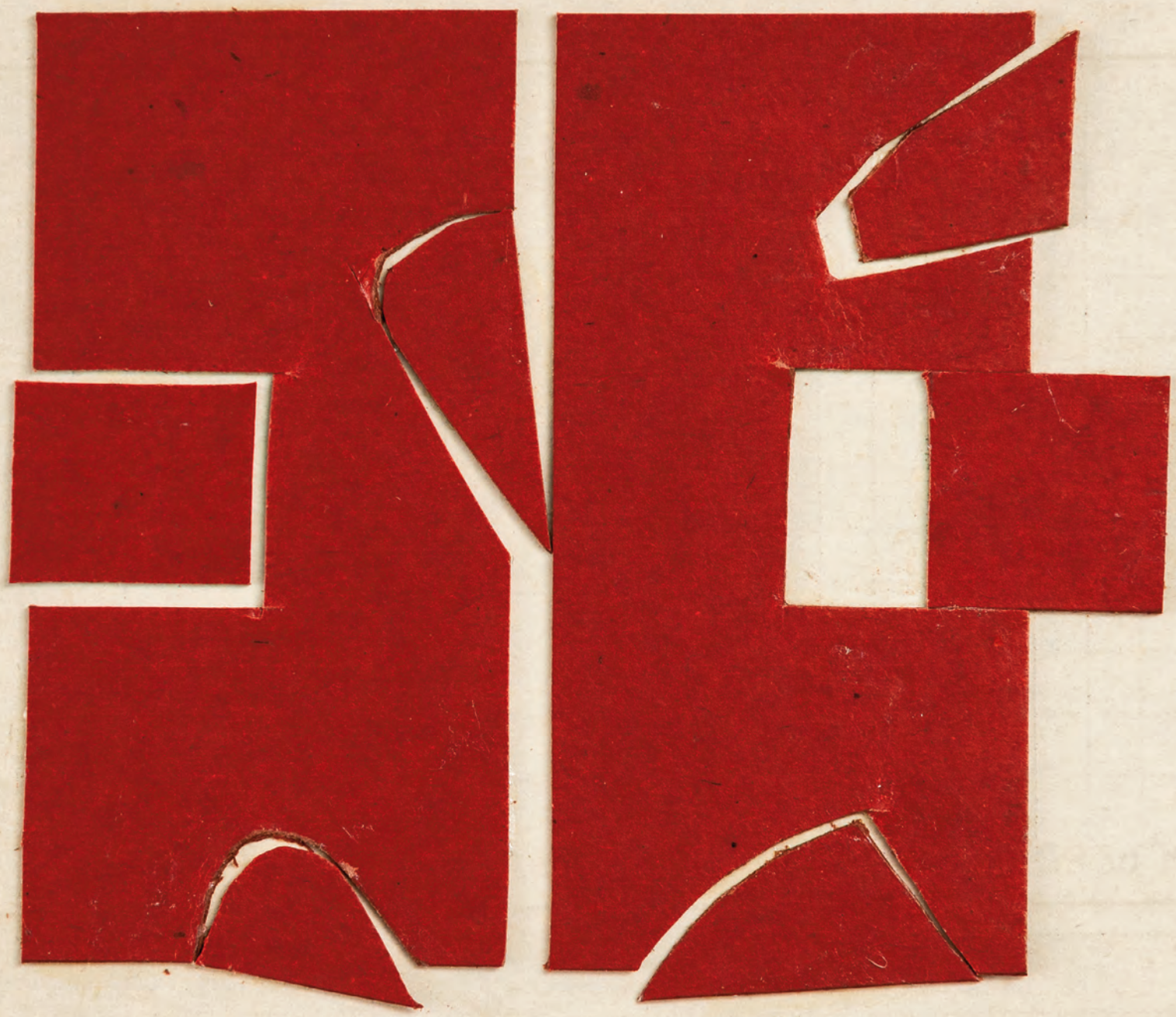
MANOLO GIL [1957]

... en la estela de Oteiza



Manolo Gil y José Martínez Peris en la cafetería del Ateneo Mercantil, Valencia, abril de 1957

MANOLO GIL [1957]

... en la estela de Oteiza

8 septiembre – 16 octubre 2022

JOSE DE LA MANO

Zorrilla, 21 28014 Madrid

info@josedelamano.com
www.josedelamano.com

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, la galería desearía agradecer al *Museo Pedralba 2000* su generosidad al prestarnos para nuestra exposición en la galería un collage de su colección permanente y además reconocer en su fundador, Vicente García Cervera, uno de los primeros valedores en el reconocimiento de la importancia de Manolo Gil en el panorama artístico español, desde su mítica galería *Val i 30*.

Los conocimientos de Pablo Ramírez, comisario de la antológica de Manolo Gil en 1995 en el IVAM, fueron cruciales en los primeros estadios de nuestras investigaciones, mientras que Isabel Tejeda nos contestó a todas nuestras dudas sobre la mujer del pintor, Jacinta Gil Roncalés. Además, en Valencia, también desearíamos reconocer a Noël Ribes, Jorge López y, sobre todo, a Alberto Ferrer, su complicidad en estos intensos meses de preparación de este proyecto.

Este catálogo habría sido imposible sin el apoyo del Museo Jorge Oteiza Museoa en Alzuza y, en especial, desde aquí deseamos agradecérselo a su director Gregorio Díaz Ereño, a su conservadora Elena Martín Martín y al director del Centro de Estudios del Museo Oteiza, Borja González Riera.

© de este catálogo
Galería José de la Mano

© del texto
Jon Echeverria Plazaola

© de las fotografías
Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales
Andrés Valentín Gamazo
Carlos Gutiérrez Medinilla

Comisario de la exposición:
Jon Echeverria Plazaola

Diseño del catálogo
Daniel de Labra

Edición y coordinación
Alberto Manrique de Pablo

Cubierta:
Manolo Gil, *Sin título*, 1957, collage sobre papel impreso, nº cat. 46

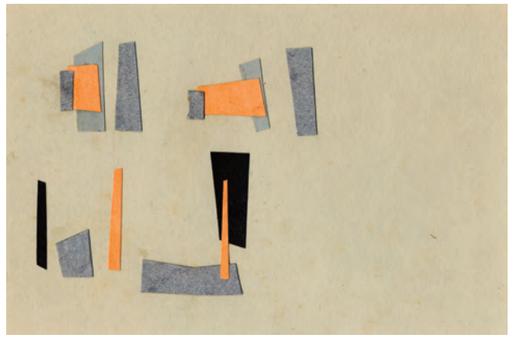
MANOLO GIL [1957]... en la estela de Oteiza

Jon Echeverria Plazaola

En 1955, el escultor Jorge Oteiza (1908-2003) y el pintor Manolo Gil (1925-1957) coinciden en los trabajos de decoración de la Universidad Laboral de Tarragona. Así surge entre ambos una breve pero fructífera relación personal, intelectual y artística, solo interrumpida por la repentina muerte del pintor. Los collages de Manolo Gil que conforman esta exposición se enmarcan en el contexto de esta relación.

Se trata de 45 collages abstractos de pequeño formato, fechados en 1957. La gran mayoría de ellos pertenece a la serie *Estudio de formas*, donde Manolo Gil estudia las propiedades plásticas y las relaciones espaciales de diversas formas y colores. En otros, de la serie *Cartilla de figuras regulares* y que se inscriben en sus estudios sobre la descomposición de las formas geométricas, ensaya la descomposición del cuadrado. Junto a estos collages se expone también un grabado, un autorretrato del pintor, fechado en 1954.

Manolo Gil utiliza en estos collages un procedimiento manual y constructivo, superponiendo sobre un fondo planos recortados de diferentes colores y formas. La naturaleza experimental de estos collages queda en evidencia en la economía de medios empleada, ya que son creados con papel de diferentes tipos (cartulinas, estampados y material reciclado de otros usos). Lo que prima es la operatividad y la rapidez creativa, puesto que esta manera de actuar, a diferencia de la pintura al óleo, una técnica más lenta y laboriosa, permite a Manolo Gil ensayar múltiples posibilidades y observar los resultados de forma inmediata. En la misma época, Oteiza realiza numerosos collages de similares características a las aquí expuestas donde explora la espacialidad del color. Según explica el escultor,



JORGE OTEIZA
Sin título
[Estudio de la espacialidad del color]
1956-1957
Collage sobre papel gris10,5 x 15,8 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza
Fundazio Museoa, Alzuza (Navarra)

el objetivo de dichos collages es "llegar a resolver el más complejo problema espacial con más sencillez que recortar una pajarita de papel".[1] Estas palabras sirven también para describir el proceso creativo y los objetivos que persigue Manolo Gil en sus collages.

El encuentro entre Jorge Oteiza y Manolo Gil se produce en un momento fundamental para ambos artistas. Manolo Gil se encuentra en un período convulso y frenético de su trayectoria, tanto en sus elucubraciones teóricas como en sus indagaciones artísticas.[2] El pintor, con una obra mayoritariamente figurativa, mantiene una relación ambivalente con el arte no-figurativo.[3] Mientras que en varios de sus primeros escritos manifiesta cierto rechazo a este tipo de arte, parece que su relación con Oteiza le hace reconsiderar su postura. Así lo afirma él mismo: "1955.- Encuentro con Oteiza. A partir de este momento mi preocupación por lo no-figurativo aumenta".[4] Su obra de naturaleza no-figurativa constituye una pequeña parte de su producción y está datada entre finales de 1956 y agosto de 1957.

1 Citado por Francisco Javier San Martín en *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006, p. 32.

2 Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2009, p. 96.

3 "En 1946 pinto mi primer ensayo abstracto no figurativo, hoy en poder de Xavier Oriach, en París. Abandono rápidamente este camino por falta de decisión", *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, edición de Manuel Muñoz Ibáñez, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001, p. 159.

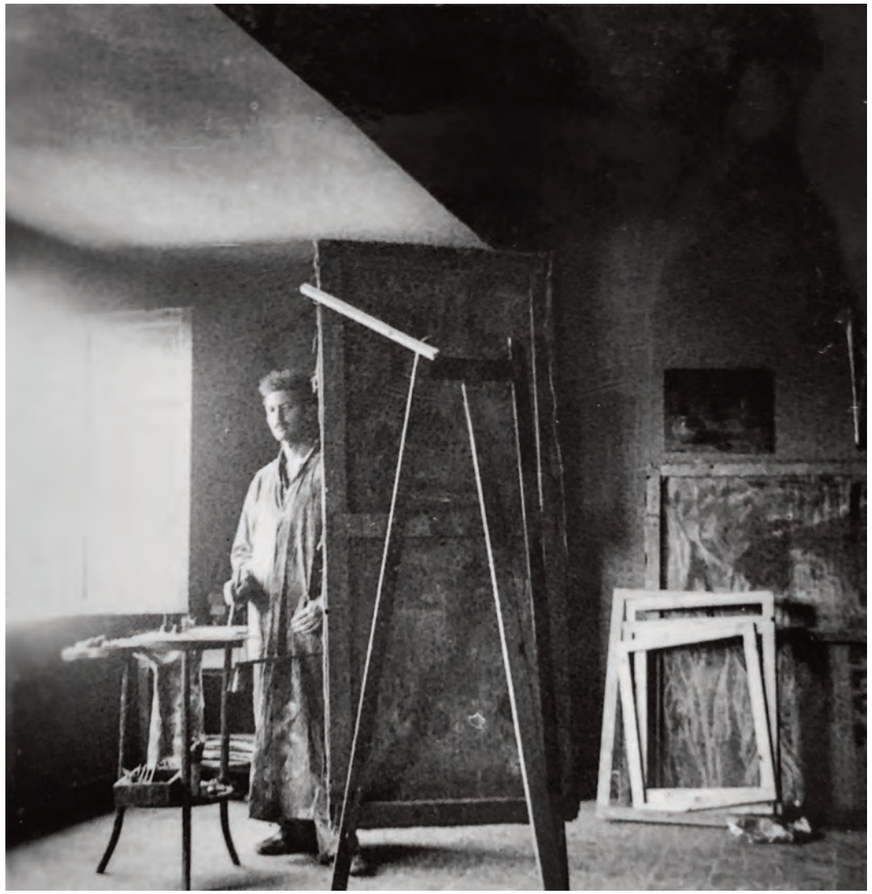
4 *Ibíd*., p. 160.

Oteiza, por su parte, acaba de ver cómo la Comisión Pontificia Central para el Arte Sacro dictamina la prohibición de sus apóstoles para la nueva basílica de Arantzazu, su obra más ambiciosa hasta ese momento.[5] Poco después pone en marcha su *Laboratorio Experimental*, donde sistematiza su proyecto estético y se sitúa ya definitivamente dentro del racionalismo abstracto. Para ello, adopta un peculiar método de trabajo, que consiste en plantear conceptos espaciales y ensayar todas sus posibles variantes, trabajando a pequeña escala y utilizando materiales que puedan ser manipulados rápidamente. Solo aquellas que satisfacen los conceptos espaciales planteados son aumentadas de tamaño y realizadas en piedra o metal. Oteiza sustenta este procedimiento experimental en una reflexión estética en torno a la desocupación del espacio y la abstracción, recopilada principalmente en su escrito *Propósito Experimental 1956-57*. Este procedimiento experimental de desocupación del espacio concluye en 1959 cuando, tras realizar sus series de esculturas *Cajas Vacías* y *Cajas Metafísicas*, afirma que se ha quedado "sin escultura entre las manos" y abandona la práctica de la escultura.

