27 x 20'7 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00078, Alzuza (Navarra)	<i>Error de escultor con protesta desde la escultura</i> , 1958 Chapa de acero, 42 x 64 x 50 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00194, Alzuza (Navarra)
<i>Sin título (Estudio para Desocupación de la esfera)</i> , 1956-57 Lápiz / papel, 18'6 x 15'2 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00368, Alzuza (Navarra)	<i>De la serie de la desocupación de la esfera / De la serie Desocupación de la esfera</i> , 1957 Acero, 39 x 50'5 x 49'5 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	<i>Subproducto móvil de la desocupación de la esfera</i> , 1957-58 Acero forjado sobre base de piedra, 30 x 22 x 22 cm Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"	<i>Vacíos en cadena</i> , 1958 <i>Acero y mármol</i> , 41 x 115 x 37 cm <i>Museo de Bellas Artes de Bilbao</i>
	<i>Combinación binaria de dos longitudes en el espacio</i> , 1957 Acero forjado con eje pivotante sobre base de piedra, 65 x 62 x 56 cm Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00192, Alzuza (Navarra)	<i>Sin título (Dibujo preparatorios para construcciones vacías)</i> , 1957-58 Collage/papel, 23'2 x 32'7 cm. Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, DI00016, Alzuza (Navarra)	<i>Caja vacía / Conclusión experimental nº 1</i> , 1958 Chapa de acero pavonado sobre eje pivotante, 34 x 27 x 27 cm Colección Iberdrola
			<i>Caja abierta</i> , 1958 Construcción en chapa de acero pintada de negro, 45 x 56 x 42 cm (realizada en 1975) Colección Fundación Museo Jorge Oteiza, CE00179, Alzuza (Navarra)

Sin título, 1958
Collage / papel, 29'6 x 21 cm
Colección Fundación Museo
Jorge Oteiza, DI00743, Alzuza
(Navarra)

*Oposición de un diedro a un
triedro / Homenaje a Torres
García*, 1958
(realizada en edición de 3 el año
2001, a partir de una versión de
los años 90 derivada, a su vez,
del original de 1958)
Chapa de bronce,
56 x 32 x 30 cm.
Fundación Azcona, Madrid

*Las Meninas / Lo convexo y lo
cóncavo / El perro y el espejo*,
1959
Talla en mármol negro 42 x 30 x
25'5 cm
Colección Fundación Museo
Jorge Oteiza, CE00095, Alzuza
(Navarra)

*Caja metafísica por conjunción
de dos triedros / Homenaje a
Leonardo*, 1958-59
Acero pintado de negro / piedra,
26'5 x 32 x 26 cm (ejemplar de
1965-74)
Colección Fundación Museo
Jorge Oteiza, CE00162, Alzuza
(Navarra)

*Estudio para la Piedad de la
Basílica de Arantzazu*, 1969
Vaciado en yeso patinado,
65 x 63 x 24 cm
Basílica de Arantzazu, Oñate
(Gipuzkoa)



Trayecto biográfico:

Eduardo Chillida (1948-1969)

1924

Eduardo Chillida Juantegui nace el 10 de enero en San Sebastián. Su padre era militar y la familia de su madre poseía un negocio hostelero, el Hotel Biarritz, primero, y Hotel Niza, después.

1937

El bombardeo de Gernika le sorprende en París, a donde había sido enviado con 13 años para aprender francés.

1942-43

Pudo tener una carrera como deportista profesional al ser fichado como jugador titular del equipo de fútbol de su ciudad natal durante una temporada, pero una seria lesión le obligó a abandonarla.

1943-47

Inicia estudios de Arquitectura en Madrid, los cuales abandona pronto para apuntarse a clases de dibujo impartidas en el Círculo de Bellas Artes y realizar sus iniciales aproximaciones escultóricas en el taller de José Luis Martínez Repullés, hijo del pintor Luis Martínez Vargas-Machuca y nieto del arquitecto Enrique Repullés Vargas, autor -junto con el Marqués de Cubas- del proyecto de la catedral de la Almudena. No obstante, la relación que como escultor mantendrá con la Arquitectura será intensa y profunda a lo largo de toda su trayectoria, dedicándole hasta 16 elogios en alabastro, hierro, acero y tierra cocida. Ese acercamiento sucede a pesar de que Chillida pensaba que el arquitecto necesita dar respuestas, mientras que el escultor necesita hacerse constantes preguntas.

Toma un primer contacto con Pablo Palazuelo, quien le invita junto a otros estudiantes a conocer el estudio donde trabaja.

1948

En el estudio de Martínez Repullés, situado en el número 13 de la calle San Agustín, de Madrid, realiza un autorretrato a sanguina, uno de sus dibujos más antiguos, justo antes de marchar a París.

Empieza a dibujar con la mano izquierda en la convicción de que, al resultar más difícil, le permitía actuar más reflexivamente, simultaneando la acción con el pensamiento: “...decidí dibujar con la mano izquierda. Al día siguiente en el Círculo de Bellas Artes, empecé a dibujar de esa manera, de forma que ante esa torpeza voluntaria la cabeza llega antes que la mano, mientras que hasta entonces la mano iba delante de ella y de la sensibilidad”. Así, dibuja su mano derecha con el lápiz en la mano izquierda y con ella inicia una larga serie de manos (dibujadas, estampadas, incisas...) que recorrerá toda su trayectoria.

Al amparo de la nueva política diplomática francesa que, para recuperar su anterior influencia, abandonó el cierre de la frontera con España a cambio de la irradiación cultural vía ayudas económicas a estudiantes¹, en octubre se traslada a París con el apoyo de una beca para residir en el Colegio de España (Cité Universitaire), donde estrecha su amistad con Pablo Palazuelo, así como con Eusebio Sempere y José Guerrero. La de Palazuelo, otro desertor de los estudios de arquitectura, llegará a ser algo más que una mera relación amistosa, pues implicará complicidad, apoyo moral y un paralelo derrotero creativo durante muchos años, especialmente durante los primeros. Su habitación en la Cité es el primer estudio que tuvo el escultor donostiarra.

Tras impregnarse con la escultura arcaica griega conservada en el Louvre -la anterior a Fidias, los *kourós*, las *korés*-, realiza sus primeras piezas en yeso y tierra cocida, materiales que rechazó posteriormente por su blandura y al preferir otros más duros y resistentes, como el hierro, la piedra, la madera, el hormigón... Modela cuerpos humanos.

Ejecuta un primer relieve en plomo y la primera escultura en piedra.

1949

Dos de aquellas primeras esculturas, *Forma* y *Pensadora* (destruida), son seleccionadas por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris para su presentación en el *V Salon de Mai*.

1950

En la exposición colectiva de 23 artistas menores de treinta años, llamada “Les mains éblouies” (*Las manos deslumbrantes*) y organizada por la *Galerie Maeght*, París, se presentan dos de sus esculturas, *Torso* y *Metamorfosis* (destruida) seleccionadas por Louis G. Clayeux, director artístico de la galería entre 1948 y 1965².

Se instala en un viejo lagar en el pequeño pueblo de Villaines-sous-Bois en octubre, a unos treinta kilómetros al norte de París, junto con Palazuelo, donde vivió y trabajó durante un año.

¹ Cabrol-Lostanlen, Isabelle, “Irradiación cultural frente a ruptura diplomática. El mesianismo francés ante el cierre de la frontera española, 1946-48”, en HISPANIA. *Revista Española de Historia*, 2007, vol. LXVII, n° 226, mayo-agosto, pp. 693-720.

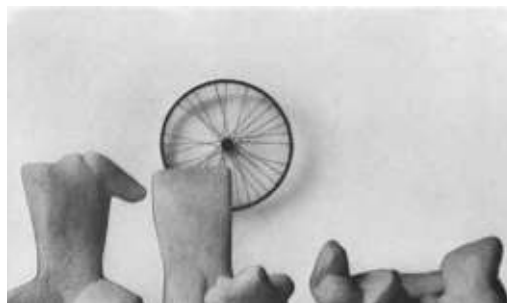
² Bernard Dorival escribe “Chillida” en *Table Ronde*, París, noviembre 1950.



Chillida y *Forma*, 1949



Cuatro vistas del taller-estudio de Chillida en el Moulin 'Pompei', de Villaines-sous-Bois con algunas de las esculturas allí realizadas, 1950-51. Fotos Eduardo Chillida. Cortesía Sucesión Chillida



Participa en el *VI Salón de Mai*, París.

Pone en crisis el estilo que ha elaborado hasta el momento, una figuración muy esencializada.

1951

Admirador de su obra, conoce a Constantin Brancusi en su taller parisino, e, igualmente, junto con Palazuelo, visita a Gaston Bachelard.

Regreso a España en octubre: “una ruptura, pero al mismo tiempo un regreso a sus raíces” escribió Octavio Paz.

Se instala en una villa de Hernani, cedida por su familia, en la que vive siete años. Tiempos de precariedad económica durante los que él y su familia, que cada año será más numerosa, tienen que vivir gracias a la ayuda de sus parientes.

Durante el transporte a San Sebastián de las esculturas realizadas en Villaines-sous-Bois, unas doce o trece piezas figurativas, un accidente del camión que las traía ocasiona la rotura de muchas de ellas, dada su fragilidad al estar realizadas en yeso. Otras obras elaboradas durante los tres años parisinos fueron destruidas por él mismo, de modo que de este periodo apenas sobreviven media docena de esculturas. Todas estas rupturas acontecen al mismo tiempo que el escultor decide romper con el tipo de obra realizada durante ese pasado reciente suyo.

No pierde el contacto con París, ciudad a la que regresará en numerosas ocasiones por motivos profesionales dada su vinculación con la *Galerie Maeght*.

Empieza a trabajar su obra en una fragua de Hernani, en donde durante los

meses de junio y julio crea su primera escultura en hierro y abstracta, *Ilarriak*³, poniéndose en contacto con la tradición local de la forja para elaborar aperos de labranza (layas, hoces, hachas...), cuyas formas quedan trasladadas a algunas de sus obras en estos años: formas agudas y punzantes que atraviesan el espacio, tres puntos de apoyo, planos rectos con preferencia sobre los curvos, continuidad de formas esenciales que se agrupan o retuercen mediante uniones forjadas (ausencia de soldaduras), sobriedad, la línea como protagonista..., aunando expresividad y antropología. Trabaja en la fragua fuera del horario laboral, antes de su apertura a las 8 de la mañana y después de cerrar por la tarde. Otra tradición local, la de las estelas funerarias, también le afectan, aunque no en lo formal.

1952

Monta su propia fragua en la casa de Hernani donde vive, al tiempo que se introduce en la litografía y en los *collages*. Recorre chatarrerías guipuzcoanas en busca de hierro pudelado para reutilizarlo en sus esculturas.

Crea su primer *Peine del viento*, serie que se extenderá hasta las 23 piezas, recorriendo toda su trayectoria, pues la última fue ejecutada en 1999. Imagina un *peine del viento* para cierto punto en el extremo oriental de la bahía donostiarra, sobre unas rocas que se adentran en el mar; 25 años más tarde la idea se hace realidad, es su *XV peine*, pero, salvo el nombre, la obra ha cambiado por completo desde este primero.

Elabora una escultura sostenida por un canto rodado que funciona como base, *Espíritu de los pájaros I*, idea que repetirá dos y tres años después con *Espacios sonoros I* y *Begirari I*.

1953

Realiza esculturas para ser colgadas del techo o clavadas en la pared, escapando de las peanas, aunque admitiendo la posibilidad de instalarlas sobre ellas.

Cenando con Giacometti (en ocasiones se ha atribuido este hecho en relación a Brancusi) en La Coupole, le preguntó por qué hacía esculturas tan pequeñas, a lo que el suizo respondió que porque así el espacio era más grande. La idea contenida en esta frase influyó hondamente años después en Chillida.

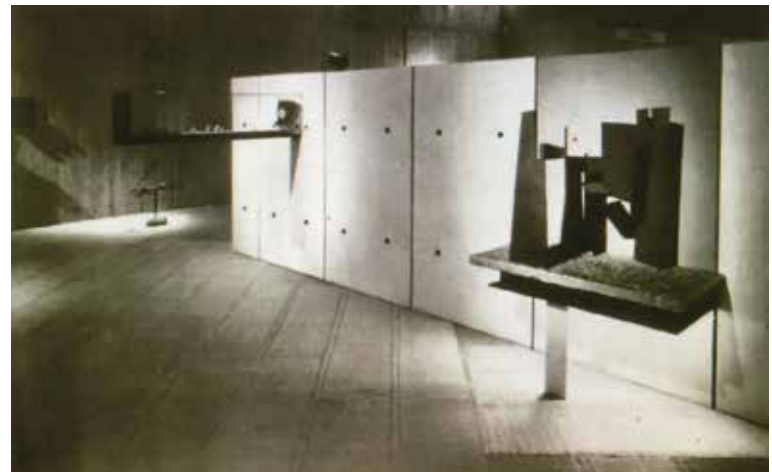
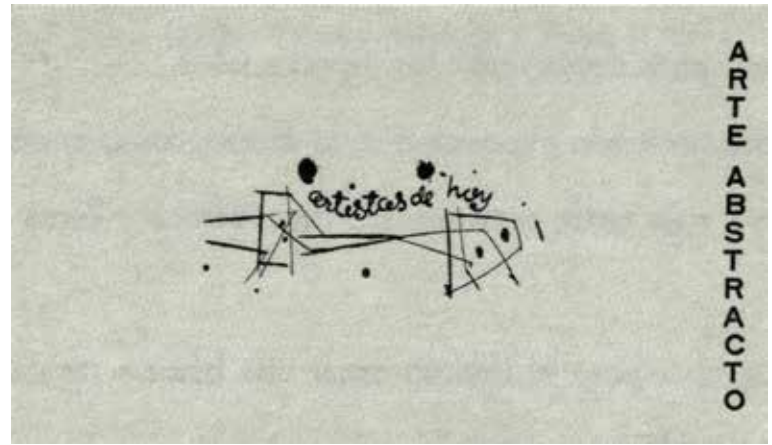
1954

Abril: primera exposición personal en la *Galería Clan*, Madrid, conseguida por recomendación de Palazuelo quien convence a su director J. A. Lladet; presenta 13 esculturas, dibujos y collages⁴. El texto en el catálogo lo escribe Bernard Dorival, el

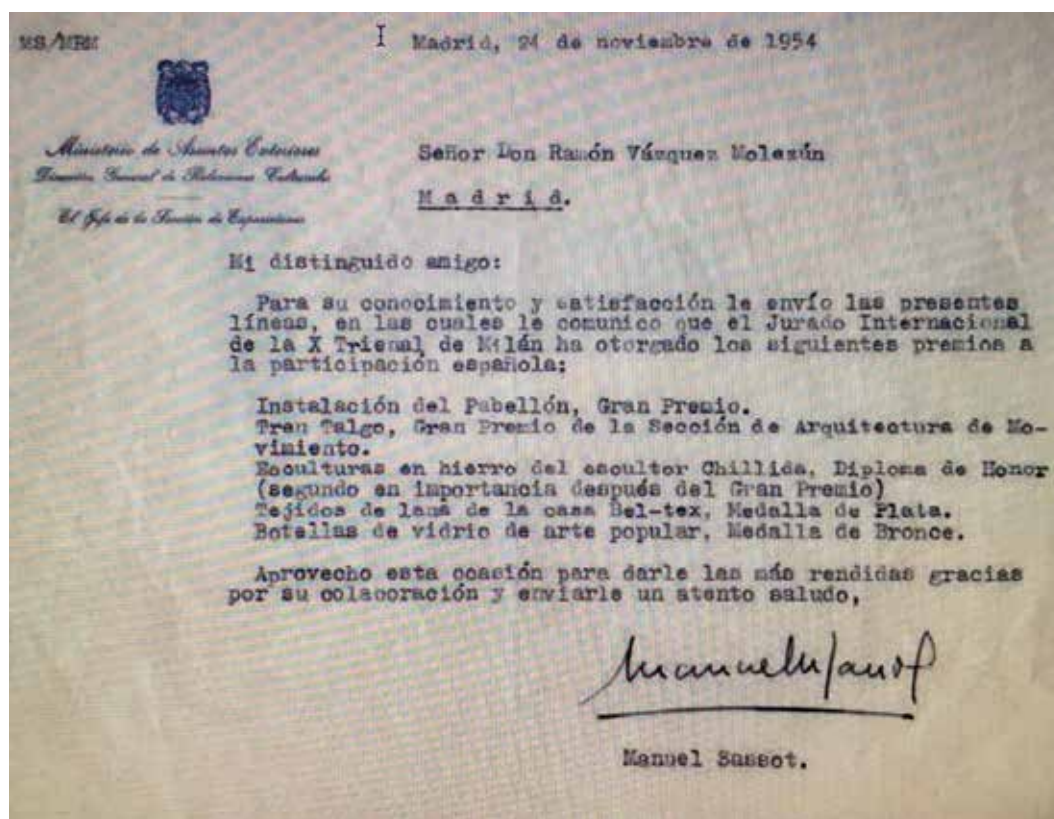
3 “Ilarriak” es una palabra vasca que, como sustantivo activo, significa literalmente “piedra de muerto”, es decir, “estela” o “lápida”. En su conversación con Martín Ugalde, la expresión que constantemente utilizaba Chillida para referirse a esta obra era “ilarriak”. Sin embargo, en numerosos catálogos, incluso en su Catálogo Razonado, el título dado a esta pieza es “Ilarik”, que no tiene un significado preciso en euskara.

4 “En Chillida, la teoría y la práctica hacen, para su fortuna, igualación. La frialdad del pensamiento especulativo se transforma en sus hierros, en sus piedras, en algo humano, ardiente. Sobre la lógica del pensamiento matemático priva, a la hora de la verdad, el temblor de la mano, la febril inquietud que nace del saber que, en el instante último, es algo inesperado y desconocido quien concede a la obra en realización su último temblor, el acento humano, la sangre que vivifica. Descubrir este momento es la mayor ventura que cabe gozar a cualquier artista...”, escribió José de Castro Arines, “Un escultor. Chillida”, en *Informaciones*, Madrid, abril de 1954.

Folleto de mano de la
exposición Arte abstracto,
organizada por la galería
Fernando Fe, 1954



Cuatro imágenes de la
instalación de las piezas de
Chillida en la Decima Triennale
di Milano, 1954



Carta de la Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, dirigida al arquitecto Ramón Vázquez Molezún en la que le informa de los premios logrados por el pabellón español, incluido el Diploma de Honor otorgado a Chillida en la Triennale di Milano, 1954

conservador del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris que en 1949 seleccionó dos piezas suyas para el Salon de Mai. En el transcurso de esta exposición conoce a Juan Huarte.

Exposición colectiva en la *Galería Fernando Fe*, Madrid, con el título “Arte Abstracto”, durante el mes de mayo.

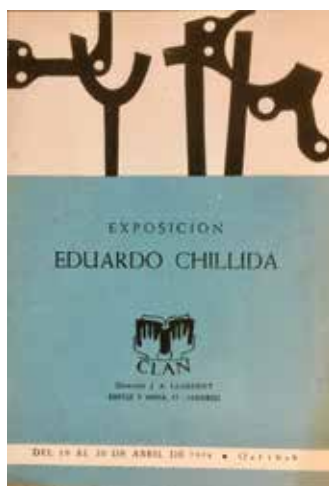
Obtiene el *Diploma d'Onore* en la X Triennale di Milano, donde expone 13 obras: “En un ambiente de paredes y piso de paja, amplio y vacío ... Las esculturas de Chillida, hierros finos, puntiagudos y arqueados, entrelazados como clavos y espinas, crean un ambiente de elegante interrogación”⁵. Le invita el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, director del pabellón español, quien había visto su trabajo en la *Galería Clan* y que conocía al escultor desde los tiempos universitarios en que coincidieron en el Colegio Mayor Cisneros.

Octubre: tras conocer la obra de Chillida en la *Galería Clan*, Javier Sáenz de Oiza le encarga las cuatro puertas para la Basílica de Arantzazu, como bajorrelieves geométricos: cada hoja de puerta es una gran plancha de hierro sobre la que se superponen chapas encontradas entre la chatarra del puerto de Zumaia y en una fábrica de Legazpi; cada puerta consta de dos hojas que conforman una imagen unitaria.

Estas primeras relaciones con arquitectos pudieron haber derivado en más colaboraciones, pero Chillida era exigente en este punto: “...la verdad es que ha habido



⁵ “La Spagna alla Triennale”, por José de Castro Arines, en *Domus* 300, Milán, noviembre 1954, pp. 46-48; durante este año Castro Arines hizo un continuado seguimiento de Chillida.



ya propuestas de arquitectos que quieren colaborar conmigo, pero a nivel de proyecto; ya de entrada, eh, nada de poner una escultura en el hall, sino de concebir ya a nivel de proyecto, o en la propia urbanización (...) Hay otro arquitecto, La-Hoz, que quiere hacer otra cosa también importante, en la cual entro yo a nivel de proyecto... sin embargo..., el tipo de comunicación que he tenido con la obra ha sido hasta ahora, siempre, tan personal que no se si podré dar ese paso de perder el contacto directo con la obra, porque esto es lo que me va a exigir la arquitectura...”, confesó después. Esas colaboraciones llegarían años más tarde, con el arquitecto Luis Peña Ganchegui y los ingenieros José Antonio Fernández Ordoñez, Julio Martínez-Calzón y Alberto Corral López-Dóriga.

Otro arquitecto, José Luis Fernández del Amo, a la sazón director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, tuvo una relación diferente con él este año, pues “fue el primero en adquirir una obra mía. Debo de reconocer que esta compra me permitió creer no en mi trabajo, en el que siempre he creído, sino en la posibilidad de vivir de él”; la adquisición fue el *Estudio Peine del viento I*.

Conoce a Carlos Pascual de Lara, quien pasa el segundo semestre del año en Arantzazu preparándose para pintar el retablo del ábside, y planea con él realizar un *Vía Crucis*, probablemente para aquella basílica, con lo que el pintor geometriza su estilo figurativo acercándolo al tipo de abstracción que Chillida aplicaría a las puertas del templo. La paralización de las obras y la muerte del pintor hacen que esta idea no se realice.

Tras haber coincidido con él en la exposición colectiva del mes de mayo en la *Galería Fernando Fe*, durante el segundo semestre visita en varias ocasiones a Ángel Ferrant en el hospital madrileño donde se recuperaba de las heridas sufridas en un accidente automovilístico; las esculturas sobre cantos rodados como peanas podrían tomarse como un influjo de Ferrant⁶.

Elabora su primera escultura en madera, *Ilarriak II*, que es una variación en este material de la *Ilarriak* en hierro de 1951.

Diciembre: expone, junto con otros 15 escultores, en el “Premier Salon de la sculpture abstraite”, *Galerie Denise René*, París⁷. Es el único artista español. Según *Le Monde* expone “un extraño colgante, una herramienta salvaje y agresiva que lo convierte en un enfant terrible del nuevo Salon”, refiriéndose a la pieza *Desde dentro*, adquirida poco después por el Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

1955

Ejecuta su primera escultura con láminas de hierro cortadas, “abrir el hierro”, decía él. Sus obras adquieren un aspecto más informal, desaparecen las referencias agríco-

6 Es significativa la frase que Eduardo Westerdhal le escribió a Alberto Sartoris a propósito de la relación Ferrant-Chillida y el aprecio que el primero suscitaba entre los jóvenes: “De vez en cuando tengo noticias de Ferrant, amargo y genial. Es curioso lo que le ocurre a este hombre, tan bien dotado y consecuente en su arte. Lo que él no consigue durante tantos años de trabajo, lo consigue de la noche a la mañana un Chillida. Pero los más jóvenes le admiran mucho y tienen razón en admirarle”, carta fechada en Santa Cruz de Tenerife el 14 de junio de 1959, *Eduardo Westerdhal y Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983). Una maquinaria en acción*, IODACC- Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2005, vol. II, p. 505.

7 La muestra discurrió desde el 10 de diciembre de 1954 al 15 de enero de 1955, participando Anthoons, Arp, Béothy, Bloc, Calder, Chillida, Descombin, Franchina, Gilioli, Jacobsen, Lardera, Schnabel, Schöffer, Somaiñi y Stahly.



Montaje de su primera exposición en Maeght, 1956

las y el espacio pasa a estar ocupado por volúmenes que se doblan, pliegan, quiebran y curvan sobre sí mismos, formas complejas y barrocas, imposibles de describir.

Por encargo del Ayuntamiento de San Sebastián realiza el *Homenaje a Fleming* para su instalación en un parque público y que es una nueva versión de *Ilarriak*, ahora realizada en piedra.

Junio: en el sevillano parque de María Luisa se celebra una “Exposición de Escultura al Aire Libre” en la que Chillida presenta su *Estudio Peine del Viento I*. José Camón Aznar elaboró para el catálogo un ensayo sobre la evolución de la escultura al aire libre desde Grecia hasta aquel momento⁸.

Expone en la colectiva “Eisenplastik”, en la Kunsthalle de Berna (Suiza).

1956

Octubre: primera exposición personal en la *Galerie Maeght*, París, en la que presenta 27 piezas, de las cuales cinco pertenecen ya a la colección de Juan Huarte y otras dos a sendas colecciones privadas, una italiana y otra norteamericana. Por sugerencia del galerista, realiza tres réplicas en bronce de una escultura original, *Ikaraundi*. Aparte de esta, a lo largo de su vida sólo replicó en bronce otras cinco obras, *Forma*, *Torso*, *Hierros de temblor III* y dos *Yunque de sueños*. Quería ofrecer obras únicas, aunque el mercado le hubiese agradecido la proliferación de copias: “Recuerdo una conferencia de Moreno Galván en Barcelona, en la que hablaba de los múltiples. Yo estaba en primera fila y alguien me preguntó mi opinión sobre el tema. La respuesta me salió del alma. Dije que, la verdad, lo que creo que hay que multiplicar son los propietarios y no las obras”, contó en cierta ocasión. Gastón Bachelard escribe sobre Eduardo Chillida, “Le cosmos du fer”, en *Derrière le miroir*, n° 90-91, Maeght, París. El crítico Julian Alvard le dedica un artículo: “Su obra (...) enemiga del efecto y la brillantez, apunta a lo esencial, lo logra, se adhiere a ello. (...) Trabaja, sobria, poderosamente,



⁸ Este ensayo, ampliado, fue publicado después en la *Revista de Ideas Estéticas*, “La escultura en la plenitud de su volumen (Visión estética de la escultura al aire libre)”, n° 52, C.S.I.C., Madrid, 1955, pp. 285-303.

Telegrama de felicitación a Oteiza remitido por Chillida con motivo de su éxito en São Paulo, 1957



con pleno y fecundo rigor”⁹.

Asimismo, realiza su primer relieve de “incrustación”, una técnica personal consistente en tallar una superficie pétrea plana (cemento, mármol...), rehundiendo un dibujo que a continuación rellena con plomo para después pulir la superficie.

1957

Primer artículo publicado en España que analiza a fondo su obra: “Chillida, escultor en hierro caliente”, por Juan Antonio Gaya Nuño¹⁰.

Inicia una serie de trabajos en hierro a los que incorpora una base de madera o piedra, que no es simple pedestal, sino parte de la escultura, y los llama *Yunque de sueños*. Llegarán a ser más de una docena.

Participa en la exposición “Architecture contemporain. Integration des Arts”, en el Musée des Beaux Arts, Rouen.

Mayo: participa con el *Estudio Peine del viento I* en la colectiva “Escultura al aire libre”, en el Colegio Mayor Moncloa, de Madrid.

Participa en la colectiva “Guerrero, Lam, Kricke, Chillida”, en la Graham Foundation, en Chicago.

En una primera selección, estuvo invitado por el comisario español Luis González Robles para acudir a la IV Bienal de São Paulo, pero renunció a asistir por consejo de Maeght al estar concentrado en la producción de obra que presentaría al año siguiente en la Bienal de Venecia, para la cual también había sido seleccionado. La veterana convocatoria veneciana poseía un prestigio superior al de la joven convocatoria brasileña, pero justamente a partir de la cuarta edición la Bienal de São Paulo alcanzó un prestigio equivalente a la de Venecia y en Latinoamérica, una importancia superior.

1958

Marzo: expone en la *Galerie Claude-Bernard* en una muestra colectiva, “Regards sur la sculpture actuelle”¹¹.



9 “Chillida”, en *Cimaise*, vol. IV/2, París, noviembre-diciembre 1956.

10 *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 123, Madrid, febrero de 1957, p. 9.

11 Obras de Miró, Arp, Brancusi, Braque, Calder, Chillida, Duchamp, Gabo, Giacometti, Julio González, David Hare, Laurens, Lipchitz, Picasso...

Obtiene el “Gran Premio per la Scultura de la Municipalità de Venezia” de la XXIX Bienal de Venecia, donde expone 17 obras, frente a escultores como el inglés Armitage y el francés Pevsner. Pierre Restany escribe que es “un nuevo González, un poeta lírico del hierro que lo suaviza”. Por su parte, Luis González Robles, comisario de la representación española escribió en el catálogo: “Con mezzi elementari e puri, questo grande scultore crea una espressione della più potente concrezione plastica. Tutto è indispensabile in questa opera, nella quale si uniscono, in una difficile fusione, il rigore e la libertà. Con Chillida, la Spagna ritrova la sua tradizione statuaria, poichè ciascuna delle forme ritratte da questa scultura, pur essendo fundamentalmente nuova, cioè in armonia col nostro tempo, è anche un’opera plastica vigorosa digna della tradizione migliore e più profonda”.

Recibe el saludo y felicitación de Jorge Oteiza (*El Bidasoa*, “Saludo abierto al escultor Chillida”, junio de 1958).

Recibe la *Encomienda Gran Maestre de la Orden de Isabel la Católica*, en Madrid.

Viaja a Estados Unidos y comienza el reconocimiento americano: recibe el *Award for Advanced Studies in the Fine Arts* de la Graham Foundation, Chicago, en cuyo jurado se hallan Mies Van der Rohe, a quien conoce, así como Charles Eames y Frederic Kiesler; expone en el Guggenheim Museum, Nueva York, “Sculpture and Drawings from Seven Sculptors”¹²; y el Carnegie Institute, Pittsburg, le compra una pieza.

Realiza su primer “rumor de límites”, que llegarán a ser nueve con igual título.

Participa en la “3º mostra dei pittori e scultori premiati alla Biennale d’Arte di Venezia”, en la Firlarmonica A. Laudamo, de Messina.

Participa en la exposición grupal titulada “Semana de arte abstracto” en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo situado en la planta baja de la Biblioteca Nacional, en Madrid.

1959

Participa en la II Documenta, Kassel, Museum Fredericianum.

Incluido en la exposición “European Art Today: 35 Painters and Sculptors”, que recorre varias ciudades de EE. UU. y Canadá.

Chillida, Oteiza, Tàpies, Miró-Artigas y Palazuelo, como artistas ganadores de premios internacionales, reciben en abril un homenaje en la *Galería Darro*, Madrid, bajo el título de “blanco y negro”.

En la *Galería Darro* coincide y conoce a Fernando Zóbel, quien cinco años después le adquirirá una escultura, la madera *Abesti gogorra IV*, para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

Asesora a la dirección del Museo de San Telmo en su Sección de Arte.

Una “Bienal Constructiva Internacional de Escultura, Pintura, Arquitectura y



Chillida entre Rafael Canogar y Antonio Saura en el café Florian, con motivo de la XXIX Bienal de Venecia. Foto de Ugo Mulas.

¹² Los siete artistas fueron Eduardo Chillida, Etienne Hajdu, Michael Lekakis, Etienne-Martin, Eduardo Paolozzi, Alicia Penalba, Shindo Tsuji.

Diseño Industrial” en San Sebastián, propuesta al Ayuntamiento de la ciudad, es suspendida por consejo de Chillida y Oteiza ante “la insuficiente garantía artística”.

El número 4 (julio-agosto) de la revista valenciana *Parpalló* publica la primera traducción al castellano del texto de Gastón Bachelard sobre Eduardo Chillida, “El cosmos del hierro”: “...este gran luchador de materias duras encuentra que la masa interna de las estatuas guarda una resistencia inatacada. Sueña con una escultura que provocara la materia en su intimidad. La escultura de la piedra encierra, para Chillida, un espacio más pesado, un espacio que el creador humano ha dejado sin trabajar (...) La piedra es masa, nunca músculos. Eduardo Chillida quiere conocer el espacio musculado, sin grasa ni pesadez. El ser del hierro es todo músculo (...) Así es cómo de escultor pasó a ser herrero”. En 1958 Chillida realizó la pieza en hierro *Sueño articulado. Homenaje a Gaston Bachelard*. Tanto este *Sueño articulado* como la escultura llamada *Oyarak* (1954) fueron vendidas por Maeght en su día y años después fueron recuperadas por Chillida al salir a la venta en casas de subastas, gracias a lo cual se conservan en Chillida Leku.

Durante un viaje por Navarra adquiriere un enorme tronco de madera de roble con el que realiza un relieve, dando inicio a una serie de grandes esculturas con este material -por lo general, roble- en las que la masa se impone al espacio. La primera obra que inicia es de madera de álamo, la concluye en 1964 y se le adquiere el Museo de Cuenca. Elabora también sus primeros aguafuertes y la primera obra en acero.

Juan-Eduardo Cirlot escribe el artículo “Plástica abstracta en España (I). La escultura de Eduardo Chillida”¹³.

1960

Su obra se incluye en la muestra “New Spanish Painting and Sculpture” en el Museum of Modern Art, MOMA, Nueva York, comisariada por el poeta Frank O’Hara, quien en la introducción del catálogo señalaba que “Los premios otorgados a Oteiza y Cuixart en las Bienales de São Paulo, y a Chillida en Venecia, han enfatizado el surgimiento de talentos fuertemente individuales en el contexto de lo que se asumió como una Escuela Española”¹⁴.

Recibe el *Prix Kandinsky*, en París, dedicado a un joven y prometedor artista europeo.

Incluido en la colectiva “Cent sculpteurs de Daumier à nos jours”¹⁵ presentada en Saint-Etienne, Musée d’Art et d’Industrie, con el comisariado de Maurice Allemand.

13 *Papeles de Son Armadans*, tomo, XV, nº XLIII, Madrid - Palma de Mallorca, octubre de 1959, pp. 53 y ss.: “Esperamos con gran interés la evolución futura de Chillida y nos atreveríamos a avanzar que ésta será rica en valores inventivos, sin un profundo trastorno del orden que el escultor siente ahora como certidumbre”.

14 El recorrido itinerante de esta exposición fue así: The Museum of Modern Art, *Frank O’Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, 20 de julio-25 de septiembre 1960; The Corcoran Gallery, Washington, 31 de octubre-28 de noviembre 1960; Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio, 3-31 de enero 1961; Washington University, Steinburg Hall, St. Louis, Missouri, 16 de febrero-16 de marzo 1961; Joe & Emily Lowe Art Gallery, Coral Gables, Florida 1-29 de abril 1961; Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 15 de mayo-12 de junio 1961; Art Institute of Chicago, Chicago, 19 de julio-27 de agosto 1961; Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, Louisiana, 18 de septiembre-16 de octubre 1961; Art Gallery of Toronto, Toronto, 1-29 de noviembre 1961; Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, 15 de diciembre 1961-12 de enero 1962. Participaron: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Jorge Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola.

15 Obras de Miró, Chillida, Dubuffet, Giacometti...

1961

Segunda exposición personal en *Galerie Maeght*: 23 esculturas, dibujos y grafitos (piedras grabadas cuyas incisiones son rellenas con plomo fundido). El texto en *Derrière le miroir*, n° 124, lo escribe James Johnson Sweeney.

Segundo artículo de Juan-Eduardo Cirlot, “La obra de Eduardo Chillida”¹⁶.

Abesti gogorra I, monumental escultura en madera, es adquirida por el Museum of Fine Arts de Houston, EE. UU. Al margen de *Ilarriak II*, esta primera escultura en madera que termina le permite dar un salto adelante en la realización de obras de mayor escala. La madera aquí utilizada procedía del techo de una iglesia que se derribó en Lezo. Con ese material ejecuta dos esculturas más.

Participa en la “Exposición de Arte Actual San Sebastián 1961” en el Museo San Telmo.

1962

Junto a Jorge Oteiza firma una carta dirigida a Fernando M^a Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, rogando su intervención para sacar de la cárcel de Basauri al pintor Agustín Ibarrola.

El Museum of Fine Arts de Houston organiza la exposición *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*.

Exposición en la Kunsthalle de Basel con 32 esculturas; junto a él expone Mark Rothko.

1963

Cierra su ciclo de esculturas realizadas con madera.

1964

Un viaje a Grecia le descubre la posibilidad de que la luz penetre en el material.

Recibe el *Carnegie Prize for Sculpture* en Pittsburg, EE. UU., junto con Ellsworth Kelly, Pierre Soulages y Antonio Saura, concedido por el jurado integrado por Hans Hartung, Roland Penrose y Adelyn D. Breeskin. Chillida volvió a ganar este mismo premio en 1979, junto con Willem de Kooning.

Nueva exposición en la *Galerie Maeght*, la más amplia de las realizadas en esta galería hasta el momento.

1965

Empieza a trabajar el alabastro, como consecuencia del viaje a Grecia el año anterior.

Recibe el *Wilhelm-Lehmbruck-Preis* en Duisburg, Alemania,

En diciembre de 1965 realiza su primera exposición personal en San Sebastián, que tuvo lugar en Espelunca con unas pocas piezas dada la reducida dimensión del local, una galería-librería, tras haber recibido el premio Wilhelm Lehmbruck. Le presentación-conferencia es de Oteiza.

¹⁶ Cuadernos de Arquitectura, n° 45, Barcelona, 1961.

Oteiza y Chillida en la librería-
galería Espelunca, San
Sebastián



1966

Con el nombre de GAUR se constituye un grupo de artistas decididos a incidir por vía cultural en el cambio las mentalidades sociales y como agitador político, en donde Oteiza y Chillida coinciden junto con otros artistas vascos.

Primera gran retrospectiva con cincuenta piezas organizada por el Museum of Fine Arts de Houston, que le adquiere una monumental escultura en granito, *Abesti gogorra V*.

Participa en el *XXII Salon de Mai*, de París.

Recibe el *Art Institute Prize*, de Providence, EE. UU., y el *Grosser Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen*, Alemania. A partir de este año serán muchos más los premios y reconocimientos con que se galardona su labor.

Nueva exposición personal en *Galerie Maeght*.

1967

Expone junto con Oteiza y otros artistas y arquitectos en la exposición organizada por la revista *Forma Nueva* celebrada en los madrileños locales de HISA (Huarte Inmobiliaria Sociedad Anónima), organizada por Juan Daniel Fullaondo y Santiago Amón, cabezas visibles de aquella revista, con el patrocinio de Juan Huarte.

Juan Eduardo Cirlot traduce al castellano el libro *Chillida*, de Pierre Volboudt.

Participa en la exposición “Arte Español Actual” presentada en Bochum, Nuremberg y Berlín.

1968

Nueva exposición en *Galerie Maeght*, en París, con texto de Juan Daniel Fullaondo, “Le pari de Chillida”.

Participa en la IV Documenta de Kassel con catorce piezas.

El Kunstmuseum de Basel le adquiere *Alrededor del vacío IV*.

Se constituye en San Sebastián una comisión que se encargará de las gestiones conducentes a la instalación del *Peine del viento XV* en uno de los extremos de la bahía

de la Concha.

Conoce a Martin Heidegger en Zurich. El filósofo buscaba un artista para ilustrar el trabajo que estaba escribiendo, y había pensado, entre otros, en Picasso, Moore y Giacometti, pero terminó eligiendo al vasco.

1969

Crea siete litocollages para el ensayo de Martin Heidegger *El Arte y el Espacio (Die Kunst und der Raum)*, publicado por Franz Larese, de Erker-Press, la editorial de Saint Gallen (Suiza).

Delante del edificio de la UNESCO, en París, se coloca su primera escultura monumental al aire libre en Europa, *Peine del viento VI*, elaborada en acero.

1970-2002

Años de intensísima actividad creadora. Recibe numerosos premios y reconocimientos. Su obra es muy solicitada por el mercado y los museos, se organizan múltiples exposiciones individuales y colectivas en las que su trabajo, abordado de una u otra manera, es mostrado a públicos de todo el mundo. Mantiene su residencia en San Sebastián y se implica en múltiples acciones sociales y culturales de un País Vasco en transformación.

En 1972 realiza su primera escultura en hormigón, *Lugar de encuentros III*, que se instala en 1978 en un lugar público de la Castellana madrileña, colgada bajo un puente.

Realiza ilustraciones para libros de André Frénaud (1965), Max Hölzer (1968), Martin Heidegger (1969), Jorge Guillén (1973), Yves Bonnefoy (1973), Charles Racine (1975), José Miguel Ullán (1977), E. M. Cioran (1983) y Edmond Jabès (1986), entre otros.

Junto con el arquitecto Luis Peña-Ganchegui realiza en 1975-80 la *Plaza de los Fueros*, en Vitoria, una intervención urbanística-escultórica-arquitectónica. Otra colaboración con el mismo arquitecto da lugar en 1977 al espacio urbano-marítimo donostiarra en el que instala *Peine del viento XV*.

