


## Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea en la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea de París

**Ander López-Díez**Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/anha.99878>

Recibido: 24/12/2024 Aceptado: 13/06/2025

**Resumen.** En las últimas décadas, diversos estudios han abordado la relación tejida en los años cincuenta entre la vanguardia artística española y la administración franquista, especialmente en lo que respecta a su instrumentalización con fines propagandísticos en el contexto internacional. Sin embargo, la participación de determinados artistas en este aparato institucional apenas ha sido analizada, como es el caso concreto de Néstor Basterretxea y Eduardo Chillida. La presencia de estos dos autores, de profunda influencia en el panorama artístico vasco y con un papel destacado en la historia del arte español, en la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea organizada por el Museo Rodin de París en 1961, representa un punto clave para analizar el complejo equilibrio entre arte, identidad y poder en España.

A través del análisis de las fuentes documentales y registros administrativos generados durante la organización de la participación nacional, se reconstruyen algunas de las estrategias utilizadas tanto por los artistas como por el Estado en las distintas fases de gestación de éste y otros eventos. De esta manera, se destaca una vez más el papel de figuras como José María de Areilza y Luis González Robles en la promoción de una imagen nacional de España como nación moderna en el extranjero. En este caso, las obras *Abesti Gogogorra I* de Chillida y *Kantauri* de Basterretxea, con las que participaron, sirven como punto de partida para analizar las negociaciones políticas y culturales que tuvieron lugar dentro de un sistema artístico marcado por la necesidad de proyectar a la dictadura hacia estructuras económicas internacionales consolidadas como las de la Comunidad Económica Europea.

**Palabras clave:** II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea de París; Néstor Basterretxea; Eduardo Chillida; Escultura Abstracta; Arte en el Franquismo.

### [EN] Eduardo Chillida and Néstor Basterretxea at the II International Exhibition of Contemporary Sculpture in Paris

**Abstract.** Recent scholarship has examined the relationship between the Spanish artistic avant-garde and the Francoist administration, particularly its use in international propaganda. However, the role of certain artists in this institutional framework remains underexplored, as in the case of Néstor Basterretxea and Eduardo Chillida. These figures, both central to Basque art and Spanish art history, participated in the II International Exhibition of Contemporary Sculpture at the Rodin Museum in Paris (1961), a pivotal moment for reassessing the intersection of art, identity, and power in Spain.

This study analyzes documentary sources and administrative records produced in the organization of Spain's official participation, reconstructing the strategies employed by both the artists and the state in various stages of exhibition planning. In doing so, it reexamines the role of key cultural agents, including José María de Areilza and Luis González Robles, in advancing Spain's image as a modern nation abroad. Central to this investigation are *Abesti Gogogorra I* by Chillida and *Kantauri* by Basterretxea, two sculptures that serve as focal points for exploring the political and cultural negotiations embedded within an artistic system shaped by the dictatorship's aspiration to integrate itself into consolidated international economic structures such as the European Economic Community. By situating these works within broader diplomatic and institutional contexts, this study offers a nuanced perspective on the strategic positioning of Spanish artists and the evolving role of abstraction in national representation.

**Keywords:** II International Exhibition of Contemporary Sculpture in Paris; Néstor Basterretxea; Eduardo Chillida; Abstract Sculpture; Art under Francoism.

## 1. Introducción

A lo largo de las últimas décadas, han visto la luz un importante número de trabajos que recuperan la relación entre la llamada vanguardia artística y la administración franquista, particularmente en lo que atañe a los usos del arte para fines propagandísticos en el escenario internacional<sup>1</sup>. En el seno de esta compleja cuestión, deben situarse —entre otras— las figuras de Néstor Basterretxea y Eduardo Chillida, dos referentes, de primer orden, de la modernidad artística en los años sesenta. Sin embargo, tanto su participación en episodios cruciales del aparato propagandístico del régimen franquista como su participación en la *II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea* organizada por el Museo Rodin de París ha quedado en un segundo plano. Este hecho muestra que, a día de hoy, aunque el interés del régimen en instrumentalizar las exposiciones internacionales como escaparate de libertad creativa parece estar fuera de toda discusión, debe de continuar siendo objeto de revisión cómo cada artista, en sus múltiples facetas, integró y configuró sus propios intereses en torno a este proyecto estatal.

La selección de estos dos artistas como objeto de análisis dentro de una exposición colectiva responde a varios factores clave. En primer lugar, si bien la relación entre la vanguardia artística y la administración franquista ha sido ampliamente estudiada a nivel estatal, en el contexto vasco esta cuestión ha recibido una menor atención. Tradicionalmente, se ha asumido una postura de enfrentamiento entre el arte de vanguardia y el régimen, omitiendo la complejidad y sutileza de las interacciones reales arte-poder que requieren de un examen más profundo<sup>2</sup>. En segundo lugar, a lo largo de los últimos cincuenta años, las obras de Basterretxea y Chillida han sido objeto de numerosos estudios y reconocimientos. La conmemoración del centenario de ambos (1924–2024) reavivó el interés por destacar nuevas facetas artísticas y otras dimensiones asociadas a su persona que habían permanecido ocultas, al tiempo que se enfatizó, una vez más, su relevancia dentro de la historia del arte local. A pesar de ello, su participación en el evento internacional que ocupa a este estudio no ha sido reseñada. En tercer lugar, los procesos de conmemoración reafirmaron su reconocimiento como creadores de gran importancia, consolidándolos como dos

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Alexandre Cirici Pellicer, *La estética del franquismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española* (Madrid: Istmo, 1995), Julián Díaz Sánchez, “1960: Arte español en Nueva York: Un modelo de promoción institucional de la vanguardia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 (2000), 155–166, <https://doi.org/10.15366/anuario2000.12.010>; VV.AA *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895–2003* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003), Julián Díaz Sánchez, y Tomás Llorente Hernández, *La crítica de arte en España (1939–1976)* (Madrid: Istmo, 2004), Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (Murcia: CENDEAC, 2010), Julián Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013), Francesc Fontbona Vallescar, “La institucionalización de la vanguardia (apuntes)”, en *Campo artístico y sociedad en España: La institucionalización del arte y sus modelos*, ed. Por Ignacio Henares, 469–473, (Granada: Universidad de Granada, 2016).

<sup>2</sup> Iñaki Díaz de Balerdi. *Archipiélagos imaginarios. Museos de la comunidad autónoma del País Vasco* (San Sebastián: Nerea, 2010), 33.

de los artistas más relevantes en la configuración de una identidad cultural democrática moderna en el caso vasco<sup>3</sup>.