En 1956 Oteiza y Manolo Gil escriben un texto titulado "Análisis de los elementos en el muro o plano", donde desarrollan conjuntamente la "Teoría del Espacio Trimural".[6] La gestación de esta teoría está estrechamente vinculada con algunos de los conceptos teóricos que Oteiza desarrolla en su *Propósito Experimental 1956-57*, sobre todo con aquellos que tienen que ver con su interpretación de la obra del pintor suprematista Kasimir Malévich. Así lo afirma el propio Manolo Gil, quien recuerda que, estando él en el taller del escultor, Oteiza ensaya variantes espaciales partiendo de Malévich: "Estaba yo entonces en su estudio y fui testigo del caso. Dos días después ya planteaba Oteiza el siguiente problema: poseo un espacio plano real. ¿Qué puedo hacer con él? Todo lo que allí ponga tendrá siempre algo que ver con Malévich [...] Oteiza me dijo que aquel plano no era del todo real y que no había que considerarlo en su realidad sino en su plasticidad y me preguntó: ¿Qué pasa si pintas el muro de negro? Entonces

5 Sobre esta cuestión, véase Jon Echeverria Plazaola y Friedhelm Mennekes, *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2011.

6 En uno de sus textos, quizá por equivocación, Manolo Gil pone fecha de 1957 a esta teoría: "1957.- Creación, conjunta con Oteiza, de la teoría del Espacio Trimural (capacidad de movimiento del color). Aparecen mis primeros collages no figurativos, ceras, cuadros etc.", *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit*., p. 160.



Manolo Gil en su estudio

me acordé de todas las experiencias que he tenido con mi amigo Martínez Peris, pintando paredes de sus decoraciones (siempre con un concepto espacial) y vi que los muros negros avanzan y los blancos retroceder. Así nació la teoría que a continuación dimos forma Oteiza y yo".[7]

Como se deduce de su propio nombre, la referencia al "muro" es esencial para comprender la "Teoría del Espacio Trimural". Desde la década de 1940 Oteiza trabaja en la "ampliación del muro", un concepto con el que pretende superar la superficie plana sobre la que se fundamenta la perspectiva desde el Renacimiento y en la que el espectador se sitúa fuera del escenario pictórico. Recordemos que este tipo de perspectiva es un intento de replicar lo que percibe el ojo humano siguiendo las doctrinas de la geometría euclideana. Frente a esto, Oteiza elabora una teoría de la ampliación de muro, basada en una "interpretación estética" de las nuevas teorías científicas, entre ellas la Teoría de la Relatividad, que socaban el paradigma newtoniano de la imagen del mundo y que, entre otras muchas cuestiones, plantean geometrías no-euclideanas. Oteiza define su "muro ampliado" como una estructura formal abierta e inestable capaz de generar una red de relaciones dinámicas que logran incluir al espectador en el hecho artístico. La apertura de los cuerpos geométricos y el proceso de desocupación del espacio que Oteiza lleva a cabo en sus esculturas abstractas se enmarcan en este contexto.[8]

Estas ideas no resultan ajenas a Manolo Gil. Ya antes de conocer a Oteiza, en su escrito "Teoría de la perspectiva" (circa 1952-1953), señala que "la Geometría euclideana no corresponde con nuestra actual filosofía ni con nuestra actual medida de Universo. Es por lo tanto imposible fundar nuestra perspectiva moderna sobre esta base".[9] Su propuesta pasa por dejar de considerar al espectador como un elemento pasivo frente al cuadro e integrarlo en la relación creación/percepción.[10]

El otro elemento esencial para entender la "Teoría del Espacio Trimural" es la obra suprematista de Malévich. Recordemos que sus pinturas suprematistas se caracterizan por las figuras

7 *Ibíd.*, p. 120.

8 Sobre esta cuestión, véase Jon Echeverria Plazaola, *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2014.

9 *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 83.

10 *Ibíd.*, p. 32.

geométricas planas y coloreadas (las denominadas "superficies-plano") que flotan en el espacio vacío que define el fondo blanco de sus lienzos. Estas figuras nunca tienen dos lados paralelos, lo que crea una sensación de movimiento que se extiende por delante y por detrás del plano del lienzo. Este carácter inestable de la composición contribuye a expandir el espacio pictórico hasta el infinito.

Malévich concibe estas superficies-plano como símbolos de objetos tridimensionales moviéndose en dirección a la cuarta dimensión, convirtiéndolos en los primeros elementos de un nuevo alfabeto pictórico definido en términos puramente espaciales. Con su uso persigue un doble propósito: por un lado, romper con la relación forma-sentido que caracteriza a la pintura tradicional; por otro, plantear una nueva realidad espacial que destruya definitivamente la autoridad del punto de fuga único sobre la que se fundamenta la perspectiva del Renacimiento. En las pinturas suprematistas es la propia organización de los planos lo que genera el espacio pictórico.

La obra de Malévich ejerce una influencia determinante en las reflexiones espaciales que Oteiza plantea en su *Propósito Experimental 1956-57* y desarrolla en sus esculturas abstractas. Según él, "Malévich significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance".[11] Es curioso observar que algunos de los escritos de Manolo Gil más importantes de esta época se llenan de referencias a Malévich, y no cabe duda de que esto se debe a la influencia de Oteiza, ya que en algunos casos repite de forma casi literal pasajes de *Propósito Experimental 1956-57*.[12] Por ello, no es de extrañar que la gestación de la "Teoría del Espacio Trimural" también se inscriba en el marco de estas reflexiones. Manolo Gil lo describe así: "El Suprematismo había quedado estancado. La teoría de Oteiza y mía intenta reducir todo al puro orden cinético".[13]

11 Jorge Oteiza, *Propósito Experimental 1956-1957, IV Bienal de São Paulo. Escultura de Oteiza*, p. 10. Reeditado como *Propósito Experimental 1956-57*, edición facsímil, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2007.

12 Véanse los escritos "Señores: para lograr una claridad" (ca. 1956) y "Como están las cosas en la pintura" (ca. 1957), recopilados en *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit.*, pp. 118-123 y pp. 140-141. Aunque Oteiza afirme que redactó el *Propósito Experimental 1956-1957* en torno al 5 de julio de 1957 (ver "Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil (Madrid, 5 de julio de 1957)" en el apéndice documental en este catálogo), parece claro que las ideas más importantes ya las tenía redactadas desde bastante antes, incluso algunas discutidas con el propio Manolo Gil.

13 *Ibíd.*, p. 146.

En la "Teoría del Espacio Trimural", el muro se concibe como un espacio plástico basado en coordenadas pluridimensionales: "Estamos pues dentro de un sistema de cuatro dimensiones, sistema que se relaciona con las últimas teorías del espacio".[14] En dicho muro pluridimensional, los colores y las formas avanzan y retroceden creando relaciones espaciales más allá de la superficie física, lo que permite determinar que el muro contiene plásticamente varias paredes: la pared pintada de gris, que es la pared neutra y quieta que se sitúa en medio (y que correspondería con la superficie física del muro), la pared pintada de negro, que se sitúa siempre adelante, y la pared blanca, que siempre se sitúa detrás. Analizando el comportamiento del resto de los colores en relación con esta ordenación, Oteiza y Manolo Gil proponen una espacialidad basada en las relaciones generadas por el color: "Todo color, según su tono, tiende a ocupar su plano o zona intermedia que le corresponda. La gama de aclaraciones de un color (gama tonal) ocupa distintos lugares según se mezcla con el blanco, alejándose progresivamente de la zona negra A. ¿En qué lugar está situado el color matriz de la gama? Solución: en un lugar intermedio AB [negro – gris] o BC [gris – blanco], según su valor".[15]

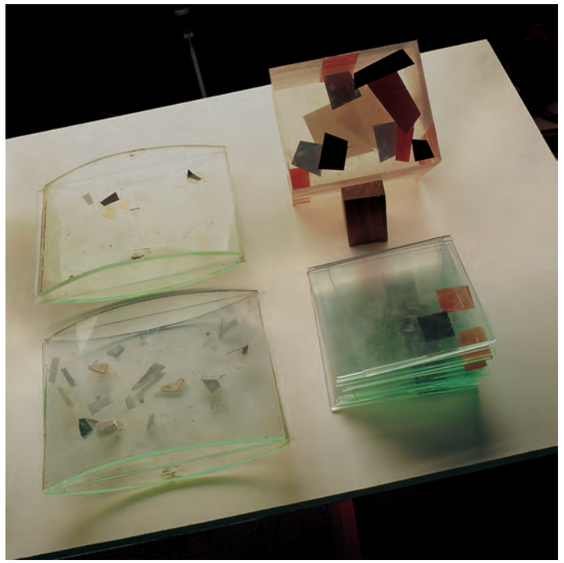
A esta reflexión sobre los colores hay que añadir el diferente comportamiento de las figuras geométricas básicas, el cuadrado, el triángulo y el círculo, lo que permite determinar el dinamismo de las figuras en el muro. Así, la zona de máximo reposo sería el cuadrado, en el círculo dominan las curvas y en el triángulo las diagonales. De aquí se deduce que el máximo estatismo sería "colores grises (con mezcla de blanco y negro en relación con cuadrados)", mientras que la máxima movilidad sería "triángulos o curvas o combinación de entre ambos." Así se concluye que "el movimiento adquiere sentido de velocidad al relacionarlo con un plano fijo. La velocidad deforma los cuerpos. Por lo tanto, los círculos y los triángulos se deformarán en proporción a su velocidad y su coloración [...] Si los colores cambian por la proximidad o alejamiento respecto al plano fijo real B (gris), las formas cambiarán de idéntico modo".[16]

14 *Ibíd.*, p. 120.

15 *Ibíd.*, pp. 130-31. Este texto también se recopila en Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, *op. cit.*, pp. 212-217.

16 *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit.*, pp. 131-32; Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 214.

Es evidente el vínculo entre todas estas ideas y los collages de Manolo Gil, donde, siguiendo el procedimiento experimental de Oteiza, trata de explorar y agotar todas las posibilidades: "El considerar el muro o plano como tres en uno abre el camino [al] verdadero espacio plástico. En mi primer prototipo (hoy en poder de Oteiza) quedó establecido el valor atmosférico de un azul cualquiera. En los collages construidos ayer estudié las relaciones forma-espacio-movimiento. Así estoy estudiando todas las relaciones posibles hasta ver el límite de las posibilidades".[17] En otro de sus escritos define la "Teoría del Espacio Trimural" como el estudio de la "capacidad de movimiento del color" y lo relaciona con la aparición de sus primeros collages no figurativos.[18]



JORGE OTEIZA
Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz. 1956
Vidrio, metacrilato, papel, cartulina, cinta adhesiva y tiza
Dimensiones varias
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza (Navarra)
Foto: Txomin Sáez. Fundación "la Caixa" (cortesía)

Estos collages guardan un evidente aire de familia con las *Maquetas de pared-luz* con las que Oteiza analiza el comportamiento de las formas y los colores en el espacio del muro y que Manolo Gil tuvo que conocer en sus visitas al estudio del escultor. Incluso es de suponer que utilizaran algunas de dichas *Maquetas de pared-luz*

17 *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 141.

18 *Ibíd.*, p. 160.

para plantear su "Teoría del Espacio Trimural". Estas maquetas se componen de varias láminas de vidrio superpuestas, algunas de ellas planas y otras curvas, entre las que se intercalan varias superficies-plano de naturaleza suprematista recortadas en papel de diferentes colores. Oteiza proyecta sobre ellas distintos tipos de luz, con el propósito de observar las diferentes relaciones espaciales que esas superficies-plano son capaces de generar en el espacio vacío del muro.

No obstante, es llamativo observar que la idea de muro que Oteiza propone en su *Propósito Experimental 1956-57* siguiendo las conclusiones que extrae de sus *Maquetas de pared-luz* parece no coincidir exactamente con lo planteado en la "Teoría del Espacio Trimural". La mejor manera de entender esto es analizar *Teorema de la desocupación cúbica* (1956), la escultura donde Oteiza materializa por primera vez su concepto de muro. Se trata de una pieza sólida de piedra negra y forma cúbica que presenta cortes en dos de sus esquinas. Uno de los cortes crea una cara triangular de color gris, mientras que el otro introduce una incurvación donde destaca el color blanco de la piedra. Según su concepto de muro, la piedra negra representa la parte física de la escultura, la parte gris es una representación dinámica del espacio tridimensional euclidiano y la piedra blanca refleja la incurvación del hiperespacio en cuarta dimensión.

