



Madrid, un libro abierto

JULIO SERRANO PRADO

MUSEO DE ARTE PÚBLICO



Madrid, un libro abierto

JULIO SERRANO PRADO

MUSEO DE ARTE PÚBLICO



Madrid, un libro abierto

Índice

Introducción.....	3
Génesis de un museo.....	4
Comenzamos la visita.....	6
Alberto Sánchez.....	6
Julio González.....	9
Joan Miró.....	12
Gustavo Torner.....	15
Manuel Rivera.....	17
Martín Chirino.....	19
Francisco Sobrino.....	21
Rafael Leoz.....	23
Eusebio Sempere.....	25
Andreu Alfaro.....	27
Amadeo Gabino.....	30
Marcel Martí.....	32
Gerardo Rueda.....	34
Josep María Subirach.....	36
Pablo Palazuelo.....	38
Eduardo Chillida.....	41
Pablo Serrano.....	43
Actividades para antes / después de la visita.....	46
Bibliografía.....	47

Introducción

El Museo de Arte Público, anteriormente conocido como Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, sigue manteniendo, más de cuatro décadas después de su inauguración, los mismos presupuestos con los que fuera creado, siendo conjuntamente con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, un lugar de referencia en la capital para la difusión y estudio de la escultura española tanto de la primera como, sobre todo, de la segunda mitad del siglo veinte.

Cuatro décadas después, la mayoría de los artistas aquí representados han desaparecido, aunque afortunadamente a día de hoy todavía contamos con la presencia de cuatro de ellos. Hemos de constatar que en estos años, sus trayectorias artísticas se han consolidado aún más dentro de los catálogos de los más prestigiosos centros nacionales e internacionales de arte contemporáneo.

Gracias a las diecisiete esculturas que conforman el museo, todas ellas de artistas españoles, todas ellas de varones, podemos articular un recorrido por la escultura monumental española del pasado siglo veinte, desde las primeras vanguardias, con obras de Alberto Sánchez o Julio González, hasta las segundas vanguardias, ya en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, con artistas como Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo o Eusebio Sempere, entre otros.

Hay que agradecer a los artistas y a sus herederos el hecho de donar a los ciudadanos madrileños para su disfrute las obras que en este museo podemos apreciar. Su generosa aportación enriquece la ya de por sí amplia oferta cultural de nuestra ciudad, y dota a los amantes de la escultura de un singular rincón donde poder apreciar la evolución de la escultura española a lo largo del siglo veinte a través de sus mejores representantes. No obstante, debemos señalar, para una más completa comprensión de esta evolución las importantes ausencias de Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Ángel Ferrant y Jorge Oteiza.

Esta guía didáctica está dirigida principalmente al profesorado que acompaña en la visita a sus alumnos para que tenga unas herramientas, esperamos que suficientes, con las que pueda presentar a éstos la actividad extraescolar que en unos días realizarán, ofreciéndoles unas primeras pautas sobre aquello que van a visitar. **El objetivo principal** de esta actividad es, por tanto, ofrecer un sucinto panorama de la escultura española del siglo veinte, en el que veremos el progresivo desplazamiento desde formas aún dependientes del arte figurativo predominante en siglos pasados hacia la plena abstracción característica de la segunda mitad del siglo veinte.

Génesis de un museo

La creación del Museo de Arte Público estuvo supeditada a la construcción del puente que lo cobija. El rápido crecimiento urbano de la capital a finales de los años 40 y sobre todo en los años 50 hizo que las autoridades municipales consideraran la necesidad de construir un puente que cruzase el Paseo de la Castellana uniendo la parte este con la parte oeste de la ciudad. Tras detenidos estudios se eligió como el lugar más apto para la construcción del puente la zona comprendida entre las calles de Eduardo Dato por un lado y Juan Bravo por otro.

En la Gerencia Municipal de Urbanismo, el organismo encargado de realizar los estudios pertinentes, se contempló su construcción en la Revisión del Plan General de Madrid para 1961. Sin embargo, no sería hasta 1968 cuando salieron las obras a concurso, siendo la empresa Lang Ibérica S. A. la elegida para llevar a cabo el proyecto. Fueron los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez, Julio Martínez Calzón y Alberto Corral Lòpez-Doriga los encargados de proyectar y construir el puente, acabado en un plazo de tiempo relativamente corto, poco más de dos años para una construcción de 320 metros de longitud y 16 metros de anchura, con un trazado que tuvo que adaptarse a las construcciones subterráneas ya existentes como la línea de metro que cruza justo por debajo y que condicionó diversos aspectos técnicos de la construcción.