Se introduce en la terracota y la porcelana.

En 1988 instala *Gure aitaren etxea*, en la inmediación de la Casa de Juntas de Gernika con motivo del 50 aniversario del bombardeo.

En el año 2000 se inaugura Chillida Leku, en el caserío y terrenos de Zabalaga, Hernani, que había adquirido en 1982 para convertirlo en museo dedicado a su obra.

Fallece en San Sebastián en 2002.

En 2014 se publica el primer volumen del *Catálogo Razonado* de su obra escultórica, elaborado por Ignacio Chillida, hijo del escultor, y Alberto Cobo.

Principales escritos durante este periodo

No se han conservado -o no se han dado a conocer- los textos que Chillida escribió durante el periodo de tiempo analizado en esta exposición. No debe pensarse que no

los hubo, sino que tuvieron un valor personal, íntimo, como necesaria depuración de ideas que al ser plasmadas en papel adquirirían claridad y consistencia o no. Su destino era instrumental y aclaratorio en el ámbito del taller y el estudio, no ser publicados. Cabe imaginar la existencia de anotaciones, apuntes, frases más o menos largas y, por supuesto, cartas dirigidas a otros artistas, amigos y pensadores. Plasmados a mano, con un peculiar tipo de letra mayúscula, en papeles sueltos, márgenes de dibujos o grabados, sin fecha..., la mayor parte de ellos habrán desaparecido en el desguace del tiempo. En todo caso las antologías sobre el escultor no mencionan ningún texto, breve o corto, publicado entre 1948 y 1966.

El escrito más antiguo habitualmente señalado es del año 1967 (“Aromas” Maeght Editeur, París). A partir de ese momento, sobre todo desde 1974, da a conocer textos por lo general breves y poéticos, en gran medida aforísticos y alusivos a su propio quehacer, buena parte de los cuales aparecen en los catálogos de sus exposiciones. Los temas que abordó tendían a repetirse, como si los mismos asuntos necesitaran ser repensados y reescritos una y otra vez: reflexiones sobre su trabajo como escultor, los inicios que tuvo en el mundo del arte o las convicciones morales y humanísticas.

Las entrevistas que le hicieron fueron muchas más, pero el tono expresivo es otro, más coloquial, directo y llano, aunque no exento de reflexiones interesantes de elaboración propia o derivadas de los textos escritos por otros autores sobre él.

El texto más extenso y personal es, con toda probabilidad, el que escribió para ser pronunciado como discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1994, con el título de “Preguntas”, pues decía de sí mismo que era “un especialista en preguntas”, cuyas respuestas eran sus esculturas que, a su vez, generaban otras preguntas en quienes las observaban. “Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana”, escribe, o “me mido a diario para saber si he crecido, no para conocer mi estatura”.

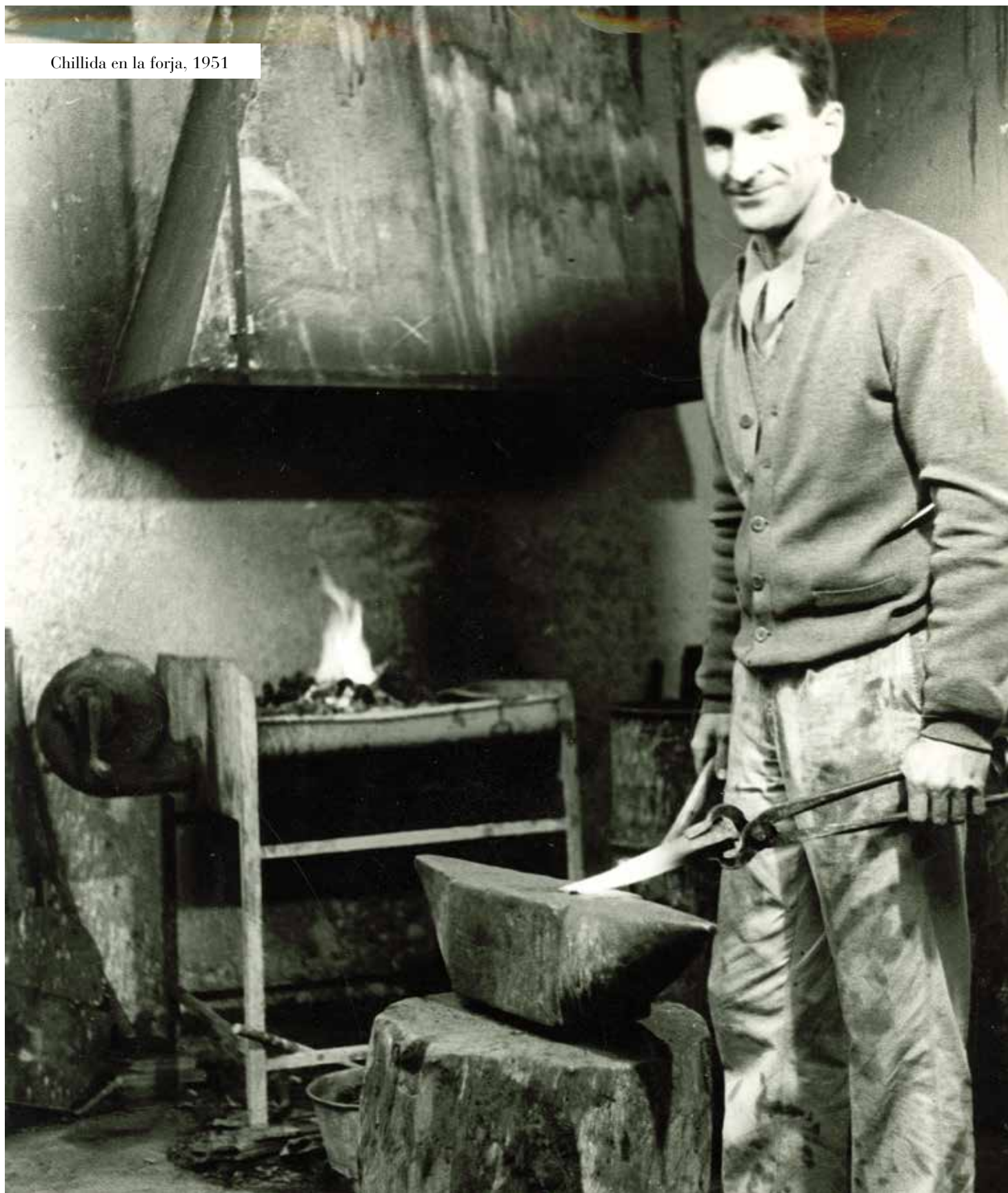
Escritos, de Eduardo Chillida (Ed. La Fábrica, 2005, junto con Dpto. de Publicaciones de Chillida-Leku e Ignacio Chillida) es la recopilación de estos textos dispersos.

No obstante, a falta de textos largos elaborados por el escultor, lo que sí cuenta Chillida es con varios libros de conversaciones, en unos casos con él y en algún caso de otros sobre él. Es un clásico el de Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco* (Ed. Txertoa, San Sebastián, 1975); también tuvo como interlocutor a Santiago Amón, “Materia, experiencia y acontecimiento cultural. Conversación con Eduardo Chillida” (*Revista de Occidente*, nº 3, Madrid, enero de 1976, pp. 44-57), a Luxio Ugarte, *Chillida: dudas y preguntas* (Ed. Erein, Donostia-San Sebastián, 1995), a Francisco Calvo Serraller, “Entrevista con Chillida y José Ángel Valente” (*Revista de Occidente*, nº 181, Madrid, junio de 1996, pp. 99-116), a Juan Carlos Sancho y Sol Madrdejos, “Breve conversación con Eduardo Chillida” (*El Croquis*, nº 81/82, 1996, pp. 14-23) y, finalmente, *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida* (Destino, Barcelona, 2003, edición a cargo de Susana Chillida)

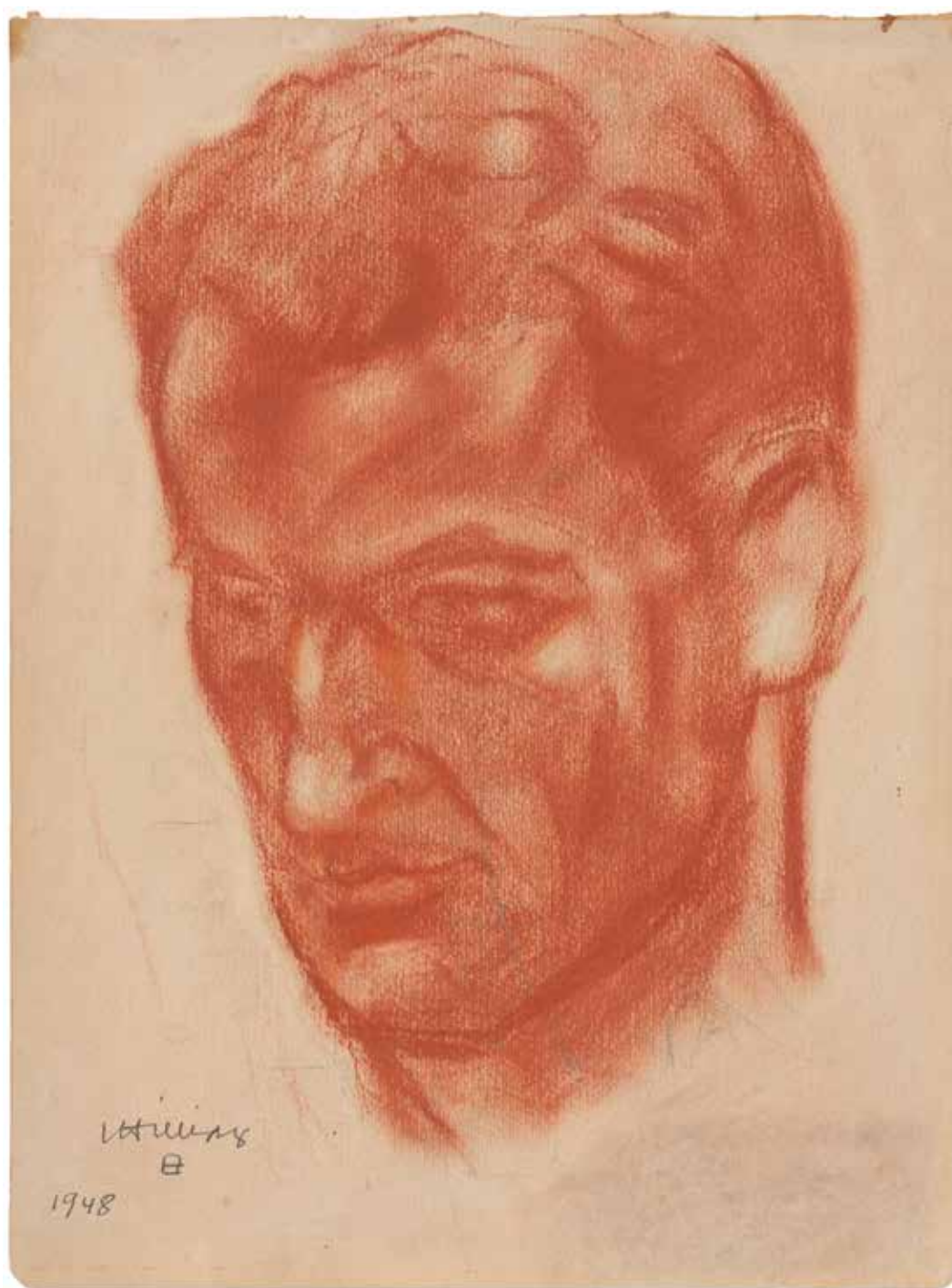
mantenidas entre 1992 y 1997 con once interlocutores, Thomas Messer, Víctor Gómez Pin, Antonio Beristain, Gonzalo Suárez, etc. Fundamental es el conjunto de reflexiones intercambiadas entre Juan Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz, *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida* (Kain editorial, Madrid, 1991).

Por supuesto, son muchísimas más las entrevistas concedidas a medios de comunicación diarios con motivo de coyunturales acontecimientos, como exposiciones, premios, etc.