JORGE OTEIZA
Teorema de la desocupación cúbica | Notación para una desocupación del muro
1956
Talla en mármol negro con incrustación de mármol blanco
21 x 18,5 x 16 cm
Colección Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza (Navarra)
Foto: Txomin Sáez, Fundación "la Caixa" (cortesía)

Oteiza explica así las conclusiones que materializa en esta escultura: "Razón física: el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kandinsky los designaba como no-colores [...] El gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, "triangular", y a él le pertenece la misión cinética en el plano. La Unidad Malévich, con su diferente capacidad para situarse es el agente formal. El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco a las incurvaciones, negativas y positivas, al fondo, nunca como fondo de perspectiva lineal, sino por intensidad de inmersión espacial y por velocidad o incurvación, por presión funcional a resumir muralmente".[19] Es decir, para el Oteiza del *Propósito Experimental 1956-57* el gris es "triangular" y "cinético", no cuadrado y estático. En el texto de "Teoría del Espacio Trimural" se alude a esta divergencia mostrando dos gráficos diferentes, uno con "la interpretación de Oteiza", donde el gris es triangular, mientras que en el otro gráfico, "más científicamente", el gris es cuadrado. Esto, junto con otras alusiones del texto,[20] nos llevan a sospechar que el texto fue escrito principalmente por Manolo Gil, basándose para ello, eso sí, en sus discusiones con Oteiza sobre el concepto del muro que el escultor estaba desarrollando en su *Propósito Experimental 1956-57*. No obstante, a propósito de esta colaboración, Oteiza afirma que su relación con Manolo Gil se concretó "en un propósito experimental en el que yo me encontraba y que Manolo rechazó en un principio. Yo le pedí su colaboración y fue muy importante lo que juntos fuimos redactando sobre un control espacial de las formas".[21]

Pero la influencia de Oteiza sobre Manolo Gil va más allá de su formulación del Espacio Trimural y alcanza también a sus métodos de trabajo. Como ya se ha afirmado anteriormente, Manolo Gil sigue en sus collages el mismo procedimiento definido por Oteiza en su *Laboratorio Experimental* para ensayar todas las opciones formales posibles: "Él [Oteiza] tiene mucha razón cuando dice que hay que experimentar seriamente antes de hacer

19 Jorge Oteiza, *Propósito Experimental 1956-1957, IV Bienal de São Paulo. Escultura de Oteiza, op. cit.*, p. 11.

20 Como cuando en el texto se dice en primera persona: "como afirmo en mi teoría del Flexibilismo", en referencia al texto "Flexibilismo o Flexismo" de Manolo Gil. Recopilado en *Manolo Gil. Escritos sobre arte, op. cit.*, pp. 126-128.

21 Carta a Jacinta Gil, viuda de Manolo Gil, 26 de diciembre de 1961. Reproducido en Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta, op. cit.*, p. 209.

cosas monumentales (a menos que estas cosas sean en sí un experimento)".[22] En Oteiza, este proceder experimental se vincula siempre con una reflexión estética, ya que para él práctica artística y teoría estética son dos caras de un mismo proceder. Aunque es cierto que Manolo Gil ya ha escrito numerosos textos antes de conocer a Oteiza, en 1956 decide llevar un diario estético y sistematizar sus reflexiones: "Pienso llevar un diario estético con la crítica de la labor artística que vaya produciendo. Esto me obligará a reflexionar más sobre las cosas. Y sobre todo me servirá de memoria para continuar produciendo. No sé si tendré fuerza de voluntad suficiente para llevarlo a diario durante cinco años. Tengo 31 años y a los 36 me gustaría saber pintar y estar decidido respecto a cosas de las que hoy no sé qué pensar. Si intensificando mi autocrítica todo este tiempo logro algo, estará relativamente bien. Si no, tendré que dar por vencido. No puedo aceptar una mediocridad. Necesito estar en plena conciencia de mi Arte y lograr para mi obra una plenitud intensa".[23]

No obstante, y a diferencia de Oteiza, esta voluntad manifiesta de hacer avanzar su lenguaje plástico ligando práctica artística y reflexión estética no está exenta de dudas y contradicciones: "Todas las cosas me forman y me deforman y de la angustia o de la alegría me nace la luz que me hace ver el cuadro. Toda mi teoría es un medio que casi nunca uso totalmente, en parte por considerarlo innecesario de raíz. Pero no puedo prescindir de él porque me pone en estado de ver. Aquí caigo en la contradicción que parece presidir mis actos. No pero Sí. Dejo y tomo. Huyo y avanzo. Va a ser difícil que yo concilie esto, pero tal vez no sea necesario".[24]

Afloran estas mismas dudas en una carta que Manolo Gil envía a Oteiza a propósito de la "Teoría del Espacio Trimural": "Querido Jorge: acabo de recibir tu carta. No tengo más pega que la de aburrirme mortalmente con el sistema. Es interesante y constituye una sintaxis nueva. Estoy investigando y no lo dejaré, pero me aburre a pesar de todo. Tengo ganas de pintar, con o sin sistema (mejor tal vez sin él) [...] Necesito desarrollar mi Ser, no una teoría. Esto no quiere decir que la teoría no sea importante, pero si yo prefiriese mi teoría al Ser,

22 Manolo Gil, "Conversación con Oteiza, 16 de octubre 1956", en *Manolo Gil. Escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 135.

23 *Ibíd.*, p. 123.

24 *Ibíd.*, p. 137.

yo sería un científico y no lo soy, afortunadamente por muy científicamente que discurra. Me aburro, y cuando me aburro con una cosa, esto significa que mi entusiasmo languidece y he de cambiar. Yo comprendo que en esta ocasión me vendría bien la teoría. Ya la tengo archivada y el método a seguir en el trabajo hecho".[25]

Quizás, este hastío de Manolo Gil tenga que ver también con el hecho de que un amigo suyo, físico de formación, le hace saber que su "Teoría del Espacio Trimural" se basa en principios erróneos. Así se lo explica a Oteiza en una carta: "Dice que estamos descubriendo un método que se usa desde hace años en Alemania para diagnosticar enfermedades oculares en estado embrionario Así que a ver qué hacemos, porque con nuestra teoría vamos a hacer pintura para enfermos estrábicos prematuros. Lo que te envié no quería ser un Malévich. Tú lo has visto como Malévich y eso demuestra que estás bien de la vista".[26]

En varios de sus escritos, Manolo Gil se muestra incluso escéptico con la importancia que Oteiza otorga al vínculo entre práctica artística y reflexión estética: "Entiendo algo de lo que dice pero no demasiado. Creo que confunde la realidad con la esencia. Hemos hablado de Arte. Tienes algunas notas más claras que yo, sobre todo de problemas espaciales. Él cree que su arte nace de la teoría, pero en realidad son dos productos independientes. Con su teoría se puede hacer mala escultura, y sin su teoría se puede hacer muy buena. La de él es hermosa como confusa su teoría. Cuando hablo con él de Arte, me pierdo en un laberinto de palabras y gestos o más bien en una explosión de palabras y gestos. Comprendo que él se quema a través de su teoría, o mejor dicho, haciendo su teoría. Esto le produce una vivencia capaz de dar a luz su escultura: este es el único punto de vista que permite entenderle algo en lo que dice".[27]

Y es que la admiración que Manolo Gil siente por la obra de Oteiza y su buena relación personal no le impide ser crítico con él en algunos otros aspectos. Mientras que por un lado afirma que "Oteiza es el medio de que se valen las piedras del siglo XX para volverse

25 *Ibíd.*, pp. 139-140.

26 *Ibíd.*, p. 140.

27 *Ibíd.*, p. 135.

diamantes",[28] por otro, lamenta "que no sea tan buen maestro como escultor. Él cree estar preparado para un trabajo en equipo, tal vez esto sea en realidad, pero a mí me parece que trabajar en equipo con él sería únicamente ayudarle en el sentido material, es decir, hacer de picapedreros de Oteiza".[29] El aludido atribuye esto al hecho de que, tras recibir varias cartas de Manolo Gil, "no le contestaba a lo que él me hablaba, porque insistía en aspectos que se relacionaban con su proceso interior, pero no con el mío ni con el propuesto en nuestra investigación".[30]

En una carta enviada a Oteiza y fechada el 23 de junio de 1957, Manolo Gil se muestra radiante de optimismo: "Este verano es para mí un verano esperanzador. Ayer cumplí 32 años (una edad impúdica según tú)". El pintor tiene programadas dos exposiciones y, además, ha dejado atrás sus dudas y explica a Oteiza que está experimentando el valor espacial del color definido en la "Teoría del Espacio Trimural". Se muestra exultante con los resultados: "Es difícil pero hermoso, diablos [...] Estoy contento porque parto de la esencia de la pintura: el color [...] El Color, Jorge, es tan ascético como la Forma. La adecuación de todas las cosas del cuadro es lo que engendra la sobriedad o la riqueza. ¡Ah! Estoy contento, Jorge".[31]

Lamentablemente, nunca sabremos a dónde le hubieran llevado estas experimentaciones en el campo de la abstracción, pues la muerte trunca su carrera el 31 de agosto de 1957. Pocos días más tarde, el 8 de septiembre, Oteiza viaja a São Paulo, en cuya IV Bienal del Museo de Arte Moderno, la más importante de la época, presenta un grupo de 28 esculturas realizadas dentro de su *Propósito Experimental 1956-57*. Por dichas obras obtiene el premio al mejor escultor extranjero. Una de las esculturas presentadas lleva por título "Homenaje a Malévich" (1957). Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta ahora no parece extraño que, en una versión posterior, Oteiza cambie el título y esta escultura pase a llamarse "Homenaje al pintor Manolo Gil".[32]

---

28 *Ibíd.*, p. 137.

29 *Ibíd.*, p. 136.

30 *Ibíd.*, p. 210.

31 Alfonso de la Torre, *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta, op. cit.*, pp. 292-293.

32 Esta escultura, fechada en 1989, es parte de la colección de la Universidad Politécnica de Valencia.

APÉNDICE I

Manifiesto de 1956 por Manolo Gil y Jorge Oteiza publicado por primera vez en el catálogo de la exposición "Homenaje Nacional a Manuel Gil Pérez", que se celebró en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1959.
Para esta ocasión se ha transcrito el documento original que se encuentra en un archivo privado[1].

[1] Para la transcripción se han seguido los siguientes criterios básicos:
a. Todo lo que no aparece en el texto y que es obra del transcriptor (desarrollo de abreviaturas, aclaraciones...) se refleja en cursiva.
b. Las grafías superpuestas y los interlineados se reflejan utilizando los símbolos <>.
c. Se han incluido los tachados documentales.

56

Análisis de los elementos en el muro o plano.

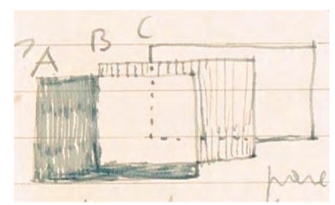
Partiendo del muro o plano a pintar ~~nada~~ solamente, nada ocurre, pero si partimos conjuntamente del plano al color y de éste al plano, plásticamente ocurren muchas cosas. Veamos:

1. Un muro pintado de blanco.
2. Un *muro* pintado de ~~en~~ gris.
3. Un *muro pintado* de negro.

Del blanco al negro, ¿qué espacio óptico hay?
Un muro negro se sitúa siempre delante. Un muro pintado de un gris

57

teórico (1 parte b + 1 parte n) se sitúa en la pared o plano a pintar. Un muro blanco se sitúa detrás. Luego una pared contiene plásticamente varias paredes.



3 paredes teóricas: blanca, negra, gris y las paredes intermedias.

Aceptando estas bases se puede construir una perspectiva del color:

1º Colores próximos al negro ~~térreos~~.
2º Colores medios equidistantes.
3º Colores distantes (aéreos) mezcla con blanco (óptica o física).

Surgen muchos problemas. Ej*emplo*: ¿qué color aéreo puede quedar encerrado en plano negro? = Solución = Ningún color aéreo puede quedar encerrado en un plano que no sea el aéreo C, o en la zona intermedia BC.

[Cuando construíamos esta teoría Jorge Oteiza

58

y yo, él propuso el problema de este modo: ¿qué color aéreo puede quedar encerrado en el espacio negro A a base de dimensión e intensidad como límites? Ej*emplo*: un azul aéreo sería una rotura o una superficie ajena o lejana al plano A negro. ¿Cómo podríamos instalarlo en el muro de su naturaleza propia?

1º Por variación de tamaño.
~~B~~ <2º> Por lugar de colocación.
~~C~~ <3º> Por variación de intensidad.
Quedamos de acuerdo en que la ~~única~~ <mejor> solución plástica era la tercera; la 1ª y la 2ª pueden ayudar a la sensación.]

El problema se debía haber planteado de otro modo:

Todo color, según su tono, tiende a ocupar su plano o zona intermedia que le corresponda. La gama de aclaramiento de un color (gama tonal) ocupa distintos lugares según se va mezclando con el blanco, alejándose progresi-

59

vamente de la zona negra A. ¿En qué lugar está situado el valor matriz de la gama? Solución, en un lugar intermedio AB o BC según su ~~tono (reducción del color a valor)~~ <valor>. Hay, pues, que efectuar una reducción tonal. Téngase presente mi ecuación:

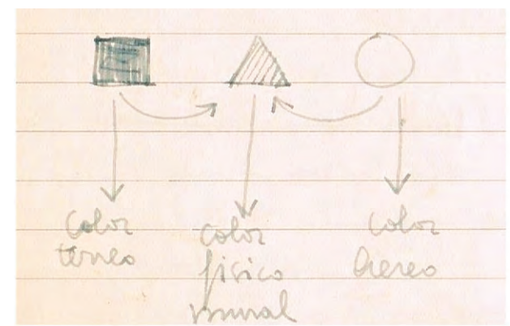
Tono = Color + Valor.