Este estudio se propone, por tanto, acercarse a comprender cómo dos escultores navegaron entre la necesidad del régimen de proyectar una identidad nacional y su propia voluntad como artistas de consolidar un legado artístico. Lejos de presentarlos como víctimas pasivas del dirigismo franquista, se los reconoce como actores conscientes que, con sus decisiones, eligieron participar en un siempre delicado juego de la representación del poder. El estudio se apoya en el examen de fuentes documentales y registros administrativos generados por el régimen, para reconstruir las estrategias seguidas en la gestación de estos eventos y los procesos que encumbraron a la escultura abstracta por un lado, como un medio de demostración de libertad creativa, y por otro, como instrumento al servicio de la imagen nacional. Para alcanzar una comprensión más matizada de este fenómeno, el análisis se centrará en dos obras emblemáticas con las que participaron: *Abesti Gogogorra I* de Chillida y *Kantauri* de Basterretxea<sup>4</sup>. Estas piezas, creadas y dadas a conocer en un entorno donde las dinámicas culturales y diplomáticas estaban profundamente entrelazadas, permiten explorar cómo, ante las oportunidades ofrecidas por el contexto, se tomaron decisiones estratégicas que permitieron a algunos artistas posicionarse estratégicamente y proyectar su obra fuera de sus fronteras.

## 2. II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea de París

Promovida por el Museo Rodin de París, una de las principales instituciones francesas dedicadas a la exhibición y promoción de la escultura contemporánea en la década de 1960, la *II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea* fue un evento expositivo de alcance internacional que se llevó a cabo desde el 30 de junio al 15 de octubre de 1961. Como era habitual en eventos de esta índole durante aquellos años, los artistas participantes debían presentarse en las secciones correspondientes, asignadas por la organización. Siguiendo el modelo establecido en la primera edición de 1956, estas secciones se dividían en función de la procedencia de cada artista. En el caso de la delegación española, Néstor Basterretxea y Eduardo Chillida se unieron a destacados nombres como Marcel Martí Badenes, Carlos Ferreira de la Torre, Amadeo Gabino, “Manolo”, José Planes, Rafael Quintanilla, Eudald Serra, Pablo Serrano, José Subirá Puig, Francesc Torres Monsó y Venancio Blanco<sup>5</sup>. La participación española estuvo bajo el impulso y coordinación total de la Embajada de España en París a través de la Sección de Relaciones Culturales junto a la Dirección General de Bellas Artes y dirigida por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Esta participación coincidió con un momento político delicado para el régimen ya que buscaba estrechar lazos con otros países europeos<sup>6</sup>, para lo cual una exposición internacional debió de presentarse como el entorno adecuado. Artísticamente hablando, en torno a 1960, el régimen trataba de que se le identificase internacionalmente con las tendencias en boga en las democracias occidentales. Tras el acercamiento español al gobierno estadounidense, que se produjo durante los años 50, la postura artística exterior del régimen se había alineado en torno a la idea de “la abstracción como bandera simbólica de la libertad”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Dos formas diferentes de acercarse a este hecho lo ofrecen, por una parte, Ibon Aranberri y su obra “Horizontes 2001/2007”, una instalación de 499 banderas suspendidas que se basa en los numerosos anagramas para instituciones y asociaciones culturales y políticas diseñados por Eduardo Chillida. Por otra parte, la exposición *Izaro*, comisariada por Peio Aguirre y organizada entre el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Parlamento Vasco, que incide en la idea de que Basterretxea creó, entre otros, el “símbolo de la democracia vasca: ver <https://www.legebiltzarra.eus/portal/es/web/eusko-legebiltzarra/noticias-y-eventos/noticias/-/buscador/content/el-parlamento-inaugura-la-exposicion-izaro-nestor-basterretxea>.”

<sup>4</sup> Emplearemos, salvo en las citas de la documentación original escrita en parte en francés, las denominaciones de las obras en euskera, comprendiéndolas siguiendo lo estipulado en los catálogos razonados como las originales. De esta manera la obra *Kantauri* de Néstor Basterretxea sería traducida al español como *Cantábrico* y al francés, idioma en el que fue presentada en esta ocasión, como *Cantabrique*. Mientras *Abesti Gogorra* de Eduardo Chillida habitualmente se traduce en la bibliografía especializada como *Canto rudo I*.

<sup>5</sup> *Deuxième Exposition internationale de sculpture contemporaine*, (París: Musée Rodin, 1961) 3-4.

<sup>6</sup> José María Areilza, *Memorias exteriores 1947-1964* (Barcelona: Planeta, 1984).

<sup>7</sup> Manuel Rivera, *Memorias 1929-1971* (Granada: Los libros de la estrella, 2007), 113.

Dentro de esta lógica, la exposición internacional de 1961 fue “la primera vez que España presenta en París un conjunto de escultores vivos” y en tan destacable ocasión se buscó contar con autores de tipo “abstracto”, “formalista” “constructivista” y hasta “concretista”<sup>8</sup>. Estas categorías contribuyeron a transmitir a la opinión pública internacional una imagen normalizada de modernidad artística española alineada con el resto de las democracias occidentales.

La participación española fue promovida y coordinada por dos relevantes agentes culturales del régimen: José María de Areilza y Luis González Robles. Areilza (fig. 1), una figura destacada del franquismo “cultural”, fue el primer alcalde de Bilbao (1937-1938) tras la toma de la capital. Entre 1947 y 1964 realizó labores diplomáticas como embajador español en Buenos Aires (1947-1950), Washington D.C. (1954-1960) y París (1960-1964) donde, según el mismo Areilza, se empleó “vendiendo la imagen de un régimen que parecía dispuesto a democratizarse políticamente, pero en realidad se aferraba con más tenacidad que nunca al inmovilismo en sus altas y decisivas instancias”<sup>9</sup>. Fue una personalidad que mantuvo discretamente conexiones con la cultura vasca, fruto de la educación recibida en su infancia en Bilbao.



Figura 1. Paco Marí, El embajador y político José María Areilza, conde de Motrico, Kutxa Fundazioa Fototeka/  
Fondo Foto Marín/Paco Marí.

<sup>8</sup> Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA), RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 —González Robles, Luis. “Nota informativa” 25 de febrero de 1961.

<sup>9</sup> Areilza, *Memorias exteriores*, 194.

Durante sus estancias internacionales, jugó un papel trascendental para la aceptación internacional del régimen<sup>10</sup>. Como embajador en Washington, ejecutó las instrucciones de Francisco Franco y de Martín Artajo de “lograr que la contrapartida material de los acuerdos ejecutivos de 1953 [Pactos de Madrid] fuera lo más amplia posible. Y por supuesto obtener, a través de las buenas relaciones con Washington, un avance normalizador de nuestra diplomacia en las Naciones de Occidente”<sup>11</sup>. Fue uno de los actores que llevó a cabo las negociaciones para que España ingresara en 1955 en la Organización de Naciones Unidas<sup>12</sup>. También fue una pieza clave para el Instituto de Cooperación Hispanoamericana, una institución creada por el régimen con el objetivo de propiciar un acercamiento cultural con Estados Unidos en los años del Plan Marsall<sup>13</sup>.