Chillida en la forja, 1951



**OBRA EXPUESTA
CHILLIDA**



Autorretrato, 1948



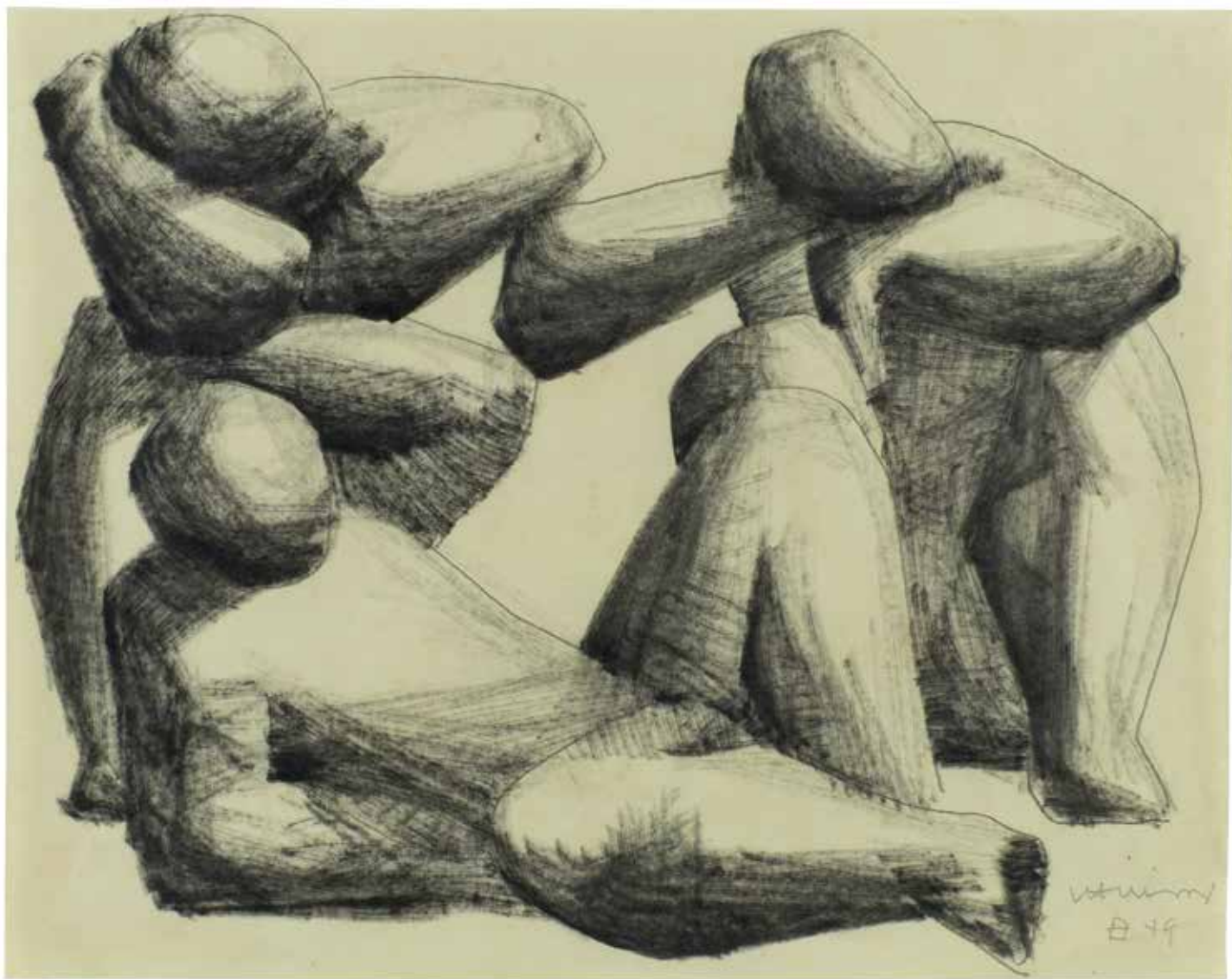
Torso, 1948



Sin título, 1948

Son título, 1948





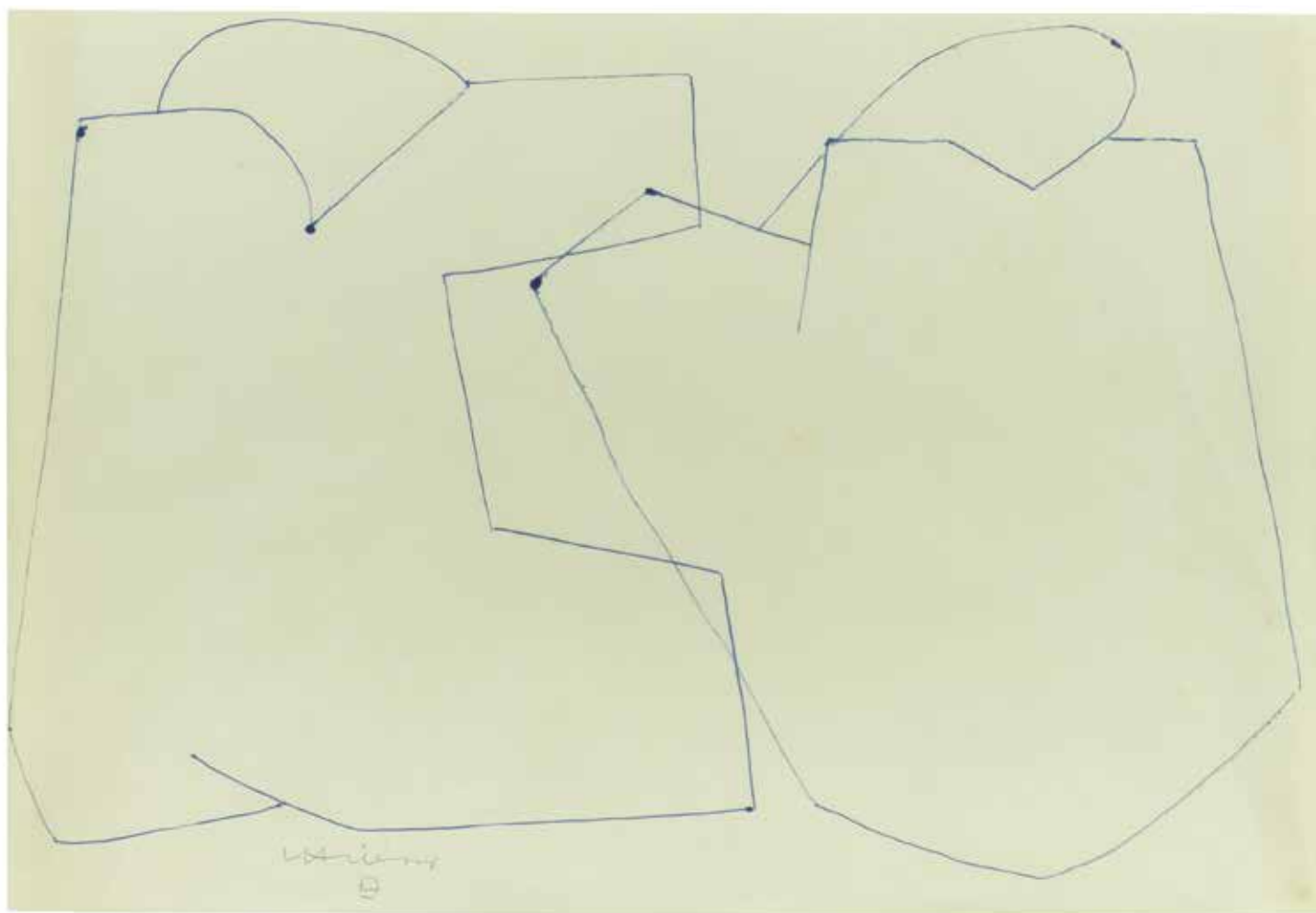
Sin título, 1948



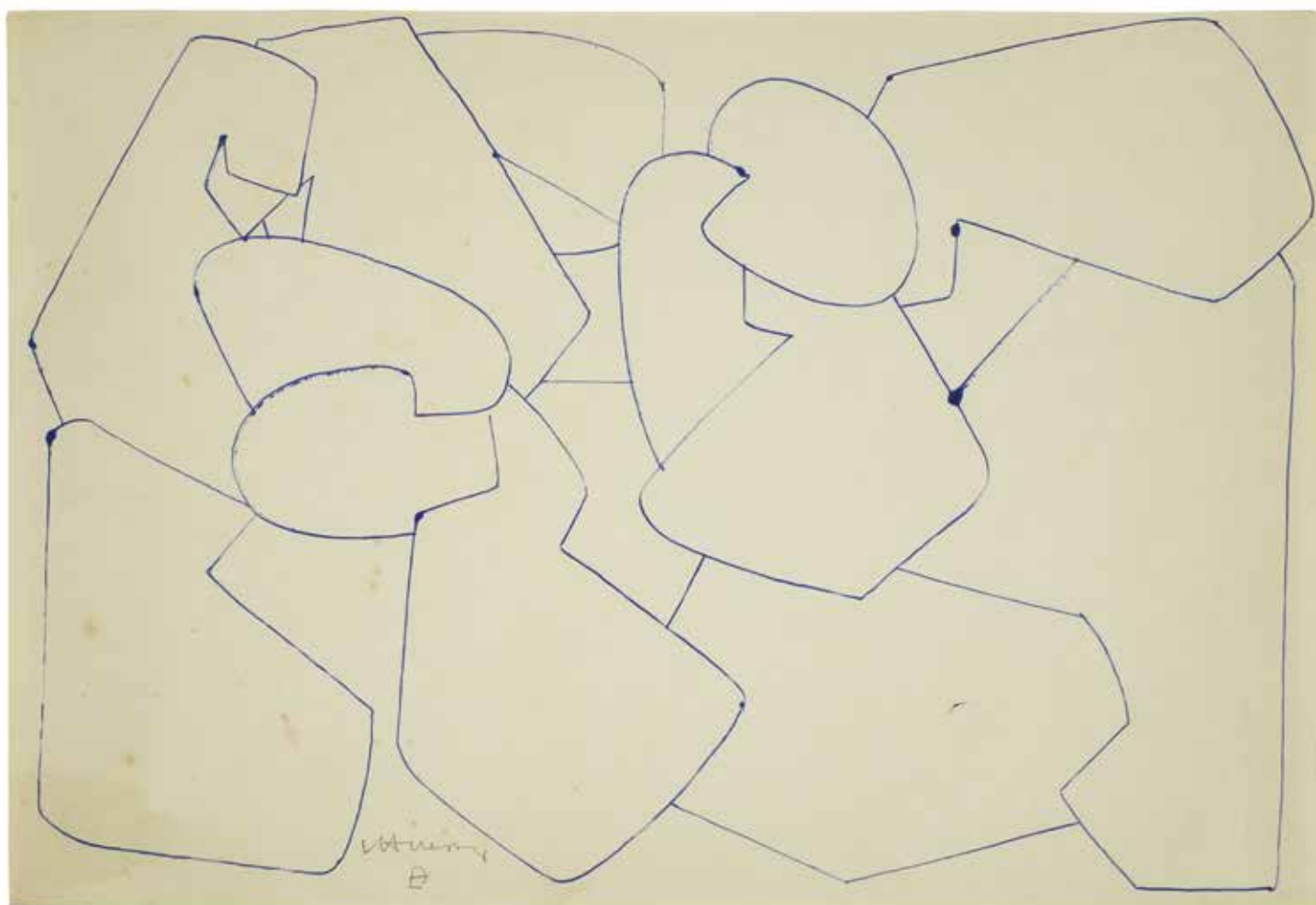
Desnudo, 1948



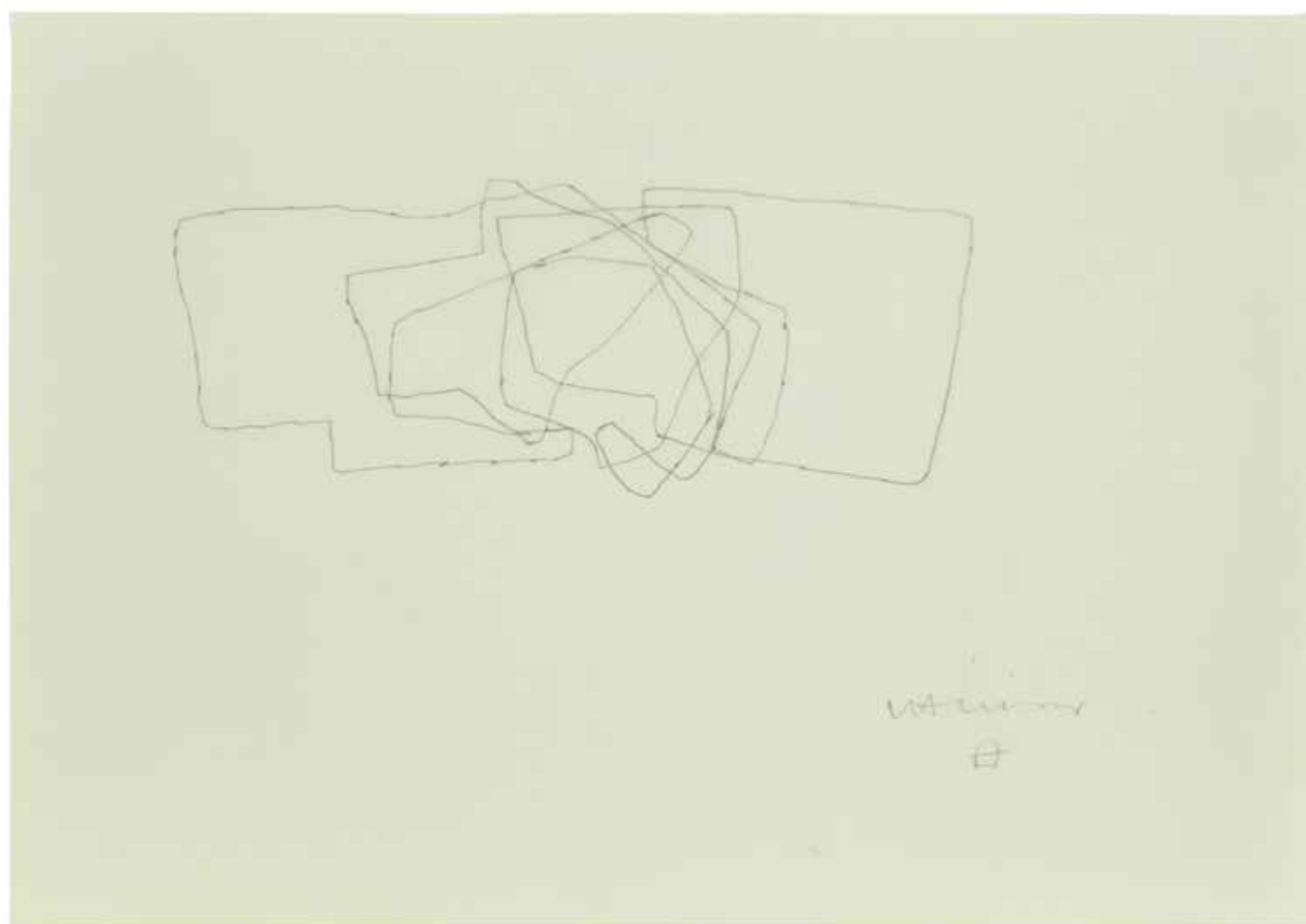
Concreción, 1950



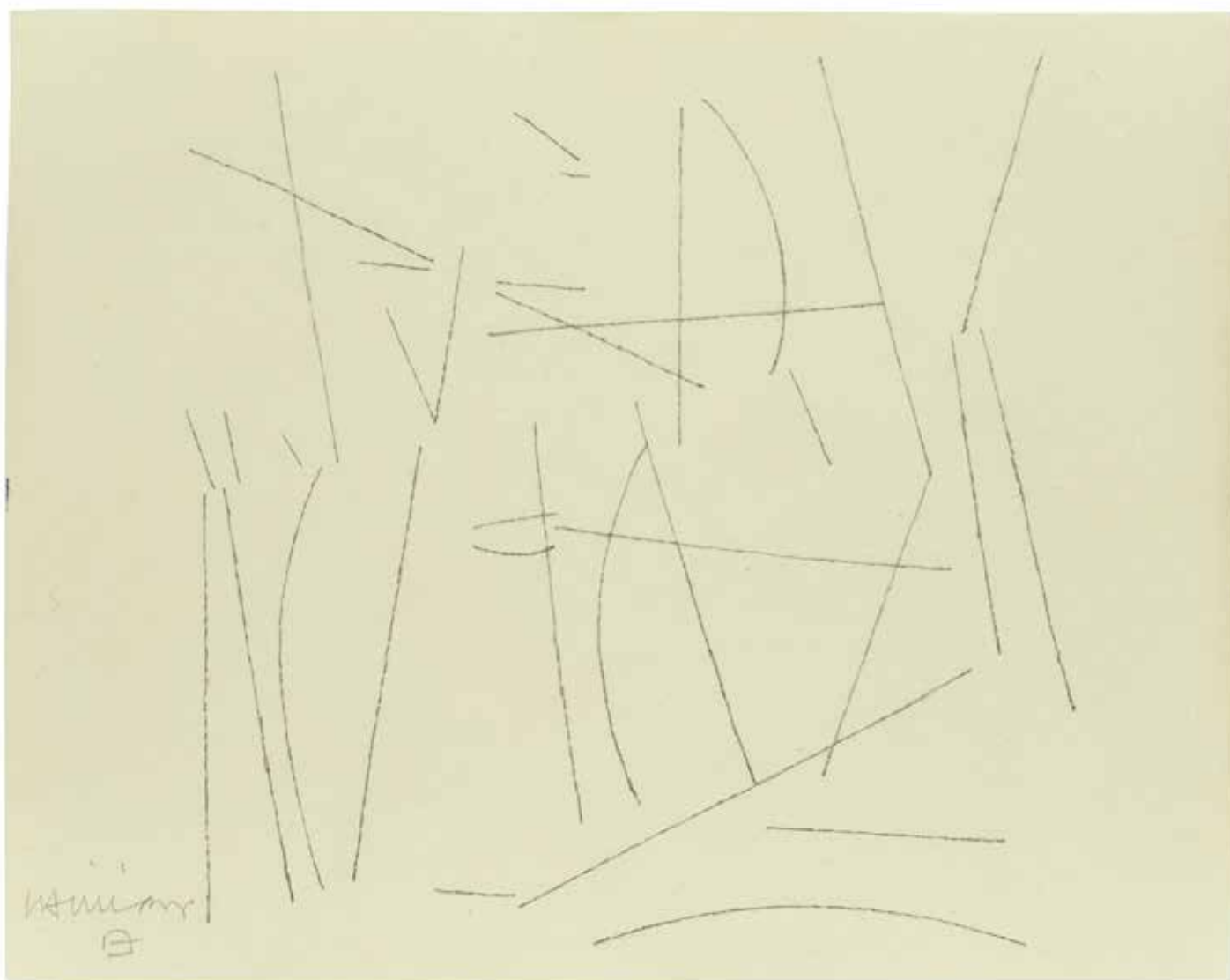
Sin título, 1951



Sin título, 1951



Sin título, 1950



Sin título, 1950



Tres I, 1952



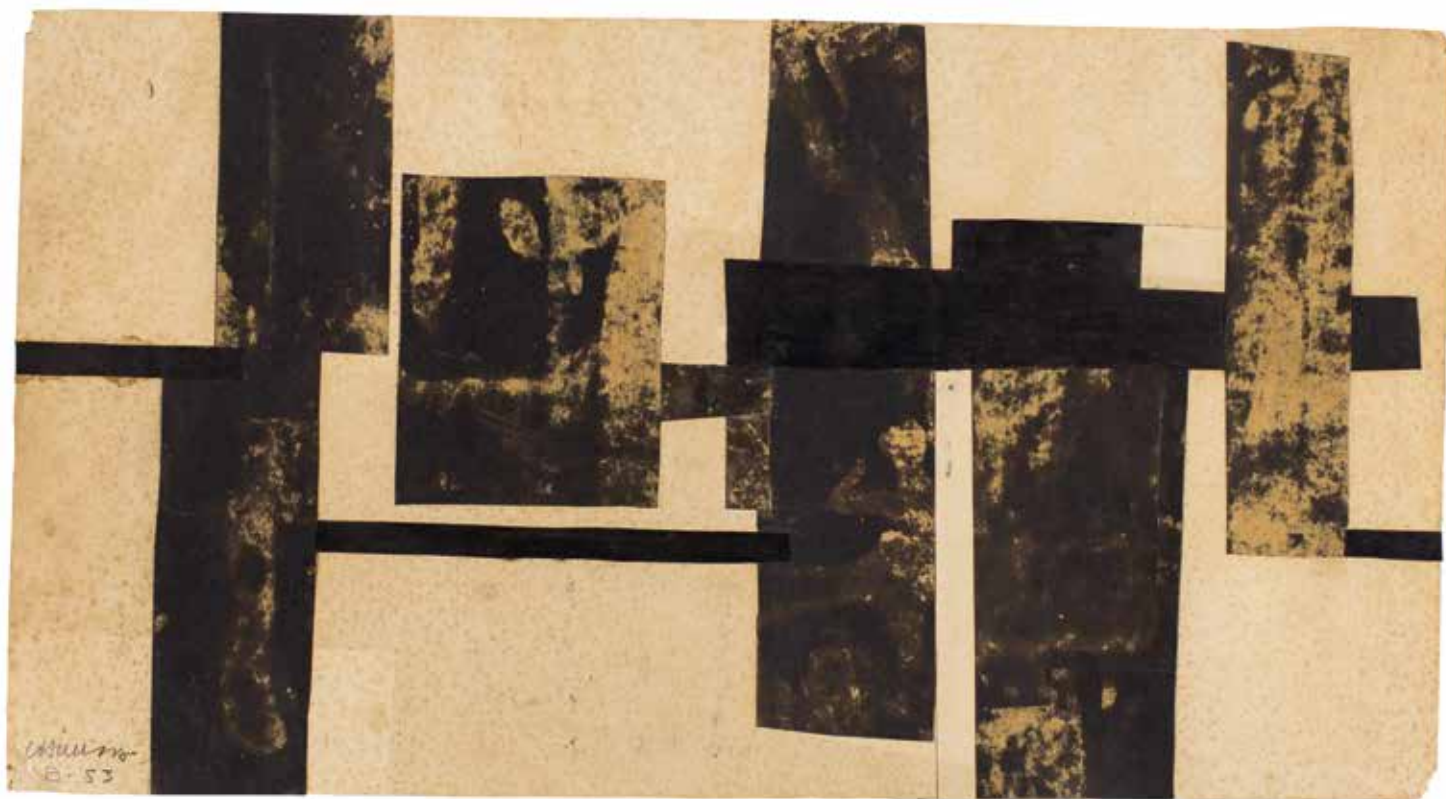
Espacios perforados II, 1952



Espíritu de los pájaros, 1952



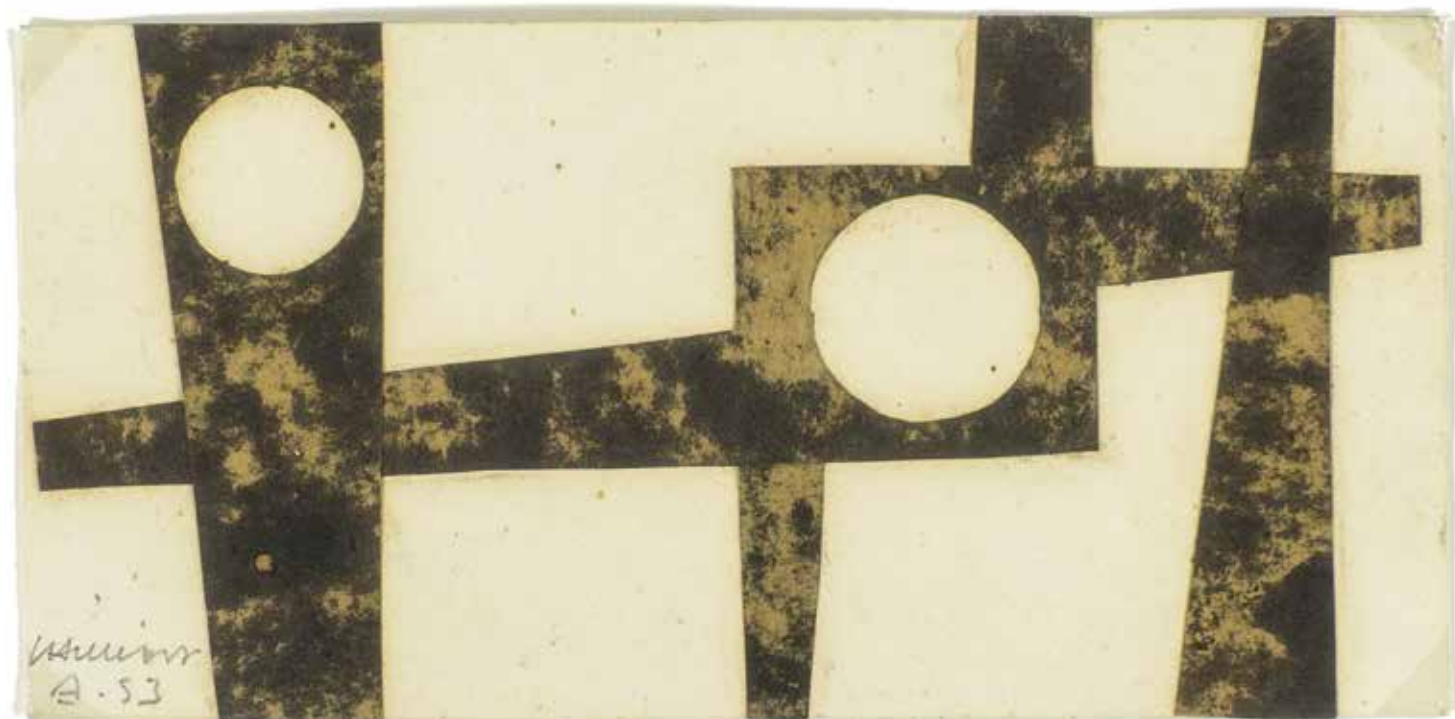
Música de las esferas II, 1953



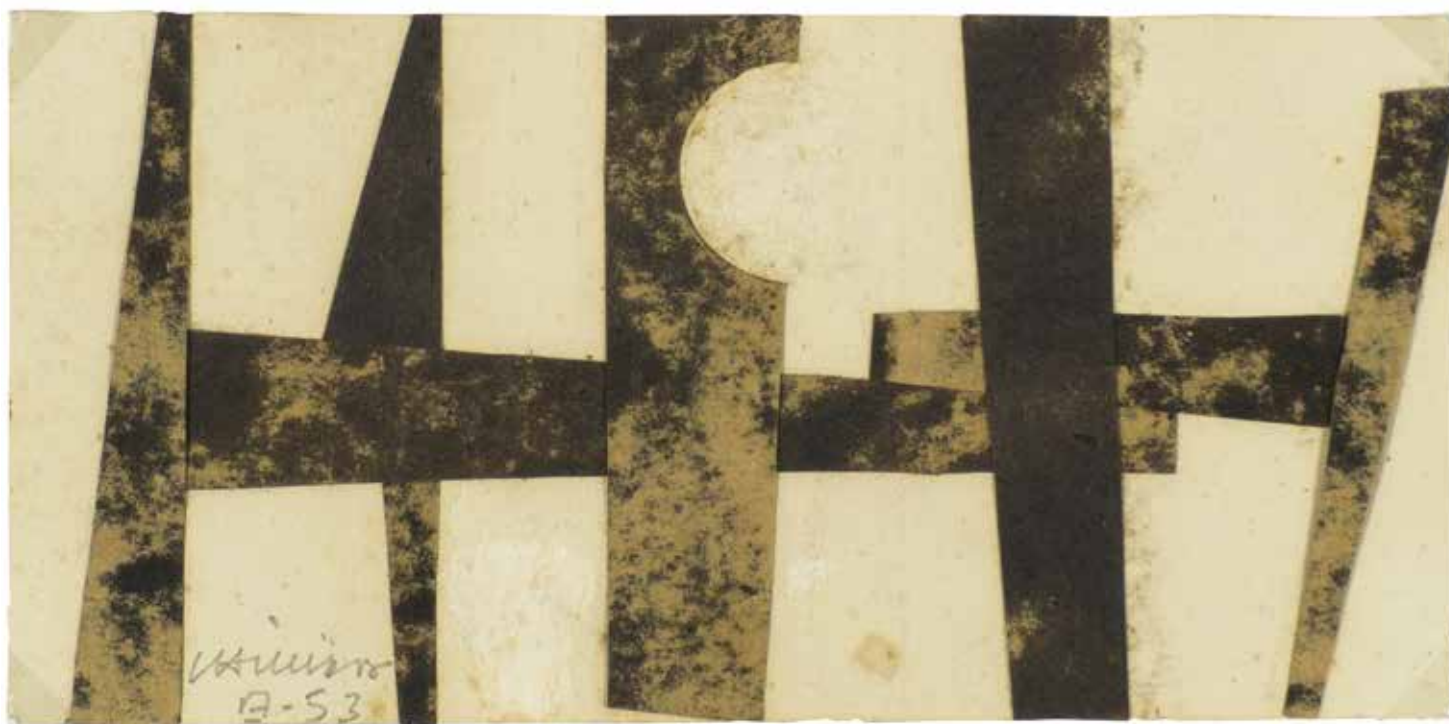
Sin título, 1953



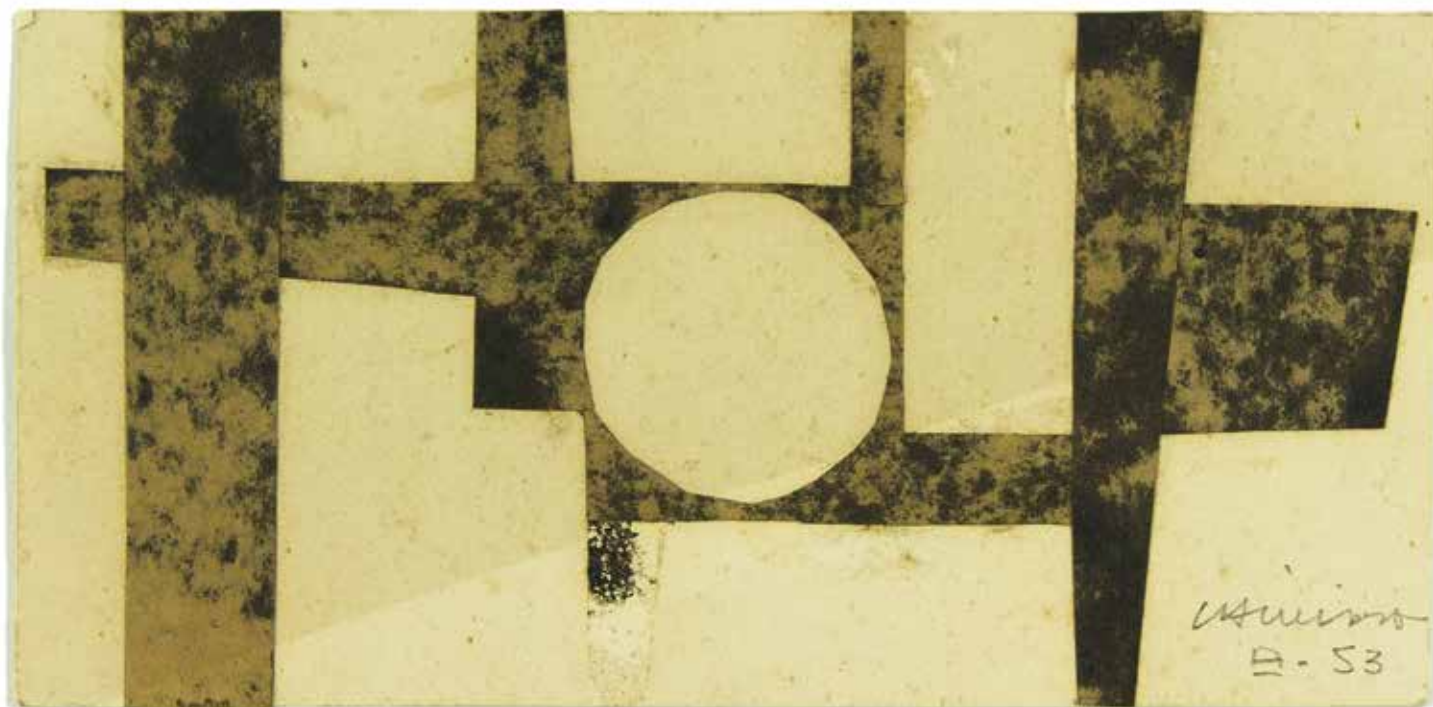
Sin título, 1953



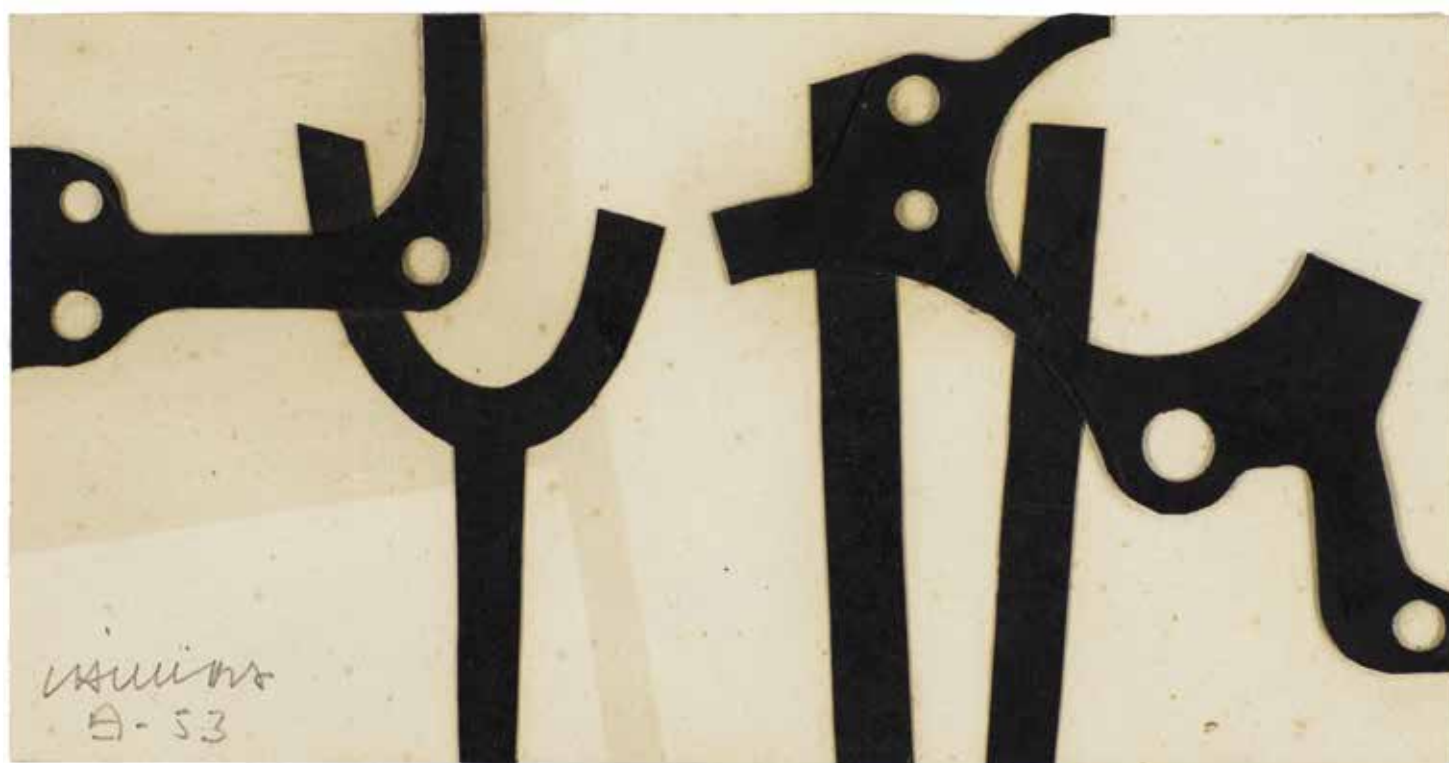
Sin título, 1953



Sin título, 1953



Sin título, 1953



Sin título, 1953



Sin título, 1953



Oyarak I, 1954



Deseoso, 1954



*Dos puertas para la Basílica
de Arantzazu, 1954-55*

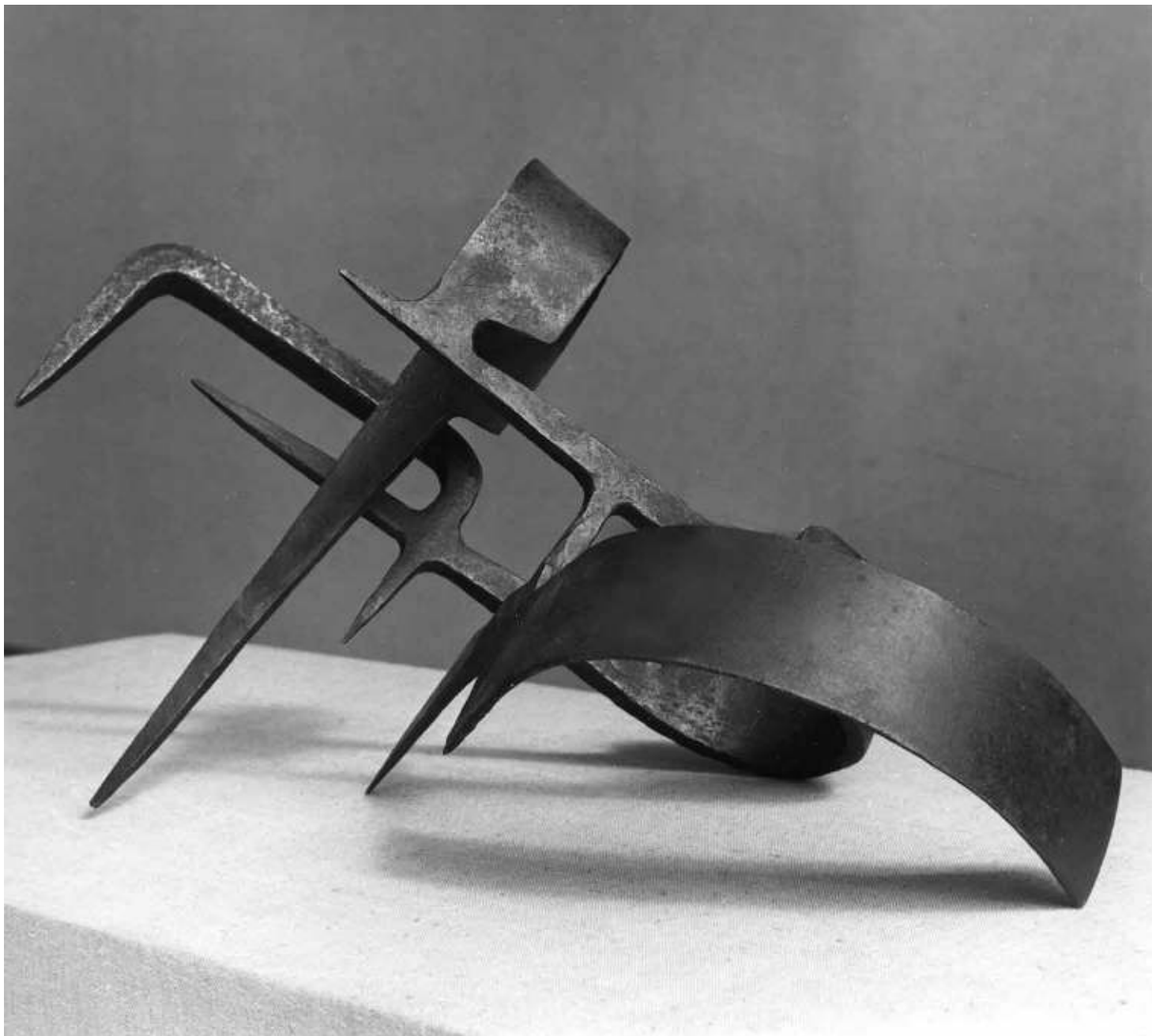




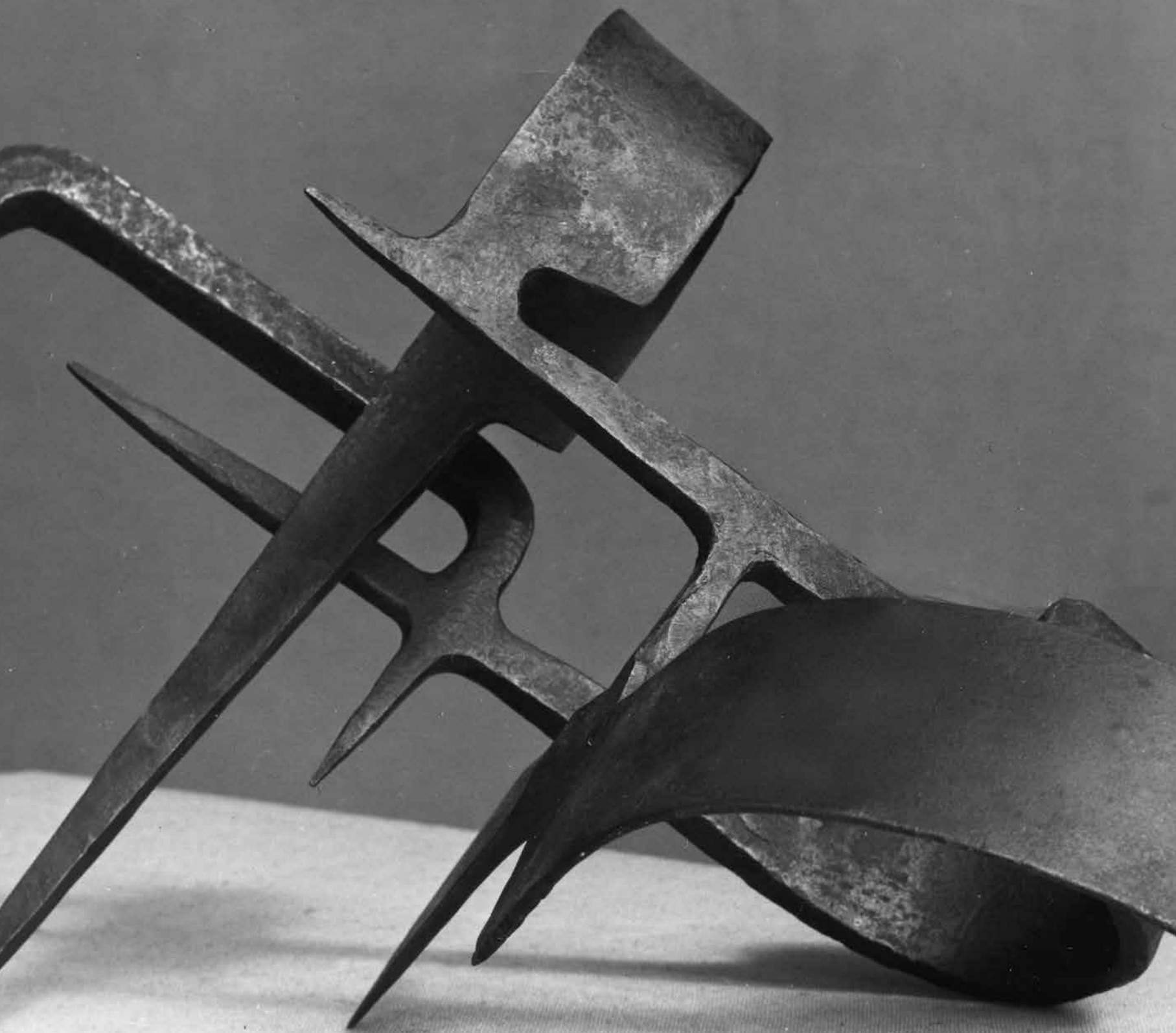
Concreción, 1955



Cemento incrustación plomo,
1956



Del plano oscuro, 1956





Hierros de temblor II, 1956



Sin título, 1957



Sin título, 1957



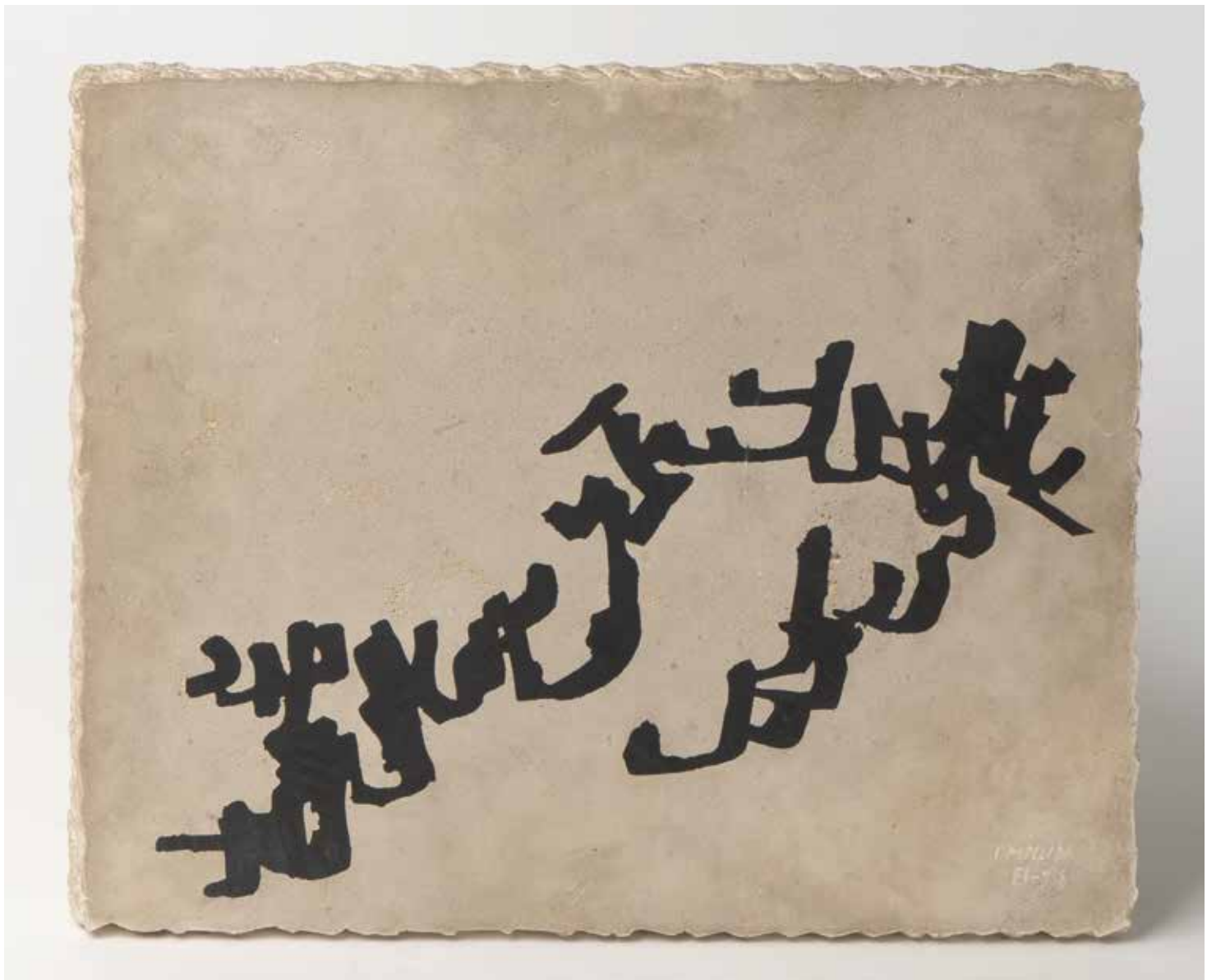
Piedra incrustación plomo,
1957



Hierros de temblor III, 1957



Rumor de límites I, 1958



Graphite, 1958



Yunque de sueños III (hierro),
1958



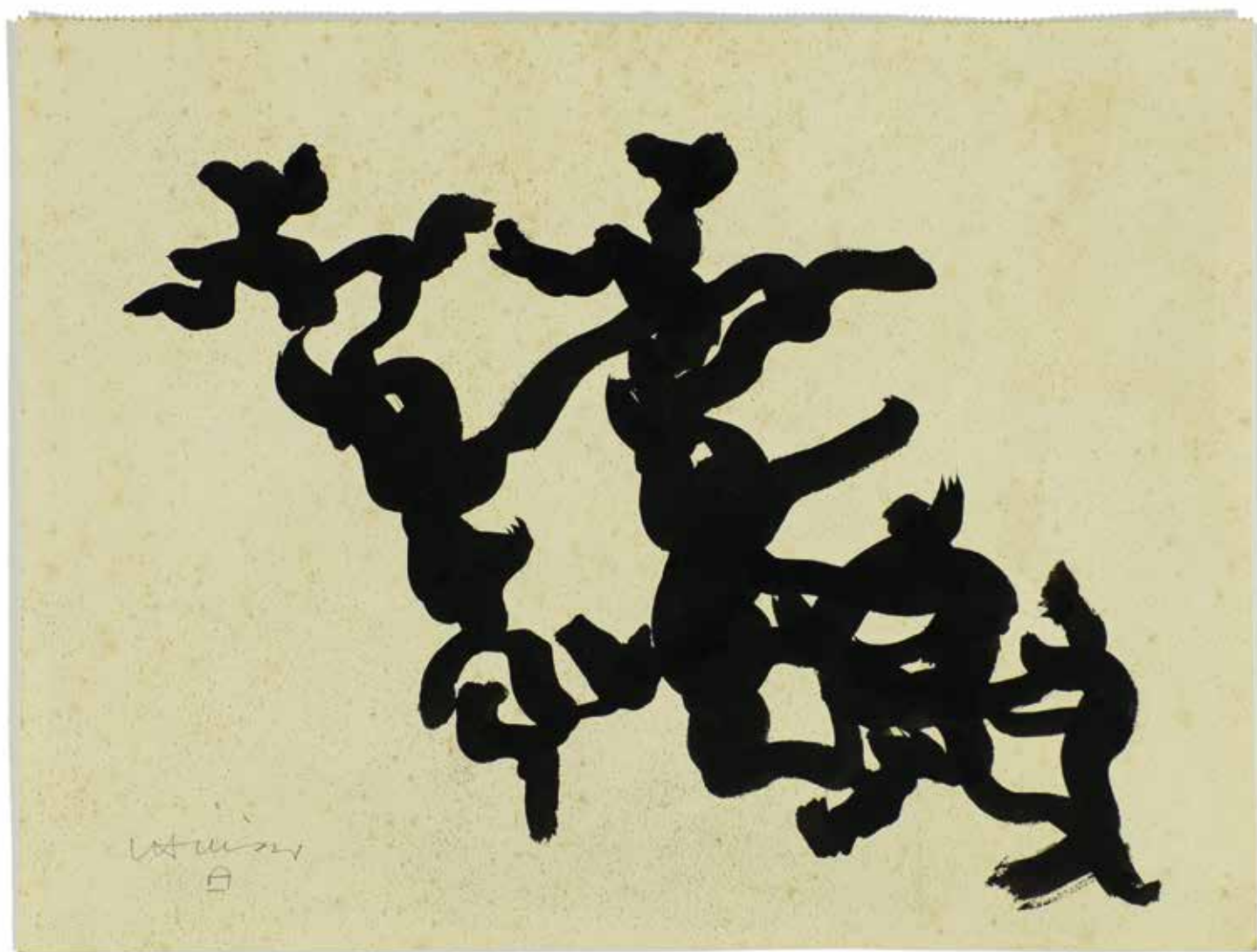
Yunque de los sueños III
(bronze), 1959



Rumor de límites V, 1959



Composición, 1958



Sin título, 1959



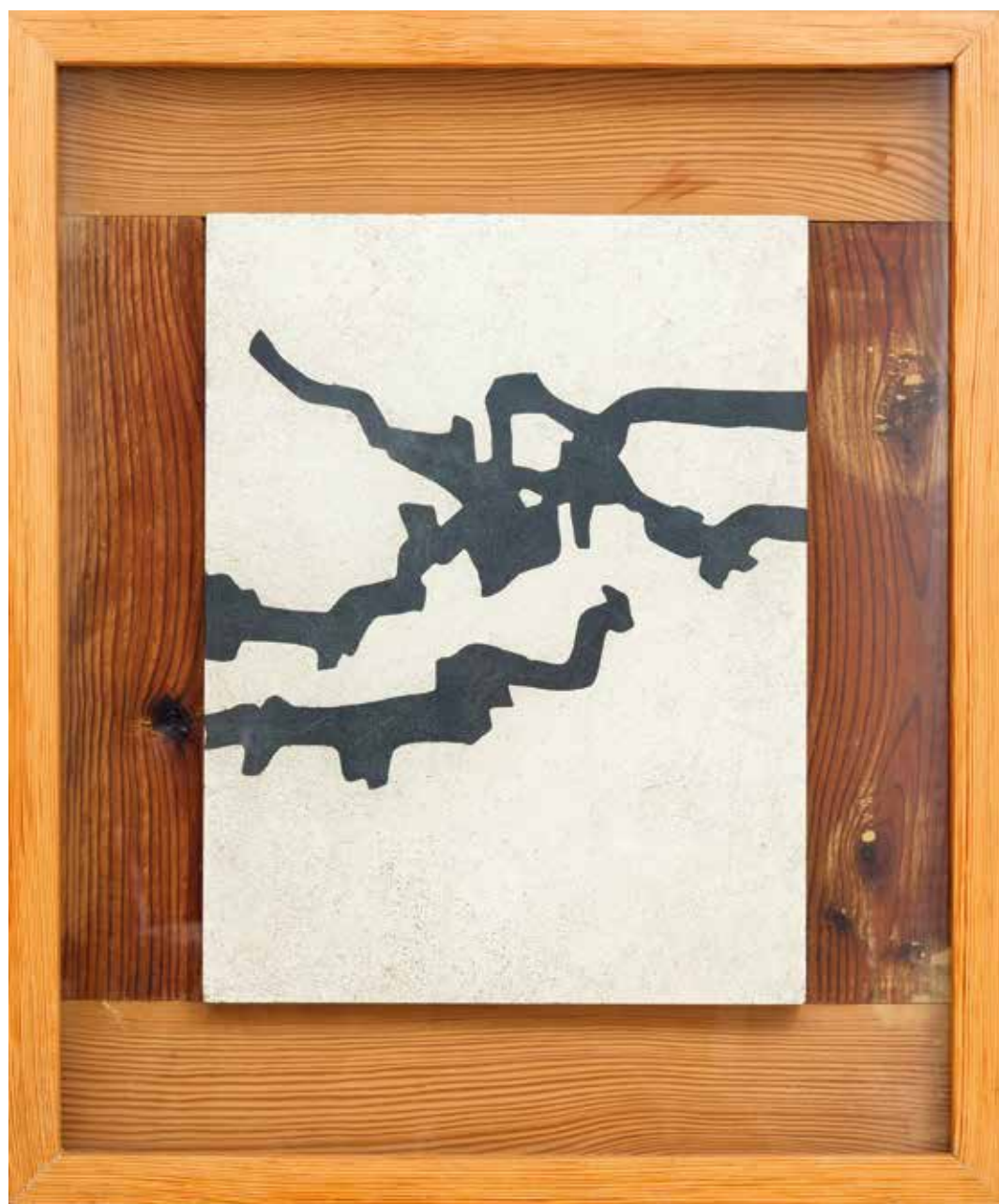
Relieve, 1960



Sin título, 1962



Estela II, 1962



Mármol incrustación plomo,
1964



*Estudio para el Peine del viento
III, 1965*



Utsune, 1966-68



Rumor de límites VII, 1968

<i>Autorretrato</i> , 1947 Sanguina / papel, 48 x 41 cm Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián	<i>Tres I</i> , 1952 Hierro, 30 x 23 x 42 cm Colección Carreras&Múgica, Bilbao	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 14'5 x 17'5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-8	<i>Piedra incrustación plomo</i> , 1957 Piedra y plomo, 25'5 x 37'8 x 4'5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. 1957.013.
<i>Torso</i> , 1948 Bronce, 66 x 31 x 20 cm Museo de Bellas Artes, Bilbao	<i>Espacios perforados II</i> , 1952 Hierro, 79'5 x 76 x 43'5 cm Banco de Arte Banco Sabadell	<i>Oyarak I</i> , 1954 Hierro, 174 x 48 x 42 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. 1954.002	<i>Hierros de temblor III</i> , 1957 Bronce, 27 x 72 x 41 cm Colección Hortensia Herrero
<i>Sin título</i> , 1948 Tinta / papel, 27'5 x 22'5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-48/FH-82	<i>El espíritu de los pájaros</i> , 1952 Hierro y piedra, 56 x 92'5 x 42'5 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	<i>Deseoso</i> , 1954 Hierro, 95'5 x 42 x 53 cm Colección de Arte contemporáneo Fundación 'la Caixa'	<i>Rumor de límites I</i> , 1958 Hierro, 22'5 x 75 x 28 cm Colección Banco de España, Madrid
<i>Sin título</i> , 1948 Sanguina / papel, 34'5 x 27'5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-48/FH-87	<i>Música de las esferas II</i> , 1953 Hierro, 25'5 x 31 x 27 cm Colección Museo de la Universidad de Navarra	<i>Dos puertas para la Basílica de Arantzazu</i> , 1954-55 Hierro, 237 x 211 cm, cada puerta Congregación Franciscana de la Basílica de Arantzazu, Oñate, (Gipuzkoa)	<i>Graphite</i> , 1958 Piedra y plomo, 32 x 41 x 3 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao
<i>Sin título</i> , 1949 Tinta / papel, 22'1 x 28 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-49/FH-40.	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 26'3 x 48'2 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-1	<i>Concreción</i> , 1955 Hierro, 50 x 20 x 19 cm. Colección Arango	<i>Yunque de sueños III</i> , 1958 Hierro y madera, 71 x 28 x 19 cm IVAM, Valencia
<i>Desnudo</i> , 1948 Lápiz / papel, 36 x 25'5 cm Colección de arte Fundación María José Jové	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 7'5 x 15 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-3	<i>Cemento incrustación plomo</i> , 1956. Cemento y plomo, 44'3 x 30'8 x 5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. 1956-010	<i>Yunque de sueños III</i> , 1959 Bronce y base de madera, 76 x 27 x 16'5 cm. (edición 1/4) Fundación Azcona, Madrid
<i>Concreción</i> , 1950 Yeso, 23 x 58 x 33 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. 1950.002.	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 7'5 x 15 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-4.	<i>Hierros de temblor II</i> , 1956 Hierro, 63 x 24 x 29'5 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao	<i>Rumor de límites V</i> , 1959 Hierro, 95 x 65 x 83 cm Abadía de Retuerta. Le Domaine
<i>Sin título</i> , 1951 Tinta / papel, 21'5 x 31'4 cm. Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-51/FH-10	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 7'5 x 15 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-5	<i>Del plano oscuro</i> , 1956 Hierro, 23 x 44'4 x 24'2 cm Colección ICO depositada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	<i>Composición</i> , 1958 Lápiz y tinta sobre papel, 27'8 x 21 cm Colección Carreras&Múgica – Guillermo de Osma, Madrid
<i>Sin título</i> , 1951 Tinta / papel, 21'5 x 31'5 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-51/FH-11	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 7'5 x 7'2 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-6	<i>Sin título</i> , 1957 Tinta / papel, 38'3 x 52 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-57/DT-6	<i>Sin título</i> , 1959 Tinta / papel, 20'6 x 27'3 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-59/DT-11
<i>Sin título</i> , 1950 Lápiz / papel, 14'8 x 21 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-50/DLF-19.	<i>Sin título</i> , 1953 Papel, cola y tinta / papel, 10'1 x 19'3 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-53/C-7	<i>Relieve</i> , 1960 Bronce, 20'5 x 22 x 0'8 cm Colección particular	<i>Sin título</i> , 1962 Mármol y plomo, 17 x 15 x 2'3 cm Colección Carreras&Múgica, Bilbao
<i>Sin título</i> , 1950 Tinta / papel, 12 x 15 cm Chillida Leku Cortesía de Sucesión Eduardo Chillida y Hauser&Wirth. CH-50/DLF-5		<i>Estela II</i> , 1962 Hierro, 30'5 x 22'5 x 14 cm Colección Guillermo de Osma, Madrid	

Mármol incrustación plomo,
1964
Mármol y plomo, 33 x 25 cm
Colección Fundación Juan
March. Museo de Arte Abstracto
Español de Cuenca

Estudio Peine del viento III,
1965
Hierro y madera,
12 x 16'2 x 8 cm
Colección Daza-Aristi

Utsune, 1966-68.
Granito, 40 x 83'8 x 46 cm
Colección Iberdrola

Rumor de límites VII. 1968
Hierro, 101 x 76 x 52 cm
Colección Santander

English

Oteiza doubted just as Erasmus did; Chillida is more Ignatian in his outlook¹

Javier González de Durana

In memory of Vicente Saavedra (1927-2021), friend, architect and promotor of the First International Outdoor Sculpture Exhibition in Santa Cruz de Tenerife (1973).

This is not the first time that the works of Jorge Oteiza and Eduardo Chillida meet in Valencia. There was a first encounter within the pages of the magazine *Parpalló*, a publication that spoke for the homonymous group that illuminated artistic modernity in this Mediterranean city between 1956 and 1961. The presence of the two artists appeared in the last issue of the publication, in the summer of 1959; those pages released a text by Vicente Aguilera Cerní, entitled *En torno a Jorge Oteiza* and an-

other written by the philosopher Gaston Bachelard, *El cosmos del hierro*². The Valencian critic carried out a detailed analytical survey of the evolution of the sculptor during the decade that had ended; it reflected events such as the meetings in Santander, when the two first met, to the contribution of São Paulo, as well as the thoughts of the French philosopher, translated by Elena Aura, of the text had been released in Paris three years earlier to mark Chillida's first personal exhibition at Galerie Maeght³.

But I do not mention this here based only on the fact that both sculptors coincided next to each other on those aforementioned pages, but because the reflections of Aguilera Cerní offered the most comprehensive critical review - one that was well-reasoned, extensive and rigorously put together⁴ - on the work of Oteiza available in the Spain of that era. Bachelard's critical analysis of his work was the first to be translated into Spanish (there have been several); it entailed indeed an important and pioneering text on Chillida written by a first-order European personality of the time. Prior to these writings, neither of the two sculptors had been the

subject of such in-depth analysis nor had they received as much attention and relevance; there had nonetheless been some comments and opinions, as we will see herein, but none as prominent as those put forward by Juan Antonio Gaya Nuño⁵.

It was also in Valencia, two years before the above, and in the magazine *Arte Vivo* (the predecessor of *Parpalló*), where the names of Oteiza and Chillida appeared side by side, alongside those of other artists⁶, as the authors of "a violent, austere or precise art, indeed, but an art, whether you like it or not, that is Spanish in its deepest roots, and whether you like it or not, universal" It was the painter Antonio Saura who expressed himself this way, expanding his opinion on Oteiza by indicating that, "barely recognized in Spain, (he is) one hundred percent an authentic artist offering an extremely thoughtful, precise and powerful work, carried out in total isolation, in short, a collection of admirable pieces",...the ascetic and consequent sculptures of Oteiza...", "and as witness thereof, already in the Biennial, Oteiza has been given an award (...) hence here is the magnificent theory

1 *Laocoonte Crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Kain Editorial, Madrid, 1991, p. 206. This is a set of discussions held by the architects Juan Daniel Fullaondo (the phrase is his yours), and María Teresa Muñoz in which, despite being Chillida the central theme, Oteiza is mentioned as a "counter-figure" up to 71 occasions throughout the book, more than any other person; (the following referred to are: Clement Greenberg cited 43 times, and Martin Heidegger, 29).

2 In the International Centre for Artistic Documentation (CIDA 1P D 79) of the MACVAC, Villafamés, Castellón, a letter from Chillida addressed to Aguilera Cerní is preserved which reads: "Hernani 6-4-59. Dear friend, Saura writes to me asking for some text about my work. I send you the one by Gaston Bachelard, from *Derrière le miroir* ' edited on the occasion of my exhibition of 1956 in Maeght, as well as some photos (of low quality, to my regret) of more recent works. I congratulate you on winning the Venice prize, and I hope that the day when we can meet in person will not be far away. With affectionate greetings, Chillida He congratulated him for having won the First Critics ' Prize at the XXIX Venice Biennale in 1959.

3 *Parpalló*, no 4, *tercera época*, July-August 1959 (although the cover indicates that it appeared in the summer of 1960). In addition to those mentioned, in that "Issue dedicated to the International Awards of the new Spanish art)" other articles were *La evolución de Antonio Tapies. Evolución de Modesto Cuixart* by Juan-Eduardo Ciriot, *La llamada de la Tierra* by Camilo José Cela, *Eudaldo Serra* by Cesáreo Rodríguez-Aguilera and *Entorno a una arquitectura premiada* by Carlos Flores, among others.

4 I mean that this was a text that went far beyond the numerous articles alluding to the Arantzazu conflict that arose in previous years and the scant news or journalistic reviews that reported on a given conference or that exhibition featuring Oteiza.

5 This was before Aguilera Cerní and in Spain only the historian and art critic Juan Antonio Gaya Nuño had paid any worthwhile attention; he referred to Oteiza with two articles in the journal *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas* (journal of letters and human sciences), *Fracaso de una iconografía nonata*, N° 89, Madrid, May 15, 1953, p. 9, and "Oteyza, Sao Paolo y la escultura abstracta", 131, Madrid, October 15, 1957, p. 10, reproduced later in his book *Entendimiento del Arte* (Ed. Taurus, Madrid, 1959); and to Chillida with an article also in *Ínsula*, entitled *Chillida, escultor en hierro caliente*, no 123, Madrid, February 15, 1957, p. 9, also referred to in *Entendimiento del arte*, op. cit., pp. 161-166.

6 Martín Chirino, Pablo Serrano, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Luis Feito, Rafael Canogar, Fermín Aguayo and Antonio Lago.

of Oteiza's publication, so worthy to be carefully pondered by those subscribing to the constructivist and lyricist schools respectively"⁷.

It is curious that Saura mentioned the "isolation" of Oteiza because, precisely, in those years he was not in the slightest an isolated artist in the social and cultural planes. On the contrary, the sculptor had established a close relationship with numerous artists and cultural groups in a country that, despite the restrictions imposed by the political regime, was earnestly groping for the modernization of art. There was an evangelical as well as an ardent resolve to transmit the ideas he had made his own during the years of freedom enjoyed in Latin America. Oteiza propagated a new idea of art - by carrying it out, as well as by theorizing on it - in a dry national context, thirsty for fresh ideas⁸. In addition, he represented the connection with the artistic avant-gardes prior to the Spanish Civil War. It could be said, therefore, that Oteiza was in the fortunate position of being an artist who was very well linked to other artists in his country during that decade. Obviously, Saura indicating a creative loneliness, in the sense that Oteiza was creating unique work, not attached to any broad stylistic trend that other artists had

taken on board. His work had the hallmark of his own personality, an aspect that commanded the consideration of practitioners of abstraction in both the geometric-constructive mode and in the informalist-lyrical mode. Saura may also have been thinking that during the years 1956 and 1957 Oteiza was metaphorically locked into a confined space, limiting his previous social life. This was the space transformed into a workshop that was made available to him thanks to Juan Huarte. The space was inside a building under construction belonging to the administrative complex known as *Nuevos Ministerios*; there he elaborated the works that he took to São Paulo.

Compared to the hectic proliferation of conferences, letters, newspaper articles, lecture drafts, requests in various cities, contests, controversy and encouragement transmitted to groups of young artists by Oteiza, Chillida seemed to be more distanced from the socio-cultural environment in which he lived, engrossed in applying the right amount of fire and heat to his iron elements, wrapped in the glittering darkness of his forge.

Of course, his work was also unique and characteristic to an extreme degree; it could be described

as another peculiar island in the second wave of avant-gardes. Beyond his privileged relationship with the gallery-owner, Maeght, his brotherly friendship with Palazuelo and a devout dedication to his wife and children, we appreciate in the Chillida of the early 50's Chillida the sensation of being enveloped by the thunderous silence of the furnace and the rhythmic pounding of the hammer, a setting that favoured his work without distractions. It fostered a slowness that was necessary for the precise finishing of his *Sueños de silencio y musicalidad, en su estrepitosa forja*" (dreams bathed in the sounds of silence and musicality, in the presence of his resounding forge) as Bachelard noted, as if the force required to overcome the challenge of the red-hot iron, to shape it which entails a close and personal interaction with the matter; indeed, in this demanding setting, almost any other company is superfluous.

Despite the fact that both worked for the Basilica of Arantzazu (with no or minimal coincidence of both at that site), they won the Diploma of Honour at the Triennial of Milan in 1951, and 1954 respectively, and their works were exhibited (separately) in Madrid during the first half of 50s. However their

7 Antonio Saura, *La lección de São Paulo*, in *Arte Vivo*, Valencia, December 1957, a monograph on Manolo Gil, who had died a few months earlier. Saura had already written, in quite a surreal way, about Oteiza before. He did so in 1953 during the exhibition *Arte fantástico* at the Clan Gallery. "A sculpture by Oteiza, designed to occupy the universe completely, shows us the prodigious link of the snowy vertebrae; the beetle stairs, firmly welded by apparently watery hands; an airlock raised like a funerary monument of joy. The inside of a log of baobab pouring down its brownish milk, the anthurium-like openings are moistened, and through an undoubted hymen descends a faint bluish light. The stones and the mud are anointed by the breath of the birds, while the charcoal-like steps remain static, engraved in the resounding marble forms. Inside a giant conch shell the overhead light illuminates a labyrinth: the ear, the sea, the conch shell are the same thing" (Antonio Saura, *Colección Artistas Nuevos*, N° XII, Gallery, Clan, Madrid, 1953); and see also: *Deliciosa pese a su inapropiada luz, la microestructura del extraordinario Oteiza* (Antonio Saura, in *Índice de Artes y Letras*, Madrid, 91, 15 July 1953).