Así podremos clasificar los pigmentos en: próximos al negro (situados en la zona intermedia AB) y próximos al blanco (situados en la zona intermedia BC). (Ver teoría de los colores de Ostwald y comparar con las lecciones de Eumacus). En consecuencia, un color situado en la zona BC se alejará progresivamente del plano C ~~si se~~ (blanco) si se oscurece progresivamente con negro. Aparece entonces la gama térrea.

Axioma. Toda pared física plásticamente es gris. Si se le añade un color aéreo y un color térreo = 1 sistema de pintura

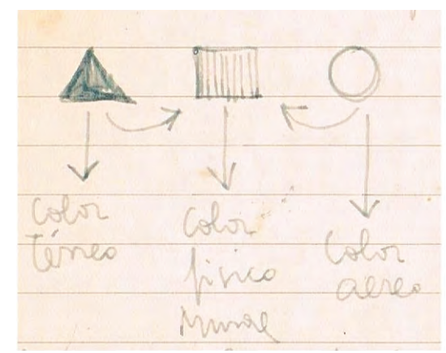
60

(Óptica)



~~Si la forma cuadrada~~

Esto fue una interpretación ~~gratuita~~ de Oteiza. Más científicamente sería



Ahora realmente hay una relatividad = zona de máximo reposo: el cuadrado, el gris.
Zona de máximo

61

movimiento = el círculo (dominio de las curvas). Zona de movimiento adelantado = el triángulo (dominio de la diagonal). Luego todas las paredes tienen tres formas, aunque aparentemente sean cuadradas. ~~La~~ <Toda> diagonal <de cuadrado> implica triángulo y en todo cuadrado hay un círculo.

Máxima movilidad = Triángulos ~~y~~ <o> curvas o ~~luego~~ combinación de entrambos. En un triángulo la máxima movilidad se da haciendo predominar un lado sobre los otros dos.

Máximo estatismo = Cuadrados.

Colores

Máxima movilidad = Colores aéreos y térreos en relación con triángulos y curvas (agotar el límite de combinaciones).

Máximo estatismo = Colores grises (con mezcla de blanco y de negro) en relación con cuadrados. (Verificar una serie de estudios en Homenaje a Malevich y

62

Mondrian.)

El movimiento adquiere sentido de velocidad al relacionarlo con un plano fijo. La velocidad deforma los cuerpos. Por lo tanto, los círculos y los triángulos se deformarán en proporción a su velocidad y a su coloración.

Estudiar el Venturi.
(Deformación de los cuerpos por la velocidad.)

Si los colores cambian por la proximidad o alejamiento ~~con~~ respecto al plano fijo real B (gris), las formas cambiarán de idéntico modo. Aquí aparece mi teoría de flexiblismo, pues es necesario tenerla en cuenta, para estudiar la naturaleza de las formas y de los colores.

Ejercicios a efectuar:

Situar los tres planos.

63

Situar un color en un plano.

~~Cambiar de plano.~~

Hacer que un color cambie de plano.

Construir escalas de alejamiento o aproximación.

Estudiar la deformación de los cuerpos por el Venturi.

Buscar las correspondencias forma-color-situación.

Creación de ritmos puros en los espacios.

Puntos-rayas-figuras. Estudiar las correspondencias de estos elementos.

Problema

¿Cómo tendría que aparecer una figura <(representación)> para poder vivir plásticamente en contacto con elementos puros? A primera vista parece, tal como afirmo en mi teoría del Flexibilismo, que ~~una~~ la representación de la Idea de un cuadrado y la representación de la Idea de un pez son cosas de

64

igual naturaleza. Analicemos a ver. El cuadrado es un ser creado por el hombre. No tiene existencia en la Naturaleza. El cuadrado es pues algo mental. Su Idea es, en sí misma, su substancia. El pez es un ser visto por el hombre. Tiene existencia en la Naturaleza. El pez es algo externo al hombre. Su Idea es deducida de la visión. Es por lo tanto una re-visión. ~~Su~~ <La> Idea de Pez no puede ser confundida con la substancia Pez. La representación Idea-cuadrado es <casi> de la misma índole que la representación Idea-línea.

La representación Idea-Pez es algo aislado de todo esto. He llegado al abismo pues para continuar hace falta algo que de momento no poseo. Veamos qué ocurre con el color.

El color es una realidad visual.

~~La línea y el~~

El pez, una idea extraída de la

65

realidad visual (~~N~~<n>atural).

La línea, una abstracción deducida de ciertas propiedades de la realidad visual (no ~~N~~<n>atural).

El cuadrado es ~~una idea~~ <algo> que no tiene nada que ver con la ~~N~~<n>aturaleza pero que posee en sí una realidad ideal.

Hay pues una progresión en la abstracción. La figura geométrica representada es ~~lo más~~ algo más abstracta que las demás cosas. El color puesto verdaderamente en el cuadro es algo más natural que las demás cosas.

Cambio de plano de visión para mejor considerar la cuestión: El cuadro es un ente que posee en sí una realidad diferente de la naturaleza: El cuadro es una cosa, el resto del mundo es otra. Es algo separado (absoluto). No veo en la posibilidad de un cuadro relativo a. Puede ser abierto pero si se vuelve relativo deja de ser cuadro

66

y se convierte en muro (el muro es algo relativo a, en relación con la arquitectura). El cuadro es pues algo realizado que posee naturaleza ~~igual~~ <similar> <-¿hasta que punto el rectángulo de tela no es la representación de un rectángulo ~~ideal?~~ concepto?-> a un cuadrado <o rectángulo>. Es algo cuya idea es su naturaleza. Para lograr esto he de conjugar distintos elementos: los antes citados. Puedo excluir alguno, la figuración Pez o la figuración cuadrado. Dos elementos <que> pertenecen a algo ajeno al cuadro y ~~que~~ se introducen en él por voluntad nuestra. Si prescindimos de ellos tenemos el Tachismo <no figurativo>. Si aceptamos el cuadro tenemos el Neoplasticismo y el elementalismo (Mondrian, Van Doesburg). Si consideramos el cuadrado como algo susceptible de movimiento en el espacio real del cuadro tenemos el suprematismo (Malevich). Si lo consideramos susceptible de moverse en el espacio plástico tridimensional (creado por los

67

tres muros madres, negro gris blanco) tenemos nuestra última teoría.

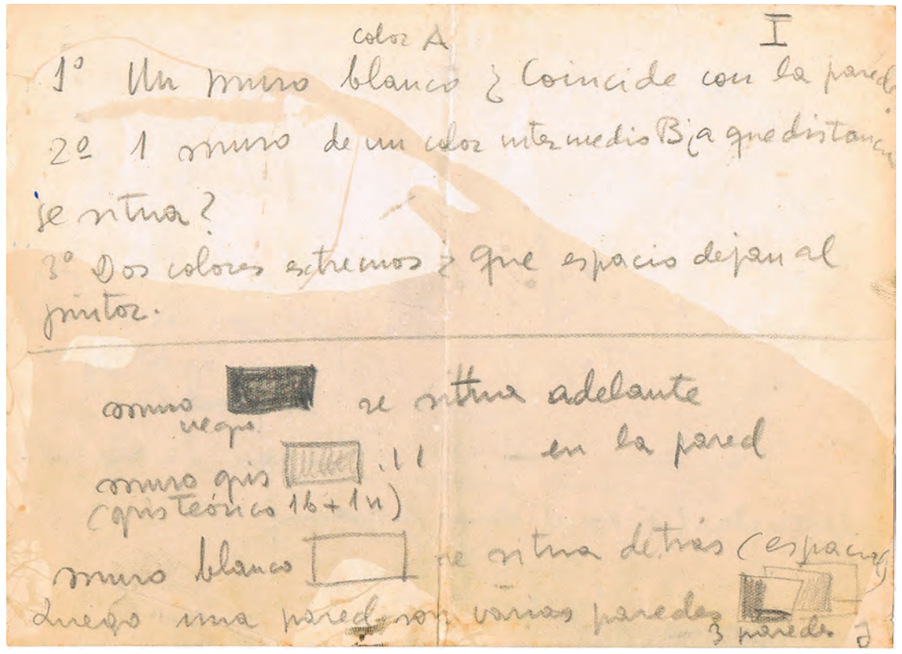
Si aceptamos lo anterior más la figura ~~humana~~ Idea Pez tenemos el cuadro ~~el~~ en absoluto, la ~~Idea~~ Pintura absoluta.

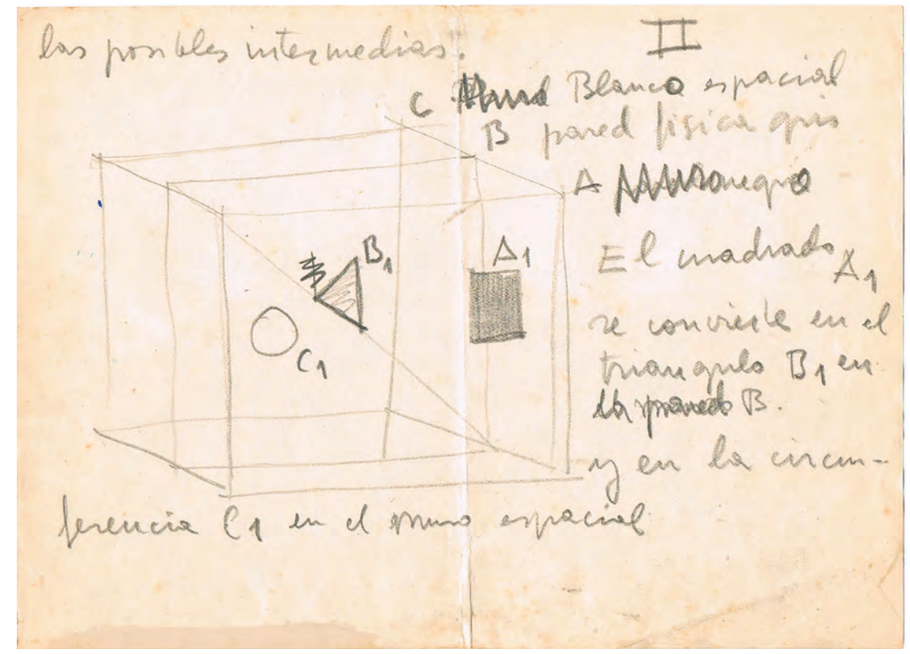
Problema. ¿Cómo ha de ser esta figura? Hecha con elementos anteriores, proporciones no naturales. Análoga en todo a los ~~leyes~~ cuerpos creados, es decir, sujeta a ley; es decir, con una ley análoga a la que rige la construcción del cuadrado (a saber, una ley por medio de la cual el cuadrado es un cuadrado y no un rectángulo), cuya ley es su realidad esencial. Si logramos que la figura-pez responda a esto, habremos conseguido un flexión suficiente. Flexión que deberá contrarrestarse con la flexión del color, de la línea y de la figura cuadrada.

Conforme se van suprimiendo elementos,

68

los restantes van adquiriendo libertad y aminoran la tensión (Tachismo). De aquí se deduce que: 1º Están menos sujetos a Ley. 2º Son más naturales, es decir, su naturaleza es más material. (El Tachismo corresponde a un Neo-Naturalismo-Materialista-No representativo). Velázquez es ~~el primer~~ <uno de tantos> Tachista<s> de la Historia, pero cometió el error de incluir la Figura-pez <sin idealización suficiente> en el Tachismo, de aquí el desagrado con que generalmente veo sus obras. Le faltó el cuadrado elemental en sus tensiones (con él hubiese pintado de otro modo). El problema subsiste. ¿Cómo ha de aparecer la Idea-Pez-Hombre-Cosa?





Borrador del manifiesto *Teoría del espacio trimural o Análisis de los elementos en el muro o plano*, 1956

APÉNDICE II

1. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, 7 de marzo de 1956).

(*recto*)

Madrid, 7.3.56

Queridos amigos Manolo y Jacinta:

Vuestra cordial carta recibida ayer, inmediata incorporación. Presentes gandules todos, Ministerio Educación y Laborales, menos Girón, que andaba con Mohamed Mucha gente y todos parecían muy bien impresionados. Los arquitectos, muy contentos. Así que, ánimo amigos. Ya os anticipé que se nos extenderían hermosos contratos y nos verían pronto en Tarragona. La única persona desagradable, un dominico rector de la Laboral de Córdoba, que protestaba solo había una 1ª medalla, parece que Sierra le contestó adecuadamente y salió el inquisidor a cuatro patas y bufando. Yo llegué al final y me tocó la papeleta burínica. El pobre es el más bruto, como corresponde, y es tradicional en nuestro sistema rectoral estético. Con el pretexto del reloj de luz

(*vuelto*)

me obligó Sierra a saludarle. Hizo esfuerzos estimables para mostrar alguna idea general de arte: el Barroco español, única forma posible de arte religioso. Le hice ver que él estaba contra lo abstracto porque estaba contra lo sobrenatural y la Eucaristía. Vio como podía funcionar el reloj de luz y también como podría funcionar la dirección de Bellas Artes. Y aprovechando la gran altura de los mostradores, huyó Burínbajo uno de ellos, sin que los camareros se dieran cuenta que uno de sus camaradas desaparecía. Molezún, feliz de su instalación, mientras algunos funcionarios, bajo la insistencia de los potentes focos, hacían gestos de comenzar a extraer de su interior terribles declaraciones. Ya se os comunican noticias más concretas conforme se vayan produciendo. Ánimo nuevamente. Envío los abrazos. Mucho me interesarían tus anotaciones. Ya nos veremos pronto. Afectuosos saludos de Itziar.