En la segunda mitad de la década de los 50, las gestiones desarrolladas como embajador en colaboración con otros departamentos de la política exterior franquista fueron favorecidas por el desembarco cultural español en EE. UU<sup>14</sup>. El considerable aumento de la presencia y la influencia cultural española en Estados Unidos coincidió con las primeras exposiciones de Eduardo Chillida en el Museo Guggenheim (1958), Graham Foundation (1958), Carnegie Institute (1958) y MOMA (1960)<sup>15</sup>. Iniciativas a las que debió de contribuir Areilza no solo a través del Instituto de Cooperación Hispanoamericana, del que como se ha mencionado fue un actor fundamental, sino también por su cercanía con, entre otros, la familia Guggenheim<sup>16</sup>.

Tras lograr España la integración en la Organización de Naciones Unidas, la siguiente misión encomendada a Areilza fue lograr la incorporación del régimen a la Comunidad Económica Europea (CEE), a través de la embajada de París a partir de 1960. Las posiciones antifranquistas y su influencia en la opinión pública francesa dificultaron sin duda esta labor<sup>17</sup>. Una vez más, para lograr los objetivos marcados por Madrid, se requirió que, en paralelo a las negociaciones para la integración del régimen en la CEE, se desarrollaran, desde la embajada, acciones culturales en suelo francés, entre las que se enmarca esta exposición, destinadas a transmitir a la opinión pública unos valores políticos y culturales alejados del verdadero cariz inmovilista y totalitario de la dictadura.

El segundo de los promotores y organizadores de la exposición fue Luis González Robles (fig. 2), comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Su personalidad ha sido categorizada durante los años de la dictadura como “la figura más relevante e influyente en la concepción y aplicación de la política del Estado respecto al arte de vanguardia”<sup>18</sup>. Desde los años cincuenta hasta la década de los ochenta ostentó un poder casi absoluto en materia de exposiciones para el Estado, primero durante la dictadura y después durante la democracia, que se evidencia en su condición de comisario del Pabellón de España en la Bienal de Venecia en nueve ocasiones desde 1958 hasta 1970 y en 1982 y 1984. Fue también responsable de exposiciones

<sup>10</sup> Tras entre otras las “Declaraciones de Potsdam” de 1945, o la “Resolución de San Francisco” de 1945, en las que se consideraba al Régimen de Franco como un estado a fin con las potencias derrotadas en la Segunda Guerra Mundial.

<sup>11</sup> Areilza, *Memorias exteriores*, 83.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 85-92.

<sup>13</sup> Jorge Luis Marzo, “Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España”, (2006), 26. Disponible en: [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf)

<sup>14</sup> Díaz Sánchez, “1960: Arte español en Nueva York...”, 4.

<sup>15</sup> Las exposiciones de Chillida en suelo estadounidense, que coinciden con el período en el que Areilza fue embajador estadounidense, son las siguientes: *Sculptures and Drawings from Seven Sculptors* en el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York en 1958, *Eduardo Chillida, José Guerrero, Norbert Kricke y Wifredo Lam* en la Graham Foundation de Chicago, Illinois, en 1958, la *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* en el Carnegie Institute de Pittsburgh, Pennsylvania, de diciembre de 1958 a febrero de 1959, y *New Spanish Painting and Sculpture* en el MOMA-Museum of Modern Art de Nueva York en 1960. Arteder, Museo de Bellas Artes Bilbao, consultado el 06 de febrero de 2024.

<sup>16</sup> Areilza, *Memorias exteriores*, 131.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Jorge Luis Marzo, “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles, principal responsable para arte contemporáneo durante el régimen franquista”, *De Calor*, n.º 1, (1993), 28-36.



del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y director de dicha institución entre 1968 y 1974. Así mismo, recibió de Francisco Franco encargos políticos con alto contenido simbólico, como el comisariado de la exposición *25 Años de Paz*.

Su figura es hoy motivo de ciertos debates ya que, desde la muerte de Franco, González Robles ha repetido insistentemente que todo su trabajo durante la dictadura lo realizó por y para los artistas<sup>19</sup>. Se esforzó una y otra vez en desdibujar el organigrama interno del Ministerio de Asuntos Exteriores del que dependía el Instituto de Cultura Hispánica. Este hecho ha dado lugar a que a día de hoy existan dos posiciones: unos lo consideran o bien un “coleccionista, mecenas y figura clave en la internacionalización del arte español durante la segunda mitad del siglo XX”<sup>20</sup>, mientras otros, como Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manuel Rivera o Jorge Oteiza se han referido a él como un sujeto que empleaba a los artistas y sus obras de la manera que al régimen le convenía<sup>21</sup>. De hecho, las selecciones de artistas y los comisariados que desarrolló desde 1955 por mediación del Instituto de Cultura Hispánica o la Dirección General de Relaciones Culturales, fueron consideradas en 1976 “un instrumento de represión y de recorte destinado a canalizar y domesticar los brotes ideológicos de las tendencias artísticas”<sup>22</sup>.



Figura 2. Oswaldo Guayasamín, *S/T [Retrato de Luis González Robles]*, óleo sobre lienzo, Museo Luis González Robles-Universidad de Alcalá.

<sup>19</sup> Luis González Robles, “La bienal en mi recuerdo”, en *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003), 164-167. Marzo, *La vanguardia del poder*, 28-36.

<sup>20</sup> Definición que emplea la Universidad de Alcalá de Henares, propietaria de la Colección Luis González Robles para definir su figura: “Sala del Museo Luis González Robles”, Universidad de Alcalá de Henares, consultado el 5/12/2023, <https://cultura.uah.es/es/visitas/Sala-del-Museo-Luis-González-Robles/>.

<sup>21</sup> Para Jorge Oteiza, era un: “comisario inepto, funcionario del régimen, con un gran complejo de inferioridad y que tenía que hacerse simpático con los representantes de otros países, poco menos que arreglándoles a ellos el stand, barriéndolo y quitándole el polvo”. Al respecto véase Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978), 469-476. En la misma línea se pronuncian otros autores; Antoni Tàpies, *Memoria Personal. Fragmentos para una autobiografía* (Barcelona, Fundació Tàpies, 2010), 217; Santiago Amón, “Conversación con Antonio Saura”, *El País*, Madrid, 15-1-1978; Rivera, *Memorias*, 94-95.

<sup>22</sup> Valeriano Bozal y Tomas Llorens. “Presentación”, en *España Vanguardia Artística y realidad social: 1936-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976), XII.

### 3. La selección de los artistas

A la cita parisina no era la primera vez que Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea concurrían juntos a una exposición, a pesar de que ésta fue la primera ocasión en la que lo hacían en el extranjero y fue hasta cierto punto fortuita<sup>23</sup>. Los trabajos previos de organización y gestión de la exposición, así como su desarrollo, terminaron por conformar una selección un tanto accidentada de artistas alejada de la idea original. Esto se debió, como veremos, a que desde la organización se encontraron con importantes dificultades derivadas de, entre otros, la marcada distancia existente entre los promotores y los primeros participantes propuestos.