8 On Oteiza's activism see *La activación de las vanguardias racionales en España: del legado de Oteiza a las nuevas generaciones geométricas* in *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*, by Paula Barreiro López (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009) and, above all, the texts by Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2009, and *La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)*, in *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brazil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007, pp. 127-193.

names did not appear linked or related to art reviews and art criticism until the second half of the decade. The turning point was the visibility Chillida acquired through the Galerie Maeght exhibition in Paris, 1956. While the work and the personality of Oteiza were commented and cited in articles published during the time prior to his international triumph, the work of Chillida presented at the gallery *Galería Clan* in 1954 only reaped the laudatory comment written by José de Castro Arines⁹ in the Madrid press (who three years before had also highlighted Oteiza “for his ideas” and in relation to his other exhibitions held in Madrid: three collective exhibitions, *Arte abstracto* held at *Galería Fernando Fe* in 1954, *Escultura al aire libre* held at the university hall-of-residence Colegio Mayor Moncloa in 1957¹⁰ and in the so-called *Blanco y negro* held at *Galería Darro* in 1959).

One artist and the other compared, extroverted and introverted, talkative and quiet, sparse and concentrated, public and intimate, conceptual and manual, the eloquent temperament that was self-interpreting and the quiet retreat to the task itself; according to Oteiza, he wasn’t “present” in these works, while Chillida was always “present” in his creative discourse, in a somewhat priestly manner, becoming a wise bridge maker with Oteiza, a warrior, a noble, a master of configuration...

indeed, these two sculptors who were such opposites in character could not but manifest themselves in very different ways, to the point of executing their works, even when the subjects that interested them both were the same - space, light, spirituality, and visual sonority...- , even in spite of occasional formal similarities, their primary motivations and their ultimate intentions and renditions could not be more different.

One was the master of a theory and created “families” of sculptures with a variety of nuances to demonstrate it; the other began each sculpture without a precise starting point, just an arrival that was unveiled at an appropriate moment, once each work was finished, meaning that the rotund idea was still enshrined in the work. The fiery temperament of Oteiza gave rise to works tempered with the scientific coldness typical of a laboratory, while from the calm serenity of Chillida emerged pieces that seem to contain fiery interiors, rising up and crossing the air above like glowing flares frozen in time or mineralized moments of lightning.

We are talking about the 50s and 60s, decades in which both artists got to know each other well, they shared the same vital and sentimental geography, they visited their respective workshops, and triumphed in the American and European art scenes. To say that they were friends would perhaps

be excessive “dissension, though softly expressed, had existed since old times. Sometimes there are personalities that seem to be born, set to never match up. And this is one of those cases...” Juan Daniel Fullaondo¹¹ pointed out. There were many personality differences and strong contrasts were present.

However, they were colleagues who respected each other and worked from a small territory within Europe, the Basque Country, tiny if we adjust the framework to the global context, attempting to place Gipuzkoa in this context. After winning the award in São Paulo, Chillida sent a telegram to Oteiza: “Congratulations and a hug”. Chillida¹². Eduardo rejoiced as Jorge did later, at the successes attained by his colleagues.

They even shared the idea of proposing in 1959 to the City Council of San Sebastián the initiative of an “International Constructive Biennial of Sculpture, Painting, Architecture and Industrial Design.” The proposal never materialized in spite of the earnest collaboration of Vicente Aguilera Cerní and Juan-Eduardo Cirlot. It was an idea with which they intended to take over another Art Biennial previously proposed by El Ateneo de Madrid, with a clear conservative, anti-abstract stance, pushing conventional content, to which interest in sponsoring had already been expressed by local institutions. Taking advantage of this institution-

⁹ In the face of such a limited critical impact, the exhibition at the Clan Gallery had extraordinary effects amongst architects, from which the commission of the doors for the Basilica of Arantzazu and its presence at the *Trennale di Milano* in 1954 would derive for the sculptor.

¹⁰ José Camón Aznar, *Exposición de Escultura al Aire Libre*, in Goya, no 18, Madrid, May-June 1957, pp. 401-402.

¹¹ *Laocoonte crepuscular...*, op. cit., pp. 41-42

¹² Telegram sent from Madrid on September 29, 1957, Documentation Centre of the Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza, Navarra, Registry number: 7915.

al interest, the two sculptors looked for a way to reformulate the narrative with which the Biennial had been programmed.

Oteiza focused on ideation of the event and Chillida in its management and dealing with the authorities, but it was simply not to be. Chillida was seriously accused by the magazine *La Estafeta Literaria* of being the cause of its suspension: “it must be brought to the public’s attention that Mr. Chillida, who, by the way hadn’t even seen the works that were going to be exhibited, is the culprit. Guilty - or unaware - he is incapable of advising in this type of situation. He, depending as he does on foreign interests, a *poulain* from the Maeght Gallery in Paris, the interested party that commands him and surely having much to do with his imposition; he had no authority, nor experience, nor knowledge to be in a position to judge such a situation”¹³.

Naturally, the suspension was not ordered by Chillida, but by the mayor of the city, Antonio Vega de Seoane, who wrote a letter to the management of El Ateneo de Madrid in which he stated: “I ratify in writing that the basis of my deci-

sion in this matter rests on my very high opinion on the moral, human, artistic and Spanish criteria of Don Eduardo Chillida”. Faced with the serious accusation of Manuel García-Viño, Oteiza reacted forcefully: “I am deeply enraged at the dirty level with which the attack on Chillida has been orchestrated as well as the intention to confront those who have intervened in this suspension (...) Chillida has a proven composure in his life (...) I have offered to help him in whatever way I can ...”¹⁴. In the following weeks, it is likely that Oteiza and Chillida continued to try their best for the alternative Biennial suggested by them to take place, but it didn’t take long before discouragement spread in all directions: “I’m totally discouraged about the San Sebastián Biennial (Oteiza confessed to Aguilera Cerní).

“I have written some articles preparing the groundwork. But the last one has already been intercepted. Without the freedom to get rid of the inconveniences that must be eliminated - useless organisms and people - I cannot collaborate. And I’m afraid that the rest of us here in San Sebastián will settle for so little that

it’s better, once again, for nothing to take place. Anyway, dear friend, I am very discouraged”¹⁵. It was a sadly aborted chapter in the history of art in our country, but it had the virtue of bringing together two internationally awarded sculptors and enabling them to express their friendship. In the summer of 1962, the good vibe between them led them to jointly sign a letter addressed to Fernando María Castiella, Minister of Foreign Affairs in one of Franco’s cabinets, in favour of his colleague Agustín Ibarrola, imprisoned for political reasons:

“His. Excellency, JOSEMARIA CASTIELLA¹⁶/ MINISTER OF FOREIGN AFFAIRS / MADRID

H. E. Most Honourable Minister,

A close friend, the painter from Bilbao, Agustín Ibarrola, imprisoned for days in Bilbao, has tried to kill himself. We know nothing of the state he’s in. We are spiritually desperate. On behalf of all Spanish artists, particularly those from Gipuzkoa and Vizcaya, we turn to Your Excellency to please intervene for Ibarrola, for the friends who were impriso-

13 “CHILLIDA SUSPENDE LA BIENAL DE SAN SEBASTIÁN”, by M. García-Viño, Madrid, no 175, August 15, 1959, pp. 1-2. The scandalous headline appeared on the front page of *La Gaceta Literaria* with a remarkable typographic display. This magazine was edited by the Ateneo de Madrid, promoter of the Biennial that the Basque sculptors wanted to replace, which explains the virulent reaction. However, with due courtesy, the following issue, (No. 176, Madrid, 1 September 1959, p. 23), published a text by José Ma Moreno Calván that, in a way, replicated García-Viño’s accusation, with the title *Sobre Chillida y la Bienal suspendida. Un voto de aplauso para el alcalde San Sebastián*. The controversy did not end there, because then (no 178, Madrid, October 1, 1959, p.9), the same magazine released another text signed this time by Vicente Aguilera Cerní, *La Bienal suspendida y el arte de nuestros días. Aclaración que pasa por San Sebastián*, and a reply from M. García-Viño: *Envío al señor Aguilera Cerní*.

14 In the Jorge Oteiza Foundation Documentation Centre, Alzuza, Navarra, Registry N° 7384, a document written by Oteiza in three different versions is kept, namely: *Aclaración a la Bienal de San Sebastián suspendida. Yo me acuso*; *Informe del escultor Oteiza sobre la suspensión de la Bienal de SS. Chillida decidió la suspensión, pero yo reclamo parte de ese honor* and *Defensa de Chillida y hasta defensa de Zarco. Yo me acuso*. These texts explain in detail what happened from one point of view, which, together with the information provided by the Literary Section in the other side, give rise to an interesting topic to investigate and clarify. Rafael Zarco was responsible curator of the Biennial proposed by The Ateneo; Oteiza met him in Bilbao during the years 1949-51 and, over time, he ended up directing Madrid’s Sala Toisón.

15 Letter signed in Irún on September 19, 1959, Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA PB CA 437) from MACVAC, Villafamés, Castellón. The articles he referred to in this letter were: *Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano*, in the newspaper *La Voz de España*, San Sebastián, September 9, 1959, and *Es preciso rectificar nuestro festival de cine*, in *La Voz de España*, San Sebastián, September 22, 1959.

16 The Bilbao-born Minister, Fernando María Castiella y Maíz (the sculptors confused his own name when calling him José María) was the Minister of Foreign Affairs between February 1957 and October 1969. Therefore, he was able to congratulate both of them after their triumphs in São Paulo in 1957 and Venice in 1958. Although he belonged to the Spanish Falange and was closely linked to the Franco regime, he had a reputation as a reformist with an open-minded outlook.

ned with him. And to put an end to the inhumane treatment meted out by the police.

The two of us allow ourselves to subscribe to this request and to make it precisely to His Excellency with whom we have met on different occasions, when we received friendly congratulations for our behaviour while representing Spanish art abroad. We are also like Your Excellency from this small Basque country, where as Your Excellency knows very well that no one, even on the grounds of their political ideas that may be considered advanced or even dangerous, ever departs from a deep and traditionally Christian conduct.

Thank you, Mr Castiella, we are all fully confident that you feel the same as we do and that you will consider our petition.

Eduardo Chillida, sculptor, San Sebastián / Jorge de Oteiza, sculptor, Irún¹⁷

A few years later, in 1967, Chillida wrote a letter to the editor of the newspaper *La Voz de España* in which he defended Oteiza in relation to arti-

cles published in its pages. The typed letter, which was never published by the newspaper, read as follows:

“Sr. Molina Plata / Director of *LA VOZ DE ESPAÑA*

Dear Sir,

please publish this letter, in which I try to publicly show my disagreement with this unfortunate series of articles, which appeared in your diary following the *GRAND PRIX OF BASQUE PAINTING*, the failure of which, I am responsible too.¹⁸

In these articles a friend, a great artist, and a man, generous as they come, has been unjustly attacked.

I now want to send Oteiza a greeting from my workshop in San Sebastian to his workshop in Irún.

Waiting for the publication of this letter, you are most cordially greeted,

Chillida

(handwritten on one side)

Kaxo Jorge

Since they won't publish this letter either, I'm sending you a copy. A hug. *Agur*, Eduardo¹⁹.

The disagreements, and fierce criticism between the two artists, more from one side than the other, came years later. I am going to completely ignore that side of a brilliant page of art history and those who have come to this text thinking that I would bring or prolong here some of those tensions, very often, fuelled by incongruous defenders of both, can abandon their reading of this text right now. Over the last decades the work of the two sculptors has been shown, analysed and dissected in numerous exhibitions and publications. It is not a question of being repetitive here or of trying to add a new definition to the vast literary production devoted to them. There are already many repetitions of the ideas of artist in their extensive writing and conversations; many more in those of their glossators. It is logical that we become tired of listening or reading, time and time again of what has already been said or written by each artist in other places with similar words..., these are two people who have been thought about so much, they have been interviewed so often, so many books have been dedicated to them...

17 Letter signed in San Sebastián on July 9, 1962. Type-written document, the Documentation Center of the Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza, Navarra, Registry number: 6185. Ibarrola, as a union member of the Euskadi Workers' Commissions, was arrested on June 13 under the protection of the State of Exception decreed on May 7 as a result of a general strike that reached a profound repercussion in Asturias, Vizcaya and Guipúzcoa. Oteiza and Chillida were not the only representatives of the world of culture who were interested in Ibarrola, so was the English Hispanic Studies specialist, David Goldstein and a large group of intellectuals encouraged by the intervention and complaint of Vicente Aguilera Cerní in the XIII International Convention *Artisti, Critici e Studi di d'Arte* (Rimini, Italy, September 1963) in relation to the Agustín Ibarrola imprisonment situation and the case of Antonio Giménez Pericás (art critic and one of the founders of *Parpalló*). None of this made any change and Ibarrola was sentenced September 22, 1962, Summary No. 873/62, as the author of the so-called crime of rebellion in a highest degree and without circumstantial evidence, to nine years in prison. Oteiza had known Ibarrola since the old days of the Galería Sydio, 1948-49, becoming close friends, a type of closeness that was not found with Chillida, although he did not lack solidarity with his colleague.

18 The jury for the third call for this Award was made up by Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, José Berruezo (art critic for the newspaper *El Diario Vasco*), P. Mallet (Director of the School of Fine Arts of Bayonne), Javier Serrano Molero, Pedro Manterola (art critics of the Alava editions of the newspapers *El Correo Español* and *Diario de Navarra*, individually), Fernando Chueca (director of the Museum of Contemporary Art, in Madrid) and Luis Alegre Núñez (director of the Museum of Modern Art, in Madrid).

19 Hand-written manuscript document, signed in San Sebastián on September 25, 1967, Documentation Center of the Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza, Navarra, Registration 2407. The writer, Antonio Valverde, who was a member of the Jury in the first edition of the Grand Prix of Paint Basque (1965) recalled two years after a dinner attended by, among others, the art critic from *La Voz de España*, Antonio Viglione and Oteiza, also “came the Mayor of San Sebastian to chat with everyone. Oteiza took advantage of the occasion to persuade him of his obsession, the need for a Higher education center to teach and research art. Mr. Elósegui listened to him with great attention. I do not know if there was anything between Viglione and Oteiza, but since then the relations between the two have become progressively worse. I wonder who started the fight? Who planted the first seeds?”, in *Divagación irreverente*. Paz, in *Diario Vasco*, San Sebastián, September 21, 1967, p. 20. This article was reproduced in full the following day by “*La Voz de España*”. Chillida was referring to this video and an interview Viglione painter Menchu Gal (The best way to talk about an artist is by talking about his work”, in *La Voz de España* San Sebastián, September 17, 1967, p. 24) that indirectly referred critically to Oteiza and the *Escuela vasca* he promoted.

In the bibliography on Oteiza there are excellent highly authoritative voices (Txomin Badiola, Margrit Rowell, Javier San Martín, Iskandar Rementería...), but there is also noise, cacophony and the echo of echoes, resulting in a jungle proliferation of texts that sometimes results in more confusion than understanding. In this sense, Oteiza has been predated. In the account of the publications about Chillida there is a greater containment of textual squabbles, but María Teresa Muñoz indicated that “the discourse about Eduardo Chillida reflect two situations: either they are overly poetic, or they are unbearably anecdotal. Or they often become a complicated mixture of both things”, to which Juan Daniel Fullaondo added that “fortunately, the canonical text was that of Gaston Bachelard; Pablo Palazuelo told me that he was truly ‘unbeatable’ (...) Bachelard does it very well. In other cases, a truly unbearable pretentiousness prevails”²⁰. In a previous book by Fullaondo, twenty years earlier, he had already pointed out “the irresponsibility, the irrelevance with which, in general, European criticism has treated his work (Chillida’s). Three or four brilliant but raw intuitions, eight or nine ingenious phrases, are all that could be obtained in the midst of the profuse interpretative contribution around the most brilliant figure of the current Spanish art scene”²¹.

The truth is that what Muñoz and Fullaondo said about the texts about Chillida is applicable to those that deal with Oteiza, although the latter reduce the dose of poetic cloying and include, too often, pedantic pretentiousness.

Their *Catálogos Razonados*, released in 2014 and 2015, brought order and clarity to the entirety of their artistic production, which in the case of Chillida implied handling thousands of references, and expository, and in Oteiza’s, it implied searching, locating and defining hundreds of pieces, their variants and replicas. With such abundant information, this text will take another course in an attempt to provide a new point of view.

La vertebrated wisdom of Juan Antonio Gaya Nuño

Before *Parpalló* and besides the occasional appearances in newspapers and magazines, the first time that Oteiza and Chillida appeared together in a Spanish art book was in the broad-based study of Juan Antonio Gaya Nuño: *Escultura española contemporánea*²² that examined the evolution of sculpture over more than half a century, starting with two local citizens of Bilbao, Paco Durrio, and Nemesio Mogrovejo, and reaching the other two Basques from Donosti (San Sebastián), now the focus of our attention herein.

Juan Antonio Gaya Nuño

(Soria, 1913 - Madrid, 1976) was, amongst historians with academic training, a genuine defender of modern painting and sculpture since the late 40s, therefore a *rare avis*. On reflection, no one would have imagined this study path for him since his beginnings were focused on the Castilian Romanesque and Mozarabic architecture. His father was executed in 1936 before the defeat of the Republican army. Gaya was convicted and imprisoned for several years, after which he wanted to resume his research again from Madrid; this wish was not possible because as a state official, he had refused to swear allegiance to the Fundamental Principles of the Francoist Movement. Under such circumstances he met in Madrid José Gudiol, a Catalan historian and art critic, who sent him to Barcelona to work as director at the art gallery known as *Galerías Layetanas* between 1947 and 1951, thereby enabling him to be linked with the contemporary art world. His imprint on these galleries was immediately noticed: he organized the first exhibition of Picasso and Joan Miró after the civil war, in 1949. He also exhibited the work of the Madrid School painters, such as Benjamín Palencia, Álvaro Delgado and Menchu Gal, and he introduced the members of *Dau al Set*, Antoni Tàpies, Modest Cuixart and Joan Ponç. As a historian and essayist he had delivered to the printing press *La pintura española*

20 Laocoonte crepuscular ..., op. cit., p. 18.

21 *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Alfaguara, Madrid, 1972, volume belonging to the Nueva Forma; Collection of criticism and interpretive problems, p. 121.

22 Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.

*del medio siglo*²³ some years prior to the publication in 1957 of *Escultura española contemporánea*²⁴. In 1958 he released *Ataraxia y el desasosiego del arte*²⁵, a peculiar and lucid essay, product of his in-depth universal knowledge about art.

His infiltration into contemporary art wasn't just luck in his professional development within the gallery, but the logical consequence derived from the deep historical knowledge he possessed applied to a time in the present from which he never wanted to be left aside. In fact, he believed, that one could only be a good analyst of contemporary art if one had solid training in the knowledge of the evolution of art history: "Trying to comment and value current art without deeply knowing all the previous art is a task destined to be useless, a total failure. And analysing ancient art while ignoring modern art, leads only to an entomology and mineralogy of the *status quo*, an approach which is not only hateful, but absolutely corrupt. To talk about Manet's work without referring to Velázquez is to err, as it is to comment on Velázquez without Manet. To enclose such a wonderful subject as art and to divide it into compartments, can

only be the work of bureaucratic types and, sadly, it is not otherwise professed at universities, which have become the poor centres of bureaucracy"²⁶. The fact that he was terminated by the science research body known as C.S.I.C. and the Spanish universities allowed him to avoid the risk of falling into the comfort of bureaucracy, but his absence deprived these institutions of a personality that could have provided them with greater dynamism.

Gaya Nuño addressed his analysis before Oteiza triumphed at São Paulo and after Chillida exhibited at *Galerie Maeght* for the first time²⁷. I have personally known Oteiza and his work for a long time, at least since in 1951 he exhibited in *Galerías Layetanas* within the collective exhibition: *Cuatro escultores abstractos*. However Chillida's work, seemed to have been discovered earlier, probably since the exhibition in the Clan Gallery in 1953²⁸, and without having a personal relationship with the artist, at least not a deep one.

While Gaya Nuño was writing the last pages of his book, Oteiza was immersed in his *experimental purpose* that was still unknown and would remain unknown until some

months later at the Brazilian Bienial. Therefore, the judgment of the historian from Soria was based on the set of works prior to that final creative explosion but knowing very well what the artist had created up to that moment. The information of Gaya Nuño was very good and is evident throughout the intense four pages that he dedicated to him.

According to this historian, on generational terms, Oteiza would be framed within the group of sculptors interested in *la invención de las formas* (the invention of forms), such as Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Julio González, Ángel Ferrant, Alberto Sánchez and Carlos Ferreira; Oteiza, a sculptor of such exceptional dimensions that his presence would justify prolonging the theme of invention in his work by several hundred pages. And those added pages would still be too few. Because we have to slow down a lot so as not to give plenty of reasons for Oteiza, renovator of sculpture and its laws, and creator of his own prehistory"²⁹.

He knew him well, as demonstrated by the fact that he described him as "so impulsive and hot-headed as regards the treatment of a subject, and as rough, over the top,

23 Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

24 On this historian and art critic see *Gaya Nuño: cien años, 1913-2013*, by Carmelo Romero, José Ma Martínez Laseca, Marcos Molinero and others, Soria Edita, Soria, 2013.

25 Instituto Iby, Madrid, 1958.

26 Juan Antonio Gaya Nuño, *Claves íntimas de la crítica de arte*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 125, Madrid, 1960, pp. 165-181; this essay was the basis on which he elaborated later the first general review and criticism of artistic historiography and art criticism in Spain: *Historia de la crítica del arte en España*; Ibérico Europea de Ediciones Madrid, 1975.

27 The bibliography handled by Gaya Nuño was, for Oteiza, his own article published in *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*: *Fiasco de una iconografía nonata* and Oteiza's paper, *Escultura dinámica*, published in *El Arte Abstracto y sus problemas*, *Cultura Hispánica*, Madrid, 1956, pp. 227-247, and for Chillida, Bachelard's text and his own article, *Chillida, escultor en hierro caliente*, in: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, art cit.

28 The Gaya Nuño library holds several books by Oteiza with expressive dedications. For example, in *Aesthetic Interpretation of American Megalithic Statuary*, he wrote "To the great Gaya Nuño with a very cordial hug from his friend Oteiza, Madrid 6 - 4 - 52". In the catalog of the São Paulo exhibition: "Dear Juan Antonio and Conchita, I called you, but you must be spending the summer. I was thrilled by your chapter in the book. Too bad the old photos. March 8 for São Paulo to see architecture and possibilities. Strong and cordial hugs, Oteiza". And in the Quosque tandem...!: "For Juan Antonio and Concha, it is a great joy to know that you are back. I'm passing by and I'll see you. I was worried about your grief because I was leaving the sculpture. I think I explain it clearly here, but a just indignation from life, displaces or alters (completes) this reflection. With a warm hug to both of your old friend. Oteiza. July 14 63".

29 *Escultura española...*, op. cit., p. 129.

grandiose and overwhelmingly architectural as to treating a given work”, at the same time as owner of “a vision so deep, complex and constructive about his plasticity that one is left truly amazed”. An accurate portrait.

Oteiza held in high regard the opinion of Gaya Nuño, to the point that his name and book on contemporary Spanish sculpture (*Escultura Española contemporánea*) is the only Spanish publication cited in the bibliography at the end of his text *Propósito experimental*, together with *L'Architecture Nouvelle*, by Alberto Sartoris.

Faced with the stasis of the old Euclidean cylinder, Oteiza proposed, as Gaya Nuño understood, the hyperboloid as a bulky module to endow form to the current world: a light unit - in constant rotation and with external ambitions - that allowed the observer to delve into the artist's mind. His anthropomorphic works - those related to the Apostles of Arantzazu - are “the most crippling and accusatory monuments of Humanity, giant deities and prisoners of the sin of life (...) bursting out of pure life”³⁰. What the Diocese of San Sebastian did not understand at all out of ignorance or perhaps *did* understand all too well with fear - hence its opposition - was perfectly understood by this enlightened historian.

Gaya Nuño pointed out the relative importance of the scale in the works of Oteiza, “Amazing sculptor”, because “the most barbarous and fierce of sculpture could be created,

however a decrease in scale wouldn't make it lose any of the initial brutal force” and while writing this he was watching an iridescent porcelain cooking or a pure copper grain that provided “a splendid fire of fascination” to the matter. What he did not perceive or, at least, did not point out, is that this scale was a consequence of the experimental condition of the works, of being positioned at some stage towards an objective, not the objective in itself.

Enabled with qualities and abilities that gave him “very vivid expressive power” and having established a “direct relationship between his heart and his hands and between brain and heart”, the historian realized the risks that the sculptor ran, since being “so empowered” to make sculptures “rabbidly dynamic, filled with both solar and secular forces, the same that created the megalithic monuments loved by Oteiza”, however, the artist was living in the laboratory that was his life, “lost almost in the implementation of his formulae, and drawing from his creationism, pungent and dramatic works to indulge in his melting pot testing, where, without a doubt, he will end up inventing living beings”.

This Frenhoferian prediction, like any search for the absolute, won't come to fruition, because I was just immersed in that task, although Gaya Nuño was still not aware of it at the time: “perhaps it seems pitiful or unfortunate that the years of Oteyza's life - and hopefully there

will be many - remain too narrow to pragmatize in stone and bronze all of his plural occurrences, harmful to all the traditional narrative formats”. It would be only two more years, but enough to capture his multiple sculptural creativity that would later manifest itself in literature and essays, although we already know that, from Oteiza's point of view, this written activity was also part of his sculpture.

Before continuing, it should be noted that Gaya Nuño was not a historian who easily gave praise; on the contrary; his Spanish was limited but rich in nuances, marked by an austerity in which literary reflections shone in abundance.

This is why the amount of praise he dedicated to Oteiza is striking, magnificent, brilliant, one of the most astute plastic spirits of the entire century, fabulous, author of some of the most beautiful and definitive sculptures of the century, unexpected... there's more, but I'll stop here.

And this is before I knew the results of his experimental purpose, but it was enough for him to have contemplated “the” development of the open polyhedron and offered as a flower; the infinite declination of a few virtual forms, sensitized to pulsating, breathing essences, showing any of its spiny ridges; it entailed the fertilization, luminous and changing of the sculpture, the mobility of a statue by the segmentation of the flesh-like axial segments, enabling the movement of all of its vertebrae. It amounted to the copious possibility

30 *Escultura española...*, op. cit., p. 130.

of sculptural surfaces made of reinforced concrete; the research on the three surfaces of an ideal wall, all of it treated as sculpture” to recognize its “feverish mental race”³¹. In the reproductions catalogue included in the book, you can find *Mujeres murmurando*, *Mujer con niño mirando con temor al cielo*, *Guerreros* and *Retrato* by the painter Julio Antonio Ortiz (illustrations 91 to 94).

The last chapter of the book *Escultura española contemporánea* was dedicated to *Generaciones jóvenes y punto epilogal* (Young generations and epilogue). This time Gaya Nuño set forth lengthy list of names and apologizes because “maybe this chapter shouldn’t have been thought through” because the few years of work do not always suppose “greater push or greater audacity”, but the rigours of the method followed, as an art historian/critic that he was, and he persevered to complete the task. He noticed a lot of classicism among the young, as a “sad sign of laziness”, and, apart from some details of Benjamín Mustieles and José Luis Sánchez, he only saw “invention and creation (...) in the very interesting works of Eduardo Chillida, Gipuzkoa as Oteiza.”

The historian’s appreciation for the sculptor Chillida who had turned to “the old irons Gargallo and Ju-

lio González”, whose results showed “the strength that is characteristically Basque and with a sense of the sculptural profile that is so extraordinary that his works, despite their newness, seem to converge on an Iron Age much more self-assured and more aware of itself than it actually was”³². Perhaps due to the fact that the book was close to being concluded, its author did not devote greater space to “this young man, who in 1947 abandoned architecture studies to delve into another essential pathway” nor did he use the reflections of Bernard Dorival and Gaston Bachelard, whose texts, of course, he was aware of. In his catalogue of reproductions *Hierros de temblor I* was included (image 96).

Social analytics as seen by Vicente Aguilera Cerní and the unbeatable poetics of Gaston Bachelard

The two most important texts published about Oteiza and Chillida in Spain during the 1950s, those published in *Parpalló*, paved the wave that other authors would follow in the subsequent years.

Aguilera Cerní (Valencia, 1920-2005) was a prestigious art critic who, among many other merits and international recognitions for his collaborations in European and Latin American journals, received

in 1959 the “First Critic’s Prize at the XXIX Venice Biennale”. For 50 years he was devoted to being an art critic -despite having a degree in law, he decided not to make it his main *modus-vivendi*, he founded the *Grupo Parpalló* along with other artists and critics, and collaborated with its cultural counterpart in the United States; this link enabled him to receive substantial information and documents on the state of art in that country, in return he gave lectures in various *Casas Americanas* across Spain, while simultaneously managing his membership of the Communist Party, outlawed in Spain.

It was characterized by well-articulated writings, the excellent information he handled and the sharp analysis he was able to elaborate³³. His comments about Oteiza clearly demonstrated this. Later it happened to other art critics and historians, Oteiza was an attractive artist for him for two fundamental reasons: an unprecedented work on which he could write original texts and a solid theoretical framework, that the artist himself was responsible for spreading through his own texts. This mixture of artistic originality and theoretical justification gave rise to long and elaborated reviews in which the arguments were provided by the sculptor himself, taking quotes from his var-

31 *Escultura española...*, op. cit., p. 131.

32 *Escultura española...*, op. cit., pp. 137-138.

33 Barreiro Lopez, Paula, *El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo* in Jesus Carrillo and Jaime Vindel (eds). *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, 3, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MACBA, 2014, pp. 16-45; Barreiro Lopez, Paula, *Arte, ciencia y tecnología: Vicente Aguilera Cerní and Antes del Arte frente a las dos culturas* in AAVV, *Colectivos artísticos en Valencia bajo el franquismo 1964-1976*, Valencia, IVAM, 2015, pp.234-244; Frasquet Bellver, Lydia, *Ética desde la resistencia: el compromiso político de Vicente Aguilera Cerní*, in *Archivo Español*, 356, Madrid, 2016, pp. 409-422; Frasquet Bellver, Lydia and Martín Martínez, Jose, *Vicente Aguilera Cerní y el arte español contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d’Estudis i d’Investigació, Valencia, 2020; and Frasquet Bellver, Lydia, *Nuevas aportaciones a la biografía intelectual de Vicente Aguilera Cerní. Reflexiones en el centenario de su nacimiento* in: *Diferents. Revista de museus*, no 5, 2020, pp. 6-17. ISSN: 2530-1330. e-ISSN: 2659-9252. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2020.5.1>

ious writings to explain the work he created.

The fact that the artist could resort to his reasoning within an analytical discourse was something that art critics always liked. It's done by repeating what the artist says, so there is no margin for error, apparently; in this sense, Oteiza always offered more than sufficient and convincing documents about himself and what he intended to demonstrate. It is not that Aguilera Cerní used that comfortable path of repeating without further ado; he quoted Oteiza's phrases, of course, how could one ignore such rich material sent by the sculptor himself! He nonetheless elaborated his arguments to reach his own conclusions³⁴, which sometimes led to the artist's objections.

Before explaining Oteiza's work, Aguilera Cerní considered it necessary to clarify what type of climate sculpture was going through and introduce the reader to the analogies between the modern arts and sciences that had led to the discovery of space as an active element in sculpture, which ceased to be only modelled or scratched amount of matter to become a reunification or return to the origin of sculpture and architecture³⁵. When referring to the architectural statuary (a question in which Aguilera linked Oteiza to Max Bill) as a gateway for philosophy, he warned that referring to Oteiza

only as a sculptor was inappropriate and limiting because the character surpassed that nomenclature. On his Oteiza-inspired journey from Arantzazu to São Paulo, Aguilera explained the reasons for which the sculptor stated that the "personal aesthetic", whether meta temporal or ahistorical, is independent of the "art": the "aesthetic" is immanent to being, according to Oteiza, while art is only circumstantial, and personal, as the work created will always be linked to the particular moment in which it appears. he understood well the motives of the Basque artist, but the Valencian did not share them and discussed discrepancies with the artist, as he had already done during the meetings held during summer sojourns in Santander at the beginning of the decade. In his effort to place "that tricky Oteiza" in the setting of sculpture, Aguilera established a classification in which this unorthodox artist didn't quite fit: the constructivist trend - Pevsner and Gabo -, the dynamic - Calder -, the spatial -, represented by Eduardo Chillida, and, finally, the spatial-temporal of "the concrete types" - Max Bill- one oriented towards the "social scale" and the other to the "scale of the absolute". Through the metaphysical, spiritual or transcendental twists and turns of these last lines I saw the evolution of Oteiza, while observing Chillida interested in a space that

functioned as an "environment" of dynamic forms in a constant expansion by the impulses of the internal, molecular forces of matter.

Aguilera Cerní was not only a critic of art gifted with vast and sophisticated resources taken from the art history - He held degrees in law and in philosophy and literature - but he also had dialogued and exchanged letters with the artist on several occasions; I knew what the steps in his thinking had been, and had the ability to wade through his contradictions and findings with accuracy and objective foresight, not needing hence to resort to any formal descriptions nor metaphors. He avoided the literary and aspired to dissect like a scientist. Aguilera Cerní's aesthetics started from Marxist historical materialism within art which fulfils a vital function because art is born from the "fantastic drama of living, in the pressures and aspirations of some umbilically historical and social beings", his task being a transcendent social service devoid of existential, idealist or metaphysical functions, a type of transcendence that didn't always coincide with what stimulated Oteiza, more theological or spiritual. Because of this, they did not always completely agree. Aguilera Cerní was a supreme art critic for whom Oteiza represented a complex and challenging artist, at his intellectual level, which told him that the world wasn't

34 See the study done by Iskandar Rementería Arnaiz, *Oteiza y Aguilera Cerní (1958): dialéctica para una interpretación de lo político e ideológico en arte*, in Kobie Cultural Anthropology Series, nº 20, Bilbao, 2016-17, pp. 143-154. As a result of the correspondence they maintained, Ion June 1959, Aguilera Cerní sent Oteiza a text that soon after was published in six chapters with the title of *El Arte Además*, in the Index of Arts and Letters, no 122 to 129, Madrid, February to September 1959, in the last two chapters Oteiza is mentioned repeatedly linking it to the conversations between the author and the sculptor. The interesting epistolary correspondence between Oteiza and Aguilera Cerní is kept at the Documentation Centre in the Jorge Oteiza Museum Foundation and at the International Centre for Artistic Documentation of Vilafamés, Castellón.

35 The art critic cites the dolmen, the *chromelech* and the *menhir* as points of origin because in the previous year Oteiza had erected his *Monumento al Padre Donosti* at the centre of a prehistoric circular megalithic site in the Pyrenees.

changed by art, but by men whom art had changed³⁶. Unlike Juan Antonio Gaya Nuño, who spun the present with the past through a continuous line that gave meaning to the new, informed by the formally innovative, Aguilera Cerní sought the liberating character of art and a continuity, not only in forms, but, above all, of ideas beyond aesthetics.

In that same year 1959 Aguilera Cerní published another article on Spanish abstract sculpture in which he connected the two Basque sculptors³⁷, as an announcement of what some years later he would make publicly known in his *Panorama del nuevo arte español* (Panorama of new Spanish art). In this text he pointed to Oteiza as the head of the movement known as *Hijos del 36* (Children of 1936: named by the Valencian), a new generation of sculptors with “fierce creativity” that established “a spiritual phenomenon of great importance for history”, which refused to work with standards only “specifically native” for being engaged in “recognising a universality in full agreement with the problems of time preserving the deep and unique identity of Spain”, a few sculptors connected with the other arts, as literature and architecture, and that they did not feel the need to emigrate, in contrast to Picasso or Gris. Hope, rebellion, the search for politically impossible freedoms at

the time (Aguilera Cerní was already involved in that period in the clandestine PCE) were, from his point of view, the main and essential Spanish message, “a profound and keenly lived message”. The two sculptors he put at the head of this generation were Oteiza, the most “metaphysical”, and Chillida, the most “original”, followed by Pablo Serrano, José Ma Subirachs, Martín Chirino, the members of *Equipo 57* and Andreu Alfaro.

He pointed out that Oteiza, concrete and constructive, conceived sculpture, strictly as a spatial organism - overcoming Moore’s perforations and Calder’s mechanical space - in search of an essential individual based on mysticism and Platonism. Guided by the desire to find the triumph of silence over time and death, his sculpture would be an immobile, recreated, and timeless spiritual space, symbol of the new mankind who had to transcend his own existence. As an example he offered *Fusión de dos poliedros abiertos definiendo tres vacíos divergentes*. In the opinion of Aguilera Cerní in this French text, the young Chillida discovered in iron and steel an immense wealth, of Pantheistic origin and organic development, a vital exaltation that, together with the dark shadow of time, paid homage to the enigmas of existence, breaking the metal to release its treasures and allow the passing of air.

As an example of this, he presented the piece *Rumor de Límites II*.

The conclusion from the art critic was that, if the work of “Oteiza is to be specifically placed in the plane of metaphysics, Chillida would be in the domain of expressive violence, a submission to absolute and omnipresent forces”. Aguilera Cerní, throughout the 50s and 60s, couldn’t avoid referring to one sculptor without mentioning the other, as was the case with other analysts and historians too.

He revised and expanded upon his ideas a few years later before the publication of his *Panorama del nuevo arte español*, establishing a series of parallels that are worth paying attention to:

“If Oteician objects lead to an intellectual and metaphysical plane, Chillida’s hard forging workplaces us in the realm of “emotional density. There are two paths towards knowledge, even two modes of religiosity some would say. The path of the mystics leads to a fork: on the one hand a silent gathering of consciousness and on the other the noise of amazement in front

36 The article of the magazine *Parpalló* was reproduced by Aguilera Cerní later, with edits, in his book *Panorama del nuevo arte español* (Guadarrama, Madrid, 1966, ap. 283-289). Juan Huarte sent him on December 6, 1958, photographs of some of the pieces in his collection; those finally published were *Homenaje a Mallarmé* (1958), *Conjunción triple vacía* (1958) and *Escultura receptiva* (1958). Among his peers at that time, Oteiza highlighted Aguilera Cerní for his scientific rigor, his insight, the attention with which he follows the process of creative thought, the work, of the artists he has met at some point, even though he has never seen them again. I am very grateful to him” (Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida...*, op. cit. p. 482).

37 *La sculpture abstraite espagnole*, in *Aujourd’hui*, no 24, Paris, December 1959, pp. 22-25.

of the absolute and omnipresent powers. Naturally, this second way of approaching mystery, permeated by the feeling of nature, derives towards a mythical Pantheist, towards the miraculous discovery of the energy that moves and modifies the material world³⁸.

In the panorama of new Spanish art, it is fair to contrast the work of Oteiza with that of Chillida, as representatives of two profoundly different poles, but united in the communion with a spiritual attitude. Both are sons of the Basque country, part of an ancient, noble and beautiful race where the old religious belief remains together with ancestral legends that draw from dark pantheistic origins, with mythology and superstition. If we add to this background lost in the enigmas of the past the dramatic in-

gredients that shape the Spanish soul, as well as the essence of modern man in permanent intimate and historical conflict, perhaps we can begin to understand these powerful works³⁹.

Oteiza - we stated - embodies the substance. Chillida, embodies the presence. Two ways of holding onto existence. The surrounding world can be conceived as a spectacle that must be silenced to integrate with the substantial, as is the case in Oteiza. , or it is present in its own internal strength, by the same forces, where time ticks, raising awareness of the possibility of human intervention to liberate - without transforming its essence - a power whose origins are lost in the greatness of the cosmos⁴⁰.

Coming back to the magazine *Parpalló* and Chillida, let's not forget that Bachelard (Champagne, 1884 - Paris, 1962) philosopher, poet, phys-

icist and literary critic, belonged to an earlier generation than Vicente Aguilera. Attracted by the history of modern and contemporary science, he felt the same while he shared an interest in the artistic imagination. Professor of philosophy at the Faculty of Literature in Dijon, and of history and philosophy of science at the Sorbonne, he was clearly an unclassifiable subject. In the literary criticism aspect of his work, Bachelard devoted himself to delving into the problem of the poetic imagination, while his writings on psychology explored such elements as fire, water, air and earth⁴¹. In relation to literature, he exerted a profound influence on thinkers such as Barthes, Foucault and others, who recognized their imprint on the epistemological domain. The thoughts on issues such as imagination and the inventive moment as privileged, germinating and temporal instances of poetic creation, the relationship with psychoanalysis and phenomenology placed Bachelard in an unbeatable position in terms of extending his discourse to the field of art, guaranteeing the lucid approximations that flowed from his mind.