Jorge

2. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil (Madrid, sin fecha).

(*recto*)

Madrid, martes

Querido Manolo:

Un fuerte abrazo para los dos y dos letras sobre tu atentísima y urgente contestación sobre fragua en Valencia. Hasta después de las Fallas no podría ir. Ando realmente enloquecido y nervioso: nada funciona aquí. Desde el taller de soldadura de la Escuela de Ingenieros hasta pequeños talleres, no hay más que dificultades. No puedo hacer lo que quiero. Y no quería hacer nada de fragua ni piedra y tendré que llevar, si no me hecho atrás, piedra y fragua. En estos días veré si aquí lo resuelvo todo. Ya te escribiré más despacio. Ahora nada más que agradecerte tu rápida y positiva solución. Itzíar está deseando

(*vuelto*)

pues aquí, aparte de los inconvenientes en el trabajo, no me deja en paz nadie. He tenido que empapelar la ventana y letreros en la puerta. Pero es que nada funciona aquí. Pero quizá lo arregle, ya veré y te escribiré. Felices fiestas y chupinazos. Abrazos a los tres. Ya hablo en experimentaciones. Enhorabuena y victorias.

Jorge

3. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, 29 de ¿julio? de 1956).

(*recto*)

Madrid, 29 domingo

Queridos Manolo y Jacinta:

Un fuerte abrazo. Aquí, lo mismo, hartos. Estuve con Blum. Confirmada tu pared curva que tendrá encima una bovedilla con iluminación. La otra pared también era, pero piensa mejor en la misma entrada sobre una pequeña visera, un relieve 2,50 x 4,20. Que sentía que más de 20.000 no iba a poder conseguir. El lunes sale familia Néstor, coche, y Blanco para Tarragona. Blanco para regresar enseguida. Te comunicaré novedades, que no creo ver ahora. Yo, intranquilo esperando si se

(*vuelto*)

resuelve asunto crédito que se habían suprimido para el taller de Irún. ¿Qué tal hicisteis el viaje? ¿Hubo bronca, Manolo? Jaja. Bueno, un gran abrazote y hasta pronto. Saludos Itziar.

Jorge

4. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil (Madrid, 9 de agosto de 1956).

(*recto*)

Madrid, ya jueves 9.8.56

Querido Manolo:

Ayer tarde me entrevisté con Sierra. Yo llevaba unos días muy sofocado y nervioso, desesperado. Llevé la piedra: no estaba para explicaciones, pero no era nada más que una piedra para cumplir el contrato. Le dije cómo todos estábamos muy molestos con el tratamiento necio que de ellos recibíamos. Pensaba decirle mucho más: estuvo muy a~~do~~<m>able y no quise convertirme yo en el incorrecto. Me mostró las cosas recibidas. Mira, Manolo, respecto a lo abstracto, para ellos lo único que les hace felices es Vento y Ruiz. Realmente son muy hermosas sus aportaciones, pero no sienten otros caminos. Creen que tú y Moreno

(*vuelto*)

no sentís lo que estáis haciendo últimamente. Como puedes suponer os defendí a los dos sobre vuestros propios cartones. Como te digo antes, estuvo conmigo como nunca de sereno, sin esas brusquedades y bromas, que debió entender que era lo que yo no aguantaba más. Estaba sereno como un río transparente y vi su interior: sinceramente él no ve nada, no siente nada de lo que estás haciendo. Pero tu vidriera le parece hermosísima, aquellas caras del lobo, etc. Aquellos primeros cartones, definitivos. Te digo esto porque ya que así es, ¿por qué tienes que hacer más bocetos? ¿Tu no crees que a lo sumo debes ampliar alguno de estos fragmentos primeros, acomodarlos a las dimensiones concretas de los últimos? Te vuelvo a decir que tenemos una lucha grande, que no está Sierra en contra de nosotros, pero nosotros, los que andamos tan irritados

(esta carta está incompleta)

5. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, sin fecha).

(*recto*)

M*adrid*

Queridos granjeros:

Esta mañana -ahora son las 6 y estoy e~~x~~sperando una camioneta trasporte piedra taller- ha salido boceto uno, lobo. Estuve ayer con Sierra y le dije que tú lo necesitabas, pues querías definir de una vez tu envío y ahora concretamente de acuerdo con el gusto de ellos. Me contestó que, en efecto, tú y Moreno Galván erais su preocupación pues erais los que faltaban por contratar. (Llega camioneta, hasta luego, abrazos). Se ha parado en otra esquina y llevo aquí una hora.

(*vuelto*)

Prosigo. ¿Dónde iba?, ¿dónde estoy?, ¿qué lugar del desierto árabe es este en el que me encuentro ahogándome? No he telefoneado a Blum. He estado trazando líneas sobre la pared de Huarte. Cada línea que abro, Manolo, en la piedra es una grieta de oro por la que me voy desintegrando. Ahora debiera estar allí, pues a las ocho otro cantero me espera porque necesita oro para Veterinaria. Pero, qué oro, si nada se concluye, si todo está quieto, clavado en la arena. (Otro auto que no es). Este, sí. Manolo y Jacinta, ánimo y hasta pronto. Un pequeño esfuerzo más. Todo está listo. Agur.

Jorge

6. Carta de Jorge Oteiza e Itziar Carreño a Manuel Gil y Jacinta Gil (Sin lugar, sin fecha).

(*recto*)

Queridos Manolo y Jacinta:

Una Feliz Navidad que hubiéramos deseado pasar junto con vosotros y un nuevo 1957.

Recibimos tu magnífico Malevitch (?). ¿Qué tal tus experimentaciones?

También recibí tu cariñosa y científica memoria de tus ensayos. Desde París he ido demorando escribirte para hacerlo con la extensión debida. Vi la Antológica Internacional

del Premio Gugenheim que se llevó merecidamente Nicholson, un pedazo magnífico de Mortensen.

(*vuelto*)

Me estoy refiriendo a los puntos de contacto con nuestras ideas. Yo ando con unos escenarios de vidrio donde me he explicado las aproximaciones de Manessier y Stael -una especie de fosforescencia alrededor de la forma en el vacío- con nuestro sistema...

En fin, espero nos veamos pronto. Esta tarde voy a los arquitectos: parece que tienen interés en que nos llegue la plata para la escultura. Yo te escribí porque querían encargarte unos muros. ¿Qué hiciste? También le insinuaron algo a Néstor. ¿Qué tal tu conferencia? ¿Y tu escala de posiciones estéticas? Trabaja duro, enhorabuena y a ver si nos vemos pronto. ¿Qué tal la pintura de Jacinta? ¿No hay pegas? Abrazotes nuestros.

Jorge e Itziar

7. Carta de Jorge Oteiza e Itziar Carreño a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, sin fecha).

(*recto*)

Madrid, domingo

Muy queridos amigos Manolo y Jacinta:

Recibí vuestra comunicación urgente, optimista, generosa y afectuosa. Pero he aquí que he deseado contestaros a la hora telefónica que me indicáis, pero no coincidí y quise telegrafiaros y me puse a meditar si realmente podría acercarme unos días. He hecho todo lo posible pero debo declinar tan atractivo e interesentísimo ofrecimiento. Tanto me hubiera gustado intervenir en esta experimental oportunidad pero me es del todo imposible. Estoy enloquecido de trabajo, interesado en cumplir los compromisos que contraje y que ahora se me han acumulado hasta no dejarme un momento de descanso ni de paz. Trabajo día y noche y

(*vuelto*)

no puedo materialmente responder con la eficacia que deseo. Los pisos que tenía que terminar en el edificio Huarte en estos días los van a ocupar y tengo que dar fin a lo que comencé en ellos. Tengo además el compromiso mensual con Juan Huarte y las 10 esculturas

que tengo que mandar a Brasil en la línea experimental que me he propuesto pero no tengo cabalmente definida. A estos se suma el trabajo de Tarragona y un compromiso en San Sebastián de monumento al músico capuchino P*adre* Donosti y más esculturas en una presa en Navarra, compromiso que también contraje no debiéndolo haber tomado pero se trataba de nuestro arquitecto de Irún, cuya casa -la nuestra- ya ha comenzado a crecer y en la que también he de intervenir en los encofrados dentro de muy poco. La verdad os digo, estoy nerviosísimo y si he deseado alguna vez trabajo, ya lo tengo, pero no cuento con el tiempo que no puedo inventarlo. Loco estoy pues, queridos amigos. Os abrazo con todo cariño deseándoos en todo el éxito que vosotros sabréis conquistar y en el que tanto me hubiera interesado intervenir. No se cómo saldré de todo esto: es un trabajo de 4 años que tengo que liquidar en 6 meses. Esto es lo horrible. Perdonadme. A los dos el cariño y la amistad de vuestro viejo y buen camarada.

Jorge e Itziar

8. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil y Jacinta Gil (Sin lugar, sin fecha).

(*recto*)

Se acerca la hora de comer. Nieva. Pienso en unos crustáceos de vuelta del mercado con Jacinta... y efectivamente, el tiempo que llevo para escribiros. De aquí no salgo sin poneros en unas líneas fuertes y cordiales abrazos nuestros para los dos. Ya está. ¿Y ahora? ¿Qué tal, querido Manolo? ¿Trabajas duro, alegre, optimista? ¿Pero yo no os he escrito hace unos días? ¿No os contaba que estoy preparando diez esculturas para la la Bienal de Brasil? Chillida y yo mandamos como la representación abstracta de nuestra

(*vuelto*)

escultura. Planes, como figurativo. De pintura: figurativos ~~B~~<V>ento y Quirós y de abstractos, Tapies, Tarrats y una buena colección de pinturas que se están trabajando a González Robles, comisario, y a un tal Souza, o algo parecido... Como siempre aquí, se cocina todo, la putrefacta metrópoli... La experimentación me vino magnífica para planear el envío pero ando muy atrasado y nervioso, ya que estoy sin tiempo y con pequeños finales de viejos compromisos. ¿Qué hacéis? ¿Qué pintáis? ¿Qué pena nuestro viajecito a Valencia? ¡Nuestras

discusiones y nuestro mercado! Ya vendrá la ocasión inesperada o valerosamente. Vosotros, ¿venís por aquí? ¿Hiciste algo con Tarragona? Parece que está llegando nuestro dinero y uno de estos días pasaremos por Génova 26. No me olvidaré de preguntar por tus murales. Ya te escribiré. Nieva hermosamente. ¿Arreglasteis los desperfectos de las inundaciones? Me parece que han llegado a PON suculentos percebes. Salgo raudo y brindaré por vosotros. Ánimo, investigación, perseverancia, problemas, crisis, victorias, viajes, paellas y crustáceos como endecasílabos y nieve y feldespatos murales. La pared-luz, he aquí el punto de partida. El interior deviniere de la estatua. ¿No os contaba como en París encontré la tendencia en los mejores de sacar las formas a un plano anterior al muro? He aquí la situación privilegiada, nuestra ventaja, querido Manolo. Alada Jacinta, golpea duro al árabe oculto, anímale. Abrazos nuestros a los 3. Escribid. Salud, iterum dico gaudete.

9. Carta de Jorge Oteiza e Itziar Carreño a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, 6 de abril de 1957).

(*recto*)

Madrid, 6.4.57

Queridos Manolo y Jacinta:

¿Qué tal estáis los 3? Mira, Manolo, el mismo día que regresaste me llamaron de los talleres del ejército en donde había hecho gestiones. Resulta que está montado con toda clase de maquinaria y que en este mes andan con poco trabajo esperando materiales, así que he aprovechado. Estoy aprovechando esta oportunidad. He llevado mi material y ando trabajando como un loco hasta que me echen. Tenía que haberte escrito en seguida para decirte que debido a esto no vamos todavía por ahí, pero creo que algo más tarde sí podremos ir para la parte de

(*vuelto*)

fragua, pues ahora estoy aprovechando la maquinaria para adelantar los cortes y curvados de los bocetos. Ya he entrado en este trabajo del hierro y me parece que seguiré una buena temporada, aunque termine lo de Brasil, realizando cosas donde pueda, pues conforme trabajo se me ocurren versiones y se me multiplican las estatuas. (Vaya, ver qué te he escrito).

Bien, ¿qué tal vuestros trabajos? Muy fuertes y afectuosísimos abrazos nuestros y saludos a los amigos y futuros colaboradores. Hasta pronto y victorias. Ánimo!

Jorge e Itziar

10. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil (Madrid, 5 de julio de 1957).

(*recto*)

Madrid, viernes 5, julio 57

Muy querido Manolo:

Felicitar a ti y Jacinta y Elsita en tus 32, felicitar en tus experimentos. Te veo feliz y alegre, activo y arrollador. Magnífico lo de Suiza y hermoso tu pensamiento. Nombres: no puede faltar el grupo de Ibarrola, Duarte, Serrano, que en París ya están con la Galería Denise René y con la admiración de Mortensen. Ibarrolla y Duarte están pasando esta temporada en Bilbao:

Dirección: Ibarrola.
Dos Caminos de Basauri
2º Grupo San Pedro, 1-2º
Vizcaya

Ponles 2 letras. Dinos para qué fecha piensas la exposición. Ayer me retiraron para Brasil 28 cosas. He hecho un esfuerzo bárbaro: ahora tengo que escribir en 8 días la monografía-catálogo y vuelvo inmediatamente al taller para aprovechar el material que dejé y montar alguna cosa más. Como necesito dinero para Irún tengo que hacer 2 encargos lo primero. En seguida ataco lo de Suiza. ¿Cuántas cosas, etc.? Amplía datos. Estoy terrible, necesito combates pero -como tú piensas- con seriedad máxima. Ya nada de precipitaciones ni elásticos e inconcretos grupos. Salud, queridos amigos. ¿Cuándo Valencia? ¿Cuándo el crustáceo de legítimo logaritmo y la paella exaltada y comparativa...? Fuertes abrazotes.