La participación española en la muestra partió de la invitación formal de la directora del Museo Rodin, Madame Cécile Goldschneider, a la embajada española en París, solicitando la participación de artistas españoles. El mismo José María de Areilza transmitió esta invitación al Ministerio de Asuntos Exteriores en diciembre de 1960, adjuntando una propuesta preliminar de escultores españoles. Goldschneider y Areilza buscaban evitar que se repitiera la situación de la edición anterior en la que el régimen no consiguió enviar representación nacional<sup>24</sup>.

El objetivo estratégico de la selección fue garantizar la mejor representación posible de España y minimizar los “onerosos” costes. Siguiendo esas pautas y con el objetivo de abaratar gastos en logística y seguros —que debía asumir cada país—, se propuso, y fue considerado “interesante” por parte del Ministerio de Exteriores utilizar obras de artistas españoles que se encontraran instalados en París<sup>25</sup>. La lista inicial de nombres propuestos por el embajador Areilza a González Robles comprendía la participación de: Ángel Ferrant, Juan Rebull, Manolo Huguet, Mateo Hernández, Eduardo Chillida, Julio González y Pablo Gargallo<sup>26</sup>. Sin embargo, conviene matizar tanto la viabilidad de esta selección como el hecho de que se tratara realmente de una propuesta fundamentada y no simplemente de un gesto simbólico. Areilza, lejos de ser un comisario con criterio artístico, era embajador y su propuesta puede interpretarse como una petición lanzada sin una estrategia clara, ignorando que varios de los artistas mencionados habían sido protagonistas en la dimensión plástica del Pabellón de la República de 1937. Además, si en esos años los artistas españoles vivían en París no era por casualidad: muchos de ellos se encontraban exiliados tras la Guerra Civil o se mantenían al margen del régimen franquista, siendo vistos por el poder como opositores.

En este sentido, más que una selección efectiva, la propuesta resulta poco realista, pues ignora las circunstancias personales y políticas de los artistas —algunos de ellos fallecidos—, así como los obstáculos concretos que habrían enfrentado si realmente se hubiera intentado integrarlos en la representación oficial española en el extranjero. En una nota informativa redactada por Luis González Robles fechada dos meses más tarde, el 25 de febrero de 1961, el único nombre de los propuestos por el embajador que se mantuvo fue el de Ángel Ferrant, aunque finalmente tampoco participaría. El resto de los propuestos en diciembre de 1960 ya no formaban parte de la selección española para febrero de 1961<sup>27</sup>. La nota informativa de González Robles incluía un nuevo elenco de autores realizado por Juan Antonio Gaya Nuño, crítico de arte y autor de la obra *Escultura Española Contemporánea*<sup>28</sup>. Los artistas eran José Luis Comonte, Xavier Corberó, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira, Amadeo Gabino, Marcel Martí Badenas, José Planes, Eudaldo

<sup>23</sup> Ambos habían participado anteriormente, al menos en marzo de 1958, en la *Semana de arte abstracto*, celebrada en la Sala Negra de Madrid y entre marzo y abril de 1959 en *Negro y Blanco* en la Galería Darro también de Madrid.

<sup>24</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Areilza, José María: “II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 2 de diciembre de 1960.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - González Robles, Luis. “Nota informativa”, 25 de febrero de 1961.

<sup>28</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *Escultura española contemporánea*, (Madrid: Guadarrama, 1957).

Serra, Pablo Serrano, José María Subirachs, Francesc Torres Monsó y Venancio<sup>29</sup>. La selección iba precedida de unas reflexiones sobre la importancia del evento que, más allá de ser la primera exposición en la que España presentaba escultores vivos en París, era una oportunidad para, desde las artes plásticas, sacar músculo en el panorama internacional: “si se hace un recuento de los Grandes Premios obtenidos para España en estos diez últimos años [...] la mayoría de ellos ha recaído sobre la escultura”. De esta manera, la nueva selección era un recorrido por los triunfos “para España” que diferentes artistas habían obtenido desde su trabajo escultórico, específicamente desde la escultura “NO figurativa”<sup>30</sup>.

José Luis Comente había obtenido, según las palabras de González Robles, la Medalla de Oro en la II Bial de Salzburgo. Las obras de Xavier Corberó formaban parte de la colección del Goldsmiths' Halle de Londres y del Stedelijk Museum de Ámsterdam. Ángel Ferrant había “triunfado” con el pabellón español en la XXX Bial de Venecia. Carlos Ferreira había inaugurado recientemente su *Monumento a Calvo Sotelo*. Eudald Serra había obtenido el gran premio en la II Bial de Alejandría, mientras que Francesc Torres Monso había obtenido el gran premio en la III Bial de Alejandría. Por su parte Josep Maria Subirachs era autor de la decoración escultórica del Santuario de la Virgen del Camino en León<sup>31</sup>. Por otro lado, Venancio, Pablo Serrano, José Planes, Marcel Marti Badenas y Amadeo Gabino eran simplemente, o bien “maestros” o bien autores que se encontraban en un momento experimental interesante para González Robles<sup>32</sup>.

Entre los doce representantes españoles de la *Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea* que menciona el director general de Bellas Artes por carta a José María de Areilza el 28 de febrero no figuraban ni Eduardo Chillida ni Néstor Basterretxea<sup>33</sup>. El nombre de Néstor Basterretxea se incluyó en algún momento entre la notificación de la Dirección General de Bellas Artes y el 31 de abril. La primera referencia a la participación de Basterretxea es una anotación manuscrita añadida a la lista de participantes del 28 de febrero que sirvió, a juzgar por los tachones y comentarios manuscritos, para configurar la lista final. En dicha lista, que pasó a tener un nuevo integrante, su nombre aparece seguido de la anotación: “concretista, hoy en día es uno de los valores jóvenes más interesante de esta tendencia”<sup>34</sup>.

Eduardo Chillida figuraba en el borrador preliminar, pero no fue incluido en la selección oficial enviada a la embajada. Finalmente, fue incorporado a última hora, seguramente a instancias de la Dirección General de Bellas Artes, con el objetivo de reforzar la presencia española mediante la obra de artistas residentes en París<sup>35</sup>.

Como ya se ha mencionado, Chillida venía de haber realizado una gira por Estados Unidos, lo que le otorgaba un sólido reconocimiento internacional en esos momentos. Sus relaciones con el régimen, o más precisamente con González Robles, se remontaban a años atrás y están documentadas a través de experiencias que dejaron constancia de una distancia notable entre ambos. Existen testimonios de quienes lo acompañaron en diversas exposiciones internacionales previas que subrayan el carácter tenso de esta relación, marcada por discrepancias aunque nunca por una ruptura explícita<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 “Libramiento 1500 pesetas a favor de Don Juan Antonio Gaya Nuño”, 27 de mayo de 1961.