But Bachelard wasn't an art critic, he didn't have to be aware of the changes and transformations that the arts experienced during the 50s, which would have allowed him to accurately calibrate the scope and component of his assessments. However,

38 *Panorama del nuevo arte*..., p. 290. Oteiza's works reproduced in the book's image catalogue were *Boceto para la Virgen de Aránzazu* (circa 1953), *Fusión de dos unidades* (1957), *Conjunción triple vacía* (1958) and *Silencio formal antes de cerrar el espacio* (1958), images: 249-252.

39 *Panorama del nuevo arte*..., pp. 290-291. Chillida's works reproduced in the catalogue of images were *Lugar de silencios* (1958), *Terrosa* (1957) - in the book he refers to it as *Hierro* (1958)-, *Rumor de límites III* (1959) and *Abesti gogorra II* (1962), images 256-259. The first three images were the same ones that had previously appeared in *Parpalló*.

40 *Panorama del nuevo arte* p.291

41 Some of his reference texts are *Psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948), *La poética del espacio* (1957) and *La poética de la ensoñación* (1960).

Aimé Maeght was right to request a text of *Derrière le Miroir* in relation to the young artist who planned to exhibit his iron works in 1956, because Bachelard had not only written a surprising psychoanalytic essay about fire two decades earlier, but he was also finishing another essay on the poetics of space that was released the following year. Bachelard would not be an art critic, but the clairvoyance of his aesthetic thought snugly fitted Chillida's work like a glove and his prestige went far beyond the artistic domain. Bachelard's contribution had a completely different emphasis to that of Aguilera Cerní. He spoke personally with Chillida and, therefore, knew first-hand the words of the author: "Chillida tells me full of excitement about the autonomous growth of a work! He relives, by speaking, the diagram of his work", he wrote. Most likely, the philosopher knew his work, ad hoc and in depth; he was able to write the text requested by Aimée Maeght; it seemed they didn't know each other very well, so both lacked a mutual rapport, except for some occasional meeting⁴². It seems they told him about the artist, perhaps he remembered meeting him five years earlier, they asked him for a text about the artist, so that it could be documented, they arranged an appointment between the two; Bachelard discovered Chillida's sculptures one day and reacted to them. This doesn't mean that he hadn't

seen some of his work in previous group exhibitions (Salon de Mai, Denise René, at the Galerie Maeght itself). His splendid written reaction was based no longer on the few previous sculptures he might have seen, but on the vast array of recent pieces gathered for the Parisian gallery.

His approach to Chillida's work took place through the poetic interpretation of the material, the artisan processes of production, the epic Saturnalian evocation of the fire and the conquest of space. Not confined to the mere connotative deployment that brings the wandering of the interpreter, Bachelard sought to understand the place and role of the iron and spoke for it, expressing what the material couldn't, he heard the crackle of the sparks and the pounding of the hammer, translating the sounds into vibrant words. Intuition offered him access to the dreams and wishes of the artist; he succeeded in turning them into literary text. He didn't need to know about the artistic environment of the time, he was not interested in finding out the relationships that the artist about whom he was going to write might have had with other creators previous or contemporary to him.

Neither was Bachelard caught up in the ins and outs of organizing the sculptural practice of the time by trends to position Chillida in his descriptive and evaluative thinking. The *Encyclopedie Roret* suf-

ficed when needing to quote someone in the paragraph that describes the craft of locksmithing and some common information about a place in Spain. I saw no use in classifying artists. Everyone who interested him, for whatever reason, was enough for him, regardless of what others did. And Chillida did interest him, of course.

Bachelard's rich intellectual and literary background allowed him to write a beautiful text by which he touched the sculptures with his fingertips, caressing them with suggestive words and metaphors. He realized that "to imagine is to be absent, it's a way of launching into a new life", that the artist must try accomplish what is still unknown, so that "the dreamer enters the world of poets", that the sculptor is a poet of matter and space, and that "a philosopher trained in rationalism must forget his knowledge (...) if he wants to study the problems posed by the poetic imagination", that is, to understand the results of art. Bachelard adopts an exercise of freedom when it comes to dreaming, interpreting and feeling the work of the artist. This provision implies that any attempt to interpret the work of art, far from aspiring to the demonstration of the truth, rests on the efficacy of the dream, the *rêverie*, dreaming, that is for Bachelard the behaviour of the genuine poet, the artist; but *rêverie* that also includes the observer of the

⁴² Palazuelo and Chillida met Bachelard in 1951, at the same time that they also visited Constantin Brancusi in his workshop, according to Alfonso de la Torre (*Calma, silencio, trabajo en paz*. Pablo Palazuelo and Eduardo Chillida in Villaines-sous-Bois, 1951, Ediciones del Umbral, Madrid, 2019, p. 41), who takes these data from a conversation held by Palazuelo with Francisco Calvo Serraller, in the newspaper *El País* (Suplemento Artes), Madrid, March 6, 1982.

art, the spectators⁴³. From these ideas the French philosopher developed in 1957 *La poética del espacio* (The Poetics of Space), a work generating areas full of images that are transmitted and extinguished by the labyrinths of human reason. Perfect for Chillida.

Aguilera Cerní and Bachelard represented two opposing ways of interpreting the work of the artists they wrote about: the first did it through reason, the second appealed to emotion. The first dissected, the second evoked. This pattern is maintained throughout the following years by other authors and, although it could be considered that the nature of the respective works established a *modus operandi*, there were, of course, other authors who approached Oteiza from the intimate sphere of poetic agitation and others still who approached Chillida with the rigorous tools of reason and science.

The two sculptors made it clear from the onset that they had antagonistic personalities: Oteiza rejected the system of art galleries and the commercialization of his works (his best opportunity, with the Gres Gallery, in Washington, ended up being neglected and wasted), Chillida positioned himself with the Parisian gallery as soon as he was able to (first and briefly with Denis René and then with Aimé Maeght); Oteiza did not establish cordial relations with part of the art critics (he insulted D'Ors,

confronted Camón Aznar, and repudiated Santiago Amón with bitterness...), Chillida placed his trust in the commentators that his gallery selected for him and supported those who spontaneously approached his work, without revealing any disagreements with them in public nor in private.⁴⁴

During the 50's Oteiza immersed himself in the regime of the Spanish art, led by the government that exhibited it - along with other artists - as a sign of the political opening of the regime, however Chillida was not involved so closely to the institutional world and, his focus was always on Paris; On the one hand, Oteiza was seen to be in favour of Le Corbusier and light-footed, on the other Chillida was perceived as, drawn to Wright and dense..., the list of these radical differences could extend to many other issues, to almost all indeed. In short, Oteiza managed his own professional career, mixing plastic research with the management of its results and dipping into the sociocultural sphere, while Chillida focused on the artistic production, leaving the subsequent regulation of the works elaborated in the hands of his gallery.

When someone else's description is included in a self-portrait

It would be interesting to remember that both sculptors had mutually professed respect for each other

before a period of friction beginning in the mid-70s and more seriously at the end of the 80s. However herein, it is possible to include Oteiza's words as Chillida's thoughts were not put down in writing; these thoughts may have been spoken and with some luck, transmitted by the interlocutors. It is surprising that in spite of the penchant that Oteiza had for writing and speaking, few conversations were actually published and that Chillida who was not a frequent writer and not much of a talker, has left for posterity a number of books that gather up conversations. It is also rather surprising that in texts written by Jorge, Eduardo is often mentioned whereas in the conversations of the latter the former is almost never mentioned. The crux of the matter is that in Oteiza's declarations about Chillida, it is possible to somehow pick up the portraitist and the subject portrayed; one is identified by his own subjectivity while the other is approached more externally. Let's examine this. Following Chillida's award at the 1958 Venice Biennale, Oteiza wrote an article in which he sent "a greeting, a cordial greeting and an open and political greeting to the sculptor Chillida. "I consider I must be first to do so" stated the same person that received a similar prize in São Paulo the previous year because, in fact, "when a Basque sculptor wins a world sculpture competition, in which more than forty countries

⁴³ Leyra, Ana María, "Chora y Alma del Mundo. Una mirada metafísica sobre la obra de Chillida, in *Escritura e imagen*, vol. 10, special issue on Eduardo Chillida, pp. 155-173, Complutense University, Madrid, 2014.

⁴⁴ The most incisive thing that he is known for, happened when someone told him that in his works, certain reductionism or minimalism could be (seen) noticed: that said (Santiago) Amón and all these critics, but I never believe it, they say it when it suits them and change it when they want to, no, not that", in Chillida: *Dudas y preguntas*, by Luxio Ugarte, Erein, Bilbao, 2000, p.68.

participate, and the following year - around this time - another Basque sculptor, in identical circumstances, wins again the international competition,” such circumstances must have a meaning beyond the artistic sphere. Using this fact to his own self-interest, Oteiza reflected that “a new statue - is a joyful opportunity for understanding - it’s a project of the soul about the future, a new opportunity to participate in universal existence; It’s an extraction of the spiritual realm coming from the depths of the universe and doing so in defence of all peoples. It is metaphysical healing, and a religious reinstatement.”, This helped him claim what was his preferred project during this decade and the following: “a new school of sculptors, a true school of art - to we sculptors that often like to be precise - it’s like a school of sciences, almost one of exact sciences, of spiritual aid”. Behind these ideas, Oteiza did not care about the sculptors who won - whether himself or Chillida-, but the sculptors who were forgotten “because they lacked the stimulus, the information, or the most elementary means of teaching (...) an international university of contemporary art, with its competitions, courses, congresses and world art exhibitions”⁴⁵. He seemed to have in mind, contained within that last sentence, the courses spent at the summer university of Santander, but with an activity

maintained throughout the year. Therefore, Oteiza, in congratulating the success and referring to Chillida’s sculpture, strongly expressed a personal reason that he considered to be of general interest.

Five years later, in the pages of his most influential book, *Quosque tandem...!* “which had a narrative that truthfully could be described as sculptural”⁴⁶, Oteiza introduced reproductions of two sculptures by Chillida, *Ikaraundi* (seventh image) and *Rumor de límites IV* (twenty-ninth image) and the following comments:

“Chillida’s *Ikaraundi* iron piece - *ikara*: fear, tremor - provides us with an image of the trembling on the outside or inside us, rather than of a thing, of an event, such as the trajectory of a lightning strike, of an earthquake, or a crevice in the earth that is drying up, a succession of unforeseen moments, as usually happens to a river that overflows or to a feeling that shakes us deeply. It is not a reasoned arrangement based on geometry (in which time is given to us as movement, in frontal and simultaneous images), but from the opposite, oblique and fugitive style of life and nature. Whoever cannot remember it hasn’t understood its significance

yet”⁴⁷.

The text is magnificent and Bachelard couldn’t have improved it: it does not reveal the sculpture’s physical form, but how he feels the existential motivation might have been, as well as the emotional feeling of its author when creating it. It contains a description of the object that, by obviating the formal thoroughness, manages to penetrate to the subliminal strata of the reader of those lines.

At another point in time, with the occasion of the opening of an Exhibition of contemporary Art put together by the critic José Ayllón, presented at the San Telmo Museum in San Sebastian, in mid-September of 1961, and in the presence of several people, including Chillida and Fernando Chueca Goitia, director of the Museum of Contemporary Art in Madrid, Oteiza criticised some assembly aspects of the sculptures of both.

“I’ve made some observations about the placement of our works. I said that Eduardo’s *Ikaraundi* iron piece required more free space around it, that some pedestals with my work were too close and too high and limited their expressive field. That by the continuity of the brief events that constituted it, its action (that of this sculpture by Chillida) spread beyond its limits. Since it was a style at the time, vitalist and not

⁴⁵ *Arte vasco y política universal. Un saludo abierto al escultor Chillida*, in El Bidasoa, June 1958; reproduced in *Quosque tandem...! :Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Añamendi, Azkue collection, San Sebastián, 1963). Quotes from Quosque texts... they belong here to the fourth edition, 1983, pp. 157 ff.

⁴⁶ Fernando Castro Flórez, *Dos consideraciones marginales sobre Chillida y Oteiza*, in *Aproximaciones a la Escultura Contemporánea*, Fundación Aparejadores, Sevilla, 2002, p. 82.

⁴⁷ Quosque..., op. cit., p.82.

geometric, rich in continuity, fluid, unstable and successive. And I added, that by its structure belong to the montage of the novel of Baroja (...) With Eduardo's sculptures we could explain the current moment. Mine stopped in 1958 with an ethical conclusion for the behaviour of a new sensibility without artwork involved. We represent two different lines in the current research, two aesthetics that will complement each other within an approach for experimental conclusions"⁴⁸.

Concerned with improving a deficient exhibition set - up, Oteiza points out to his managers (curator and director) that Chillida's work needed more space around it because the piece affected a much broader scope than its physical definition. Oteiza, as a sculptor, understood the works of his colleague better than the analysts and experts who handled it and defended all the groundwork and erection that their presence at the exhibition space demanded. He took advantage of these arguments to say that the bases on which his pieces were placed also had limited their expressive field (the assembly must have been terrible) and, above all, to point out, out of respect, that both sculptors were different and complementary in their artwork.

The comparison with the works

of Pío Baroja would not disappoint Chillida, for the artisanal delicacy not without a certain roughness and the descriptive compositional thoroughness.⁴⁹ Perhaps Oteiza was trying to suggest that Chillida was a sculptor that entrenched his origins in ancient roots but nonetheless beckoning a renewed aesthetic, compared to his own previous sculpture; an absolute innovation is therefore implied, an approach that resembled the works of Alain Robbe-Grillet, who the same year, 1963 published, *Pour un Nouveau Roman*.

This publication entailed a collection of articles about the literary movement that he speculated and theorized about. The writer was surely thinking of particularly when the artworks of the two men were compared. Standing by his side, avoiding any prejudiced description of characters; instead he gave prevalence to an immersive approach to embrace their moods and drifts. This is the opposite of Pío Baroja, who liked to gloat on characters and their actions.

Finally, another commentary he introduced in his book was regarding the awarding of the International Sculpture Prize of the XXIX Venice Biennale.

"Eduardo Chillida in his struggle with an old master of the well-defined trends (Pevsner). Chillida's work symbolised at the time, some kind of romantic bridge be-

tween rigorously geometric trends and the vitality of the current informalism currently imposed on the taste and interests of the international market"⁵⁰

Another accurate approach to Chillida's sculpture gave analysts more insights at a later period.

A note dated in Irún on August 24, 1963 but made public in 1983 in his book *Ejercicios espirituales en un túnel*, Oteiza wrote a note to Chillida entitled *Anotación sobre el escultor y los dos frentes en su pueblo*. Probably, because of the date of the text, it was meant to be included in *Quosque tandem...!*, although he decided to omit it out when publishing the book, in which he stated the following:

"Don't let it stop (referring to Chillida), let him return to the iron, let him go back again to wood, and return to stone, and may he return from stone to iron.

He is the only one who represents us internationally, the one who draws attention to us, offering spiritual reasoning for our existence and allowing those elsewhere to be confident in our people. And Chillida is one of many more among us; however it's his decision to be, precisely what he is... he knows what it takes. . Today, among us, we do not really know what his sculp-

48 Quosque..., op. cit., p.167.

49 "...I was looking for Baroja, another Basque rebel for whom I have always felt a great affection; he is the one I have loved most" and "...I'm, in a way, Baroja's brother, a younger Baroja's brother, "he confessed to Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida...*, op. cit. p. 103 and p. 174.

50 Quosque..., op. cit., p. 85. In this book there are other allusions to Chillida's work that Oteiza offers with an analytical curiosity not without affection, but I do not wish to include all of them here; suffice with the transcribed ones.

ture is, indeed what it was yesterday, or what it could become in the future. Other sculptors who sought knowledge, or who aren't sculptors but perhaps if they had only known today what Chillida's sculpture is all about, would simply realise what it means to be a sculptor and thereby become sculptors and today we could count on more artists with the stature of Chillida. Of course we should try it, but the real difficulty is attempting to try it"⁵¹.

As he had done in the article five years earlier and something he would repeat two years later in the presentation of the *Espelunca* gallery, in this 1963 note, Oteiza asked for the establishment of a sculpture school, taking advantage of Chillida's renown.

Considering these texts there is no doubt of the friendship, admiration, respect and joy that Oteiza felt towards Chillida reflected in his way of talking to him. It wasn't just that, of course, because from his point of view, such success, that his colleague was the best sculptor in the world, was also an excellent opportunity for the promotion and dissemination of contemporary art in San Sebastian and its hinterland, a territory run by ignorant authorities. That is to say, given the interest that Oteiza had at the moment in the schooling system for children, through the understand-

ing of art, the opportunity provided by Chillida's international prestige was an unparalleled guarantee in order to obtain institutional support for his pedagogical projects with the aim of multiplying the number of Basque artists, and thereby nurturing numerous *Chillidas* of the future. Furthermore, it was also the best possible appeal to draw attention to the new native sculptors outside their domestic territory: Chillida "is giving spiritual reasons for our existence that allows the outside to place trust in our people". Oteiza's sincerity was neither self-serving nor questionable.

What today could be considered as being pejorative, fruit "of the informalism currently imposed on the tastes and interests of the international market", was something that, would have undoubtedly accepted by Chillida himself. He would not have denied it, as any other worker involved with culture; it was all about the possibility of his sculptures being welcomed as interesting for the market without abandoning their own interests and personal creative quests, whoever or whatever may happen to be guiding the tastes of the time.

By mentioning the overcoming of Pevsner's imprint, it seemed Oteiza was ending the era of the pure geometry. However, this was not the case; rather, it ended the romanticism of abstract expressionism. It nonetheless returned transmuted as "land-art", and the purity of geometry was prolonged as minimalism. In

any case, Chillida travelled a middle way between informalism and geometry through a "romantic bridge" that Oteiza described with very strict terms: tremor, crack, unforeseen moments, a river that bursts its banks, feelings that make us shudder, the oblique and fugitive style, forceful nature, spatially continuous, fluvial, unstable...

"There is a lot of disrespectful criticism. I only need to point out that it is no coincidence, the best texts on Eduardo are some intuitions from Oteiza, his apparent counter-figure" Fullaondo suggested, while Muñoz, his partner, said that "it's rather funny that Oteiza, is closest to the truth about Chillida", in relation to that *Oteizian* phrase referring to the bridge, conjuring up the romantic, rationalism, or the geometric influence: "It is a sentence, complex to interpret. It seems that he says nothing when he is almost saying everything," Fullaondo concluded⁵². Intuitions about the truth about Chilled, complexity and totality.

Two years after publishing *Quosque tandem...!*, on December 15, 1965, during the inauguration of a small sculpture exhibition in the *Espelunca* library-gallery in San Sebastian, which paid tribute to Eduardo for receiving the Wilhelm Lehmbruck prize, his colleague, Jorge was able to witness it.

He read a text inspired in praise - with which he took up part of the ideas expressed in his first praise

51 *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hordago, Donostia-San Sebastián, 1983.
52 Laocoonte crepuscular..., op. cit., p. 140 ff.

given in 1958 - which I reproduce in full here.

“Dear Eduardo, we are here at this time, gathered by your side, a group of your friends. I feel a little bit embarrassed that we didn’t do this long time ago, when you started the unstoppable path that gave you your successes. I think we’re even afraid of being too many of your friends gathered here. I believe that we are even fearful of recognising the true greatness of your personality, the true importance of your work, the international repercussion of your triumphs, for the political and cultural value that it should have commanded and must surely have in our people’s hearts. Because among us, the mere fact of being informed makes us commit; it demands from our brains an immediate response, to behave consistently with reality. The whole mess of our spiritual reality comes from this clash between our consciousness and our actions, between what we think we should do and what we don’t actually do, thereby betraying ourselves.

So I have something to tell you, but I don’t know exactly how I should put it into words, how to do it. Dear friend: The Ramos ladies, our colleagues from *Espelunka*,

organizers of this meeting, have honoured me by asking me to address this gathering, perhaps because I am the eldest, to say a few words in this tribute to Eduardo Chillida. I believe that we are probably thinking along similar lines: Perhaps you are all thinking about what I must say now. Well, what should I say?

We are going to give him a book, perhaps holding it with our hands so that paying him this homage will not be seen as empty, because although Eduardo knows that our hearts are with him, but he knows this recognition is necessary better than anyone else - our own hearts, the very heart of our city, are alas, empty.

Allow me to complete this very brief reflection that I have begun. I’ve been instructed to keep it brief. It can also be very brief.

In the current state of culture around the world, cleverly spaced out, there are a series of great international awards, which aim to obtain a list of artists, a close-up of the great creators, which summarizes and explains contemporary art, its state, its process, throughout each historical period. Eduardo’s extraordinary achievement, part of it, is that all the prizes given to sculptors, for the last seven years,

were his, won by him alone, every single one in that period. And so we have reached a tipping point with him because a new international grand prize for sculpture has just been created in Germany, and the in the news we have learnt that it has been awarded to Eduardo Chillida.

I said to Eduardo, I told you: I envy this prize! I want to explain this via this medium that belongs to us slowed down and corrupted by envy itself. This grand prize of Germany is named after the great sculptor Lehmbruck, who died at the age of 38; he committed suicide in 1919, I admired him, he was very influential to me in my early years as a sculptor. I can’t be envious: Eduardo has won this prize for me too, our country has won it, all Basque artists have won it with him. How much joy I have on this occasion when I can publicly express my total admiration for Eduardo, my whole recognition, and thank him.

Eduardo is, today, undoubtedly, the best sculptor in the world, the most representative, the number one in the last decade. The world knows already, the world of art, culture, but his own country, his government, its authorities lawfully or not, they should pick up this achievement, and

broadcast it to his people, to pay public homage and take the measures that are needed to show his personality and his work in the hope that other artists and teachers, at all levels of education, may feel inspired by it. It is also your country that must acknowledge it, paying a toll, to set things right, to offer gratitude, whatever you want to call it, to stay in contact simply with those countries, with that advanced technology for research and focus on culture, to discover us based on our own values.

When in the first decade of the post-war era, the one before Eduardo, Henry Moore, stood out as the great sculptor in the world, his country, England, carried out a series of initiatives. Among the agreements they reached, in his honour, a ship was prepared for the exhibition of his work, and it sailed around the world. Books were published about this sculptor and documentary films about his work were made. The repercussion of these favours by the government towards the victorious sculptor, originated in his town, in his county, the county of York, the most

important hub of sculptors in England. It is precisely these excellent sculptors who have been beaten (if you will allow me, and it should be said in these sporting terms) in this time period and considering the schools and trends of other countries, by this tenacious and solitary Basque sculptor, Eduardo Chillida. In the International Bank of High Values, elevated spirit and contemporary art, Eduardo Chillida has opened an unlimited credit in favour of our artists and our Basque people. I think that the real tribute to Eduardo is to try to take advantage of this investment, to try to channel immediately this intact capital that is the creative energy of our people, done with such simplicity and exposed to the world by just one man. Something that has to happen much more often, etc.”⁵³.

If we consider some of the ideas expressed in this presentation, such as *commitment that binds the conscience, immediate response, the awful spiritual reality due to a betrayal, the contradiction between what is supposed to be done and not done, the ensuing overwhelming situation...* we recognize the arguments on which a few days later, before the end of

1965, a group of Gipuzkoan plastic artists decided to organize themselves and establish a new collective strategy of positioning coming from the Art group known as *El Grupo GAUR*.⁵⁴ that had already germinated.

GAUR was introduced to the public in April 1966 and launched an unprecedented transversal and interdisciplinary device that vindicated alternative models of cultural organization led by the artists themselves. This group was one of the many - with special emphasis in Gipuzkoa - that since the late 40s Oteiza had stimulated throughout the whole nation. Now, those arguments acquired social and political significance because at their side was the best and most representative sculptor in the world, with no shortage of creative energy.

Again, as he wrote in 1958 and noted in 1963, Oteiza tried to provoke a reaction in the local authorities that would make possible a new artistic order for citizens; it was linked to his constant and never-achieved educational concerns. Thus, in characterizing and defining Chillida, Oteiza characterized and defined himself.

As a climax in this chapter in which the expressive Oteiza takes the floor to refer to his silent colleague, he recognized, again, and in some other occasion that:

“(...) we are very different as people, but I have also

53 Laocoonte crepuscular..., op. cit., pp. 26-28. Two years later, in 1967, the organizers of this exhibition, The sisters Milagros and Maria Teresa Ramos and others, promoted making a commission to make sure the citizen tribute that Oteiza demanded for Chillida in this speech was successful. Over time, exactly 10 years later, that commission managed to erect in one of the headlands of the bay of San Sebastian his best-known public work, the *XV Peine del viento*, something desired by its author since the early fifties. The Ramos sisters listened well to Oteiza's words about “paying public homage to him and taking the measures that are needed to project Chillida's personality”.

54 The group was made up of painters, sculptors and filmmakers, Amable Arias, Nestor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Belardi, Jose Antonio Sistiaga and Jose Luis Zumeta. About this artistic group see the recent work of Juan Pablo Huércanos, Grupo GAUR. *Arte y construcción colectiva 1965-1967*, Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza, Navarra, 2021.

thought that as sculptors we must share some strong feelings in terms of conception, I wouldn't say as far as a philosophy, but in plasticity, of what is statue as a visual object, spatial and even in the tactile aspects, with reminiscences of traditional statues. I do believe that between the two there is more a statue-like relationship or similar feelings about the plastic, than with the rest of our fellow Basque sculptors"⁵⁵.

It is precisely this shared feeling about sculpture in its visual, spatial and even tactile aspects that this exhibition at the foundation known as Fundación BANCAJA Foundation tries to display. No longer a common philosophical identity at the starting point of their creative process, but in response to the visual results at the end.

La Nueva Forma by Juan Daniel Fullaondo in consideration of the two sculptors

Without trying to make a comparative analysis of his works and thoughts, because it only focuses on Chillida, Fullaondo and Muñoz constantly brought up Oteiza and his book of conversations *Laocoonte crepuscular*.

I now offer just one of those references in which they can't help comparing each artist and characterizing them:

"Chillida moves on theoretically weak grounds, but spattered with punctual intuitions, very sensitive, poetic resonances; (...) Oteiza, participating in almost all fields, gives a theoretic and more hybrid outcome, but very intelligent, extraordinarily intelligent. It is very different from the vast majority of artists who, in general, limit themselves to making more or less lyrical phrases, or issuing sentences or sayings"⁵⁶.

Fullaondo's attraction for both artists came from a long time ago, at least since in 1961, with the title of architect recently earned, he entered the studio of Javier Sáenz de Oiza. As a young man interested in music and the arts, philosophy, literature and engineering, he knew his works from the time he was a student in Madrid and, probably, from the years during which he lived in Bilbao, his native city. As an architect he proposed collaborations with both one and the other in the 70s and 80s, but for different reasons no collaboration project came to fruition.

One of these projects with Chillida was meant to finish the new docks named Superport of Bilbao that would start in Santurce. The idea was to finish the dikes with huge sculptures that, due to the photomontages made, would be made of iron type *Leku II* (1969) or *Elogio de la arquitectura III* (1972). The solution, prior to the *Peine del Viento* in Donostia, wasn't liked in the high spheres of the Board of the Port of Bilbao. Besides the dislike, the political situation and the economic inflection were also very present, not conducive, but, had it been realized, it would have been really spectacular, a milestone of magnitude similar to that of the hanging bridge known as *Puente Colgante* designed by the architect Alberto de Palacio in the late nineteenth century and located barely two kilometres away, at the mouth of the estuary of the river Nervión⁵⁷, and that would've marked "a border space, that symbolic junction that exposes the annihilation of the word in silence, or that tense presence of the numinous, or to speak the unspeakable"⁵⁸ surrounded by the sea, not at its edge. Another project of Fullaondo, this time with Oteiza was an office building, shared with the brothers and architects Felix and José Luis Iñiguez de Onzoño, in Aravaca⁵⁹. A

55 Oteiza. *Su vida, su obra...*, op. cit., p. 440.

56 Laocoonte crepuscular..., op. cit., pp. 145-146

57 Laocoonte crepuscular..., op. cit., pp. 43-45, photomontage on pp. 54-55. Two photomontages also appeared in an article by Santiago Amón, *Bilbao tentacular (apuntes para una aproximación semántica)*, in *Arquitectura*, no 152, Madrid, August 1971, pp. 19-24; Amón described the project as follows, "The architect Juan Daniel Fullaondo outlined, recently, the project of a new and coherent configuration of the two arrowheads that open the port of Bilbao, there, in Santurce. In Fullaondo's project, both bridgeheads held, besides any allegory, as pure and intrinsic language, two gigantic iron sculptures by Eduardo Chillida, defined in the chant of his own creation, in the exhaustive explanation of that proportion, not tense and consecutive, which build his peculiar plastic language and the plot of language in general. Would not this dazzling project, the decisive point of the urban discourse, on the edge of the seas, be the complete ending, the unique and final say of a city that is born, mediates, perfects and concludes, faithful to the language of its own genesis?"

58 Castro Florez, *Dos Consideraciones...* "op. cit., p. 50.

59 Competition for the Altos Hornos office building in Madrid-Aravaca: third prize. *Lema: ABRA*, in *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, no 190, Madrid, October 1974, pp. 32-37.

sculpture of enormous dimensions would be donated (similar to the models in plaster for treatment of negative volume starting from small, hollowed blocks, from the experimental laboratory of the 50's), located on the outside of the building.

I am sure that in Fullaondo there was an equivalent intellectual, but also an emotional bond with the two artists. As pointed out by Claude Parent, “in Fullaondo (as an architect) you can find an essential through line of revelation of the architectural space: the succession of rhythmic waves, the result of a repetitive and uneven ‘unleashing’ of similar forms”⁶⁰. that, on the one hand, brought him closer to Chillida’s expressionist romanticism, while, on the other hand, and according to José Luis Iñiguez de Onzoño, in his work, one could highlight the “state of *op-*

era aperta, dynamic, expanding, extensible, and indefinitely scalable and, generally, very complex, assembling diverse themes with a very refined technique of counterpoint”, feeling “especially inclined towards (...) architecture in its closest aspect to pure sculpture and its significant essence”⁶¹, which would place it close to the silence and emptiness of Oteiza. In other words, viewed from the perspectives of Oteiza and Chillida’s architectural work of Fullaondo could be considered as inserted in the territory of expressionism, within a geometric and/figurativism-based school, and domesticated, although his work would be better described as “like a dazzling aggregation of signs and styles, singular first of all by offering a field richer than usual for the game, and considering the interrelationship of the conventions of

the form and the language of architecture”⁶². An architect seduced by two sculptors.

The architect was able to express his thoughts on both sculptors in the pages of the magazine *Nueva Forma* Magazine, which he directed between 1967 and 1972⁶³. On Chillida he wrote some first articles⁶⁴, before dedicating monographical number 51, April 1970⁶⁵. As for Oteiza, the true reflective engine” for Fullaondo, the attention was reflected through several miscellaneous issues⁶⁶..., although there was another issue focused on him⁶⁷.; his figure played a transcendent role in the publication and his continued appearance on its pages exposed a difference and a privileged value. The Basque sculptors are two of the main pillars throughout the entire lifespan of the magazine, together with the ar-

60 Claude Parent, *Juan Daniel Fullaondo*, in *Juan Daniel Fullaondo. Arquitecto* (Aurora Herrera Gómez, Paloma Buigas de Dalmau, coord.), Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1997, p. 17.

61 José Luis Iñiguez de Onzoño: *Obra abierta y contrapunto*, in Juan Daniel Fullaondo. Architect, op. cit., p. 88.

62 María Teresa Muñoz, *Sobre la obra de Juan Daniel Fullaondo. ¿Porque tuvo Molly que vivir en Gibraltar*, in - http://oa.upm.es/39974/1/1995_molly_opt.pdf

63 Essential to know in depth the trajectory, ideologies, and contents of the magazine there are *Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura*, 1966-1975, volumes I and II, Antonio Fernández Alba (et al), Caja Madrid Fundación Cultural, COAM, Madrid, and the works of Lucía C. Pérez Moreno, Fullaondo and Nueva Forma magazine. *Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España* (1966-1975), Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza, Navarra, 2015, and *Juan Daniel Fullaondo y la crítica de arquitectura. Apuntes sobre la evolución de su escritura entre 1967 y 1975*, in *Boletín de Arte-UMA*, no 38, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2017, pp. 141-148, ISSN: 0211-8483, DoI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLAte.2017.v0i38.3307>

64 *Personalidad de Eduardo Chillida*, no 21, October 1967, pp. 43-70, with cover by the sculptor in a forge workshop setting; *El laberinto en la obra de Eduardo Chillida*, no 22, November 1967, pp. 45-62; the cover was a graphic design typical of the artist; *Chillida y el ‘catolicismo’ de la escultura*, no 25, February 1968, pp. 23-42; and *La obra gráfica de Eduardo Chillida* no 23-24, December-January 1968, pp. 57-76. These articles and a further one by Santiago Amón, *Número y pasión en la obra de Eduardo Chillida*, no 26, marzo de 1968, pp. 23-38, made up the second volume of the collection Nueva Forma / Biblioteca de arte, edited by Alfaguara in 1968 under the title *Eduardo Chillida, su obra hasta 1968*. In the brief prologue written by the sculptor, he proclaimed the following “I consider this work of the architect Juan Daniel Fullaondo, as the most ambitious study so far that’s ever been made of my work. Intuition, culture, and value are the three weapons used to make it. Chillida. San Sebastian, 5 – 5 – 68”

65 Included an article in French by Fullaondo himself, *Le pari de Chillida*, pp. 12-38, previously published in *Derrière le miroir* of the Galerie Maeght for the personal exhibition of the year 1968, the French translation of the text by Martin Heidegger, *L’art et L’espace*, pp. 49-45, and the French text by Gaston Bachelard (in a different translation from that given years earlier by *Parpalló*), pp. 46-58, between quotes from *Ulisses* and *The teenage artist*, James Joyce, Biblical Psalms, and photographs of alabaster sculptures and the sculptor as a young football player; in fact, the cover was an energetic leap into the air by the young goalkeeper Chillida in 1943, to catch a soccer ball. The issue opened with the third part of an intricate text by Santiago Amón, *El arte y el espacio* (A book by Martin Heidegger and Eduardo Chillida)”, pp. 7-9, whose first two parts had made public in numbers 48 (January 1970, pp. 101-104) and 49 (February 1970, pp. 69-71).

66 *Jorge de Oteiza, escultor* and the text *Propósito experimental 1956-57 por Jorge de Oteiza*, no 14, March 1967, p. 11, pp. 12-13 and p. 24, respectively, in which the cover of the magazine reproduced a variant of the *Desocupación de la esfera*; *Androcanto y sigo* and *Proyecto para el Teatro de la Ópera de Madrid* (1964), both written by the artist, and *El drama de Aránzazu*, by Fullaondo, no 15, April 1967, pp. 29-38 et seq.; *Concurso de Monumento a José Batlle en Montevideo*, *Capilla en el Camino de Santiago* and a selection of the book *Quosque tandem...*, the 3 by Oteiza, No. 16, May 1967; *Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte*, *Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo* and *El final del arte contemporáneo*, authorized by the sculptor, no. 17, June 1967, p. 31 et seq.; and *Algunos momentos en la evolución del escultor Jorge de Oteiza*, by Fullaondo, no 18, July 1967. There were also three other texts by Rafael Moneo and Ángel Crespo. Most of the writings of the sculptor came from different previous years and were published in six chapters between the numbers 14 and 19 with the title of *Exposición y revisión*, being a small documental archive that would become the first volume of the Nueva Forma / Biblioteca de arte, edited by Alfaguara in 1968 with the title of *Oteiza 1933, .68*. the sculptor added *Epílogo. Estética del hueco (hueco y laberinto)*.

67 Appearing in the issue No. 19, August 1967, the first issue of the magazine published under the orders of Fullaondo, with a portrait of Oteiza on the cover and several articles, only 2 were by him, *Jorge de Oteiza y la crisis del Arte Contemporáneo*, p.18, since the rest belonged to the sculptor, forming the sixth and last chapter of the series *Exposición y revisión: Renovación de la estructura en el arte actual*, pp. 21-22, dated 1952, *Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de Borrar el Friso de Aránzazu* replacing it with another in which human references have disappeared, pp. 23-31, of the year 1964, and a poem coming from his book: *Poética experimental* p. 32, of the year 1966. The caption of the numerous photographs also belonged to the sculptor.

chitects Carlos de Miguel and Claude Parent.

All the articles, mainly documentary texts trying to historically contextualize the works of the authors, the different perspectives the architect had about the two sculptors was already noticeable, perspectives founded on the different ways of approaching the materialness in their works, both of them. But it wasn't just that, it also the exceptional opportunity of accessing the creativity of the two simultaneously:

"Spain has had in these years, the rare and incredible opportunity to be able to relay from within its creativity, with two of the greatest sculptors of this century, Eduardo Chillida and Jorge Oteiza. However, despite the coincidence in time and space (...) two antithetical worlds are pointing out the creational, methodological attitude of these two artists"⁶⁸. Fullaondo started to run the magazine which was preceded by an exhibition: *Primera Exposición – Nueva Forma* that was presented in the HISA headquarters⁶⁹ in May - June 1967. The art show gathered a selection of authors who would become the fetishes of its editorial board: Oteiza and Chillida, of course, along with Pablo Palazuelo and Manuel Millares, on the plastics side, and Javier Sáenz de Oiza, Antonio Fernández Alba and Fullaondo himself, on the architectural side.

The goal of that exhibition was to present some significant cases of artistic "research" whose motivation would have been "awareness" and "programming."

In her aforementioned book, Lucía C. Pérez Moreno devotes a caption to *La bipolaridad Chillida, Oteiza*⁷⁰, in which she traces the origins of the ideas provoked in the architect by the works of the two sculptors, highlighting what most caught Fullaondo's attention, it was the different relationship with matter, as in Oteiza, "space and shape (are) two inseparable aspects of the same plastic reality" regardless of the material used, while Chillida exploited the expressive qualities of the material, in an essentialist and non-technical approach. Two recognizable antagonistic behaviours that allowed him to render as one "the drive of nostalgic feelings condensed in a complex and rigorous material manipulation" and in the other, "the teachings of the avant-gardes of the beginning of the century where the experimental attitude of the creator was based on renovation of discourse". A behaviour so different that it would reveal even in the titles of his works within the scope of lyrical nature and embracing a naturalist romantic plane: *Rumor de límites, Gnomom, Peine del viento, Temblor de hierros....*- in Chillida; whereas in Oteiza we detect the technical origins in the realistic -

conceptual plane: *Unidad triple liviana, Núcleo de contracción, Par bipolar, Expansión espacial por fusión de unidades abiertas...* to name some key works.

In 1967-68 the vision that Fullaondo had of Chillida was not that of serene sculptor, in fact, it seemed to him one of the artists most alien to this attitude, although his lack of composure didn't mean a lack of discipline. Nonetheless, his was not a classical style made available to a generic idealism, an eraser of certain psychological traits, indeed not; his was a Baroque style that worked stimulated the psyche and embodying personal character, "the constant, dramatic vital tension"⁷¹, as it had been for Bernini, Gaudí, Michelangelo or Wright.

An organic poetry with expressionist traits - founded on a romantic personality, with a psychological substratum and medieval craftsmanship - or, in other words, the meeting point of "burning drive and rigorous will"⁷² - was the substantial part of his personality. The idea of the labyrinth served Fullaondo to classify a first classification of Chillida's work: linear and volumetric. The former, embodied in lithographs, appealed to soft linear, organic, vegetational and naturalistic worlds. The latter, of spatial development, transmitted tension and a distressing darkness that refer back to the wavy and vertical struc-

68 *Personalidad de Eduardo Chillida*, art. cit., p. 51.

69 The company Huarte Inmobiliaria S. A. (HISA), had its headquarters in the modern tower block located at the intersection of Madrid's emblematic Paseo de la Castellana and Paseo de La Habana.

70 *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 220-224.

71 *Personalidad de Eduardo...*, art. cit., p. 44.

72 *Personalidad de Eduardo...*, art. cit., p. 51.

tures of Gothic architecture. A second possible way of classifying was to follow its path according to the materials used, which in the second half of the 60s had been extended to wood, stone and alabaster. I am going to leave aside this setup based on materials that, even, Fullaondo himself considered that “Focusing only on the material is useless”⁷³.

The architect could not, at the time of mentioning the material treatments, stop establishing a comparison with the works of Oteiza and make a difference, because he did not work with noble materials, but with other natural ones as they were when they reached his hands, whether they were wasted ceramics, chalk or wires, while in the case of Chillida “the love for matter, the unbridled desire to unravel its laws” had reached a peak unmatched by any other sculptor of his time. He believed that he recognized that the artist was interested in the material for its formal, luminous and spatial qualities⁷⁴.