Ahora a las 7 inaugura Néstor en la Sala Negra. Hablaremos. El mundo se acerca, salgamos a su encuentro. De acuerdo.

(*margen izquierdo*) Cariñosos saludos de Itziar. ¿Qué tal Jacinta?

11. Carta de Jorge Oteiza a Manuel Gil (Madrid, 8 de julio de 1957).

(*recto*)

Madrid, 8.7.57

Querido Manolo:

- Sala Negra: Es la de Huarte, donde expusimos Tarragona. Me parece que ya puedes contar con ella. Es todo abstracto y sin continuidad en expositores pues hay unas cláusulas en contrato que Huarte tiene que consultar hasta que se fije el destino final de la sala. La suelen pedir Fernández del Amo como ampliación Museo Arte Contemporáneo.

- Suiza: Aceptamos Néstor y yo. Agregamos estos nombres:

Chillida, escultor, Hernani (Guipúzcoa).

Ruiz Valerdi, pintor, San Sebastián. Calle Eraso, 5.

Ibarrola, Duarte, Serrano, Duarte, grupo Espacio de París. Dirección, tienes la de Ibarrola.

- Fotos Aguilera: Las fotos tengo en diapositivas y tardaré 8 o 10 días en tenerlas. Cuenta con ellas. Yo conocí un Aguilera que escribía en Revista. En el Gijón me pidió fotos para un libro sobre escultores españoles. No se preocupó más y salió el

(*vuelto*)

libro sin mí. Me pareció una sandez, una muy poca seriedad. Cuando se confecciona un libro hay que molestarse. Suelo comprar Revista pero se me escapan algunas semanas. Me fijaré.

Paco Durrio, Se bastante. Le escribí de Buenos Aires a París poco antes de morir para llevarle allí con sus 14 Gaugin por intermedio de amigo común Jiménez Ilundáin, el de la correspondencia publicada con Unamuno.

Catálogo monografía para Brasil. Ando de cabeza para publicarlo este mes. Imposible moverme de aquí hasta fines agosto. Gracias Manolo-Jacinta. Iremos un día. Deseos enormes ver tu obra y desarrollo teoría. Mi exposición Brasil se planteó, respuesta sólida al espacio curvo.

Abrazotes de los 2 para los 2...

12. Carta de Jorge Oteiza e Itziar Careño a Manuel Gil y Jacinta Gil (Madrid, sin fecha).

(*recto*)

Madrid, sábado

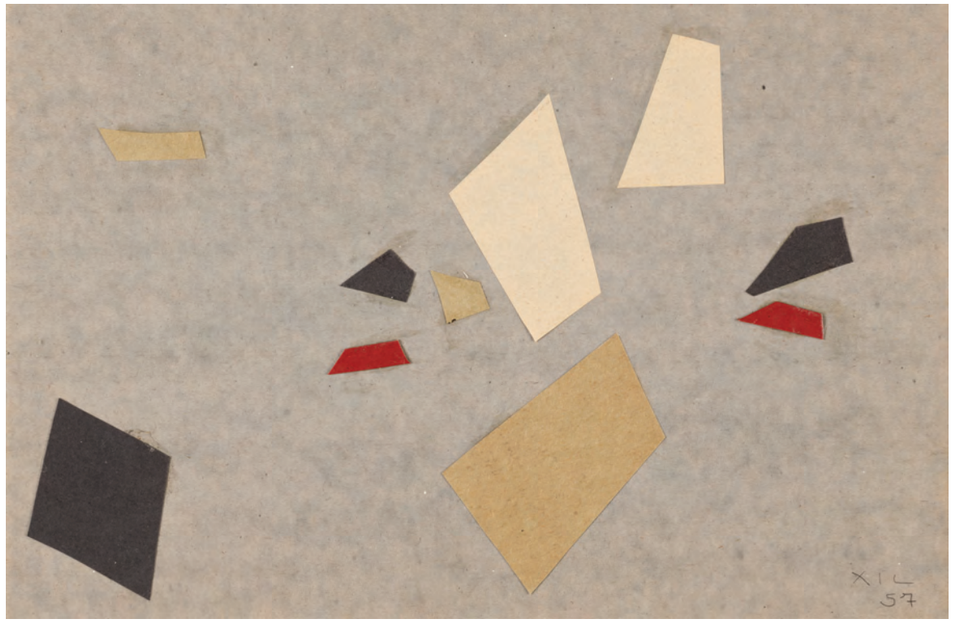
Queridos Manolo Jacinta:

Celebramos el éxito y ventas de Santander. Te envío impreso corriente el catálogo monográfico de Brasil. Me voy el 8 en avión para tratar con arquitectos y ver si mejoro algo más cosas. Al regreso voy directamente a Irún. Itziar deja la casa ésta el día 20. Me tienes que decir qué hacemos con tus pinturas que aquí guardamos. Dime si quieres que te lo enviemos a Valencia y si prefieres alguna agencia que conocéis. Esperamos vuestras letras. ¿Qué tal la valerosa Jacinta? ¿Marcha todo bien? ¡Enhorabuena! Abrazos cordiales nuestros.

Jorge e Itziar

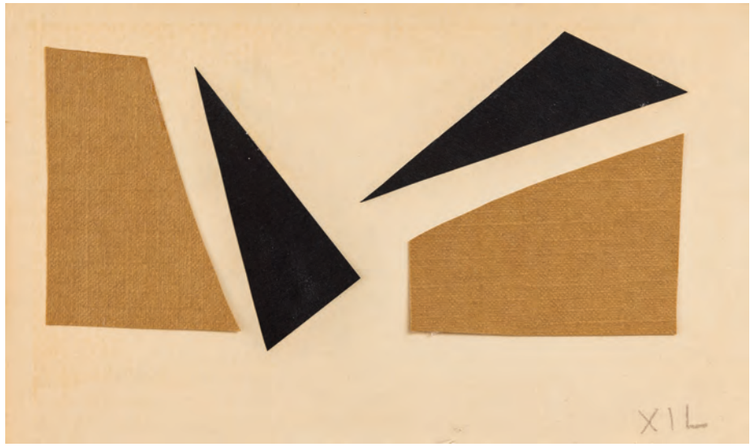
Te escribirá Néstor con fotos. El lunes sale para Córdoba para verse grupo pintores de Denise Rene felicitados por Max Bill...