<sup>30</sup> AGA, RGE 1148, MAE, caja 82/20969, exp. 73: González Robles, “Nota informativa”, 25 de febrero de 1961.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - director general de Bellas Artes: “Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 28 de febrero de 1961.

<sup>36</sup> En ese contexto, otros artistas habían tomado la determinación de no “representar oficialmente a España dentro y fuera de ella”, dejando claro su postura ante el marco institucional. Aquellos que no deseaban verse involucrados ya habían manifestado su intención y obrado en consecuencia. Ver: Amón, “Conversación con...”.



Este panorama seguramente influyó en la actitud de Chillida ante su participación en la exposición de París, afectando el tiempo que tardó en aceptar y las condiciones que pudo haber impuesto. Pese a estar incluido en la relación de nombres que Areilza había remitido en 1960 al ministro de Asuntos Exteriores, en la relación enviada en febrero de 1961 no se incluía su nombre. Sabemos que en las semanas previas a concluir el plazo para el envío de las obras su participación tuvo que ser negociada directamente por la embajada al margen del resto de trámites que se produjeron para la muestra. En mayo, apenas dos semanas antes de proceder al envío de las obras, se incorporaba al elenco de expositores Eduardo Chillida<sup>37</sup>.

#### 4. *Abesti Goggorra I y Kantauri*

Se trató, por tanto, de un evento política y culturalmente relevante para el régimen, pero también para los protagonistas de este acercamiento, Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea, que fueron incluidos como refuerzos de última hora —junto a Luis Quintanilla— a la selección. En cualquier caso, era evidente que cada uno de ellos se encontraba, tanto profesional como artísticamente, en una posición y en un momento radicalmente distintos. La participación de Chillida en este certamen tenía lugar en una etapa artísticamente intensa. Su producción se encontraba en uno de sus momentos más interesantes, como evidenciaba la obra con la que participaba en la exposición, producida en los meses previos. Además, hay que tener en cuenta que esta exposición tuvo lugar casi doce años después de haber iniciado su relación con la Galería Maeght, tan beneficiosa para su carrera. En los años previos y especialmente desde 1958, había realizado exposiciones en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, además de en las ciudades de Chicago y Pittsburgh. Había obtenido el primer premio de escultura en la XXIX edición de la Bienal de Venecia, la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica y el Premio de la Graham Foundation de Chicago. Un año más tarde, en 1959, participó en la Documenta de Kassel. En 1961, recibió el prestigioso Premio Kandinsky en París<sup>38</sup>. Por tanto, se puede considerar que Chillida se encontraba en pleno apogeo internacional.

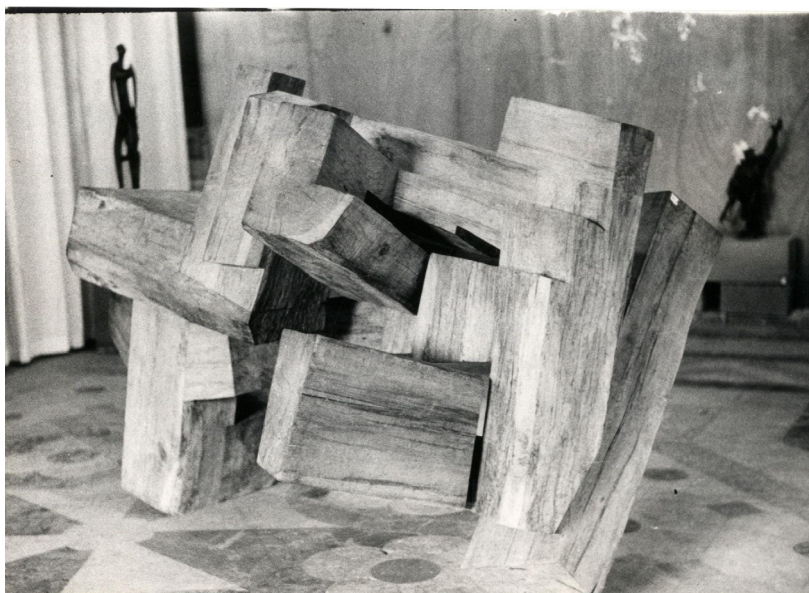


Fig. 3 Eduardo Chillida, *Abesti Goggorra I*, madera de roble, Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Cultura y Deporte de España.

<sup>37</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Areilza, José María. "Exposición Internacional de Escultura Contemporánea en el museo Rodin de París", 2 de mayo de 1961.

<sup>38</sup> *Arteder*, Museo de Bellas Artes Bilbao, consultado el 02 de abril de 2024.

*Abesti Gogorra I* (fig. 3) fue la pieza que seleccionó para su participación en este evento. Se trata de una obra enigmática, la primera pieza de una de sus series escultóricas en madera más destacadas y su primera incursión en el formato de gran escala en madera de roble. La escultura, de carácter monumental, fue construida mediante el ensamblaje de estructuras modulares de madera, generando una obra con una espacialidad escultórica compleja e intrigante, aspecto que continuará explorando durante la década de 1960. La obra ya había sido exhibida previamente en París, durante la exposición del artista en la Galería Maeght ese mismo año; tan solo unos meses después de su participación en la Exposición Internacional de Escultura fue adquirida por el Museum of Fine Arts de Houston y pasó a formar parte de la colección permanente del mismo<sup>39</sup>.

Néstor Basterretxea, por su parte, a pesar de contar con una carrera artística consolidada para 1961, no había dado a conocer su obra como escultor hasta 1960 en la Sala Neblí de Madrid y en la Sala Teka de Bilbao. La exposición junto a Jorge Oteiza en 1960 en Neblí fue comprendida como un momento crucial en su evolución artística. Por lo que se puede considerar que Basterretxea estaba inmerso en un proceso de transformación y búsqueda artística, mientras su interés se desplazaba hacia las tres dimensiones y los nuevos formatos<sup>40</sup>. Por tanto, para 1961 no contaba con una trayectoria escultórica extensa, a pesar de lo cual ya había realizado algunos de sus trabajos pictóricos más destacados, como los *Bocetos para el ábside de la basílica de Arantzazu* (1952-1953). A diferencia de Chillida, que tenía un sólido historial de exposiciones internacionales y premios en algunas de las principales instituciones artísticas internacionales antes de concurrir a la muestra, Basterretxea estaba iniciando su proyección internacional.

A excepción de una breve participación con lienzos y obra sobre papel en el pabellón español de la XXVII edición de la Bienal de Venecia en 1954, fue en torno a 1960 cuando realizó sus primeras incursiones internacionales: en 1959 había participado en la exposición *Joven Arte Español* celebrada en La Haya y Ámsterdam. A principios de 1961 participó en la exposición *Art Espagnol Contemporain / Hedendaagse Spaanse Kunst* en el Palais des Beaux Arts de Bruselas en una iniciativa similar a la del Museo Rodin y organizada en el marco de un acuerdo cultural bilateral entre la dictadura española y el gobierno belga. Entre 1960 y 1962 gracias a *Espacio y color en la pintura española de hoy* su obra en dos dimensiones viajó por Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Quito, Bogotá, Santiago de Chile y Caracas<sup>41</sup>.