In the essay on Chillida and the Labyrinth, Oteiza is mentioned twice. First to underline an opposing stance on the material, the following was highlighted: “Oteiza said in 1957: ‘I despise the material, outside its formal and luminous condition, strictly spatial’. From here stems the perfect antithesis of Chillida. Because Chillida will always remain on the side of matter. Better yet, with-

in the matter...” Another one, later, to establish variations at different scales: “Jorge de Oteiza, since the ending of his activity as a sculptor, he has focused his energies towards a cultural, scholarly, political activity, for collective education. Then he told us, ‘I’m moving to the city.’ Chillida, on the other hand, hasn’t gone anywhere, hasn’t varied his activity, because deep down Eduardo Chillida synthesizes his sculptural vocation with the existential boundaries of a religious man (...) because the mystery of its mystical recovery is essential, unconsciously, religious, Roman Catholic”

The trigger for Fullaondo’s labyrinthine reflections on Chillida had its origin in a note by Oteiza, who in a document on the Minotaur and Theseus said:

“The essence of Chillida lives in his Basque soul, where / an Ariadne, the woman with the thread, which she places in the left hand of Theseus / just before he ventures deep down / into the Labyrinth ready for his confrontation, to kill the Minotaur lurking there. In prehistoric Basque, *ari* means, thread, theme. / And *eskutari* is salvation, etymologically it is the thread held in the hand. Chillida will never stop in each of his sculptures, each one is an insight or a project to enter

his own labyrinth, to escape and to return, Chillida will never let go of the thread of her hand, *eskutari*, *eskutari*. / This is the theme of his statue, the adventure of his Basque soul, of our Basque soul/today in his statue.

(...)

Chillida in his sculpture / expresses us Basques / in his account of *Teseo*.⁷⁵

Fullaondo found in Chillida disagreement towards Oteiza, but for this one, also, he found precedents in the experimental work that emerged in George Vantongerloo’s neoplasticism and parallels drawn to concrete work, materialized in various disciplines, by Max Bill. Truthfully, Oteiza was, for the architect, a dazzling, omnipresent and privileged recipient of analogies and homologies from the historical avant-gardes, the sculptor with conviction, made an effort when he confessed:

“I am deeply grateful to Full (sic), for giving exposure to my ideas generously in their texts. Nobody knows me better and also always comments and quotes me in a context of contemporary thought, which is really beneficial to me, and it also favours the continuity

⁷³ *Chillida y el catolicismo...*, art. cit., p. 29.

⁷⁴ *El laberinto en la obra de Eduardo...*, art. cit., p. 50.

⁷⁵ Typed document without references, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registration No 5213.

of my reflection.”⁷⁶.

Fullaondo's devotion was soothing to Oteiza in moments of discouragement and frustration. As Aguilera Cerní was, during the 50s, in the 60s the Bilbao architect turned out to be a great speaker, as expected given his personality.

It is truly fascinating to see the care and (multidisciplinary acting) effort that Fullaondo poured into Oteiza and Chillida. He did not separate himself from them almost never, with no regards to the issue he addressed in his writings. His text *Panorama y paisaje*, on the culturalization of the territory through modelling interventions of Nature, ended it like this:

“If the garden of hills could connect, as we've seen before, with all the informality and spatialism of a Rembrandt, of a Pollock, of the Crescents, of Bath, and in our country with the disturbing journeys of Eduardo Chillida, the line of the flat garden establishes an immediate, more Latin assimilation, with the vision of a Della Francesca, a Mondrian, the Oblique Square, or the

last works of our Oteiza.”⁷⁷

A comparative historiography to cross the Dark Sea

All the thoughts that Fullaondo had been presenting in the pages on Nueva Forma helped him to elaborate a new text delivered to the press in September 1975 and released in 1976, once the magazine closed with no 111 (July-July 1975). With that book, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*⁷⁸, it was proposed to discuss “the new trends in architecture (and) of modern tradition, trying to establish the links of this movement with the highest personal testimonies that the Basque Country can offer in this sense, implicitly: Jorge Oteiza and Eduardo Chillida”⁷⁹. The time frame that he wanted to interpret and submit to analysis was the one that the scholarly, university and positivist criticism - focused on the historical from ancient Egypt to the mid-nineteenth century - left aside due to its incompetence, that is, *la zona de nadie, el Mar Tenebroso del movimiento moderno*, in which it was proposed to navigate through, with the ideological tools of contemporary thought,

such as dialectics, psychoanalysis, structuralism... Twenty years after the criticism made by Gaya Nuño of academic historians, Fullaondo perceived no changes in this area and tried to fill the gaps left by the scarce competition.

This book had its origin in a conference of Fullaondo himself gave during the controversial architectural seminar week: *Semana de Arquitectura de San Sebastián*: “I am trying to expand upon - unfortunately less than I would like - the text of the conference that you know about. The more I think about it, the more interested I am in having this come to fruition.”⁸⁰. Perhaps it was that “interest” in publishing the result and the possible difficulties encountered to do so in Madrid with the publishing house, Anagram (recognised editorial at the time of Nueva Era) what motivated you to decide to publish the book using a recently inaugurated Bilbao-based editorial, *La Gran Enciclopedia Vasca*; it wasn't aligned ideologically with Fullaondo, but two years later it would end up publishing the conversations between Pelay Orozco and Oteiza⁸¹.

The content of this book large-

76 Manuscript of “Oteiza, A Fullaondo”, collected by Lucía C. Pérez Moreno in “Fullaondo y la revisita...”, op. cit., p. 356. “He is a very intelligent man,” pointed out Oteiza on another occasion, “great education and culture, he has enriched my knowledge about myself, with his comparative analyses. I think there is a very deep mutual affection and understanding between both, but I do not know what happens to us, we always seem to be at odds”, in Pelay Orozco, “Oteiza. Su vida...”, op. cit., p. 482.

77 Nueva Forma, no 12, Madrid, January 1967, pp. 26-32. Reproduced in *Arte, arquitectura y todo lo demás* (op. cit., p. 563) an ambitious book published in November 1972, after finishing his management position at Nueva Forma, in which Fullaondo compiled some of the articles that he had been giving light both in this and in other specialized journals. In it he included a long essay on Chillida (sum of the two already mentioned on the labyrinth and Catholicism) for which he took particular care not to mention Oteiza (he did so only twice).

78 *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1976.

79 *Oteiza y Chillida en la moderna...*, op. cit., *Preambulo* (p.9).

80 Letter from Juan Daniel Fullaondo to Jorge Oteiza, signed in Madrid on June 23, 1974, printed by Pérez Moreno in *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 346-347. It referred to the second Week of Architecture (the first took place in 1973) that took place between the 8 and 14 of July 1974 with the theme of rationalism: *Los tiempos del Racionalismo*. The series of lectures was given by Ignasi Solà-Morales, Robert Krier, Manuel de Solà-Morales (*Los Ensanches y el urbanismo del XIX*), Juan Daniel Fullaondo (*Las vanguardias arquitectónicas y movimientos figurativos modernos*); Julio Caro Baroja, Carlos Sambricio, Vanna Fraticelli, and Massimo Scolari also participated (*Arquitecturas Bis*, no 3., Barcelona, September 1974, p. 27).

81 In 1978, Miguel Pelay Orozco published *Oteiza. His life, his work, his thought, his word* (La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978) in which I included up to seven interviews with the sculptor. These clearly show the sifted process of publishing texts carried out by the literary hand of Pelay Orozco and the revising hand of Oteiza, since, as the writer acknowledged, “I had no intention of taking notes or serving me from the tape recorder in my dialogues with him” (“Oteiza”, by Miguel Pelay Orozco, in *Oteiza, Basque esthete and mythologist*, IV Week of Basque Anthropology, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, pp. 171-189); so these seven interviews are more or less faithful recreations of the memories that

ly contradicts what its title promises, firstly because it refers to Oteiza in 75% of the content, secondly because, in addition to Chillida, it addresses many other questions in the remaining 25% and thirdly because the analysis has to do with both historiography and art history, regardless of what the academic bibliography would have said about both sculptors. His first chapter dissects ideas (Argan, Spengler, Panofsky, Tafuri...) to establish a methodology of historical analysis for the arts, a chapter in which his lecture given by him during the San Sebastian Architecture Week is probably immersed. The third chapter has its backbone in the ideological convergence/divergence between Oteiza and the Italian historian Bruno Zevi⁸², sharing a social ideal of art and both seeking in history the internal keys of coherence and continuity of artistic and architectural languages from the readings of Wilhelm Worringer, Alois Riegl and Heinrich Wölfflin, and the theory of pure visibility based on the autonomy of forms - which downplays the content or theme of the work in favour of the representative form-,

as well as the formal convergences of the former with renewed personal interpretations of the architect about the works of George Vantongerloo and Max Bill.

The allusions to the two sculptors appear almost in every page of the book, but it is the second chapter that deals with “the Oteiza-Chillida spatial confrontation” from a semiotic perspective, that is, the type of language used by each one.

Once clarified that the book is a kind of collage of texts that emerged at different times and for different purposes, it is advisable to make an observation about Fullaondo’s writing style and, in particular, on the one used to write this curious work: *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*.

Fullaondo was a senior lecturer at ETSAM for many years and the opinion that remains among his students is that it was brilliant, fun and ironic, stimulating, close to students in whom he could discover values that perhaps his academic grades did not reveal, and overflowing with data and interrelationships between architects, artists, writers and con-

cepts of all kinds⁸³. His classes picked up from a wide range of references that ranged, to demonstrate one case, from James Joyce to references about the comedians *Martes y Trece*, without the former being pedantically out of place and the latter ridiculously inappropriate. It all came together in the end with function and a value that were useful. It was a singular teaching method, unusual in a “serious” degree like Architecture. From his heterodoxy Fullaondo encouraged many students who, in the classes of other teachers, were left feeling discouraged.

However, when writing this book as well as others that he published and the articles that he gave to magazines, Fullaondo seemed to give up all pedagogical intentions and to have a neat and clear communication of content to the reader, absorbing himself in his thoughts. Loaded with scholarly intent, their texts are often shown fragmented into sections ranging from one to several paragraphs, as if they were thoughts placed in between, in a broader consideration with which they maintain a relationship whose

Pelay Orozco kept of those conversations. To the architect Juan Daniel Fullaondo, this book seemed to him “at first sight, very light, too light. There is a certain ingenuity in the author that sometimes seems to lead to an involuntarily comic, disturbing atmosphere, perhaps, of your own accent”, letter sent to Oteiza on February 1, 1979, collected by Lucía C Pérez Moreno in *Fullaondo and the magazine Nueva Forma. Contributions to the construction of an architectural culture in Spain (1966-1975)*, Fundació Museu Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2015, p. 350.

On the other hand, in his preface to the book of conversations that three years before, in 1975, kept Martin Ugalde, another writer, with Chillida (*Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975), appears Oteiza several times, but it seems-I emphasize - in the foreword written by Ugalde, and titled *El por qué de una ausencia*. This author saw the need to explain the reason why in his book there wasn’t - as it had been his first intention - a conversation with Oteiza, similar to that published with Chillida, and he said that he decided not to include it because, “it was about a deep aversion of Jorge Oteiza to be photographed”, despite the fact that the interview took place and was transcribed, but the sculptor has changed the manuscript transcription by altering the content of the conversation, but Ugalde didn’t allow this to happen. Regardless, the Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza keeps three drafts of the conversation between Ugalde and Oteiza, as a result of three states at different points of development, including a long text, several dozens of pages long that could be considered as the definitive state, for those who want to research them. In this conversation Oteiza makes very harsh statements on various topics, both referring to himself and to other people, so it should not be ruled out that, in addition to the difficulties in “portraying” Oteiza, Ugalde found serious problems trying to publish it.

⁸² In the autumn of 1974, Fullaondo told Oteiza that “I am working on Bruno Zevi. I have ‘added’ an array of appendixes to the small study that you saw, based on your notes, more or less commented, letter of October 1, 1974, captured by Lucía C. Pérez Moreno in *Fullaondo y la revista...*, op. cit., pp. 344- 345. In fact, this is confirmed in the same book Fullaondo, who at the end of this third chapter added a P.S. (post scriptum) revealing that the chapter was written at two different moments, because the reading of the first part, known by Oteiza in the draft, triggered in him a series of comments to which the architect added new thoughts and analysis, turning these into the second part of the chapter. The Appendices of this book by Pérez Moreno include the most interesting correspondence between Fullaondo and Oteiza from 1967 onwards.

⁸³ One of his students, José Ramón Hernández Correa, wrote some funny but fair descriptions of Fullaondo as a lecturer:
<https://veredes.es/blog/en-clase-de-juan-daniel-fullaondo-i-jose-ramon-hernandez-correa/>
<https://veredes.es/blog/en-clase-de-juan-daniel-fullaondo-ii-jose-ramon-hernandez-correa/>

fluidity is not apparent at first, like sparks that illuminate secondary ideas within a baroque totality. By way of aphoristic sentences, they tap into the thread of the speech that is running in the background. His texts are made as collages, like the images that he liked to make during a creative activity as interesting and private as it was, and little is known⁸⁴.

In the second chapter of his book, the one that confronts Oteiza and Chillida, he writes *un ensayo, algo informe*” (a somewhat shapeless essay) in which, rather than talking about the avant-garde phenomena personified by both sculptors, he speaks about those phenomena, since he doesn’t consider himself a researcher, but rather an architect who “lives directly ... the ups and downs of this epigonal moment of our culture”, a moment in which Oteiza embodying the rationalist consciousness -simplifying, selective and paradigmatic- in a terminal stage, a metaphorical impulse that substitutes some signifiers for others, and meanwhile, Chillida representing the opposite alternative, that is, a competition that combines signs and finds meanings in groupings or syntagmatic phrases.

Specifically and on the subject of Henri LeFevre’s idea about socialised life and the increase in human tribalism that creates “a kind of contemporary social void to be

filled with objects ... Man tends to fill that void through a revaluation of the material elements in the surroundings ...”, Fullaondo pointed out:

“In the Oteiza-Chillida antinomy we would find that this would embody the most appropriate aesthetic or connotative aspect, while Oteiza would argue in favour of a predominantly semantic or ‘functional ‘evaluation.’”⁸⁵ It stems from this sentence in which the author considered Chillida’s work as one that, due to its ability to suggest different meaning other than his own, needs to be interpreted by each observer according to his sensibilities, while Oteiza’s work, to take advantage of the useful value it contains, should be read and transcribed with the codes of a language previously known by the group of people to whom his work is addressed.

“The statute of Oteiza, the statute of the more focused rationalism of the avant-garde, would it translate with the ‘intellectual’ for whom the language is a medium, the purpose of which are obviously on the outside, moving men who want to go outside the ‘arts’, making an active effort in search of a personal protection, a Sartrian ‘regulated language’, within a pregnant social group, from the moment that they offer to

this society something that is not immediately claimed by it, something difficult to be consumed without being previously degraded.

The *Chillidic* status, on the other hand, the status of the ‘writer’, ‘intransitive’, gestural, ‘poetic’, in Sartrian terms, is used on its own form of language, its action being immanent to the object and conformed to a duality of technical and artisan norms, deliberately moving away from the plots of testimony and doctrine. The - why - of the universe is diminished to normalise its language, in whose structures the personal dimension and that of the environment to whom it is aimed, ends up dissolving. It never leaves art, art understood as endless, tireless adventure, spectacle. Its revolutionary plot is about the continuous investigation of language.”⁸⁶

Transitive and intransitive, theory and action, rational and gestural, going outside art (the objectives are outside, they are social) and not going, (the objectives are inside, they are personal), language as a means of indoctrination (the objectives are ideas and their implementation) and language as a reason for be-

84 We were able to show some of these collages in the exhibition: *No eludir lo que es. Pero... ¿qué pintan aquí estos arquitectos?* presented at the delegation in Bizkaia of the Basque -Navarrese College of Architects, in May 2019. Curated together with José Luis Burgos, in the introduction text we said about Fullaondo that “it is unexpected to find in him a creator of images, he mixes the classicist drawing and the surreal component, a builder of collages with Dadaist ancestors and landscapes with a strong oneiric imprint. He also approached sculpture and his thoughts on the polyhedron of *Melancholy* by Durer or his collaboration with Oteiza coexist with the figurative naturalism of the homage to Isamu Noguchi. Unexpected, shocking... but perhaps not so much.” All this work of his should be exposed in all its magnitude to be shared.

85 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., p. 69.

86 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., pp. 73-74.

ing (the objectives are the objects and the emotions derived from them), art ends at a certain point and at the same time it's permanent and a joyful search..., the bipolarities continue:

“Oteiza's world of objects is particularly fluent in this sense, and his alternative to Chillida, it's clear, and obvious. The *Chillidic* constellation is extraordinarily dense in meaning, it divides the adjective, it carries implicit the rushed drama, the variety of feelings... The *Oteician* world is different, absent of alibi and a connotative or psychological weight, thereby deconstructing adjectival approaches... In a strange process of cultural disinfection it seems to return to the object, its metaphysical, spatial thinness...”⁸⁷.

“...the expressionist movements -Chillida- will embody the figure of the artist-sorcerer, of the character who, in some way, keeps his distance from the patient. The rationalists - Oteiza- on the other hand, ‘law officers’, find their analogy in a sort of ‘surgeon’ who ventures inside, deeply, in favour of a fragmented image, constantly recomposed according to new laws”⁸⁸.

“Chillida's density, twisted,

gives an alternative version of the orders given by what exists outside nature, infernal, catastrophic, angelic... The order of Oteiza is Eleatic but terrestrial... his path is methodical, predetermined, absent of surprises (...) In his relentless, tenacious dualism, figuration seems the most efficient transcribe the Kafkian gesture, two immense, enigmatic symbols questioning each other”⁸⁹.

Another interesting point Fullaondo made was quoting Giulio Carlo Argan as responsible for pointing out that the origins of the modern concept of space were found in the controversy between Bernini and Borromini⁹⁰, the one claiming that space existed by itself outside any interference or that space was something made up, which was formally established following a method, since there's no objective reality of space because it is an illusion, a “dream.”. In this regard, Fullaondo pointed out that in order to understand “the respective concepts of space by Jorge Oteiza and Eduardo Chillida, it would be necessary to resort to Argan's well-known alternative between composition, the “representation” of space in that case (the rationalist) and the “set”, phenomenological space, in the second one, a new attempt, portraying the amazing dichotomy

(sic) Bernini-Borromini”⁹¹. It is well understood that Fullaondo was not referring to personal confrontation - which also occurred between them - but rather to artistic parallels and antagonisms.

In this duality Oteiza, as a systematic artist or system builder, who would become the heir of a rationalist Bernini, because for both “wise” and “objective” men, the technique was simple application of a given knowledge and tools, which could sometimes lead to errors, carelessness and rectifications on works in progress. The closest they've been, work wise, would be in the geometric Vatican square in San Pedro, with the artist envisioning a city, whose graphic approach from the ground, did not differ much of Chillida's. Oteiza, however, would distance himself from Bernini in his taste for the twisting and elliptical forms in his sculptures. Chillida, on the other hand, as an explorer - inventor of shapes and spaces, would be of a Baroque Borromini, both owners of a fantastic imagination applied to his vitalist “artisan” works, both meticulous and perfectionist, for whom methodical method was essential to achieve more or less unexpected goals or discoveries⁹² His strongest connection would be in the temple of San Carlo “alle Quattro Fontane”, in Rome, due to the enormous potential the small church offered, with some of its concave and convex wholes,

87 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., p. 75.

88 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., p. 77

89 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., pp. 75-76.

90 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., p. 51.

91 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., p. 70.

92 Oteiza y Chillida en la moderna..., op. cit., pp. 70-72.

however, Oteiza would feel a strong empathy for it.

Inverting the parallels, it could be said that Chillida was close to Bernini on his baldachin for St. Peter's Basilica for integrating the qualities of a colossal sculpture into an architectural structure.. At the same time, Oteiza was located near Borromini when Borromini conceived the orderly curvilinear spatiality on the facade of the oratory of the church of St. Philip Neri, also in Rome.

Borromini-Chillida were makers for whom the design of the work to be carried out did not imply a prior act of ideation and different from its execution, but simultaneous to that fact; Bernini-Oteiza, on the other hand, relied more on theory than on praxis to their work: "From the point of view of the true technique - wrote Argan-, Borromini is a technician, Bernini, is not; thus, the controversy between them-in the time of the construction of Rome's Palazzo Barberini - depends precisely on the fact that Bernini had difficulties in solving technical problems that Borromini, on the other hand, did not, and was able to solve, this is why the merit on these solutions is attributed to Bernini"⁹³.

A manuscript by Oteiza is preserved, with brief reflections on the Counter-Reformation and its artistic aftermath, Mannerism and the Baroque, whose elaboration seems to

derive from Fullaondo's article *Personalidad de Eduardo Chillida*⁹⁴, due to the evident agreements between the two. For Oteiza Mannerism was the result of a critical situation that, as an ideological barrier, implied a double distrust: loss of faith, in the possibility of achieving an objective knowledge of being through art, loss started by Leonardo, and of achieving it through religion. Formally, the Counter-Reformation was characterized by its focus with columns, since they symbolised faith, pretending with their proliferation that constructive reason would turn into ideological reason.

Oteiza considered that Borromini, as a disciple of the Lombard-Swiss creator Carlo Maderna, had a rigorous formation based on the theory of treaties, which provided the men from the North with a rationalist component, while those who were formed by drawing columns in Rome drifted towards a kind of informalism.

Michelangelo sought an anti-space that would lead to a new space that turned out to be the subjective space of the Baroque, as Oteiza, and the most interesting thing of this manuscript of yours is the final deliberation in the sense that, deriving Bernini of the drama of Michelangelo and finding the answers Borromini in the solutions of Michelangelo, Oteiza saw that he arose from Borromini

through a path that will connect with Caravaggio and the Bauhaus, while he looked on Chillida as the continuation of Bernini through Gaudi. In any case, through both routes of the Italian Baroque what was sought was a new conception of Nature and History, building a new Landscape⁹⁵.

Sometime after Fullaondo's reflections in the second half of the 60s, Fullaondo did not have this duality so clearly arranged and remembering that in Chillida's work there is a tragic expressionism, Sartrean, that in its background there was "something unsolved (...) a Bernini irresolute"⁹⁶ that complicated the fit of the sculptor within the artistic field of his time, this is why "Chillida is very difficult to face from a single angle. The perspectives must be multiplied. The same happens with his works."⁹⁷

"It is the mystery of the Bernini, the mystery of St. Ignatius of Loyola, the mystery of James Joyce, the mystery of Chillida... Let's be clear about it...) Is the long and lighted gaze, over the volcanic baroque pressure of the Counter-Reform, is the dramatic search for coherence around the slow and majestic gesture of dogmatism, is the grandiose vision of the liturgical symbolism, it is the mind-blowing drama of an

93 Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, Lesson VI, *La concepción arquitectónica de Borromini*, p.105.

94 A typewritten draft of this text, sent by the architect without a doubt, is preserved in the Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, *Personalidad de Eduardo Chillida*, Registration N° 17684.

95 *En torno al mannerismo*, manuscript document references, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registry N° 5207.

96 Laocoonte crepuscular..., op. cit., p. 203.

97 Laocoonte crepuscular..., op. cit., p. 140.

frozen eschatology oscillating logically between the most fantastic of horrors and the heavenly transfiguration, it is the blind courage in facing the most terrible truths of existence as corollaries between dreaming and nightmare, a constant demand for faith, a “Lord, help me to believe”, a waiting for the fullness of time, in the midst of this world of shadows, shadows of eternity... Behold Chillida (...) Catholic poet of sculpture, *terribilia meditans*⁹⁸.

Because of this, “let us be clear”, Chillida was Ignatian, purely Catholic in outlook, a universal soldier of a truth that is sought outside of himself in Nature and believed to be useful for all, for anyone, while Oteiza, fully heterodox, master of certainties and dreams, tried out different strategies and pursued relentlessly his own truth that could be plugged-in into a collective soul, with the hope that it would serve others.

Perhaps Pierre Restany also wanted to refer to a certain self-discipline and moral rigor when he described Chillida as a “Basque Jansenist”⁹⁹, because the differences between Jansenists and Jesuits weren’t great. Restany said that his work was “dense, hard, in the line of an ascetic detachment that agrees with the formal austerity of the tradi-

tional Basque foundries”. According to Chillida his work was considered “Jansenist” by Restany because “he considered it the enemy of brightness, it seeks for the essential, for the moderate, which are, and he says it, prerequisites of my people”¹⁰⁰.

In a conversation with the Jesuit and criminologist Antonio Beristain, he asked him if his interest in the mystical didn’t start after his football injury, if, as it happened to San Ignacio de Loyola, to be withdrawn from regular life, by the wounds suffered during the siege of Pamplona, he began his readings, meditations, and it was when he had this epistemological breakthrough, this break in his life, if the initiation into the mystical Chillida, in short, took place after the physical damage suffered?¹⁰¹. The answer of the sculptor left this assumption unconfirmed, but Beristain was not the only one to relate Ignacio de Loyola to the sports injury, because Fullaondo, who tagged Chillida as “Ignatian”, was obsessed with the football photographs of the sculptor.

If we stick to what Argan expressed, Chillida would sometimes be a great Bernini and sometimes a feverish Borromini, while Oteiza would have behaved at times in the manner of a specialist Borromini and at others, in the manner of an ideological Bernini, whether we stick to his creations or to his sequels:

“...the antithesis between

Bernini and Borromini. Bernini is the man who fully accepts the establishment, and whose great originality consists in’ grouping it together’, in magnifying it, in finding new ways to fully express in form the ideal or ideological value of the establishment. Instead, with Borromini, begins a criticism and a gradual elimination of the establishment, the search for a direct experience and therefore a method of experience; and it is no surprise that before the idea of the space of modern architecture, they’ve searched in Borromini’s architecture, or their successors, in all the architecture that comes from the tradition of Borromini, while nothing similar has been found in the architecture of Bernini,”¹⁰².

Be that as it may, Chillida stated that “Bernini is not my favourite, by any means. He is a good Orthodox sculptor, he knows how to do things, but he doesn’t achieve what others achieve (...) He is almost better as an architect than as a sculptor. More than the sculpture there (it refers to St. Peter’s Square in the Vatican City), it is the composition that’s of interest”¹⁰³. Truthfully, both Chillida and Oteiza would have been perfect “counter-reformists”, but of a differ-

98 *Arte, arquitectura y...*, op. cit., pp. 119-120.

99 *Un janseniste basque / A jansenist basque / Ein baskischer jansenist / Un jansenista vasco*, Chillida, in *Cimaise*, no 60, Paris, July-August 1962, pp. 28-35.

100 Ugalde, *Hablando con Chillida*, op. cit., p. 156.

101 Eduardo Chillida, *Conversaciones*, La Fábrica, Madrid, 2021, p. 139.

102 Argan, *El concepto del espacio en...*, op. cit., p. 20.

103 Eduardo Chillida, *Conversaciones...*, op. cit., pp. 81-82.

ent kind: Michelangelo-type Oteiza - fuelled by the lurking doubts behind his powerful statements- within an experience of modern inventions, “because the invention is always something that overlaps the historical world, is as the apex that one believes in adding to the great mountain of the experience” (curious to find out that Oteiza also had traits of the critical cathartic with which Ignacio de Loyola wished to update - using an army of militias - the Catholic Church) and Brunelleschi-inspired Chillida - exhilarated by the constant asking of questions and wanting to build what he still didn’t know- for questioning and renewing a long, almost ancestral tradition, in which he inserted himself by questioning that “human experience developed through the critique of previous experiences and not through an extension of the previous conception”¹⁰⁴ 105. Works made between 1948 and 1969: a shared and dialogued time.

Works created between 1948 and 1969: a time shared and marked by dialogue

It has been considered that it only makes sense to present at the same time those works by Oteiza and Chillida that were made during the years in which both worked together. The art collections of museums have been acquired, in most cases, through bidding offers, donations, personal favours and circumstantial opportunities, with the hope that over time and in the long term each specific

acquisition can arrive to establish things in common and relationship with other collected works, offering a story or well thought out plot.

It is because of these discontinuities that, sometimes, one can find in different museums a work by Oteiza together with another by Chillida made, 30, 40 or even 50 years apart, forcing the meeting between elements that have little to do with each other nor in shape or in the intention that their authors had when making them. The fact is that, if these two works live the same museum collection, these works will end up being installed next to each other, suggesting a related reading between the two: their authors are Basque, they are sculptors, they had international successes during the 50s... then such closeness makes sense - it’s common belief -, especially if the museum only has these works of these sculptors.

Therefore, for this exhibition a selection of works has been put together whose dialogue has a chronological justification is they’re works by Oteiza and Chillida that were created between 1948 and 1969. In 1948 Oteiza returned to Spain after his long stay in Latin America and Chillida went to Paris with the desire to become a sculptor. In 1959 Oteiza concluded his “Propósito experimental” and Chillida began his first wooden sculpture, after a decade devoted to iron. It is true that Oteiza had some unfinished work, which he finished in 1969 with the completion

of the statuary in the religious edifice, the *Basílica de Arantzazu*, and that his sculptural activity moved to the field of reflection, activism and theory. The exhibition includes pieces by Chillida made during the 60s that for the most part belong, however, to series started in the 50s. For him 1969 was also an important year: in the gardens of the Parisian headquarters of UNESCO he installed *Estudio Peine del viento VI*, his first public work in Europe.

Thus, the journey of the two sculptors as part of the Fundación BANCAJA begins in 1948 with two trips, one back to Spain and one to France, and concludes in 1969 with two gigantic public works, one in Arantzazu and another in Paris. In short, the exhibition period is clearly defined by the years in which the two artists met, appreciated each other and each observed with attention and interest the work that the other was carrying out.

¹⁰⁴ Argan, *El concepto del espacio en...*, op. cit., p.22.

Paying homage to Bach: Encounters with the silence of Euterpe

Javier González de Durana

Many of Oteiza and Chillida's works were conceived as a way of paying tribute to poets, scientists, friends, painters, sculptors, politicians, philosophers whose points of view in, music, poetry, inventions and attitudes they admired, and had sparked their own creativity as sculptors. Each one developed their own taste, both contemporary and historical. Due to their biographical itineraries and personality differences, these tastes never coincided except for one time: in their interpretation of Johann Sebastian Bach. It is fascinating to analyse the reasons and the way both approached their individual tributes to the Baroque musician, their attempts to make us look somehow at his music considering if, behind the formal and stylistic differences, there is a common ground provided by the German composer to whose creative genius they paid tribute to.

In 1956, Oteiza completed a large mural (272 x 474 cm) carved in white limestone, which he titled *Homenaje a Bach*, for M^a Josefa Huarte Beaumont's house, in Colmenar (Ma-

drid)¹. He didn't use any more musical references to title other works of his, except for the piece *Homenaje al padre Donosti* (1957-58). However, during his stay in Buenos Aires in 1947, he had made a sculpture named *Mujer acostada*. *Homenaje a Bach* (now missing), in which he showed his closeness to the reclining figures of Henri Moore, famous for his compact perforated blocks, hollowed out and with empty spaces that, in this case, came from an elongated polyhedron from which dihedrals were extracted in different areas. There were also various sectors subjected to a scratching or rubbing down treatment and perforations were applied on its different faces, generating a rough primitive look.

As usual in Oteiza, before portraying his idea about Bach on the wall for M^a Josefa Huarte, he produced a short series of sketches with paper collages and a larger series of essays on plasterboard, 17.5 x 31.5 cm. which helped him outline the final composition. He called all these works *Ejercicios de serialismo y tensiones*. *Homenaje a Bach*.

The way of working directly on the stone wall consisted of using a delicate combination of subtle linear incisions, grouped or spaced out, of varying widths and depths, and elongated polyhedral volumes or prisms grouped together, not orthogonally aligned, so that they generate mild shadows because of the light coming from a window located on the right side. Oteiza had begun to practice this type of pos-

itive/negative relief the previous year, when proposing a mural for the Labour and Technical Training University of Tarragona that he expressed in drawings and plates of plaster; apparent therein are volumes bulges, punctures, and striped lines formed labyrinthine structures that Txomin Badiola qualifies as music. He appreciated in them rhythms, cadences, phrases, harmonic, counterpoints, etc. The final project, after a few trials, did not however come to fruition in Tarragona (his proposal was not accepted), but that would nonetheless fully develop in his *Homenaje a Bach*. In this case the volumes don't come out of the wall, but sink comfortably into their discerning voids, making the wall disappear so that only the shadows become visible.

A few months after having finished this mural, in the section *Espacio y color desnudos*² within his text *Propósito experimental*, included in the catalogue made for the Biennial of São Paulo, Oteiza mentioned Le Corbusier's Ronchamp chapel and, immediately after, he wrote this sentence that seems to refer directly, to this mural, although not explicitly:

"The elemental single forms live inside the void, from a biological standpoint now appearing as rudimentary. As in an intentionally frozen state, hibernating (sic), they wake up, they are born as a matrix of a new spatial medium, learning to organize, they decline, they transcend".

1 The mural now forms part of the collection of the university museum known as *Colección del Museo de la Universidad de Navarra* and was previously held at *Fundación Beaumont*.

And three years after executing this mural, Oteiza wrote a letter to Vicente Aguilera Cerní where he stated the following:

“All expressionism is figurative, and it serves its purpose when one is taught how to discover it within nature and in life itself. All responses are abstract, the form is silenced, space is crisply cleared up, time is broken up and space is made spiritually habitable. It’s hinges upon scientific knowledge, not a theological understanding”²

These words refer to the form as a matrix that is born, and yet it remains silenced. The void lives in the void of a new empty and frozen space, occupied by the spirit, in a broken time sequence; the differences between expressive and receptive art according to Oteiza, seem to describe, at the same time, both his *Homenaje a Bach* and the music of this composer: an abstraction in which nature is framed within an immobile spatial silence based on an aesthetic religious intimacy.

Now in relation to the mural, understood as a light wall or deconstructed wall that nullifies the wall-mass, and in line with the same spirit put forward before, Oteiza wrote:

“I will paint the walls that

work together with my sculpture.

Today’s painting has forgotten the discovery of the wall through Cubism.

He does not paint on the wall per se but he does so in the sculptor’s own space. How can we refer to the agreement between painting and sculpture inside the world of architecture, if during the painting of a wall some sculptural forms and patterns emerge, and they don’t allow the sculptor to have a commanding position nearby?

- Is it just a question of lowering the density of the wall? Is the solution a lighter wall?.
- Are there no dictates governing the architectural realm? You paint in the air around the sculpture, not in the air around the wall. Sculptures are therefore painted.
- I will create a spiritual therapy from an abstract painting *El friso de Huarte*”.³

The musicologist Elixabete Etxebeste Espina carried out a deep analysis on Oteiza’s relations with music, which explains the continuous and close connection that the sculptor entertained with this expressive medium

throughout his life. Her research was based on the material amassed (vinyl records, tapes, books...), the numerous notes written on various media and the music he wanted for the films he took part in (or would have liked to have produced himself). A compendium of material, very rich as a whole, that in the right hands gave rise to enduring, unexpected and surprising lines of research⁴.

Among classical composers, Oteiza had a taste for Bach, Beethoven and the Italian Baroque. He was bored with Mozart, to his eyes he seemed superficial, elegant but mechanical, a genius but too linear, an opinion he had in the last decades of his life⁵ although this had been more positive during the 30s and 40s⁶. As stated in a previous footnote, Oteiza stated how he had always been interested in avant-garde music and it is precisely this genre of music, with graphical, musical calligraphy that inspired the mural with which he paid homage to Bach. The appearance is much more reminiscent of the graphic annotations found in the scores by Arnold Schönberg, Alban Berg and Anton Webern rather than, of course, those by Bach. Free atonal music and twelve-note composition or dodecaphony attracted him and the discography collected and held at his home bears witness to this. It’s inten-

2 Letter signed in Irún; dated: 19 September, 1959. Held in the archives of Centro Internacional de Documentación Artística, MACVAC, Villafamés, Castellón, CIDA PB CA 437.

3 “Notas de bolsillo”, typewritten text held at the archive known as Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registration N° 6669.

4 Elixabete Etxebeste Espina, *Oteiza y la música*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2014.

5 “Mozart”, manuscript by Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registration N° 17455, as well as further manuscripts with Registration N°: 10419, 14011, 15559 and 23065, respectively.

6 In 1937, during a stay in Buenos Aires and knowing that Pau Casals would be performing at a concert in that city, he went to the Hotel Plaza, where the cellist was staying, to greet him and commend him for his political stance in relation to the outbreak of the Spanish Civil War. On the day he went to see Casals, alone, he paused in the corridor of the hotel, just before the musician’s room; he could listen to the wonderful composition coming from the other side of the door, it was sheer bliss. When Casals finally received him, he asked the musician what he had been rehearsing. The musician answered that they were Mozart flute variations. Oteiza wanted to ask for his opinion on avant-garde music and the new composers of the time but he didn’t dare to enquire. However, thanks to the circumstances of that meeting, Oteiza understood the differences between the composer-creator and the interpreter-musician, an essential difference that had confused him until then.

tional that he called this mural Ejercicios de serialismo y tensiones since the concept of serialism comes from the musical avant-gardes, as a form of atonality adopted from the different variants of more or less evolved dodecaphonism, primitivism, minimalism, random music, conceptualism, etc. How did Oteiza gain knowledge of this kind of music? Who were the musicians closest to him?

The composer Luis de Pablo (Bilbao, 1930) was part of a group of musicians who came to be known as Generación de 1951⁷ and first became acquainted with Juan Huarte in 1963. Thanks to Huarte's help, he founded the avant-garde group Alea, but Oteiza had already met him some years before, as he mentioned Luis de Pablo for the first time in a document dated November, 1960⁸: "In Madrid, I spoke with LUIS DE PABLO, there's nothing like him in Spain, and that he would come to Pamplona to cooperate (...) although he has no practice, naturally he was excited about the idea that something worthwhile would be created in Pamplona". By not specifying what this collaboration was about, we cannot guarantee that this mention was referring to the two film projects that came to fruition in 1963, the documen-

taries Muebles H and Operación H, by X-Films, the film production company created by Huarte; Oteiza had thought of using electronic and concrete music for these films. Luis de Pablo finally composed the electro-acoustic music for Operación H, at the sculptor's request⁹. Oteiza's respect for the musician from Bilbao was extreme: "As a creator, I deeply admire LdP (Luis de Pablo), and as a musicologist and as a theoretical historian of contemporary music too. With him I have to make decisions about the music of a film that I am going to make, my first film in which I embark on a new task, , but not taking on the creative responsibility. LdP had just exposed important ideas about the behaviour of music and its interaction with cinema¹⁰." Luis de Pablo had composed pieces in the serialism genre, such as "Coral" (1954), a wind septet; one may ask if Oteiza knew about him in 1956, enough for him to be influential in his work Homenaje a Bach. Was he a key influence? It's a possibility.

The best-known Spanish composer in the field of serialism was the musician from the Canary Islands Juan Hidalgo, especially with two pieces, Ukanga and Caurga, both composed and premiered between 1956 and

1957. Oteiza and Hidalgo met in Madrid in the 50s, so the future founder of the group ZAJ could have been the musician from whom Oteiza received graphic-musical ideas- which in turn may have been borrowed from the signage suggestions of rhythms, voids, cadences and rhythms from John Cage for his Homenaje a Bach. There is another possibility. In the discography that Oteiza collected, there was a Hidalgo vinyl¹¹.

Although Elixabete Etxebeste's research dedicates lengthy discussions to the Oteician devotion to Bach and Luis de Pablo (and by other contemporary composers of course), there is no formal analysis of this mural composition commissioned by M^a Josefa Huarte nor the Homenaje al padre Donosti, concluding that the author marked a line between the strictly musical and sculptural materials, even if these had nominal links with the musical. However, it does offer visual information on a number of graphic annotations made by the sculptor that help us to understand his approach and indeed, the complexity of the mural. Oteiza also related Bach to the idea of "house". In one of his undated texts, but which seems to be contemporary to the time when his house in Irun was being built

⁷ "The mission of *Generación del 51* was to catch up on lost time. In just a few years it had to assimilate the latest consequences of Stravinsky and Bartok, atonal expressionism, dodecaphony, integral serialism, open and random forms, electroacoustic techniques, and all that had happened and was happening in a world that had certainly not stopped; rather it was a world that had appreciably accelerated forwards. It is therefore not surprising that at the beginning, various stages had to be surpassed and perhaps this is why dodecaphony in Spain was short-lived and rather scant as a solid statement", Tomás Marco, *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1998, p. 208.

⁸ Montaje de 2 films cortos con música electrónica, November 1960, Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Pamplona, Registry N°s 6490 and 6491. The film A través de San Sebastián, produced by Antón Eceiza and Elías Querejeta in 1960, was the first Spanish one that had and an electroacoustic musical soundtrack. Etxebeste did not detect a creative relationship between Oteiza and Luis de Pablo prior to 1960, Oteiza y la música, op. cit., pp. 123 ff.

⁹ Luis de Pablo al habla. Textos, escuchas y memorias a través de sus entrevistas" (ed. José Luis Maire), Edición de la Biblioteca / Centro de Apoyo a la Investigación and Departamento de Música de la Fundación Juan March, Madrid, 2018. The director of photography was Marcel Hanoun, a French filmmaker of Algerian origin linked to la Nouvelle Vague. https://recursos.march.es/web/bibliotecas/pdf/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla/docs/Libro_Luis_de_Pablo_Al_habla.pdf

¹⁰ *Música y cine*, text by Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Pamplona, Registry N° 11389. In this text he was referring to *Acteón*, a film project different to the two aforementioned documentary short films. The doctoral thesis by Gonzalo García-Rosales, *Operación H, o la poética experimental* has been enormously valuable to me. *Una aproximación a las vanguardias de los años 50 y 60 en España*, presented at the architecture department known as *Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá* in 2015, <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/tesis-recientes/tesis-recientes/1/tesis-recientes-arquitectura-gonzalo-garcia-rosales.pdf>, as well as *Operación H: de la Bial de São Paulo a los encuentros de Pamplona* by José Díaz Cuyás (et al), in *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 2009.