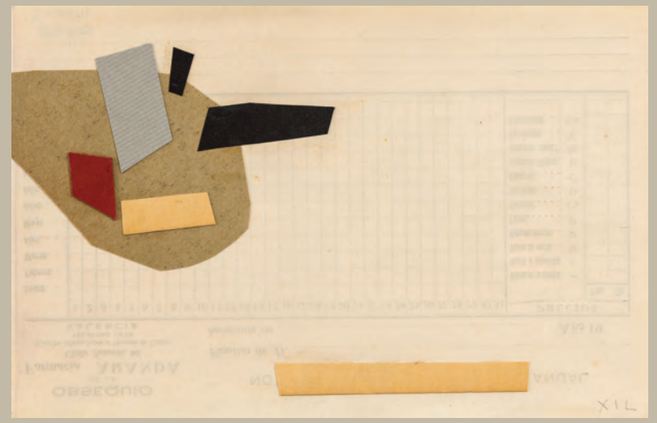
MIRETRATO MGLA 54
V/A
XIL

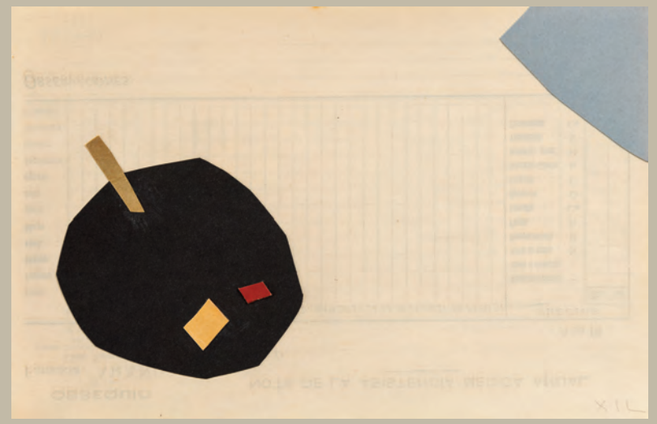

XIL
57

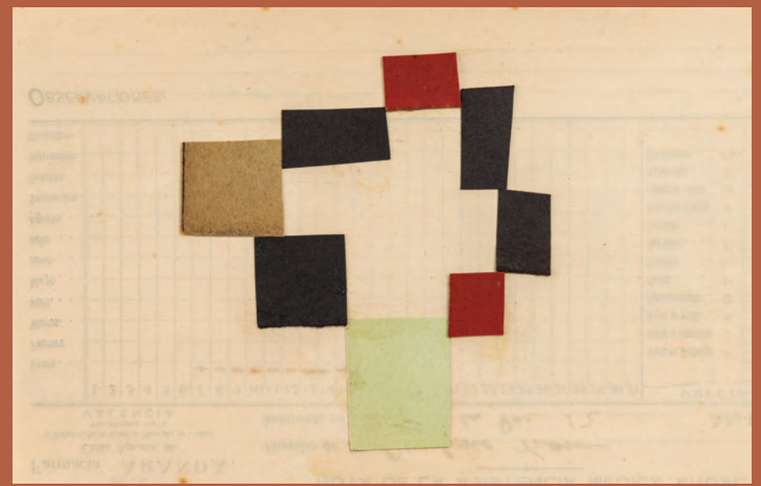
XIL

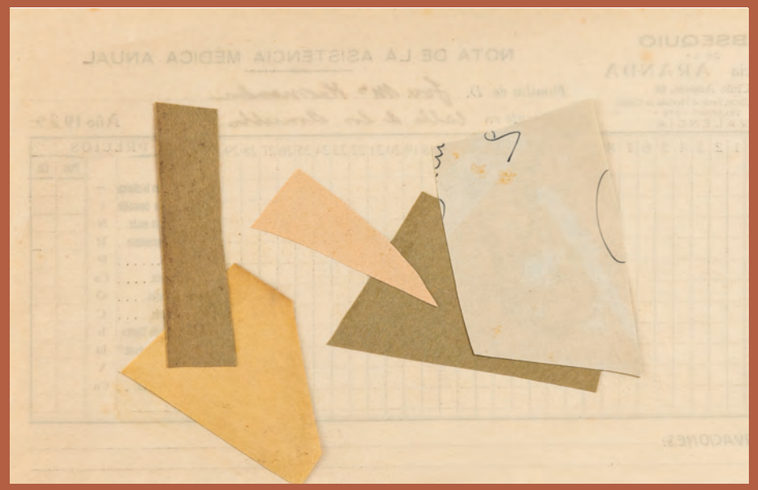
XIL 57

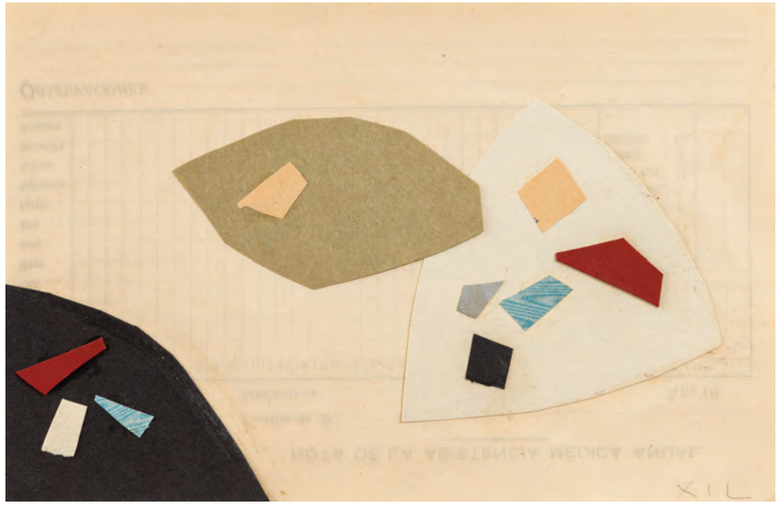

XIL

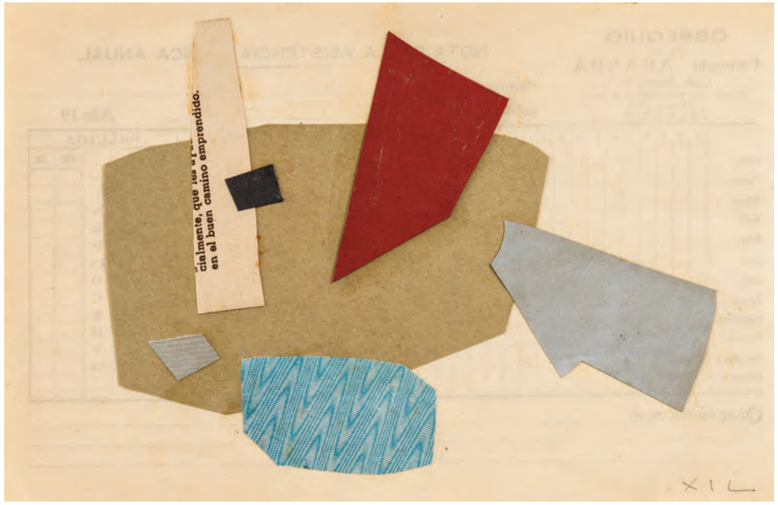


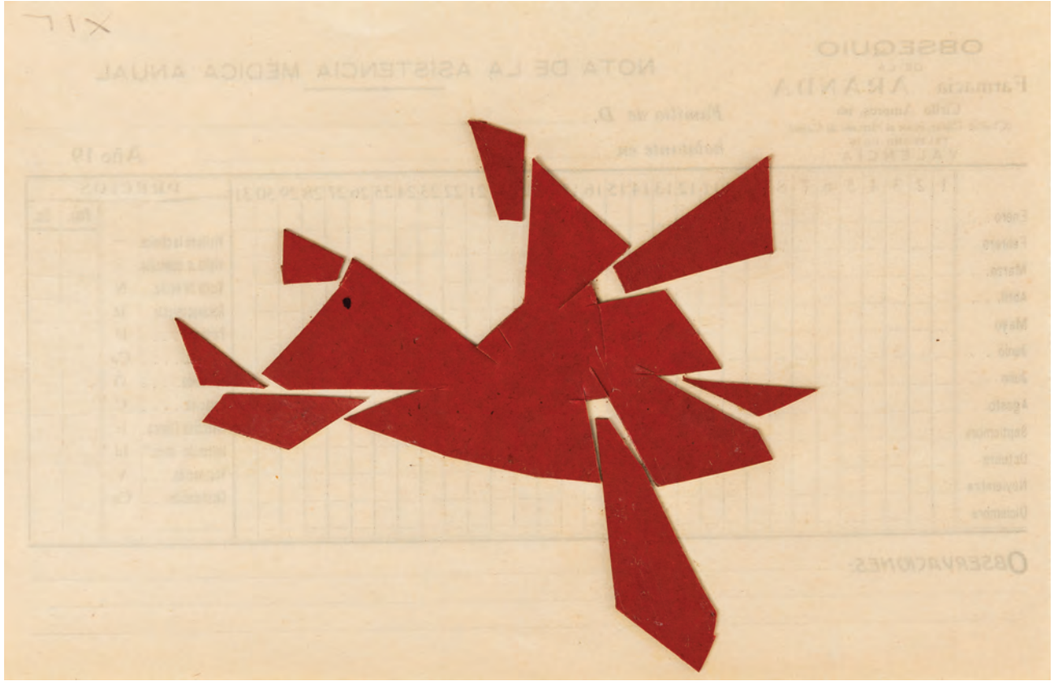


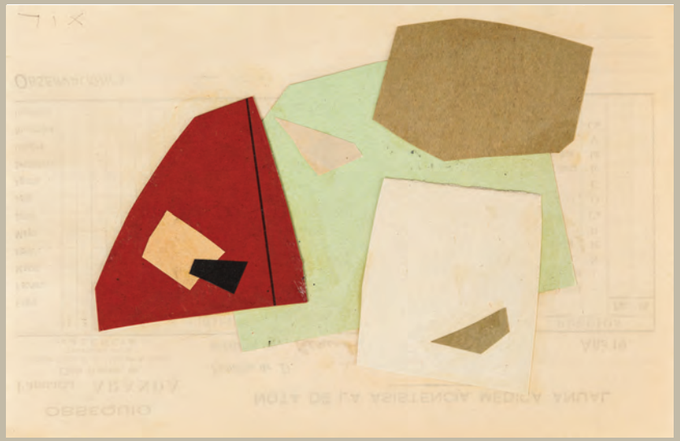


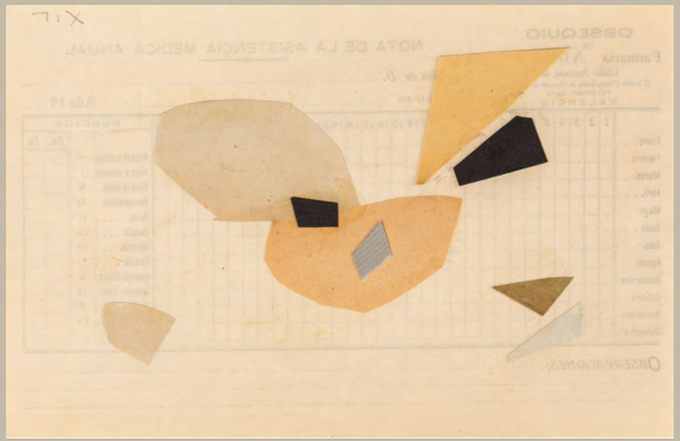


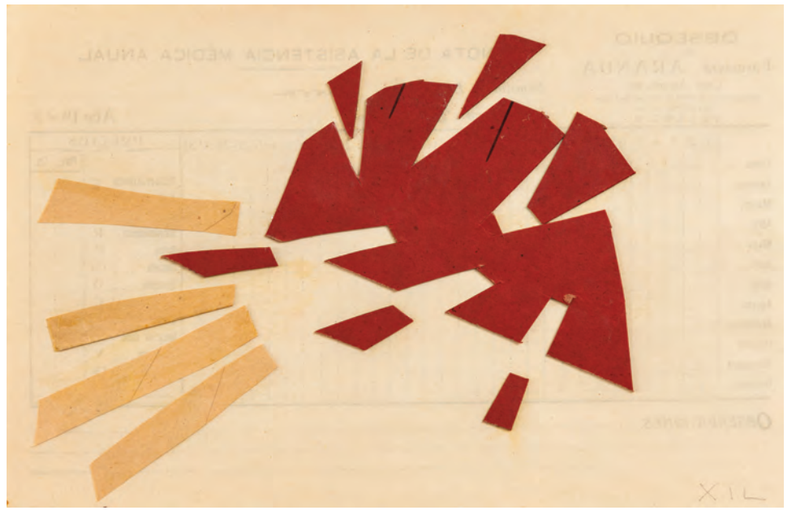


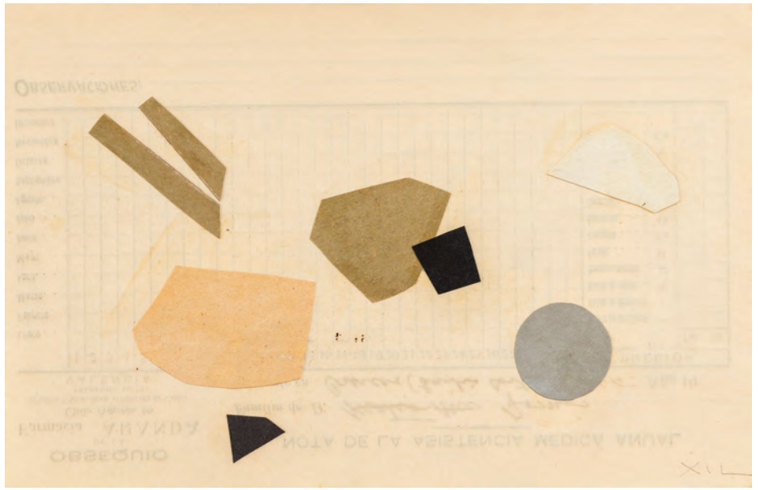

cialmente, que se ve
en el buen camino emprendido.