Basterretxea presentó en París dos obras, "*Spirale Interrompue*" y "*Cantabrique*", piezas de corte geométrico en línea con su obra pictórica en la segunda mitad de la década de 1950 e influenciadas por el trabajo del Equipo 57, al que se había vinculado durante un tiempo breve. *Kantauri* (fig. 4) fue una obra construida a través de la superposición de placas de plomo poliédricas, ensambladas sobre una tabla en negro, donde investiga las posibilidades de una espacialidad intermedia, como es el relieve<sup>42</sup>. Una obra de marcado carácter horizontal donde, a través del contraste cromático diluido de las superficies, se crea un poderoso juego espacial entre las formas geométricas duras que transmiten una sensación de fluidez y dinamismo.

<sup>39</sup> Museum of Fine Arts, Houston. (s.f.). *Song of Strength* [Escultura], consultado el 6 de febrero de 2024, <https://emuseum.mfah.org/objects/47425/song-of-strength>.

<sup>40</sup> Néstor Basterretxea: *Forma y Universo*, (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013).

<sup>41</sup> A la XXVII Bienal de Venecia en 1954, concurrió a través del Pabellón Español, comisariado por el Marqués de Lozoya, donde presentó 3 lienzos y dos obras sobre papel. *Joven Arte Español* [*Jonge spaanse kunst*] fue una exposición celebrada en Haags gemeentemuseum, del 25 de abril al 24 de mayo de 1959 y en el Stedelijk Museum, Ámsterdam, del 6 de junio al 6 de julio de 1959. En *Espacio y color en la pintura española de hoy* exposición comisariado por Luis González Robles y organizada por la dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio Español de Asuntos Exteriores con itinerancia entre 1960 y 1962 en Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Quito, Bogotá, Santiago de Chile, Caracas, presentó también obra sobre lienzo.

<sup>42</sup> Se trata de una obra, que en 2013 se encontraba en paradero desconocido. Se conocían por el contrario versiones en otras técnicas y soportes de esta obra, como la serigrafía "*Kantauri*" de 28 x 63,5 Néstor Basterretxea *Forma y Universo*, 211.

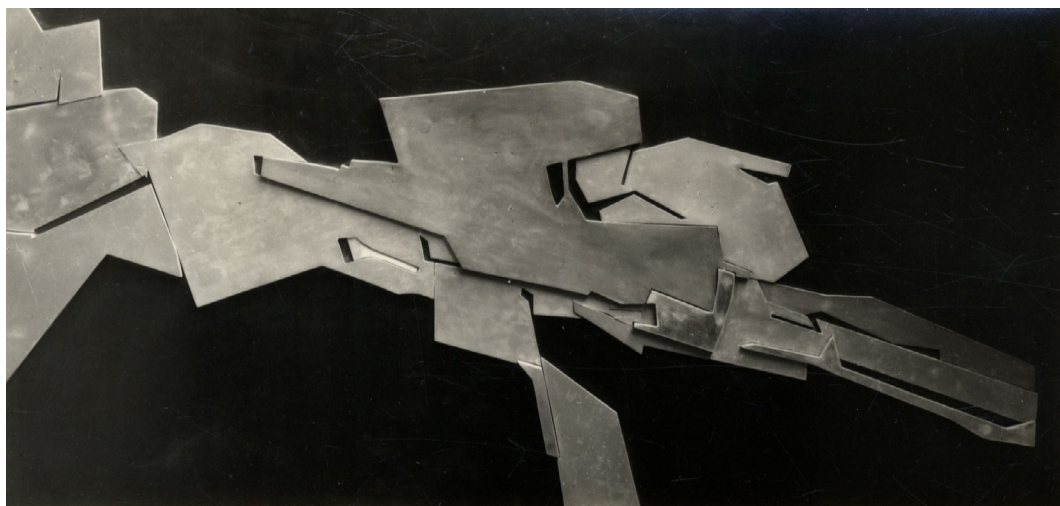


Figura 4. Néstor Basterretxea, *Kantauri*, plomo y madera. Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Cultura y Deporte de España.

En la selección de artistas, Basterretxea fue designado como “valor joven”, detalle que puede deberse a que su obra escultórica aún no había recibido un amplio reconocimiento y sus exposiciones más destacadas estaban aún por venir<sup>43</sup>. A pesar de su relativa juventud artística, la solidez y la calidad de su obra presentada en París debieron de satisfacer a la organización e influir en la decisión de González Robles de incluirlo en el elenco de representantes españoles en otros eventos como en la Bienal de Sao Paulo del mismo año, dando continuidad a la trayectoria escultórica internacional de Basterretxea.

## 5. Dos realidades diferentes: el préstamo de las obras

El “envío español a la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, gestionada por la Embajada de España en París, cruzó la aduana de Irún con obra de nueve escultores entre ellas las dos obras enviadas por Néstor Basterretxea. Estos nueve autores representaban el 69,2 % de la participación española total, lo que implica que el objetivo del Ministerio de organizar una exposición con obras de autores españoles activos en Francia finalmente no se consumó.

Según muestran los registros enviados al director general de aduanas en Madrid, las obras de Basterretxea viajaron en dos cajas separadas en régimen de exportación temporal. *Espiral interrumpida* viajó en la caja número 6 junto a obras de Pablo Serrano y José Planes, *Kantauri*, por su parte, viajó en una caja individual numerada con el número 10, lo que se debió a sus medias y características formales<sup>44</sup>.

Basterretxea se vio obligado a entregar su obra a la administración para poder participar, ya que no tuvo la capacidad de intervenir en las condiciones de la cesión de esta, así como tampoco pudo controlar cómo y dónde se instalaba o qué uso se hacía de la misma durante un año<sup>45</sup>. Chillida por su parte, amparado por su condición de artista internacional con experiencia en gestiones con la administración española, supo emplear los recursos a su disposición para establecer condiciones en torno a cómo se prestaba *Abesti Gogorra I*, entorpeciendo notablemente la

<sup>43</sup> AGA, RGE 1148, MAE, caja 82/20969, exp. 73: González Robles, “Nota informativa”, 25 de febrero de 1961.

<sup>44</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - “Relación de cajas con el contenido de cada una”, 16 de mayo de 1961.

<sup>45</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - director general de Bellas Artes “Relación obras que se envían a la Exposición Internacional de Escultura del Museo Rodin de París”, 17 de mayo de 1961.

organización de la muestra frente a un régimen poco dado a supeditar los intereses “de España” a los de un artista.