¹¹ Etxebeste, Oteiza y la música, op. cit., p. 21.

(1955-57), he wrote:

“A house (remembering the simile of the staircase with temporality) with Bach’s time, Beethoven’s time, Wagner’s time, Stravinsky’s time. The person that lives there, the soul that may wonders at the aesthetics is a different historical character type, a special individual, one with spiritual, with plastic emotions, of a different race”¹².

Whether it was all about trying to achieve an audible space or a visible music, the question is why did Oteiza prepare a tribute to Bach in line with musical graphic writing used by composers several centuries after the German musician? Did M^a Josefa Huarte, the client, ask for that specific title, or was it the sculptor’s own idea? Whether it was one or the other, Oteiza had to give a response in accordance with his time and this was the time of atonal, post-tonal, random, electroacoustic music... Thus, this mural is a great silence or vibrating void disrupted by punctual incisions of varied intensities, intervals, concentrations, cadences, improvisations, long and soft notes, short and strong chords... visual, like broken atoms that spread out to form a musical score of concepts. In the background there is an order in this apparent chaos: the homage was embodied in a wall built with six horizontal blocks of stone and the encounters between them outline horizontal stripes, parallel and of different widths, which recall the five lines of the pentagram

composition.

The idea of using a pentagram as a sculptural relief had been already used decades before by another Basque sculptor, Francisco Durrio, in the base support of the Monument to Juan Crisóstomo de Arriaga (1907). In his case, the horizontal lines are pierced by the outlet pipes of the water that, when falling onto glass at its foot, creates an aquatic sound that is registered by a constant musical note sung by the birds watching the pentagram.

The taste of architecture and sculpture in the Baroque era for the contrasts between light and shadow is transferred to this mural in the form of soft contrasts provided by light source at the side that obscures the presence of lines and gaps, leaving its surface illuminated. Bach’s taste for starting his counterpoints with isolated notes that gradually multiply in crescendo until reaching a rich density full of chords is transferred to this mural by means of scratches and discrete incisions that form groups and clusters in certain areas. There is tension and strength, a remote and dim noise, the result perhaps of an aesthetic discomfort or pain that you want to repel with visual punctuations. A certain kind of forceful pressure seems to have scratched and pierced the wall until it became a field of fluent silence.

Changing his behaviour would have been contradictory for Oteiza, and this was not the only case, because when he dedicated his *Homenaje a La Anunciación de Fra Angelico* (late sculpture of 1965-72) his approach

was not to recreate the medieval architecture of the lodge in which the Angel announced to the Virgin her pregnancy, along with a representation of the Expulsion from Paradise, but to construct a metaphysical box joining two trihedral forms together in which the empty spaces evoke those pictorial spaces, the built one that hosts the mystery and proclaims life, and the open part, where punishment is visible and death is perceived. Observing this mural dedicated to pay homage to Bach it is impossible not to remember the canvases that underwent drilling in 1949 and ripped with knives in 1958 by Lucio Fontana (Oteiza met him in Buenos Aires in 1947, exchanging knowledge, artistic and spatial theories before the Argentinean artist would start this kind of spatial experimentation), or the smallest and regular variations of white-on-white and black-on-black. White painting (*Seven panels*) by Robert Rauschenberg, was made around 1951, especially if one takes into consideration that the preparatory sketches by Oteiza. In this painting by Rauschenberg, John Cage was inspired by sonority for being a sound void of his piece with a duration of 4’33’, composed around 1952.

The relationship of Chillida with music manifests itself in multiple works from his early days; to be remembered, amongst other works, the two reliefs *Homenaje a Vivaldi* (1952 and 1954), the relief “*Contrapunto*” (1953) the sculptures *Música de las esferas* (1953), *Música de las constelaciones* (1954), *Espacios sonoros*

12 Reflexiones en torno a la casa Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, Registry N°: FD. 7853.

(1954), *Música callada I* (1955)¹³ or the so-called *Sonora* (1956). Within this group, the works related to Bach form a multiple sub-group that includes various pieces in steel, granite, paper and fired clay, such as the *Homenaje a Juan Sebastián Bach*, 1979, the *Casa de J. S. Bach*, 1981, the *Música Callada II. Homenaje a J. S. Bach*, 1983, the resulting gravitation *Gora Bach*, 1991, the *Instrumento para Bach*, 1996, *Lurra M-36 (Homenaje a Bach)*, 1996, and the set formed by eleven dry prints on silkscreens plus a relief print like *Hommage à Johann Sebastian Bach*¹⁴, 1997.

Chillida used physical sensations to explain his tributes to Bach, such as those in the interior of the Basilica of Santa Sofia in Constantinople reminded him of the lungs of the German composer or that his music was felt by him like the calm tide of waves in the sea “modern as the waves, ancient as the sea, always never different, but never always the same”. The constructed space of architecture and the natural space of the sea were felt by

him as bridges of communication with music itself (referring to the vaults and the lungs¹⁵) or with the slight variations of Bach (the sea waves). Other thoughts of the sculptor, such as “music is like an ethereal sculpture”, or hypotheses, such as that synthesis, construction, improvisation and variation are common meeting points of his sculpture with Bach’s, music. These ideas are valid both for the German baroque musician and for anyone else. Likewise, the references to the trends at the time, the rules of nature, subjective expression, the technical-scientific construction, the repetition of patterns with harmonic differences, the similarities between sculpture and music, between silence, space and time, the theory of fractals ..., which are supposed to connect the musician and the sculptor, make for interesting generalisations¹⁶, but are not very precise, nonetheless.

Other arguments point to the dividing lines between composition and detail, the difference between improvisation and nuance of interpretation, the need for a starting point, the risk

factor, the cognitive structures of control, a priori, what you draw, or put into music and the pathways of improvisation, the freedom of the hand¹⁷.

In general, these recurring arguments seem oversimplified. Is it enough to qualify them as architects of the void, pointing out that similarity of using silence and time as building blocks, to find a common ground between the musician and the sculptor? Is “building” the right word or are “compose” and “design” respectively better? Silence and time connect directly in a sense with the musician’s compositions, but in the case of the sculptor’s designs, aren’t they too metaphorical? Isn’t it possible to find more direct and conducive concepts? In the sculpture *Casa de J. S. Bach* (1980) it can be understood that these vaults and the upturned arches are physical manifestations that contain the immateriality of his music. To many, that meeting point does seem sufficient and it can be said with the greatest of successes: “Chillida’s work, with closed and open forms, equal and different, with a

13 The literary critic Ricardo Gullón wrote in 1956 a chronicle based on Chillida’s exhibition at *Galerie Maeght* for the magazine *Cuadernos Hispanoamericanos* (*Chillida, en París*, n° 85, Madrid, January 1957, pp. 136-138) and stated in relation to *Música callada* the following: “... (another title put forward by a poet, and yet the reminiscences are so clear!)”. In relation to “another title put forward by a poet” he was referring to the fact that only a few lines earlier, and in relation to *Peine del viento*, he had stated that such a title “had immediately brought to mind Góngora’s evocation of the image: “*el viento se peinaba en las almenas de Huelva*” (the wind was brushed by the crenelations upon the ramparts of Huelva) The complete verse of Góngora’s poem that appears in *Fábula de Polifemo y Galatea al Conde de Niebla* is as follows: “*Estas que me dictó, rimas sonoras, / culta sí aunque bucólica Talía, / oh excelso Conde, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día, / ahora que de luz tu niebla doras, / escucha, al son de la zampoña mía, / si ya los muros no te ven de Huelva / peinar el viento, fatigar la selva*”. Este poema también tiene un componente musical al hilo de esas “rimas sonoras” y ese “son de la zampoña mía”.

14 This refers to an Artist’s Book edited by Édouard Weiss & Arenthon, Éditeurs d’Art, Paris; 65 x 50 cm., with a total print run of 120 + 9 samples, with a preface by Werner Schmalenbach and including 10 comments by as many authors (Cioran, Yourcenar, Casals...), 10 brief manuscripts by Chillida, and 17 unpublished manuscripts and musical scores by J. S. Bach; the works are protected within a presentation box.

15 This reference to lungs is not so clear to me. I first thought of choir music, but no...: “... a musician with a superior pulmonary capacity is Bach; another is Mahler, whose works amount to a great dense mass that surround a great void..., this is what the baroque offers, this is what Etruscan vaults offer, the essence of a Roman vault; that capacity, that nature..., is a special condition that is difficult to explain at a rational level, but through dialogue and stirring things up you manage to communicate something”, Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida*, escultor vasco, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1975, p. 95. Following from this: “Entering for the first time into Santa Sofia, I had the sensation of entering the lungs of Juan Sebastián Bach. That powerful and open space seems to have been the architect of that work, within which the content (space) has produced the container (the architecture)”, Eduardo Chillida, *Escritos*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2005, p. 111. Furthermore: “I wanted to find an avenue to give expression to Bach’s lungs, to the power of his music and its variations – those incredible variations that share so much apparent similarity; it involves the idea of dilating within time and space. They seem to approach the waves of the sea, though apparently they are the same, yet they are different; this is the essence of Bach, exactly this” and further still, “Bach is an architect... who works on time itself and in unison with chords, not with the materials of an architect”, Christa Lichtenstern, *Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang*, in *Chillida und die Musik*, Sinclair-Haus, Bad Homburg, Altana, 1997, pp. 209 and 223. The idea, it seems “with this metaphor, Chillida described the spatial transmitted by Bach’s music, and at the same time, the construction component appreciated in his works”, Chillida, *Homenaje a Bach*, Chillida Leku, exposition brochure, 2009-10.

16 Eduardo Chillida y la poética de lo sonoro, by Sandra Merino Bueno, in *Estudios sobre Arte Actual*, n° 4, 2016, ISSN: 2340-6062, http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2018/04/9_9.pdf

17 *Los homenajes a Bach. Espacio y tiempo recurrentes*, Barañano Letamendia, Kosme María de, in *Homenaje a Chillida = Homage to Chillida*, Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 2006, p. 57.

harmony that allows endless combinations, a being that escapes as it expands like the universe, but delivers with just a few minimal signals, an art comparable only to Bach's music, which from a few notes flows and multiplies with its counterpoints, its canons, its two-way *ricercare*, three, six voices, which is modified without being modified ...¹⁸. The most solid fact of the relationship is that Chillida always listened to classical music while working in his studio or workshop, and usually that of Johann Sebastian Bach¹⁹. Such is the strongest point of connection. The rest, whether stated by Chillida himself or by other people, are poetic arguments or explanatory efforts to explain this, but nonetheless peripheral to the issue.

We are going to analyse the eleven dry prints on silkscreens and a relief print made in 1997 by Chillida as *Hommage à Johann Sebastian Bach*²⁰. Even though this ensemble was made more than thirty years after Oteiza's *Homenaje a Bach*, we will try to find the connecting dots. To begin with, we find three common elements: the work carried out on white surfaces (limestone and paper), the use of the line as the main graphic-expressive value and the introduction of depth by using small reliefs. The rest is considerably different and not only for the technique (sculptural relief and graphic printing).

In these silkscreen works we may aspire to a suggested silence, one that is only slightly attached. The small rhythmic strokes, sometimes almost insignificant, make up images of a subtle weightlessness that evokes the minimalism of Philip Guston at the end of his abstract expressionist period (1967-68). Chillida moves away from the overwhelming sonorities of Bach to approach his echoes; these echoes are about to become purified and denote clean silences free of shallowness and where meditation is possible. In fact, one of these works is pure printed silence, a resting space, a resonant imprint. Apparently, the sources of inspiration for this set of prints were, in particular, the music scores of the *Misa en si menor*, *La Pasión según San Mateo* and the *Seis conciertos de Brandemburgo*, among other compositions by Bach, in the light of what the set of texts and scores collected in this work suggest.

Minimalist music, after dodecaphonism, used repetition, massive regularity and silence as visible components, compared to the previous discouraging noise. A usual trend in this genre of music is being drastically radical, of setting forth round structures and extreme and unanswerable harmonies, as if emerging between dim jolts and changes, as in the case of Philip Glass and Steve Reich. The

other trend, which frame these interpretations of Chillida, is more introverted and timid, almost sullen, with John Cage and, above all, John Adams, whose *Shaker Loops* (1978), for string orchestra, is aimed at establishing similarities between the ripples of water and the vibration of the strings.

Now we take a look at Chillida's silkscreens at those firm and solid lines that are more a statement about strength than being linear, traces of ink that are repeated, they interchange and play with symmetry, emerging from the outline of the traces left by the imprints, and don't we see in them the wavy water or feel the vibration of sound? Don't they send us closer to what the sculptor said about the sea and Bach? The repetition of strokes or measured spaces, together with the stubborn sequences of long lines or notes, both here and in minimalist music, cause a visual and sonic absorption.

These trembling strokes suggest previous drawings by Chillida, as if they were returning after an absence, brought by a tide that has been delayed. So, the first image has a huge similarity with ink drawings from the years 1950-51, whereas the third image establishes close ties with other ink drawings of 1956 and 1957, the fourth and fifth images reminds us of other ink drawings, different from the previ-

18 Clara Janés, *Chillida y la fuga sin fin*, in *Escritura e imagen*, vol. 10, número especial sobre Eduardo Chillida, pp. 155-173, Universidad Complutense, Madrid, 2014, p. 316.

19 He would also listen to Mozart: "Slower tempos are my thing too; up to a point. And in Mozart it was surprising for me to discover, upon listening to an *adagio*, the impression that the present, that as such holds no measure, entails a measurement *per se*. Because it's really there; it expands as it slows down", in Eduardo Chillida. *Conversaciones*, La Fábrica, Madrid, 2021, p. 207.

20 This *Artist's Book* was presented at arts academy known as Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in 1998; it was later seen at *Kupferstichkabinett Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik*, in Berlín (1998), and at *Kupferstich-Kabinett*, in Dresden, at Johann Sebastian Bach-Museum, in Leipzig, at *Kunstkreis Konradshöhe*, in Munich (1999), the four German cities shared a catalogue of content written and coordinated by Anita Beloubek-Hammer). It was finally presented at Auditorio Manuel de Falla, in Granada, which led to the publication of *Bach. Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las Artes y la Música*, Ed. Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, with texts by Ignacio Henares Cuéllar, Yvan Nommick, José Jiménez and Elena Díaz Escudero.

ous ones, dating from 1956 and 1957. In some drawings the strokes are fine, while in others they are thick, but the gestures and the shaped spaces are similar. Of course, the techniques are different, as are the silkscreens; in addition, they contain the dry footprints that make the result more complex. Bach is present in these, that is beyond dispute, but surely he was also there in those untitled drawings.

The silent imprints stamped on silkscreens are spaces in which the descriptive/melodic negation begins to constitute its own harmonic structure; we are left with obsessive rhythm-based time signatures such as a rattle, monochord voicing, prolonged chimes, simple signals/ extended chords. We have here circumspect music, a way in which Euterpe remains silent, but not impassive. Chillida's introspection, his austerity in terms of sound and the visual, a stance that keeps at a good distance from the danger of falling into a trivial recharging of silences/voids.

"The melodies vary, but the theme is always unique. In this sense, the analogy with the work of Eduardo Chillida is true, distinguished by serialisation, the repeating of elements that, although they seem to be the same, they are always different" (Homage to Bach, op. Cit., Chillida Leku).

Looking at these twelve images we can see that the ensemble is close and scarce in notes, that there are no second ideas, only essential ones, as in the spirit of Frederic Mompou's music, as if, just like the Catalan com-

poser with his music, the Basque, the Donostiarra, had wanted to make the homage "less composed in the world". The blank, the void of the etched footprints is tacit sonority, their presence configure expressive silences that generate evident cadences in the black ink. A silent resonance that reaches a sort of final apotheosis in the twelfth printing, without screen-printed strokes, in the form of a doubled up dry imprint that suggests the strong resonance lost towards the final silence in which slowly, decreasing in intensity, the last chord of the composition interpreted by the musicians vanishes.

There is a minimalist sacred music in which the characteristics mentioned attain a spiritual or mystical intention, emerging from a very simple sound atmosphere with simple melodies and slow canons, suitable for individual withdrawals in response to a world that seems disappointing. It is in this context that we understand the musical component. of Eduardo Chillida's *Homenaje a J. S. B.*. . He also uses a modern graphic language and the music of his time, thereby paying tribute to the German musician.

"Chillida's style is based on simplicity, on the elimination of the rhetorical surpluses of the image; it emphasizes the modulation of spaces and the orchestration of the unspoken, the energy of the void, acquiring the category of a sign. A void that is measured by non-existing spaces, a void like silence "what happens to the chords has nothing to do with careful silence, it is

a living silence' in the words of Marguerite Yourcenar"²¹.

Thus, we have found in both sculptors some similar guidelines despite the very different formal resolutions: the use of black and white or light and shadow, the positive/negative contrast, the use of linear expressions, the gestures, forceful or tenuous, wrapped in an immaculate reserve, the need to delve deeply into the surface with holes or marks... The differences are huge: one scratches and pierces, and the other uses inking and smashing techniques. One uses the metaphor of the deranged pentagram of straight lines and erosions, and the other that of the waves that leave sinuous waves rendered on the sand.

In a beautiful essay, *El silencio de Euterpe*, by Francesc Cornadó which includes several paintings and sculptures in which he sharply perceives that "music has expressed silences in time and the plastic arts have expressed silences in space"²². Naturally, together with paintings by Francisco Zurbarán, Fra Angelico, Lucio Fontana and Edward Hopper, it includes a sculpture by Oteiza and another one by Chillida, but neither have little to do with music or with J. S. Bach. We are struck nonetheless by the cleaved character, *silencio hendido*, of the work *Circulación en oblicuo con tres vacíos* Malévich in the case of Oteiza, and with the *Silencio robusto que limita el espacio de una Besarkada*, in the case of Chillida.

21 Barañano, *Los homenajes a Bach. Espacio y tiempo...*, art. cit. p. 59.

22 *El silencio de Euterpe. Breviario de silencios en la música de la modernidad*, SD-Edicions, Colección Les Plaquettes, Barcelona, 2021, pp. 58-61.

Jorge Oteiza

biography (1948-1959 / 1968-69)

1908

Jorge Oteiza Embil was born on October 21 in Orio, a town on the coast of Gipuzkoa. His mother, although a resident of San Sebastian, went to that town to give birth; it was the town of origin of future sculptor's grandparents on his mother's side. His parents owned a hotel business that was ruined due to the ban on gambling during Primo de Rivera's dictatorship.

1927

He starts a degree in Chemical Sciences and Medicine in Madrid, but he drops out three years later.

1929

He strengthens his interest in art after a visit to the School of Arts and Crafts, where the sculpture teacher José Capuz allows him to be a student attending his classes with the course had already begun.

1935

After starting and ending different

periods of study in Madrid and winning several awards for new artists in San Sebastian, he moves to Argentina with the intention of earning some money and returning to Spain, but the outbreak of the civil war holds him back in America.

He displays an intense activity as a lecturer and university professor of ceramic chemistry. He moves through Argentina, Chile, Peru, Ecuador, Colombia..., writes essays and books on aesthetics. All of which means that between 1940 and 1947 he barely made sculptures. In his bitter farewell letter from Latin America he wrote the reasons for his return to Spain: "I have not obtained here even a modest tenured teaching position (cátedra) in sculpture, the last solution for the sculptor who does not want to stray from himself... I have been deprived of participating as a foreigner in competitions and exhibitions and I have had to walk this long time in America with professionally mutilated hands. I have had to work as a chemical ceramist and I have become a sculptor without statues, that is, a man with nothing to speak of. I have once remembered these old words by Milton: "Millions of spiritual creatures walk the earth unseen.' Almost invisible, I am right to say goodbye".

1948

He returns to Spain in August, settling in Bilbao after trying to get a job in the Madrid School of Ceramics.

He is employed as an industrial chemistry technician in an electrical insulator factory that uses porcelain, material with which he makes some sculptures with glazed refractory ceramics, given that due to his precarious financial situation he cannot obtain other materials. This company was owned by Antonio Bilbao Arístegui, one of the three founding partners of the gallery known as Galería Stvdio, of which Oteiza was its great dynamising figure and where he would exhibit on three occasions, for which he would write texts for catalogues and where he gave lectures that raised the spirits of the young artists who moved in his circles.

Pascual de Lara exhibits at Galería Stvdio, along with other artists related to the gallery known as *Galería Buchholz*; this painter proved to be decisive in some of Oteiza's later developments.

1949

First Prize in the National Competition for the monument to Philip IV to be installed in the square known as *Plaza de la Constitución* (San Sebastián), which nonetheless never materialized. Group exhibitions in Bilbao, held at Galería Stvdio, one of them was entitled *Cinco plásticos vascos* (January) and another was with lithographs by André Masson (May-June)¹. Most of the exhibitions in which he participates during these years are of a collective nature, showing himself in favour of encour-

1 These same lithographs by Masson had been exhibited during the month of April at the Buchholz Gallery together with sculptures by Carlos Ferreira, as a sign of collaboration among the few places dedicated in Spain to modern art at that time; this was not the only time they did so.

aging a proselytist stance and gathering forces among the few defenders of modern art of that period: "...the solution or the means for artists to come together in an urgent mission to clarify artistic research in the world and define our political service..." he wrote years later in reference to this time.

In 1949 Pascual de Lara submitted one of his works for the Painting Prize competition organized by Galería Stvdio. . Oteiza presented the Award and offered vibrant conference and a special mention was made in relation to the work presented by the Madrid painter. Shortly thereafter, they met in person.

Passionate, seasoned in countless Latin American debates and driven by ongoing momentum, he begins his activism and cultural agitation: he writes theoretical texts and articles on artistic reflection; furthermore he gives lectures, develops projects linked to the teaching of art, enters into debate with D'Ors...

1950

Group exhibition at the Biosca Gallery, within the seventh edition of the "Salon of the Eleven" organized by Eugenio D'Ors, it presents seven

figurative works (*Warriors, Bathers and Figures*), three *Maternidades* and *Mujer acostada*²: "an artist who doesn't need to be distinguished only, exclusively, by his works (...), a sculptor who must first be known for his ideas," said the art critic José de Castro Arines³ of him on this occasion and "similar to the casual realizations of nature, with appearances of aerolites or eroded rocks," according to Antonio Saura⁴. In the preparations for this exhibition, in the autumn of 1949, Ángel Ferrant and Oteiza met.

The year 1950 saw Oteiza's first collaboration with architectural projects. Competition for the construction of the new Basilica of Arantzazu won by Javier Sáenz de Oiza and Luis Laorga. Oteiza came into contact with the architects through Carlos Pascual de Lara, who at the same time (1949-50) worked with Laorga, both doing so altruistically, for the Franciscan Order in the project for the church of Nuestra Señora del Rosario, on the Extremadura Road, in Madrid.

He attends the Second Art Week in Santillana del Mar organized by the School of Altamira, animated by Ángel Ferrant and Eudald Serra, regulars in the Cantabrian meetings.

He exhibits with the group *Cinco plásticos*, at the Galería Stvdio, Bilbao.

1951

January-March: exhibition at Galerías Layetanas, Barcelona (*Cuatro escultores abstractos*, including Ángel Ferrant, Eudald Serra and Carlos Ferreira), which was then presented at Galería Stvdio, Bilbao, and later at Galería Buchholz, Madrid⁵. Juan- Eduardo Cirlot dedicated a poem to them in the catalogue, later reproduced in the magazine *Dau al Set* (no 25, march, 1951) in which referring to Oteiza stated: "Oteiza with your eyes, / with his hands, / with his thirst of a lizard and nostalgia / crosses the pale enclosures / of raw astonishing matter, / and he nails his teeth into such stuff from far away / only an assassin-God would garnish / the necklaces of criminal festivities". Also Carlos Edmundo d'Ory dedicated an article to the artists of this exhibition⁶.

After visiting the previous exhibition in Buchholz the architect José Antonio Coderch, author of the Spanish pavilion at the IX Triennale di Milano, and the art critic Rafael Santos Torroella invited their compo-

2 According to the publication 'Un decenio de arte moderno', 1940-50, prefaced by Eugenio D'Ors, Galerías Biosca, Madrid, 1953, p.60, the piece that stands out as present is this only opportunity that Oteiza showed his work in Biosca was "Light triple Unit"

3 *Las exposiciones de arte en Madrid*. Jorge de Oteiza ", in the newspaper *El Correo Español*, Bilbao, March 19, 1950, p. 5. "Of the critics," Oteiza pointed out, "I must remember with affection, for example, in my first time in Madrid, Castro Arines, and without the slightest sympathy or consideration for Camón Aznar", Pelay Orozco, Oteiza. His life ..., op. cit., p. 357.

4 El séptimo Salón de los Once", en La Hora, 2a época, n° 50, Madrid, 15 March 1950.

5 The exhibition *Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza* in the doctoral thesis *Madrid antes de "El Paso": la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*, by Juan Ángel López Manzanares, pp. 120-127, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7406/1/T29258.pdf>. The works of Oteiza exhibited were *Mujer con hijo* (1951), *Figura para 'regreso de la muerte'* (1950), *Maternidad, Mujer de Lot* (both from 1949) and two drawings for *Estatua de la Esfera*.

6 *4 escultores actuales*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 19, Madrid, January-February 1951, pp. 69-74: "From the protoplasmic, from the structuring of the marginal and the genetic, which struggles to culminate in being, the misty and multi-form sculpture of JORGE DE OTEIZA seems to symbolize the mysterious organic rhythm of the human form. Thus he executes so carefully and in a balanced way those indeterminate *Mujeres conversando*, whose embryonic harmony moves away from the real as much as it approaches pure guesswork; thus, in his *Mujer acostada*, with its strong rhythmic manipulation, Oteiza achieves plasmatic results, not out of immaterial objectivation; emerging we have bodies destined to a multiple motor expression of apparent malleable ductility. In these works, of tangibility worked in relief on covered holes, he constantly recalls the magic-ritual art of the sculptor Henry Moore. Although not in *Retrato de mi mujer* (fig. 6), that stupefied head that seems to come from some very ancient civilization"

nents to participate: Oteiza received the Diploma of Honour, the Gold Medal was awarded to Angel Ferrant.

He wins the contest for the realization of the statuery of the Basilica of Arantzazu and prepared the first approximations and sketches for this work.

He participates in the first *Biennial Hispanoamericana de Arte*, inaugurated on October 12, organized by the Instituto de Cultura Hispánica and directed by the poet Leopoldo Panero; he presents Portrait of Julio Antonio and Portrait of Mallo, being rejected (according to Oteiza, by Camón Aznar) Light triple unit, the only purely experimental work at the Biennial. From the Bilbao press he agitates the atmosphere and the young artists, encouraging them to participate in the contest.

He settles in Madrid and attends the gatherings at Café Gijón, where he meets and conspires with other artists and writers; some phrases attributed to him in that setting: “A new culture arises among emanations of corpses!” and “The Biennial remains open. We cannot waste time arguing nonsense. The Biennial is all about unleashing an artistic process. We have to know if everything should be thrown out the window or should be hung on the walls of a picture gallery”⁷.

He presents work at the International Art Course of the Summer University in Santander: *Informe*

sobre la escultura contemporánea. From cylinder to hyperboloid. Final phases of volume. Appearance of the hole. Possibility of a judgment on the vertical void in the Spanish sculptor, in contrast to the Anglo-Saxon lying void. Error in that Spain is not a nation of sculptors”.

Lecture at the New Athenaeum of Bilbao: Myth of Daedalus and existential solution in the statue”, November 26.

Oteiza exhibits at the inaugural collective exhibition of the *Galería Xagra*, Madrid.

1952

Publishes a work on American Megalithic Statuary (*Interpretación Estética de Estaturia Megalítica Americana*) (), whose first presented at the cultural centre known as *Casa de la Cultura* in Quito in 1947⁸.

He takes part in the seminar: *VI Curso de problemas Contemporáneos* at the Summer University in Santander He also takes part in a group exhibition named 1952, Museo de Arte Contemporáneo, in the Municipal Museum, curated by José Luis Fernández del Amo, architect and director of the National Museum of Contemporary Art in Madrid.

Although there are continuous trips to Madrid and other cities in which commissions for artworks arise, he opens a permanent workshop in Arantzazu to focus with full dedication on the statuery of the

façade of the future temple, the walls of which are already being raised.

He plans a frieze of 14 or 16 apostles over the entrance doors, a large wall covered with ovoid elements and a maternity scene on top. Some media outlets start questioning the proposed work for the basilica, to which he replies with a reflection about the need to renew the structure of art.

London’s Institute of Contemporary Arts, and the Tate Gallery invite him to partake in an international competition to produce a Monument to the Political Prisoner; he is the only Spanish artist selected with his *Prometeo Múltiple* that “marches directly into what is hidden. They (the other contestants) express being imprisoned and he (Oteiza) expresses openness. It is not necessary to magnify the jail, but the prisoner, the prisoner’s heart and the warm entrails, without the possibility of bars or of the prisoner being subjugated; in short a triumphant Prometheus”⁹.

1953

He takes part in the National Competition by submitting a sculpture of San Isidro and other pieces for the headquarters of the *Instituto Nacional de la Colonización*.

March: new group exhibition, *Arte fantástico*, at Galería Clan, Madrid, organised by Antonio Saura.

Participates in the *II Biennial Hispanoamericana de Arte*. Second

7 Mampaso talks about political ideologies of painters and three gentlemen (bald men) argue about modern art”, (unsigned comment), in the newspaper *El Alcázar*, Madrid, November 13, 1951, p. 5.

8 Ediciones Cultura Hispánica, *Colección Hombres e Ideas*, Madrid, 1952. Facsimile edition with foreword by María Teresa Muñoz, *Arte, ciencia y mito*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007; this facsimile edition also includes the *Carta a los artistas de América* discussing the new art of the post-war period.

9 Juan Antonio Gaya Nuño, “Failure of an unborn iconography”, in *Insula: Literature and human sciences magazine*, Madrid, May 15, 1953, p. 9

architectural collaboration. Aluminium sculpture for the exterior of the apse of the Apostolic College of the Dominican Fathers church, Arcas Reales, in Valladolid; the temple's architect is Miguel Fisac.

In Santander he takes part in the I International Congress of Abstract Art, attached to the VII Course of Contemporary Problems, and organised by the Hispanic Culture Institute and the Contemporary Art Museum, directed by Manuel Fraga Iribarne. His lecture is entitled *Escultura dinámica* (Dynamic sculpture) where he presents ideas about abstraction which he is applying to the figurative statuary of Arantzazu; Camón Aznar had a verbal confrontation with him, stating that "Abstract art is betrayal to our generation". Together with other congressmen, he signed a document addressed to Fraga requesting support and official recognition to associate and to develop, without hostilities, the "current concept of Art"¹⁰.

San Sebastián's bishop orders the precautionary paralysis of the sculptural and pictorial works in Arantzazu until a pronouncement is made by the Commission of the Sacred Art of San Sebastián created expressly to clarify the matter.

José Manuel de Aguilar, the Dominican father who promoted the renewal of religious architecture, introduced Carlos Pascual de Lara to

the architects Rafeael de la Hoz and José María García de Predes; the said architects were in charge of designing the Córdoba Chamber of Commerce building, a jewel of modern Andalusian architecture. Meanwhile, Pascual de Lara, introduces Oteiza to the architects, who commission him to carry out various pieces for the interior and exterior of the building.

1954

An official halt to the artistic works in Arantzazu is ordered; public controversy is unleashed and there is serious personal and emotional harm to the sculptor. He writes the collection of poems *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. The work was not released in print until it is published by *Nueva Forma* magazine, over a decade later, in 1968.

Again, he settles in Madrid. During the spring he usually visits his friend Carlos Edmundo d'Ory, who writes in his diary on June 8: "With Jorge de Oteiza and other friends.

I read Jorge's poem 'Androcanto and I follow'. What a crazy and exciting night".

Together with Sáenz de Oiza and José Luis Román, he wins the National Architecture Award for his Votive Chapel project for the Camino de Santiago, a fourth collaboration with architects that, this time, did not come to fruition¹¹.

He makes four pieces for the Chamber of Commerce of Córdoba (a concrete counter covered with black marble tiles from Belgium, a relief for the façade and, above all, two free-standing sculptures, two *Laocoonte*, one for the start of the staircase "a hybrid half female form/half-sea-conch core"¹² in lacquered concrete, and another anthropomorphic sculpture, clearly in the footsteps of Henry Moore, in holm oak wood, both over two meters high); these works ended up being his third collaboration with architects.

The architects gathered in the *Grupo R* "(Barcelona, 1951-61) invite him, together with other artists, to exhibit his work in the *II Exhibition Industry and Architecture*, under the motto: "the integration of the arts", at Galerías Layetanas.

Under the encouragement of Néstor Basterrechea, he makes contact with the architect Manuel Siera Nava, author together with Luis Peral Buesa of the training institution known as *Universidad Laboral de Tarragona*. He conceives for its facades some bas-reliefs in stone and concrete; however, this was another work related to architecture that did not materialise. Oteiza was not the only artist taken into consideration by the architects to carry out the ambitious decoration of the university building, as were Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea and Rafael Ruiz

¹⁰ Full text of the writing raised by the abstracts", in *Correo Literario*, no 80, Madrid, September 15, 1953, p.9, outlining the interesting links between all of the signatories.

¹¹ Javier Sáenz Guerra, A modern myth. A Chapel on the Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Román, 1954; Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza (Navarra), 2007. On the sculptor's relationship with architecture see Concha Lapagesse and Darío Gazapo, Oteiza y la Arquitectura: multiple reflejo... Pamplona and Madrid, Pamiela and COAM Cultural Foundation, 1996, and the doctoral thesis of Ma Emma López-Bahut, Jorge Oteiza and the architectural. From mass-statue to urban-space (1948-1960), <https://core.ac.uk/download/pdf/61906204.pdf>.

¹² Rafael de La-Hoz and José Ma García de Paredes, Cámara de Comercio de Córdoba, *Revista Nacional de Arquitectura*, no 164, August 1955, p.9.

Balerdi, among the Basques, José Vento and Manolo Gil, between the Valencians, and the Madrid architect Carlos Pascual de Lara.

A close friendship between Oteiza and Gil develops, with great influence of the Basque over the Valencian. In October of that year they both developed a “Tri-mural space Theory” focusing on the dynamic capacity of colour in the plane. The integration of the arts with architecture was a matter of great interest at the time. However, in spite of this, the balance for the first half of this decade is a prolonged pause as the two projects are not carried out. In fact there are only two completed interventions in which Oteiza’s input consisted in delivering the sculptures for common or outdoor spaces (in Córdoba and Valladolid) and had little connection with tectonic constructive considerations.

Group exhibition held at *Galería Fernando Fe*, Madrid, with the title *Arte abstracto*, during the month of May. First ideas spring up with Néstor Basterrechea and Javier Sáenz de Oiza to build a house-workshop in Irún.

Thanks to the builder Juan Huarte, who is working on the administrative complex known as *Nuevos Ministerios*, located in Madrid’s emblematic Paseo de la Castellana in Madrid, Oteiza now has a large space in this “under construction” site used as a study and place to work in.. Here he creates the works that are sent in

the following year to the Biennial of São Paulo. He shares the place with Manolo Gil.

1956

Fifth important collaboration with architecture when making the relief for the Institute of Artificial Insemination, Madrid, by the architect Mariano Garrigues Díaz-Cañabate. In November he travels to Paris and visits the First Guggenheim Prize International Painting Exhibition. He discovers the work of Richard Mortensen, about whom he will later speak to the members of Team 57.

1957

He participates in the creation of Team 57 but disassociates himself from it after the release of a founding manifesto, in the drafting of which he does not participate and with which he does not fully agree.¹³

He becomes part of the Forma Team, which emerged in Barcelona around the Spanish Pavilion at the 1958 Brussels Exhibition and includes the painters Manuel Benet Novellas, Jacinto Esteva Grewe and Néstor Basterrechea, the architect Roberto Puig Álvarez and the engineer León Bergadá Girona, with the goal of relating the arts with the architectural and engineering spheres. His meeting with Puig proves to be valuable soon after. .

Oteiza was surprised to be selected “at a time when my research wasn’t very conducive to the public

exhibition of my work”, as part of the IV Bienal de São Paulo (Brazil); nonetheless, he was present while his works were being put together. He presents 29 sculptures arranged in ten families and receives the “Presidency of the Republic” Prize for sculpture. With the financial help of Juan Huarte, he publishes his manifesto, *Propósito Experimental*, as a personal catalogue of the sculptures exhibited in Brazil. Ernesto Giménez-Caballero states that “he has won the First Prize in Sculpture for his way of explaining to us what his sculpture is like”¹⁴. He was the only Spanish artist to be published since no catalogue of the Spanish Delegation was compiled.¹⁵

1958

He decides to leave Madrid. At the beginning of the year he settles in Irún in a house designed together with Néstor Basterrechea and Luis Vallet de Montano who had conceived and developed it over two years. Besides being a home, this house will become a workshop, centre for artistic meetings and political conspiracies.

Together with the architect Luis Vallet de Montano he designs *Monumento al Padre Donosti*, in Agaña, a summit crowned with a cromlech on the mountains of Lesaka (Navarre).

After his triumph in São Paulo, the Gres Gallery, Washington, U.S.A., exhibits four of his works presented in Brazil. The Baltimore Customs

¹³ Established by Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola and Juan Serrano (who were occasionally joined by other creators).

¹⁴ Ernesto Giménez-Caballero, *España en la Bienal de San Pablo*, in *Arriba*, Madrid, October 20, 1957, p. 28.

¹⁵ On that artistic event, see the aforementioned IV Biennial of the Modern Art Museum. 1957, São Paulo, Brazil, Jorge Oteiza Foundation Museum, Alzuza (Navarra), 2007.

Rules, in enforcing what is defined as constituting art, does not consider his works “artistic” and forces the payment of a tax for importing “metals”, repeating what had happened with Constantin Brancusi’s sculpture 30 years earlier.

He sells two pieces in the United States, but his commercial relationship with the gallery ends. The Spanish Pavilion for the Brussels International Fair, in which he collaborates with his fellow architects José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún, amounts to “the greatest international achievement of our post-war architecture”, according to Carlos Flores. He continued the development of his *Propósito experimental*, turning the period in between 1956-59 into the most creative, original and fertile time of his career as an artist. Invited by Vicente Aguilera Cerní to give a lecture at the Ateneo Mercantil de Valencia within a Lecture Cycle on Art, Architecture and Urbanism, Oteiza chooses “The city as a work of art” as his theme.

He publishes an article in the magazine *El Bidasoa*, with which he congratulates and greets Chillida on his triumph at the *XXIX Venice Biennale* (“Basque Art, universal politics. Open greeting to Chillida the Sculptor”, June 1958). He is invited by Antonio Saura to take part in a group exhibition entitled *Semana de arte abstracto* (Abstract Art Week) at the *Sala Negra*, held at the Museum of

Contemporary Art, Paseo de Recoletos and located on the ground floor of the National Library, but he refuses the invitation.

1959

In April Oteiza, Chillida, Tàpies, Miró-Artigas and Palazuelo, as recent winning artists of international awards, receive a tribute entitled “black and white” at the Galería Darro in Madrid. The same gallery organises the event: *I Decena de Problemas Estéticos Contemporáneos* (First ten Contemporary Aesthetic Problems) in which Oteiza gives a lecture on “A receptive art”.

A proposal is put forward for an International Constructive Biennial of Sculpture, Painting, Architecture and Industrial Design, sponsored by the City Council of San Sebastián and organised by the Aesthetic Research Institute (under construction); Oteiza and Chillida are proposed as managers, while Vicente Aguilera Cerní and Juan-Eduardo Cirlot are proposed as members of the Steering Committee. However the event is finally suspended under the advice of both local sculptors, who pointed out an “insufficient artistic guarantee”, which in other words meant undue pressure, lack of freedom, and, above all, the inadequacy of the artistic purpose within the eclectic intentions of the official institutions.

Issue 4 (July-August) of the Valencian magazine *Parpalló* published an article by Vicente Aguilera Cerní,

“About Jorge Oteiza”, “I think it is necessary to do away with Jorge Oteiza’s artistic tag. We have been calling him a sculptor because he has made sculptures but such a generalisation is now incorrect.”

With piece: *Homenaje a Mallarmé* Oteiza considers his *experimental purpose* to have concluded: and, in theory, his development as a sculptor “I refuse to continue making sculptures, to earn a living from something I shouldn’t be doing (...) I have come to a *Theological Box* attaining a victory characterized by silence” However, Oteiza’s work as a sculptor continued on and off over the following decades, based on his findings during the 50s.

He won a prize at the international competition held in Montevideo, Uruguay) concerned with monumentality and the blending of sculpture with architecture and the urban fabric; the project was developed together with the architect Roberto Puig and entitled *Monumento a José Batlle*¹⁶.