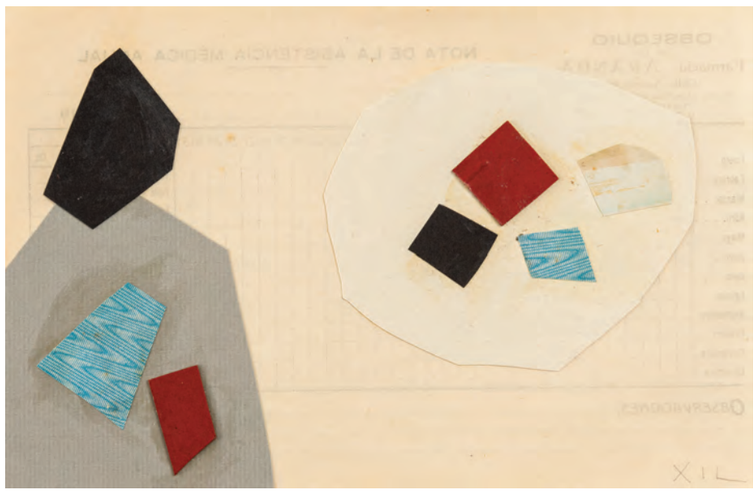


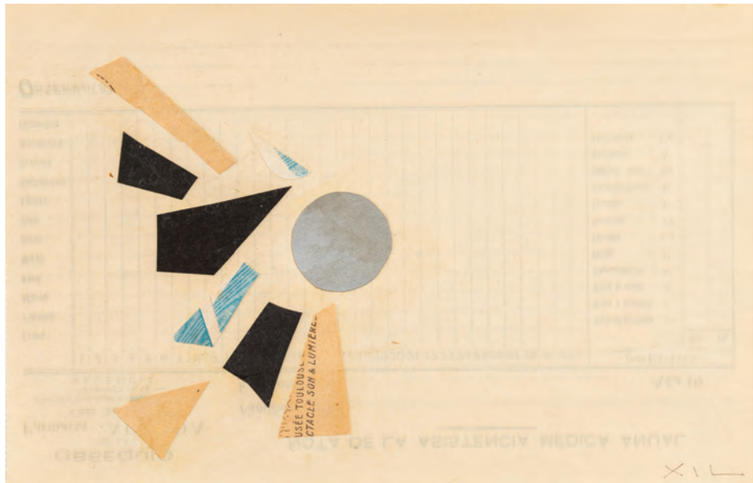


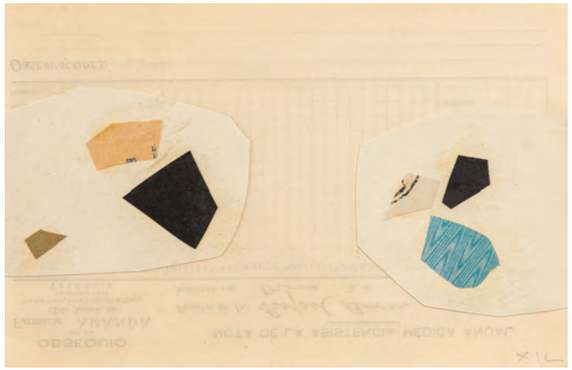


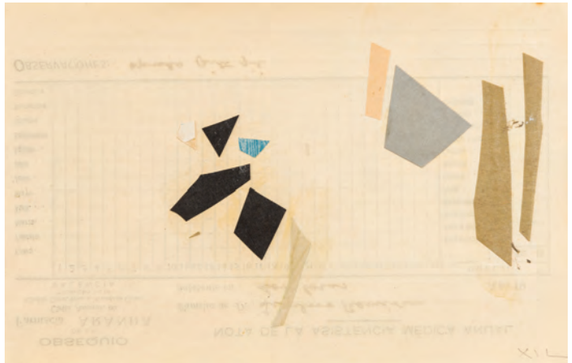


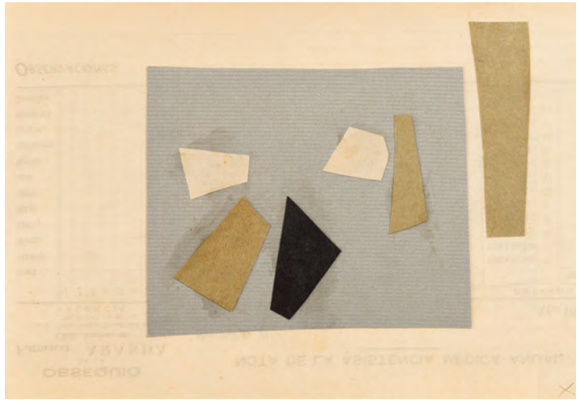


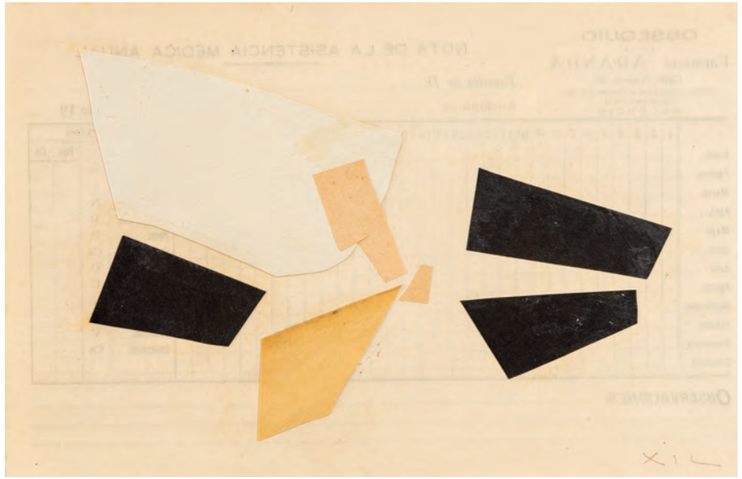


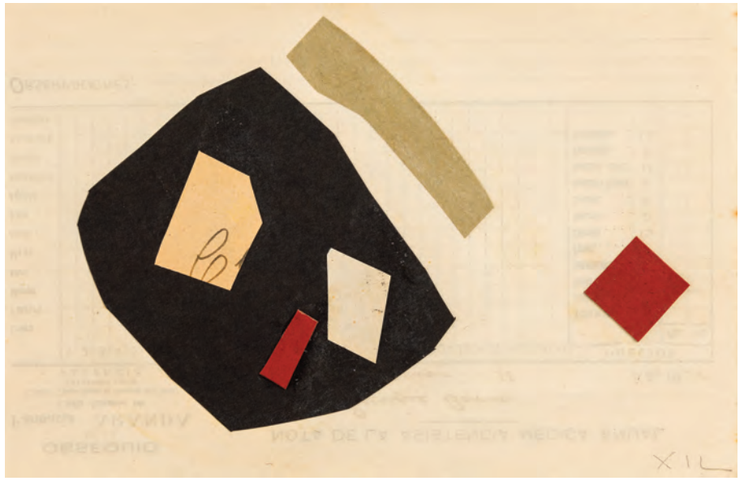


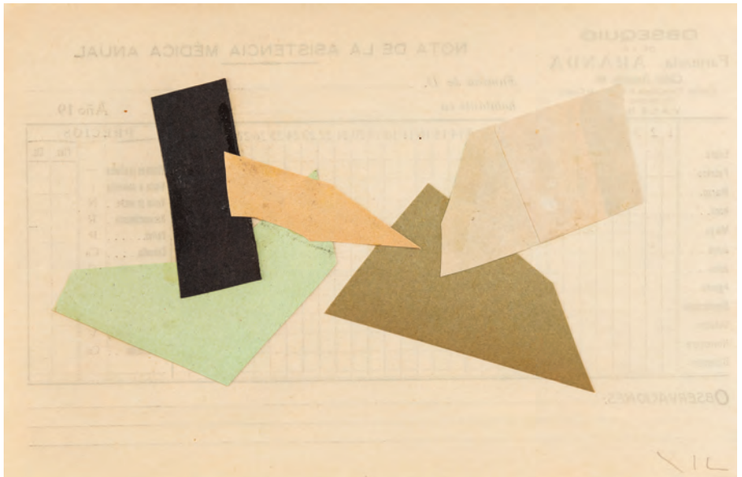


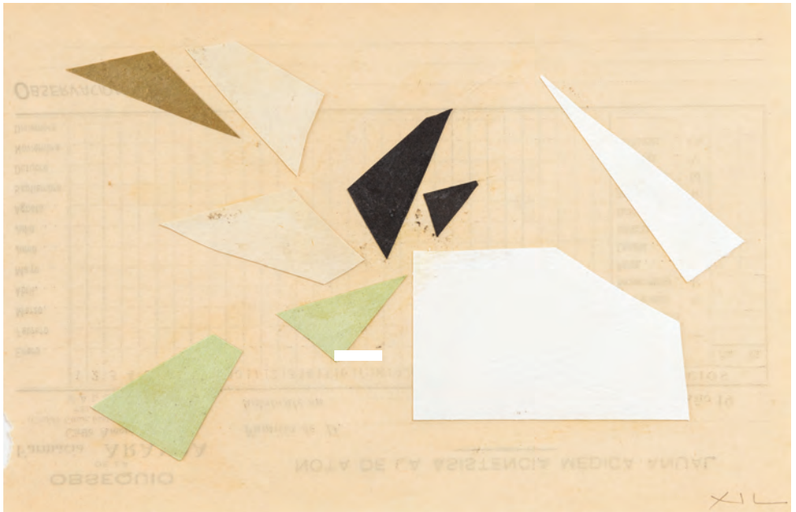


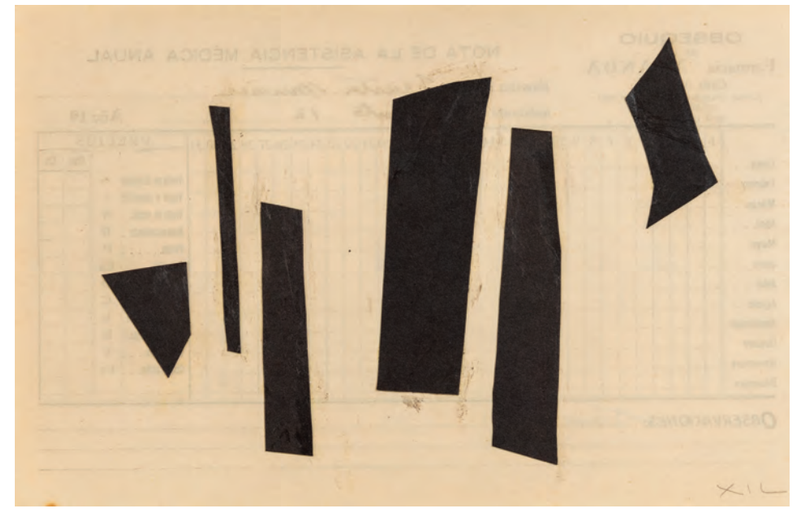


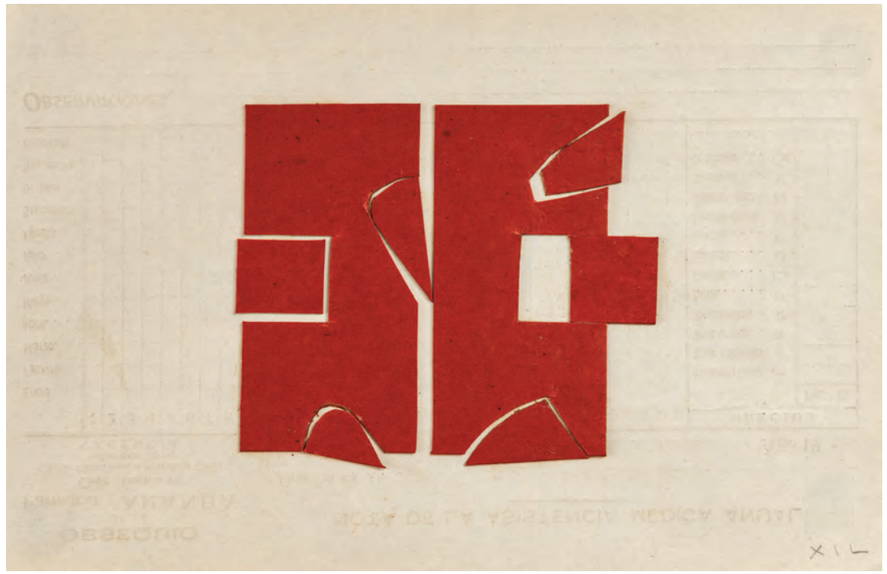


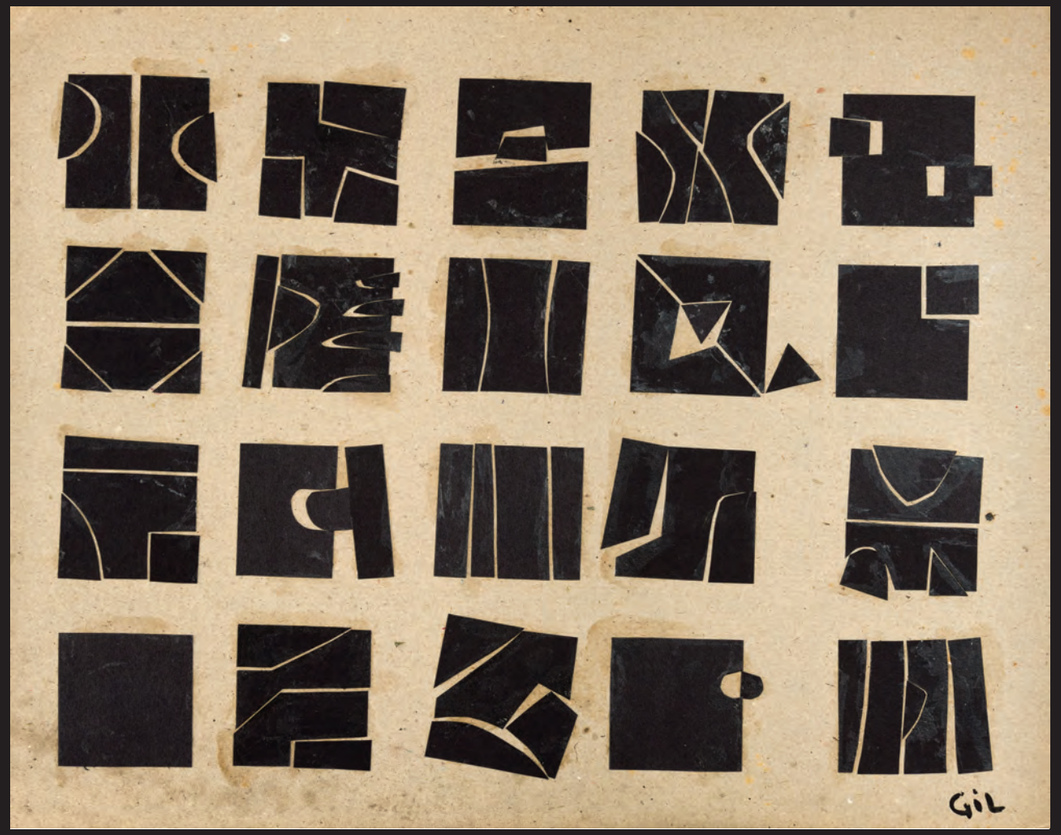











GiL

GiL

GiL

RELACIÓN DE OBRAS

1. *Mi retrato*, 1954
Aguafuerte sobre papel
Ejemplar P/A
128 x 118 mm (huella) / 565 x 383 mm (papel)
Titulado, firmado y fechado: "MI RETRATO MGILP/ 54"
(en plancha, parte inferior izquierda)
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

2. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartón
348 x 520 mm
Firmado y fechado: "GIL/ 57" (a tinta, ángulo inferior derecho)
Colección Museo Pedralba 2000, Pedralba, Valencia

3. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartulina
265 x 377 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

4. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartulina
265 x 372 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

5. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartón
220 x 307 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

6. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartón
168 x 255 mm
Firmado y fechado: "XIL/ 57" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

7. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre cartón
169 x 255 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

8. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel
118 x 197 mm
Firmado y fechado: "XIL 57" (a lápiz, ángulo inferior derecho)
Colección del artista/poeta Antonio Fernández Molina, Zaragoza

9. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel
119 x 197 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)
Colección del artista/poeta Antonio Fernández Molina, Zaragoza

10. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

11. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

12. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

13. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

14. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

15. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

16. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

17. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

18. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

19. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

20. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

21. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

22. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

23. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

24. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

25. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

26. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

27. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

28. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

29. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

30. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

31. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

32. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

33. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

34. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

35. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

36. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

37. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

38. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

39. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

40. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

41. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

42. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

43. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

44. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

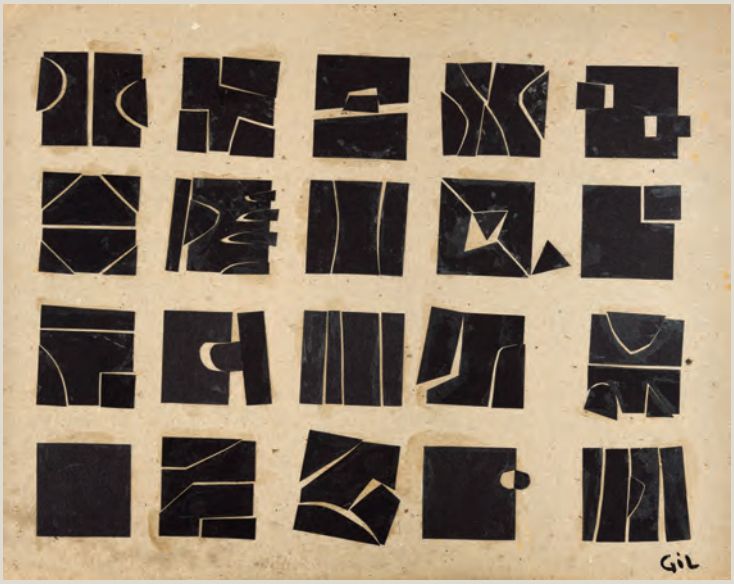
45. *Sin título (Estudio de formas)*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

46. *Sin título*, 1957
Collage sobre papel impreso
133 x 205 mm
Firmado: "XIL" (a lápiz, ángulo inferior derecho)

47. *Cartilla de figuras regulares (Descomposición del cuadrado)*, 1957
Collage sobre cartón
347 x 435 mm
Firmado: "GIL" (a tinta, ángulo inferior derecho)

48. *Sin título (Descomposición del cuadrado)*, 1957
Collage sobre cartulina
133 x 219 mm
Firmado: "GIL" (a tinta, parte inferior central)

49. *Sin título (Descomposición del cuadrado)*, 1957
Collage sobre cartulina
133 x 213 mm
Firmado: "GIL" (a tinta, parte inferior central)



JOSE DE LA MANO