Esgrimiendo su condición de artista amparado por la Galería Maeght, en primer lugar evitó que la cesión de la obra recayera sobre él. Ante la petición de la oficina cultural de la embajada de París, el escultor “manifestó que su contrato con la Galería Maeght le impedía tomar la iniciativa” dejando claro que había que justificar cómo, cuándo y por qué se exhibía directamente a la galería. Esta no era una fórmula nueva para Chillida. Un año antes, en la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, el museo neoyorquino no permitió la intermediación del régimen en la selección de las obras ni actuar como prestatario a pesar de que asumió los gastos de traslado<sup>46</sup>.

Chillida “indicó la conveniencia de que el propio Museo Rodin la solicitase [la obra] del Sr. Maeght”<sup>47</sup>. Es decir, forzó que el régimen no tuviera ni responsabilidad en el préstamo de la obra ni disposición de la misma. Como relata Areilza, “el préstamo fue estipulado entre el Conservador del Museo y el Sr. Maeght sin intervención nuestra, circunstancia que se ha hecho ver al citado conservador al indicar la elevadísima cifra del seguro”<sup>48</sup>. El coste del seguro ascendía a 140.000 nuevos francos, una cantidad que fue asumida por la administración franquista conforme a lo estipulado en la convocatoria, si bien resultó notoriamente elevada a juicio de las autoridades españolas.

La resignación ante este hecho resulta notable en la comunicación al Ministro de Asuntos Exteriores, cuando Areilza sugería que se debían aceptar las condiciones impuestas por Chillida y Maeght para el empleo de la obra *Abesti Gogorra I* y que se considerase la idea de ni tan siquiera protestar:

[...] puede V.E. decir lo que estime oportuno aun cuando convenga acaso no olvidar el interés de mantener relaciones amistosas con la Galería Maeght, representantes exclusivos de varios grandes artistas españoles (Miró, Palazuelo, Chillida, etc.) y que puede prestar obras en el futuro<sup>49</sup>.

De esta manera, salvando el interés nacional, el Gobierno de España tuvo que abonar en concepto de seguro la cantidad económica estipulada por la Galería Maeght, suponemos, notablemente más elevada que las pagadas por las obras enviadas desde España, encareciendo una exposición cuyas condiciones de participación ya habían sido definidas desde un primer momento como “onerosas”.

El viernes 30 de junio de 1961, se celebró finalmente la inauguración de la exposición con la asistencia de las autoridades entre las que se encontraba el ministro André Malraux y el embajador español<sup>50</sup>. Después de la presentación oficial Areilza informaba al ministro sobre las 22 obras de la delegación española; “las obras expuestas son en general de tendencias modernas, mereciendo destacarse entre estas el gran bloque de madera presentado por Chillida”, a pesar de que “no faltan, naturalmente, las esculturas de corte clásico, entre las que se encuentra el busto de niña presentado por el Consejero Cultural de esta Embajada, Sr. Quintanilla”<sup>51</sup>.

Tras meses de planificación, selección de artistas y gestiones, el objetivo diplomático de proyectar una imagen de España como un espacio de libertad creativa se consumó en el plano internacional gracias a la participación de trece artistas. Para ello la administración supo sacar adelante una selección de autores mayormente no figurativos, portadores de un estilo

<sup>46</sup> Díaz Sánchez, Julián: *Arte español en*, 155-166.

<sup>47</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Areilza, José María: “Participación española en la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 10 de julio de 1961.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Areilza, José María: “Inauguración Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 6 de julio de 1961.

<sup>51</sup> *Ibid.*

distintivamente español<sup>52</sup>. En el interior, no hubo celebración alguna: el régimen no llegó a reconocer de ningún modo las propuestas más innovadoras ni los nombres que se consideraban jóvenes valores<sup>53</sup>. La prensa española que debía informar sobre la exposición la describió como un evento donde había quedado claro que “España no es país de escultores; comparándonos, por ejemplo, con Italia, que cuenta con muchos y excelentes cultivadores de la escultura, nuestra producción parece pobre”<sup>54</sup>. En el imaginario nacional, la escultura —y mucho menos la no figurativa— no estaba llamada a ocupar el lugar central dentro del sistema de representación—ese era un espacio simbólico históricamente reservado a la pintura—<sup>55</sup>. Sin embargo, como indicaba la nota de Luis González Robles, en la última década muchos de los reconocimientos internacionales “para España” se habían obtenido precisamente a través de obras escultóricas no figurativas<sup>56</sup>. Tal y como años más tarde afirmaría Areilza, protagonista de este estudio, el régimen franquista buscaba proyectar al exterior una imagen de apertura y voluntad de democratización aunque en realidad seguía profundamente anclado en el inmovilismo<sup>57</sup>.

De cara a la opinión pública, la administración franquista cerró filas y celebró públicamente con especial entusiasmo la presencia del busto infantil de bronce presentado por Quintanilla. Invitado de oficio por la simpatía que despertó en la directora del Museo Rodin, fue exaltado de forma desproporcionada en la prensa nacional, siendo elogiado como “una delicada miniatura de espiritual ejecución” cuya aportación en el certamen se enmarcaba “como un contraveneno a las desorbitadas extravagancias que, naturalmente, no faltan en la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea de París”<sup>58</sup>. Este reconocimiento se fundamentó no tanto en la calidad —más bien irregular— de la obra, sino en su cercanía a los valores estéticos tradicionales del régimen.

## 6. Conclusión

Las fuentes documentales y registros administrativos generados por el régimen han demostrado, una vez más, ser una herramienta de gran utilidad para arrojar luz sobre aspectos poco conocidos del pasado artístico. En el caso concreto que atañe a este análisis, a partir de estos registros documentales se ha tenido conocimiento de la participación de dos escultores en la *II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea* de 1961 y se ha contribuido a desentrañar un poco más la compleja relación de intercambio entre la vanguardia artística y el aparato propagandístico del régimen franquista.

Las obras de estos artistas, como las de otros tantos, contribuyeron a la proyección de una imagen de modernidad del Estado normalizada y enmarcada dentro de las acciones culturales paralelas a las negociaciones para integrar a España en la Comunidad Económica Europea (CEE). La accidentada configuración de la lista de artistas seleccionados refleja las dificultades organizativas y políticas que condicionaron la representación española en este tipo de eventos. Lejos de ser un elenco meticulosamente planificado, la participación de Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea —al igual que sucedió con Rafael Quintanilla— parece haber sido el resultado de incorporaciones apresuradas fruto de la necesidad de reforzar una selección nacional con la que contrarrestar el impacto de la influencia cultural que el antifranquismo tenía en aquellos años en París.

<sup>52</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Director General de Bellas Artes: “Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 28 de febrero de 1981.

<sup>53</sup> M. F. Prieto Barral, “La aportación española”, en *España Semanal*, 30 de julio de 1961.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema* (Madrid: Verbum, 2012).

<sup>56</sup> AGA, RGE 1148, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20969, exp. 73: Expediente sobre Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, en el Museo Rodin, de París - Año 1961 - Director General de Bellas Artes: “Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, 28 de febrero de 1981.