From this moment on, he virtually locks himself away in the Basque Country “I feel sad and absolutely detached from the artistic life at the moment. The artistic world is very busy with its celebrities and the great artistic toys of our time” (September 19, 1959). He confesses to writing a book “that I’ll never be able to conclude. . So much moving around and so much distraction surrounding everything”.

16 *Pla eamiento estético del monumento* CIDA PB CA 437. Likewise see, Ma Emma López-Bahut, *De la escultura a la ciudad*. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60, Notebooks of the Oteiza 4 Museum; Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarre), 2007.

In the early 70s, after finding refuge in Alzuza, a small Navarrese village, he left Irún. He gave up having a national and international commercial presence and focused on the need to claim an influential political art that hinges on all aspects of life.

1960

In February he travels to Montevideo to build the monument to José Batlle, but the project never materializes. As a tribute to César Vallejo, he gives a lecture at the National Association of Writers and Artists in Lima with the title *Informalismo y poética de la ausencia en César Vallejo*; There is a request made to him in memory of the poet.

Pieces by Oteiza are included in the exhibition “New Spanish Painting and Sculpture” at The Museum of Modern Art, New York; the four works shown were the same that had been sent to the Gres Gallery from São Paulo two years earlier. In the introduction to the catalogue, the curator noted that “The awards given to Oteiza and Cuixart at the São Paulo Biennials, and to Chillida in Venice, have emphasized the emergence of strongly individual talents in the context of what was assumed to be a Spanish School”. The exhibition also presented in Washington, Chicago, Columbus, Coral Gables, Manchester, New Orleans, Saint Louis, San Antonio and Toronto.

An exhibition takes place that, together with Néstor Basterretxea, at

the Neblí Gallery, Madrid, will later be presented at the Bilbao gallery: *Galería Illescas*.

Article by Juan-Eduardo Cirlot, *Plástica abstracta en España (VI). Formas y conceptos de Oteiza*¹⁷.

Gordon Washburn, Director of the Department of Fine arts at the Carnegie Institute of Pittsburgh chooses a piece by Oteiza: *Vacíos en cadena N° 1* for the Carnegie International Exhibition that is to take place the following year.

1961

He proposes the creation by the City of San Sebastián of a Laboratory of Aesthetic Investigations, to be located at the San Telmo Museum. He participates with the Wandering Academy (a kind of popular university made up of personalities with cultural concerns belonging to different ideologies and professional activities); before and after this year he too he was a regular member of this “University” that fitted well with his idea of civil activism concerned with culture. He participates in the “San Sebastián 1961 Current Art Exhibition” at the San Telmo Museum.

1962

Both Eduardo Chillida and Oteiza contact the Minister of Foreign Affairs, Fernando Ma. Castiella, making an urgent appeal that Agustin Ibarrola be released from the Basauri prison. On his behalf, Oteiza wrote, another similar letter to Marcelino

Olaechea, bishop of Valencia. A public sculpture is installed in Lima, Peru with the title: *España aparte de mí este cáliz*, (Spain, aside from me, this chalice) in homage to César Vallejo.

1963

He publishes *Quosque tandem ...! Ensayo de la interpretación del alma vasca*, an interpretative analysis of the Basque soul, (Ed. Auñamendi, Zarauz), his most influential book in the enquiring minds of several generations, where, together with new texts and images, he included other writings released in previous years in magazines or as lectures. The experimental short film *Operación H*, directed by Néstor Basterrechea with a montage by Oteiza, is released. He participates in the international competition for the construction of the National Opera House in Madrid, the team he will join is made up of the architects Ángel Orbe Cano and Juan José Barroso Ladrón de Guevara.

1964

The statuary work for the Arantzazu basilica, previously halted, once again stirs up controversy when an attempt is made to complete the work; the sculptor is authorized, but not his iconographic schedule. Oteiza refuses this solution and the problem cannot be solved. He gives lectures, writes articles, prologues texts ... With private funds, he creates a pilot version of a Children’s University in Elorrio (Bizkaia), in agreement with

17 *Papeles de Son Armadans*, volume XVI, no XLVIII, Madrid - Palma de Mallorca, March 1960, pp. 329 et seq.: “Desperately engaged in achieving the transmutation of intellectual concepts and forms into true discoveries in the spiritual domain.”.

the short-term pedagogical system of Célestin Freinet. He presents in Madrid his idea of an Institute or School of Comparative Aesthetics closely related with Architecture, but once again, his aspirations do not come to fruition.

1965

He presents different projects, such as museums, universities, economic funds, institutes of research... in different cities, including Paris, however none of them take place.

Among the lectures he delivers at the *Espelunca* library-gallery in Donostia, the one focusing on Eduardo Chillida stands out. The film *Acteón* is released, with screenplay by Oteiza, it's directed by Jorge Grau despite the sculptor's manifest dissatisfaction

1966

GAUR is established, by a group of artists determined to make a change, via the strategy of influencing culture, changing social ideas and as political agitators, reflecting Oteiza's and Chillida's agreement with other Basque artists.

Manuel Fraga Iribarne, does not authorize the publication of his book *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca de y encuentro de nuestra identidad perdida*. Fraga and Oteiza had met during the summers spent in Santander, between 1951 and 1953, while the politician was the General Secretary at the Institute of Hispanic Culture.

1967

He exhibits alongside Chillida and other artists and architects in the exhibition organized by the magazine *Nueva Forma* magazine held at the headquarters of the real estate and development firm HISA (Huarte Inmobiliaria Sociedad Anónima) in Madrid, organized by Juan Daniel Fullaondo and Santiago Amón, visible heads of the magazine and sponsored by Juan Huarte. He suggests and plans an Experimental *Ikastola* and a pilot Basque University equipped with art workshops in the Jesuit Basilica of Loyola. The idea does not come to fruition.

1968-69

The book *Oteiza: 1933-1968* is published, by the Alfaguara publishing house, with an epilogue by the sculptor, "Egg Aesthetics. Basque mentality and its labyrinth". The veto on the works of the Arantzazu basilica is repealed and Oteiza can proceed with them, although in the beginning he doesn't seem too excited. After a period of self-doubts, at the end of 1968 he decides to finish them; in 1969 they are finished except for the frieze of the apostolate (with 14 figures), The facade of the temple and the *Pieta* located in the upper part, both end up showing aspects different to those initially conceived. The fifteen years that have elapsed since the work was stopped have partially shaped the final appearance of this monumental composition. He publishes *Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa*, in *Nueva Forma*, about the rationalist

architect from San Sebastian linked to *GATEPAC*.

1970-2003

In the last decades of his life, with the help of his colleagues, he produced some enlarged works to scale from sketched models in his *Chalk Lab* and in accordance with his ideas in *Propósito experimental*.

Thus, he didn't stop doing sculpture completely in 1969. After decades of relative oblivion of his figure and his work outside the Basque Country, Oteiza's art is recovered through an exhibition organized by the foundation known as *Fundación Caixa de Pensiones* in 1988.

He receives the highest forms of recognitions and the most important awards both in the Basque Country and in Spain, while still making controversial and polemic statements.

He publishes numerous essays and poetry books, as well as others about political and cultural upheaval.

He collaborates with architects on projects that were never carried out, a source of frustration for him, the most outstanding being the one that in 1970 won the first prize in the contest for the reconstruction of the Plaza de Colón, in Madrid, directed by Ángel Orbe Cano and Jesús Ma Alonso Fernández (urban architects), Luis Arana (coordinator), Mario Gaviria (urban sociologist), J. Sánchez Rivera (civil engineer), Leandro Silva Delgado (landscape architect) and J.M. Moreno Galván (art critic) and the artists Miró, Alberto, Picasso, Oteiza, Sanz and Calder.

In 1988-96 he donates all the work that he had kept with him to the Government of Navarre (*Gobierno de Navarra*), that created the Jorge Oteiza Museum Foundation and built a museum in Alzuza, Navarra, designed by Javier Sáenz de Oiza. The building was envisaged as the foundation's headquarters and where his legacy is permanently on public display.

In 2015 the *Catálogo Razonado* of his sculptural work was published, prepared by Txomin Badiola, an essential tool in gaining knowledge about the artist and his works.

He died in San Sebastián in 2003.

Other writings published during this period

Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza, Galería Stvdio catalogue, Bilbao, 1949.

Juventud y renovación en la pintura bilbaína, in the exhibition catalogue: *Joven pintura bilbaína*, held at Sala Artesanía Española, Bilbao.

La investigación abstracta en la escultura actual, Revista Nacional de Arquitectura, no 120, Madrid, December 1951, pp. 29-31.

Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado, Revista Nacional de Arquitectura, no 138, Madrid, June, 1953.

El futuro artístico de Aránzazu,

Revista *Aránzazu*, no 7, Oñate, 1954.

Arte Abstracto, in the Galería Fernando Fe catalogue, Madrid, 1955.

Escultura dinámica, in *El arte abstracto y sus problemas* in: *Cultura Hispánica*, Madrid, 1956, pp. 225-247.

Propósito experimental 1956-57, IV Biennial of São Paulo, Escultura de Oteiza, catalogue, September, 1957.

IV Bienal de São Paulo, Revista Nacional de Arquitectura, no 192, December, 1957.

Likewise, texts written at the peak of artistic and cultural events during the 40s, 50s and 60s, in America and Spain, which weren't published at the time they were uttered or written, aimed at specific face-to-face audiences and specific private speakers, have been published in recent years by the Jorge Oteiza Museum Foundation, in Alzuza (Navarre), thereby allowing us to know his great standing as a writer, a poet and as a deeply questioning debater.

Fortunately, this Navarre-based institution is preparing a Catalogue with the title *Catálogo razonado de la Palabra de Jorge Oteiza*, which will be useful to both researchers and admirers of the sculptor.

In relation to the books of interviews with Oteiza prepared by Miguel Pelay Orozko and Martín de Ugalde see the content in the main text of this catalogue.

Eduardo Chillida

Biography (1948-1960)

1924

Eduardo Chillida Juantegui was born on January 10 in San Sebastian. His father was a military officer and his mother's family owned a hotel business, the Hotel Biarritz, first, and later the Hotel Niza.

1937

The bombing of Gernika took place while he was in Paris, where he had been sent to learn French at the age of thirteen.

1943-44

He would have had a career in soccer, he signed up for 1 season as a player for his hometown's football team, but a significant injury forced him to quit.

1944-47

He began Architecture studies in Madrid, which he soon abandoned for drawing classes taught at the arts circle known as *Círculo de Bellas Artes* where he also made his first sculptur-

al pieces at the workshop of José Luis Martínez Repullés. The latter was the son of the painter Luis Martínez Vargas-Machuca and grandson of the architect Enrique Repullés Vargas, author, together with the Marquis of Cuba, of the Almudena Cathedral project. Even so, the relationship he was to experience as a sculptor with architecture proved to be intense and profound throughout his whole career, devoting to 16 *elogios* (praise themes) in alabaster, iron, steel and terracotta. This rapprochement took place in spite of the fact that Chillida thought that the architect's role was to provide answers, whereas the sculptor has to constantly ask questions. He came into contact with Pablo Palazuelo, when he was invited, along with other students to visit the studio where he was working

1948

In the studio of Martínez Repullés, located at 13 Calle San Agustín, Madrid, he did a self-portrait using sanguine, one of his oldest existing drawings, just before leaving for Paris.

He began to draw with his left hand convinced that, as it was more difficult, it allowed him to act more reflectively, combining action and thought: "...I decided to draw with my left hand. The next day at the *Círculo de Bellas Artes*, I began to draw in that manner, so that by dint of this voluntary clumsiness the mind comes before the hand, whereas until then it was the opposite way.". Thus, he

draws his right hand holding the pencil in his left one and with it began a long series of hand portraits (drawn, stamped, incised...) a practice that will endure throughout his career.

With the advent of France's new diplomatic policy aimed at recovering its previous influence, an end is put to the closure of its border with Spain. The idea is to offer cultural irradiation via financial aid to students¹. In October he moved to Paris thanks to a scholarship to stay at the *Colegio de España* (Cité Universitaire), where he became a close friend of Pablo Palazuelo, as well as with Eugenio Sempere and José Guerrero. His relationship with Palazuelo, another architecture studies dropout, proved to be more than just a friendly one as it involved complicity, moral support and a parallel creative path for many years, especially at the beginning. His room at the *Cité* was the first studio space that the San Sebastian sculptor ever had.

After being permeated by the ancient Greek sculpture preserved in the Louvre museum, the one before Phidias, the *Kouros*, the *Korés*, he made his first pieces in plaster and terracotta, materials that he later rejected due to their softness. He then turned to other harder and more resistant materials, such as iron, stone, wood, concrete ... he began to model the human body.

He created a first relief in lead and his first sculpture in stone.

¹ Cabrol-Lostanlen, Isabelle, *Irradiación cultural frente a ruptura diplomática. El mesianismo francés ante el cierre de la frontera española, 1946-48*, in *HISPANIA. Revista Española de Historia*, 2007, vol. LXVII, no 226, mayo-agosto, pp. 693-720.

1949

Two of those early sculptures, *Forma* and *Pensadora*, are selected by the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris for their presentation at the *V Salon de Mai*.

1950

In the collective exhibition of 23 artists aged under thirty, called *Les mains éblouies* (Dazzling hands) organized by Galerie Maeght, Paris, two of his sculptures, *Torso* and *Metamorphosis* (since destroyed) were selected by Louis G. Clayeux, artistic director of the gallery between 1948 and 1965².

He moves to an old winery in the small town of Villaines-sous-Bois in October, about thirty kilometres north of Paris, together with Palazuelo, where he lived and worked for a year. He participates in the *VI Salon de Mai*, Paris.

In a moment of crisis, he questioned his standing artistic style, seen by him as a very essentialized figuration.

1951

He met Constantin Brancusi, whose work he admired, in his Parisian workshop, and together with Palazuelo, they visited Gaston Bachelard. He returned to Spain in October: "a break, but at the same time a return to his roots" Octavio Paz noted. He moves to a villa in Hernani, given by his family, where he lives for seven

years. In times of economic precariousness he, and his growing family, have to live off the aid offered by his family.

During the transport of the sculptures made in Villaines-sous-Bois to San Sebastián, some twelve or thirteen figurative pieces, a truck accident results in most of them being damaged, given their fragility as they were made out of plaster. Other artworks made during the three Parisian years were destroyed by Chillida himself, as a result, barely half a dozen sculptures remain from this period. All these ruptures occurred at the same time that the sculptor decided to break with the type of work he had been carrying out up until that point in time.

In this period he didn't lose contact with Paris, a city he returns to on numerous occasions for professional reasons given the relationship he had struck up with the Galerie Maeght owner.

He begins to create his work using a forge in Hernani, where during the months of June and July he created his first abstract sculpture in iron, *Ilarriak*³, blending with the local tradition of forging to make traditional farming tools ("layas", sickles, axes...), these characteristic forms are translated into some of his works in those years: sharp and stinging forms that move across space, having three fulcrum points, characterized by straight planes with preference

over curved ones, continuity of the essential forms that are grouped or that twist through forged joints (absence of welds); there is a hallmark of sobriety, the lineal stroke acquired the main focus....., combining expressiveness and anthropology. He works in the forge after hours, well before it opens at 8 a.m. and after it closes in the afternoon.

Another local tradition, that of funeral stelae, also influenced him, though not in a formal approach.

1952

In his house at Hernani, he sets up his own forge and ironwork studio, while at the same time he starts learning about lithography and collages. He visited the scrapyards in Gipuzkoa in search of metal scraps to reuse in his sculptures.

He creates his first *Peine del viento*, a series that will expand to 23 pieces created throughout his career, with the last one created in 1999. He imagined a *Peine del viento* at the Eastern end of La Concha, San Sebastian's bay, on top of a rocky breakwater that dips into the sea. Twenty-five years later that idea materialized. Even though it is his *XV Peine*, in spite of the name, the work itself has been completely transformed since his first concept of the piece.

He created a sculpture that uses a boulder as a base, *Espíritu de los pájaros I*, a concept that he re-

2 Bernard Dorival writes *Chillida* in *Table Ronde*; Paris, November 1950.

3 *Ilarriak* is a Basque word that as a noun literally means "stone of the deceased", i.e. a tombstone or stela. In his conversation with Martín Ugalde, the term that Chillida constantly used to refer to this work was "ilarriak". However in many catalogues, including his *Catálogo Razonado*, the title given to this piece is "ilarik" which has no given meaning in the Basque language.

peated twice, *Espacios sonoros I* and *Begirari I*.

1953

He makes sculptures meant to be hanged from ceilings or affixed on walls, omitting pedestals, although allowing for their installation later.

Having dinner with Brancusi at La Coupole, he asked him why he had made such small sculptures, to which the Romanian replied, “because the space was thus larger.” The idea contained in this phrase deeply influenced Chillida over the years.

1954

April: First personal exhibition at the Madrid gallery known as Galería Clan; the event materialized thanks to the recommendation offered by Palazuelo who convinced the director, J. A. Lladet. Chillida presented 13 sculptures, drawings and collages⁴.

The text in the catalogue is written by Bernard Dorival, the curator of the Musée d’art Moderne de la Ville de Paris who in 1949 selected two of his pieces for the *Salon de Mai*. In the course of this exhibition he met Juan Huarte.

He received the *Diploma d’Onore* at the X Triennale di Milano, where he exhibited 13 works. “In an environment with walls and floors made out of straw, wide and empty ... Chillida’s sculptures, made out of fine steel with pointed and arched forms,

intertwined like nails and thorns, created an atmosphere of elegant interrogation”⁵. He received an invitation by Ramón Vázquez Molezún, architect and director of the Spanish pavilion, who had seen his work at the Galería Clan and knew him from their University years when they met at the Cisneros hall of residence.

October: after learning about Chillida’s work at the Galería Clan, , Javier Sáenz de Oiza commissioned him to design the four doors for the Basilica of Arantzazu, as geometric bas-reliefs: each door layer is a large iron plank with overlaid sheets of metal found among the scrap in the port of Zumaia and a factory in Legazpi. Each door is made out of two sheets that make up a unitary image.

These first relationships with architects could have resulted in more collaborations, but Chillida was quite demanding on this point “... the truth is that there have already been proposals from architects who want to collaborate with me, but at the project level, from the outset, hey, nothing was said about putting a sculpture in the hall, but to conceive something at the level of project, or in the housing development itself (...) There is another architect, La-Hoz, who wants to do something else, also important, in which I enter at the “whole project” level, (... however ...), the type of communication that I’ve had with the work until this point, has always been so close and personal that I

don’t know if I will be able to step back and lose direct contact with it, because this is what architecture is going to demand from me ...”, he confessed later. These collaborations would come years later, with the architect Luis Peña Ganchegui and the engineers José Antonio Fernández Ordoñez, Julio Martínez-Calzón and Alberto Corral López-Dóriga.

José Luis Fernández del Amo. Another architect, then director of the National Museum of Contemporary Art, had a different relationship with him during that year, as he “was the first to acquire a work of mine. I must admit that this purchase allowed me to believe not in my work, in which I have always believed, but in the possibility of earning a living from it ”; the piece was *Estudio Peine del viento I*.

He went on to meet Carlos Pascual de Lara, who spent the second half of the year in Arantzazu preparing to paint the altarpiece in the apse, and plans with him to create a *Via Crucis*, probably for that basilica, with which the painter geometrizes his figurative style bringing it closer to the type of abstraction that Chillida would apply to the doors of the temple. The interruption of the works and the painter’s death put an end to the project.

After having met him in the collective exhibition in May at the Galería Fernando Fe , during the second semester, he visited Ángel Ferrant several

⁴ “In Chillida, theory and practice, for his good fortune, are well-balanced. The frigidity of speculative thought is transformed into iron elements, into stones, into something human, fervent. Over the logic of mathematical thought prevails, in the moment of truth, the tremor of the hand, the feverish restlessness that arises from the knowledge that, at the last moment, it is something unexpected and unknown that grants the work in progress its last tremor, the human touch, the blood that brings life into it. Discovering this moment is the greatest adventure that any artist can enjoy...” wrote José de Castro Arines in *Un escultor. Chillida*; in *Informaciones*, Madrid, April 1954.

⁵ *La Spagna alla Triennale*, by José de Castro Arines, in *Domus 300*, Milan, November 1954, pp. 46-48; during that year Castro Arines continually followed up Chillida.

times in Madrid at the hospital where he was recovering from injuries suffered in a car accident; the sculptures on pebbles as bases could be taken as an influence of Ferrant⁶.

He made his first wood sculpture, *Ilarriak II*, which is a variation on this material from the 1951 *Ilarriak* in iron.

December: he exhibits, together with 15 other sculptors, at the *Premier Salon de la sculpture abstraite*, Galerie Denise René, Paris⁷. He is the only Spanish artist.

According to the newspaper *Le Monde*, he exhibits “a strange hanging piece, a wild and aggressive tool that turns him into an *enfant terrible* in the new Salon,” referring to the piece *Desde dentro* (From inside), acquired shortly after by the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1955

He executes his first sculpture with cut iron sheets, “to open up the iron”, he said. His works acquire a more informal aspect, the agricultural references disappear, and the space becomes occupied by volumes that bend, fold, break and curve backwards on themselves, amounting to complex and baroque forms, impossible to describe.

At the request of the San Sebastián City Council, he creates a tribute to

Fleming known as *Homenaje a Fleming* that was erected in a public park and which is an updated version of *Ilarriak*, now executed in stone.

June: an outdoor sculpture exhibition is held in Seville’s María Luisa Park, in which Chillida presents his *Estudio Peine del Viento I*. José Camón Aznar prepared an essay for the catalogue on the evolution of outdoor sculpture from Greece to the present day⁸.

He exhibits in the collective show *Eisenplastik*, at the Kunsthalle in Bern (Switzerland).

1956

October: Chillida has his first personal exhibition at the Galerie Maeght, Paris, in which he presents 27 pieces, of which four already belong to the collection of Juan Huarte and another two to private collections, one Italian and one North American. Following the gallery owner’s advice, he made three bronze replicas of his original sculpture, *Ikaraundi*. Throughout his life he only replicated in bronze four other works, *Forma*, *Torso* and twice *Yunque de sueño*. He wanted to offer unique works, although the market would have appreciated in all likelihood, a proliferation of copies: “I remember a conference by Moreno Galván in Barcelona, in which he spoke about the question of multiples. I was

in the front row, and someone asked my opinion on the subject. The answer came from my soul. I said that being honest, what I think we need, is to multiply are the owners and not the artworks,” he said once. Gaston Bachelard writes about Eduardo Chillida, *Le cosmos du fer*, in *Dernière le miroir*, no 90-91, Maeght, Paris. The critic Julian Alvard dedicates an article to him: “His work (...) enemy of effect and brilliance, seeks the essential, achieves it, and sticks to it. (...) He works powerfully, soberly and with utmost and fruitful rigour”⁹.

He also made his first “embedded” relief, a personal technique consisting of carving a flat stone surface (cement, marble...), re-smelting a drawing that is then filled with lead and then polishing the surface.

1957

First article published in Spain that thoroughly analyses his work: *Chillida, escultor en hierro caliente*, by Juan Antonio Gaya Nuño¹⁰.

He begins a series of works in iron to which he incorporates a base of made of wood or stone, which is not a simple pedestal, but part of the sculpture, and calls them *Yunque de sueños*. He ended up making more than a dozen.

He participates in the exhibition *Ar-*

6 It’s worth to point out the phrase that Eduardo Westerdhal wrote to Alberto Sartoris about the Ferrant- Chillida relationship and how the former was highly regarded by young people. “From time to time I have news from Ferrant, both bitter and great. It is curious what happens to this man, so endowed and consistent with his art.

What he was unable to achieve over many years of work, Chillida is able to attain overnight. But the younger ones admire him a lot and they are right.”, letter dated in Santa Cruz de Tenerife on June 14, 1959, *Eduardo Westerdhal and Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983)*. A machinery in action, IODACC- Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2005, vol. II, p. 505.

7 The show ran from December 10, 1954, to January 15, 1955, with the participation of Anthoons Arp, Béohty, Bloc, Calder, Chillida, Descombin, Franchina, Gilioli, Jacobsen, Lardera, Schnabel, Schöffer, Somaini and Stahly.

8 This extended essay was later published in the *Revista de Ideas Estéticas*, “La escultura en la plenitud de su volumen (*Visión estética de la escultura al aire libre*)”, no 52, C. S. I. C., Madrid, 1955, pp. 285-303.

9 “Chillida”, in *Cimaise*, vol. IV / 2, Paris, November- December 1956.

10 *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no 123, Madrid, February 1957, p. 9.

chitecture contemporain. *Integration des Arts*, at the Musée des Beaux Arts, Rouen.

May: He participates, with the piece *Estudio Peine del viento I* in the collective exhibition known as *Escultura al aire libre*, at the Moncloa College in Madrid.

He also participates in the collective exhibition *Guerrero, Lam, Kricke, Chillida*, at the Graham Foundation, in Chicago. In a first selection, he was invited by the Spanish curator Luis González Robles to attend the *IV Biennial of São Paulo*, but he refused to attend on Maeght's advice because he was focused on the production of the work for the following year that was to be premiered at the Venice Biennale, for which he had also been selected. The veteran Venetian call for works of art had a prestige that surpassed the relatively recent Brazilian call, but precisely from the fourth edition the Biennial of São Paulo reached a prestige equivalent to that of Venice and in Latin America, attained a superior status.

1958

March: He exhibits at the Galerie Claude-Bernard in a group show, *Regards sur la sculpture actuelle*¹¹. He wins the *Gran Premio per la Scultura de la Municipalità de Venezia* at the XXIX Venice Biennale, where he exhibits 17 works, competing with sculptors such as the Englishman, Armitage and the Frenchman, Pevsner. Pierre Restany wrote that

he is "a new González, a poet of the iron medium who smooths it out." Luis González Robles, curator of the Spanish presentation wrote in the catalogue: "*Con mezzi elementari e puri, questo grande scultore crea una espressione della più potente concrezione plastica. Tutto è indispensabile in questa opera, nella quale si uniscono, in una difficile fusione, il rigore e la libertà. Con Chillida, la Spagna ritrova la sua tradizione statuaria, poichè ciascuna delle forme ritratte da questa scultura, pur essendo fondamentalmente nuova, cioè in armonia col nostro tempo, è anche un'opera plastica vigorosa digna della tradizione migliore e più profonda*". (With basic and pure means, this great sculptor creates an expression of the most powerful plastic concretion. Everything is indispensable in this work, in which rigor and freedom combine in a difficult fusion. With Chillida, Spain rediscovers its statuary tradition, since each of the forms portrayed by this sculpture, while fundamentally new, that is, in harmony with our time, is also a vigorous plastic work worthy of the best and deepest tradition.")

He was greeted and congratulated by Jorge Oteiza (*El Bidasoa, Saludo abierto al escultor Chillida*, June 1958).

He receives the Order of *Gran Maestre de la Orden de Isabel la Católica*, in Madrid.

He travels to America and the American recognition of his work be-

gins to blossom: he receives the Award for Advanced Studies in the Fine Arts of the Graham Foundation, Chicago. Mies Van der Rohe, who he knew, as well as Charles Eames and Frederick Kiesler were part of the jury. He exhibits at the Guggenheim Museum, New York, *Sculpture and Drawings from Seven Sculptors*¹²; furthermore, the Carnegie Institute, Pittsburgh, buys a piece of sculpture from him. He makes his first *Rumor de límites*, which ended up as nine with the same title.

He participates in the *3^o mostra dei pittori e scultori premiati alla Biennale d'arte di Venezia*, at the *Filarmonica A. Laudamo*, Messina, Italy. He participates in the group exhibition entitled *Abstract Art Week* in the *Sala Negra* at the Museum of Contemporary Art located at the National Library, Madrid.

1959

Chillida participates in the *II Documenta*, Kassel, held at *Museum Friedericianum*.

In April, he received a tribute at the Darro Gallery, Madrid, under the title *blanco y negro*.

At Galería Darro he meets Fernando Zóbel, who five years later would purchase a sculpture from him, the wooden piece *Abesti gogorra IV*, for the Abstract Art Museum of Cuenca, Spain..

He advises the management at the Museum of San Telmo in its Art Section.

11 Works by Miró, Arp, Brancusi, Braque, Calder, Chillida, Duchamp, Gabo, Giacometti, Julio González, David Hare, Laurens, Lipchitz, Picasso...
12 The seven artists were Eduardo Chillida, Etienne Hajdu, Michael Lekakis, Etienne-Martin, Eduardo Paolozzi, Alicia Penalba, and Shindo Tsuji.

The proposed event: *Bienal Constructiva Internacional de Escultura, Pintura, Arquitectura y Diseño Industrial* in San Sebastian, put forward to the City Council, is suspended because of the advice of Chillida and Oteiza due to “insufficient artistic guarantee.”

The fourth issue (July-August) of the Valencian magazine *Parpalló* publishes the first Spanish translation of Gastón Bachelard’s text on Eduardo Chillida, *El cosmos del hierro*...this great fighter against hard matter finds that the internal mass of the statues keeps an unstoppable resistance. He dreams of a sculpture that will provoke matter itself in its intimacy. The stone sculpture encloses, for Chillida, a heavier space, a space that the human creator has left behind without having worked on the stone (...) Stone is mass, never muscle. Eduardo Chillida wants to know that muscular space, devoid of fat and unsaddled by heaviness. The iron being, its essence, is all muscle (...) This is how the sculptor moved on to become a blacksmith” In 1958 Chillida made the iron piece *Sueño articulado. Homenaje a Gastón Bachelard*.

Both this *Sueño articulado* and the sculpture called *Oyarak* (1954) were sold by Maeght in its day and years later they were recovered by

Chillida when they went on sale at an auction house, thanks to which they are now preserved in Chillida Leku. During a trip through Navarre, he acquires an enormous trunk of an oak with which he made a relief, starting a series of large sculptures with this material - usually oak - in which the mass is imposed on the space. The first work he started was made of poplar wood and it was completed in 1964. It was later acquired by the Cuenca Museum. He also produces his first etchings and the first works in steel emerge.

Juan-Eduardo Cirlot wrote the article *Plástica abstracta en España (I). La escultura de Eduardo Chillida*¹³

1960

His work is included in the exhibition *New Spanish Painting and Sculpture* at the Museum of Modern Art, MOMA, New York, curated by the poet Frank O’Hara, who in the introduction to the catalogue stated that “The awards given to Oteiza and Cuixart in the Biennial of São Paulo, and to Chillida in Venice, emphasized the emergence of talents strongly individual in the context of what is assumed to be a Spanish School”¹⁴.

He receives the *Prix Kandinsky*, in Paris, dedicated to a young and promising European artist.

Chillida is included in the collective exhibition *Cent sculpteurs de Daumier à nos jours*¹⁵ presented at Saint - Etienne, Musée d’art et d’Industrie, curated by Maurice Allemand.

1961

Second personal exhibition at Galerie Maeght: 23 sculptures, drawings and graffiti (engraved stones whose incisions are filled with molten lead). The text in *Derrière le miroir*, No. 124, is written by James Johnson Sweeney. Second article by Juan-Eduardo Cirlot, *La obra de Eduardo Chillida*¹⁶.

Abesti gogorra I, a monumental wooden sculpture, was acquired by the Museum of Fine Arts in Houston, USA. Besides *Ilarriak II*, the first wooden sculpture that he finishes and enables him to take a leap forward in the execution of larger-scale works. The wood used in that piece came from the roof of a church that was demolished in Lezo. With this material he executes two more sculptures.

He participates in *Exposición de Arte Actual San Sebastián 1961* at the San Telmo Museum.

1962

Together with Jorge Oteiza he signed a letter addressed to Fernando Ma Castiella, Minister of Foreign Affairs, asking for his intervention to release the painter Agustín Ibarrola from

13 *Papeles de San Armadans*, tomo, XV, no XLIII, Madrid-Palma de Mallorca, October 1959, pp. 53 ff.: “We await with great interest the future evolution of Chillida and we would dare to advance that it will be rich in inventive values, without a profound disruption of the order that the sculptor now feels as certainty”.

14 The itinerant route of this exhibition was like this: The Museum of Modern Art, Frank O’Hara-New Spanish Painting and Sculpture, New York, 20 July – 25 September 1960; The Corcoran Gallery, Washington, 31 October – 28 November, 1960; Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio, 3-31 January 1961; Washington University, Steinburg Hall, St. Louis, Missouri, February 16-March 16, 1961; The Museum of Modern Art, New York, 20 July-25 September 1960; The Corcoran Gallery, Joe & Emily Lowe Art Gallery, Coral Gables, Florida 1-29 April 1961; Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, may 15-June 12, 1961; Art Institute of Chicago, Chicago, July 19-August 27, 1961; Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, Louisiana, September 18-October 16, 1961; Art Gallery of Toronto, Toronto, 1-29 November 1961; Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, December 15, 1961-12 January 1962. Participants: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Jorge Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats and Manuel Viola.

15 Works by Miró, Chillida, Dubuffet, Giacometti...

16 *Cuadernos de Arquitectura*, no 45, Barcelona, 1961. Washington, October 31-November 28, 1960.

Basauri prison. The Museum of Fine Arts of Houston organizes the exhibition *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*.

Exhibition in the *Kunsthalle* of Basel with 32 sculptures; next to his work was Mark Rothko's exhibit.

1963

He draws to a close the cycle of sculptures made with wood.

1964

A trip to Greece reveals to him the possibilities of light penetrating the material.

He receives the *Carnegie Prize for Sculpture* in Pittsburgh, USA., along with Ellsworth Kelly, Pierre Soulages and Antonio Saura. The jury members were Hans Hartung, Roland Penrose and Adelyn D. Breeskin. Chillida won the same award again in 1979, along with Willem de Kooning.

New exhibition at the *Galerie Maeght*, the largest of those held at this gallery so far.

1965

He begins to work alabaster, as a result of the trip to Greece the previous year.

He receives the *Wilhelm-Lehmbruck-Preis* in Duisburg, Germany. In December 1965 he held his first personal exhibition in San Sebastian, which took place in *Espelunca* with just a few pieces owing to the limited size of the place, a gallery-bookshop, after having received the Wilhelm Lehmbruck Prize. The presenta-

tion-conference was chaired by Oteiza.

1966

With the name of GAUR, a group of artists is constituted with the goal of influencing, through cultural means, a change in social mentalities; the group also sought political change and; to this end, Oteiza and Chillida are united with other Basque artists. First major retrospective is held with fifty pieces organized by the Museum of Fine Arts in Houston, which acquires a monumental granite sculpture, *Abesti gogorra V*.

He participates in the *XXII Salon de Mai*, in Paris. He receives the *Art Institute Prize*, Providence, USA and the *Grosser Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen*, Germany. From that year on, many more awards and recognitions were forthcoming for Chillida.

New personal exhibition at *Galerie Maeght*.

1967

Chillida exhibits together with Oteiza and other artists and architects in the exhibition organized by the magazine *Nueva Forma* in the Madrid headquarters of the real-estate firm HISA (Huarte Inmobiliaria Sociedad Anónima) organized by Juan Daniel Fullaondo and Santiago Amon, the visible heads of the magazine, with the sponsorship of Juan Huarte.

Juan Eduardo Cirlot translates the book *Chillida*, by Pierre Volboudt into Spanish.

Participates in the exhibition

Arte Español Actual presented in Bochum, Nuremberg and Berlin.

1968

New exhibition at *Galerie Maeght*, in Paris, with a text by Juan Daniel Fullaondo, *Le pari de Chillida*. Participates in the *IV Documenta* of Kassel with fourteen pieces. The *Kunstmuseum* of Basel acquires *Alrededor del vacío IV*.

A commission is set up in San Sebastián to plan the installation of the *Peine del Viento XV* at one end of bay known as La Concha.

He meets Martin Heidegger in Zurich. The philosopher was looking for an artist to illustrate the work he was writing, and he had thought, among others, of Picasso, Moore and Giacometti, but ended up choosing the Basque creator.

1969

He creates seven litho-collages for Martin Heidegger's essay *Art and Space (Die Kunst und der Raum)*, published by Franz Larese of Erker-Presse, Saint Gallen publishing house (Switzerland).

His first monumental outdoor sculpture in Europe, *Peine del viento VI*, made of steel, is placed in front of the UNESCO building in Paris.

1961-2002

Years of intense creative activity. He receives numerous awards and recognitions. His work is highly sought after by the market and museums, multiple individual and collective exhibitions are organized in which his

work, approached in one way or another, is shown to audiences around the world. He maintains his residence in San Sebastián and is involved in multiple social and cultural actions in a Basque Country undergoing transformation.

In 1972 he made his first concrete sculpture, *Lugar de encuentros III*, which was installed in 1978 in a public place in Madrid, hanging under a bridge. He illustrates books for André Frénaud (1965), Max Hölzer (1968), Martin Heidegger (1969), Jorge Guillén (1973), Yves Bonnefoy (1973), Charles Racine (1975), José Miguel Ullán (1977), E. M. Cioran (1983) and Edmond Jabès (1986), among others.

Together with the architect Luis Peña-Ganchegui, in the period 1975-80, he carried out the Plaza de los Fueros, in Vitoria, an urban-sculptural-architectural intervention. Another collaboration with the same architect gave rise in 1977 to the San Sebastián urban-maritime space in which he installed *Peine del viento XV*.

He delves into terracotta and porcelain.

In 1988 he installed *Gure Aitaren Etxea*, close to the immediate vicinity of the Assembly House of Gernika to mark the 50th anniversary of the bombing.

In 2000 Chillida Leku was inaugurated, in the hamlet and hinterland of Zabalaga, Hernani, which he had acquired in 1982 to turn it into a museum dedicated to his work.

In 2014, the first volume of the

Catalogue Raisonné of his sculptural work was published, prepared by Ignacio Chillida, son of the sculptor, and Alberto Cobo.

He died in San Sebastian in 2002

Main writings of this period

The texts written by Chillida during the period analysed in this exhibition have not been archived - or have not been made public. It should not be thought that they didn't exist, but that they had a personal, intimate value, as a necessary purification of ideas that, when expressed on paper, acquired clarity and consistency, or not. Their destiny was instrumental and explanatory in the scope of the workshop and the study; they were not meant to be published. One can imagine the existence of annotations, notes, more or less long sentences and, of course, letters addressed to other artists, friends and thinkers. As hand-written texts, with a peculiar capital letter type, on loose papers, margins of drawings or engravings, without a date ..., most of them are likely to have disappeared over time. In any case, the anthologies about the sculptor do not mention any text, brief or short, published between 1948 and 1966.

The oldest piece of writing usually indicated is from 1967 (*Aromas* Maeght Editeur, Paris). From that moment, especially since 1974, he released generally short and poetic texts, largely aphoristic and allusive to his own work, a good part of which appear in the catalogues of his exhi-

bitions. The issues he tackles tend to get repeated, as if the same issues needed to be rethought and rewritten time and time again.: reflections on his work as a sculptor, his beginnings in the art world or moral and humanistic convictions.

The interviews he gave were more frequent, but the expressiveness is different, more colloquial, direct and plain, although not without interesting reflections of his own or derived from the texts written by other authors about him.

The more in depth and personal text is, certainly, the one he wrote to be delivered as a speech for his reception as an academic at the royal academy of fine arts known as *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in 1994. It was entitled *Preguntas* (Questions), in reference to what he had said about himself: he was "a specialist in questions," the answers were his sculptures, which, generated other questions in those who observed them. "I have the hands of yesterday, I lack the hands of tomorrow," he writes, or "I measure myself on a daily basis to know if I have grown as a person, not to know my height."

Escritos, by Eduardo Chillida (Ed. La Fábrica, 2005, together with Depto. de Publicaciones de Chillida-Leku e Ignacio Chillida) is the compilation of these scattered and varied texts.

However, in the absence of long texts prepared by the sculptor, what Chillida does have is several books in which conversations are

compiled, in sometimes with him as an interlocutor and in other cases by others about him. A classic is that of Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco* (Ed. Txertoa, San Sebastián, 1975); it also had Santiago Amón as interlocutor in *Materia, experiencia y actividad cultural. Conversación con Eduardo Chillida* (*Revista de Occidente*, no 3, Madrid, January 1976, pp. 44-57), to Luxio Ugarte, *Chillida: dudas y preguntas* (Ed. Erein, Donostia-San Sebastián, 1995), Francisco Calvo Serraller, *Entrevista con Chillida y José Ángel Valente* (*Revista de Occidente*, nº 181, Madrid, June 1996, pp 99-116); also Juan Carlos Sancho y Sol Madrideojos, *Breve conversación con Eduardo Chillida* (*El Croquis*, no 81/82, 1996, pp 14-23) and, finally, *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida* (Destino, Barcelona, 2003, edited by Susana Chillida) covering the period between 1992 and 1997 with eleven interlocutors, Thomas Messer, Víctor Gómez Pin, Antonio Beristain, Gonzalo Suárez, etc. Fundamental also is the set of reflections exchanged between Juan Daniel Fullaondo and María Teresa Muñoz, *Laocoonte crepuscular. Conversaciones entorno a Eduardo Chillida*, Editorial Kain, Madrid, 1991).

Of course, there are many more interviews that were given to the daily media in relation to short-term events, such as exhibitions, awards, etc.