<sup>57</sup> Areilza, *Memorias exteriores*, 194.

<sup>58</sup> Ángelo, “La Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea”, *España Semanal*, 30 de julio de 1961: 8.



Las obras *Abesti Gogogorra I* y *Kantauri* en el contexto de esta exposición sintetizan cómo el franquismo se relacionó con artistas que a priori mantenían una distancia notable con el aparato estatal. El rechazo frontal de otros artistas a participar en eventos de esta índole<sup>59</sup> permite concluir que, lejos de ser actores pasivos, estos dos escultores vascos, posteriormente reconocidos como figuras clave en la construcción de una identidad institucional democrática, tomaron decisiones estratégicas durante la dictadura que les permitieron participar en exposiciones internacionales asumiendo los intereses nacionales como un marco dentro del cual podían proyectar sus propias aspiraciones artísticas.

Por ello, la estrategia de Eduardo Chillida revela cómo un artista consolidado pudo negociar su participación en la exposición bajo sus propios términos. Una amplia trayectoria respaldada por la Galería Maeght y un palmarés de reconocimientos internacionales le permitió establecer condiciones rigurosas para el préstamo de su obra, minimizando la intervención estatal y demostrando su disponibilidad de colaborar mientras él conservara su independencia estética y profesional. Por otro lado, la incorporación de Néstor Basterretxea, en calidad de “valor joven”, ilustra la vulnerabilidad y las tensiones propias de un artista en transición obligado a ceder el control sobre su obra al régimen para insertarse en el circuito internacional y acceder a nuevos ámbitos. Mientras que, por último, la decisión de otros artistas de no colaborar o mantenerse al margen de la convocatoria en cuestión refuerza la idea de que las respuestas ante las imposiciones estatales fueron diversas y que la supuesta neutralidad política de la abstracción que reivindicaba Gaya Nuño fue en realidad una construcción ideológica, para justificar un modelo concreto de modernidad artística<sup>60</sup>.

La diversidad de estrategias frente a la instrumentalización política, tan amplia como el número de artistas que se analizan, pone de manifiesto la complejidad inherente en la interacción entre arte y poder. Abordar las obras de éstos y otros autores como un espacio de negociación estratégica más que como una dicotomía rígida entre oposición y aceptación del poder institucional permite, entre otras cosas, estudiar las hibridaciones entre una identidad artística española en el extranjero durante los años cincuenta y la construcción de las identidades regionales en los años ochenta. Esto contribuye en definitiva a comprender mejor los procesos de adaptación y transformación del discurso artístico de lo “moderno” dentro de distintos marcos ideológicos autonómicos. Así, un análisis más amplio revela continuidades entre el franquismo y la democracia en la legitimación artística, algo extensible al caso vasco, donde la escultura abstracta fue símbolo de libertad creativa en la representación nacional tanto en los años de la dictadura y como tras la aprobación del Estatuto de Autonomía (1979)<sup>61</sup>.

## 7. Conflictos de intereses

Ninguno

## 8. Apoyos

Ha sido beneficiario de un Contrato de Formación de Personal Investigador del Gobierno Vasco, Departamento de Historia del Arte y de la Música de UPV/EHU. El presente trabajo se inscribe dentro del grupo de investigación: “Historia Urbana. Población y Patrimonio” (Eusko Jaurilaritza/ Gobierno Vasco. IT1618-22), la red de investigación: “Red de Investigación de Historia Urbana. Historia Urbana: análisis y representación de la transformación de las ciudades, siglos XIX-XX” (MCI-RED2022-134765-T) y el proyecto de investigación: *ATLAS/AV: la audiovisualización de la historia del arte entre el museo y la academia* (Proyecto Generación de Conocimiento: PID2022-136753OB-I00).

<sup>59</sup> Amón, “Conversación con...”

<sup>60</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, “La verdad y la máscara del arte nuevo. Cuarto de espadas al arte abstracto”, *La Estafeta Literaria*, n.º 156 (noviembre de 1958), en Julián Díaz Sánchez y Tomás Llorente Hernández, *La crítica de arte en España (1939-1976)* (Madrid: Istmo, 2004), 371-377.

<sup>61</sup> Juan Plazaola, *La escuela vasca de escultura*, en *Cultura vasca II*, ed. José Luis Álvarez Emparanza (San Sebastián: Erein, 1978).

## 9. Referencias bibliográficas

- Amón, Santiago: "Conversación con Antonio Saura", *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978.
- Ángelo. "La Segunda Exposición Internacional de Escultura Contemporánea". En *España Semanal*. 30 de julio de 1961, 8.
- Areilza, José María. *Memorias exteriores 1947-1964*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Arteder, Museo de Bellas Artes Bilbao. Accedido el 6 de febrero de 2024. <https://arteder.bilbao-museoa.eus/ms-opac/doc?q=Eduardo+CHILLIDA>.
- Bozal, Valeriano y Tomás Llorens. "Presentación." En *España Vanguardia Artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Cirici Pellicer, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Díaz Sánchez, Julián. "Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII (2000), 155-166.
- Díaz Sánchez, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. "La verdad y la máscara del arte nuevo. Cuarto de espadas al arte abstracto." *La Estafeta Literaria*, n.º 156 (noviembre de 1958). Disponible en: Díaz Sánchez, Julián, y Tomás Llorente Hernández. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004, 371-377.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Escultura Española Contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- González Robles, Luis. "La bienal en mi recuerdo". En *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.
- Jorge Luis Marzo. "La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles, principal responsable para arte contemporáneo durante el régimen franquista". *De Calor*, no. 1 (1993): 28-36.
- Marzo, Jorge Luis. "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España". 2006. Accedido el 15 de octubre de 2024. [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).
- Museum of Fine Arts, Houston. (s.f.). Song of Strength [Escultura]. Accedido el 6 de febrero de 2024. <https://emuseum.mfah.org/objects/47425/song-of-strength>.
- Néstor Basterretxea. *Forma y Universo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.
- Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- Plazaola, Juan. "La escuela vasca de escultura." En *Cultura vasca II*, editado por José Luis Álvarez Emparanza, páginas si las tienes. San Sebastián: Erein, 1978.
- Portús Pérez, Javier. *El concepto de pintura española: Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012.
- Prieto Barral, M. F. "La aportación española". En *España Semanal*, 30 de julio de 1961.
- Rivera, Manuel. *Memorias 1929-1971*. Granada: Los libros de la estrella, 2007.
- "Sala del Museo Luis González Robles." Universidad de Alcalá de Henares. Consultado el 5 de diciembre de 2023. <https://cultura.uah.es/es/visitas/Sala-del-Museo-Luis-González-Robles/>.
- Tàpies, Antoni. *Memoria personal: fragmentos para una autobiografía*. Barcelona: Fundació Tàpies, 2010.
- Ureña, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. Madrid: Istmo, 1995.