El puente se levanta sobre recios pilares de hormigón blanco, profundamente incrustados en su cimentación, que en superficie presentan un fuste estriado y un capitel que nos evocan ligeramente las construcciones clásicas, contribuyendo a generar una sensación de esbeltez y luminosidad. El tablero del puente se construyó combinando el acero cortén, con su característico tono cobrizo, con tableros de hormigón blanco, consiguiendo un interesante juego cromático.

Pero el interés de los ingenieros no se centraba únicamente en la construcción del puente, sino en configurar un espacio para los ciudadanos de la urbe, un espacio donde pudieran vivir la ciudad. Para ello recurrieron al artista Eusebio Sempere, quien generosamente se involucró de lleno en un proyecto novedoso en España, pero que ya tenía antecedentes en diversos países europeos y en Estados Unidos; la creación de un museo de escultura al aire libre. Sempere se encargaría de contactar con los mejores escultores del momento, convenciéndoles para que donasen su obra al futuro museo. Al empeño mostrado por Sempere para *levantar* el proyecto hay que sumarle su generosa implicación al encargarse personalmente del diseño de los elementos comunes, tales como las barandillas que rodean por arriba el tablero del puente, el diseño de la fuente situada en el muro de contención de la calle Serrano, o los modernos asientos blancos diseminados por el museo.

Del generoso empeño de los ingenieros del puente por no limitarse a crear una construcción funcional, sino a partir de ella construir un espacio de ocio y cultura para el pueblo madrileño, de la generosa implicación en el proyecto de Eusebio Sempere y del desinteresado gesto de los grandes escultores representados en este museo, el

resultado final es un espacio singular donde poder disfrutar de excepcionales esculturas monumentales representativas de la mejor escultura abstracta española del siglo XX.



Barandilla de hierro diseñada por Eusebio Sempere.

Comenzamos la visita...

Iniciamos nuestro recorrido por las obras expuestas en el museo delante de la escultura *Toros ibéricos* (1957- 1958), que fue la elegida para representar al escultor toledano **Alberto Sánchez** (1895-1962), conocido artísticamente como Alberto.

Si consideramos la coherencia, importancia e influencia de la obra de Alberto dentro del panorama de las artes españolas del siglo veinte, su presencia en este museo no debería extrañar a nadie. Sin embargo, hay que hacer constar que cuando éste se estaba configurando, a principios de los años setenta, su obra comenzaba, poco a poco, a resurgir del profundo ostracismo al que había sido relegada desde el final de nuestra fatídica contienda. La creación de nuestro museo y la rehabilitación de la figura de Alberto son casi coetáneas. Gracias a la monografía que le dedicó Jorge Lacasa en 1968, bajo pseudónimo y publicada en Budapest, y sobre todo la amplia exposición de Madrid de 1970, la obra de Alberto volvió a tener la consideración y el valor que durante casi tres décadas le fue hurtado.

Y es que Alberto fue un artista con un fuerte y constante compromiso político. Nació en Toledo, en 1895, en el seno de una familia humilde. Su padre era panadero y su madre sirvienta. Obligado desde muy niño a aportar algo a la débil economía familiar, con cinco años le vemos trabajando como porquerizo y ayudante de un carretero que repartía el pan que hacía su padre por diversos pueblos de la provincia de Toledo. En 1907, la familia se traslada a Madrid. Allí, Alberto entra como aprendiz en el taller del escultor José Estanys. Por las noches trabajará como panadero. Pronto entra en los círculos de las Juventudes Socialistas, en donde aprenderá a leer y a escribir. En estos años de adolescencia, junto a una postura política claramente orientada hacia la lucha de clases, se va despertando progresivamente en él una vocación artística. Frecuentará con asiduidad los principales museos de la capital a la vez que empieza a elaborar sus primeros bocetos y dibujos. En 1917 es destinado a cumplir en Melilla el servicio militar. Aprovechará este período para realizar sus primeras esculturas, que serán expuestas modestamente en una tienda de campaña de su regimiento. Tras su regreso a Madrid, y con la firme voluntad de crearse una carrera artística que ayude al movimiento revolucionario, se produce en 1922 un encuentro vital para su trayectoria artística. En el café de Oriente de Atocha conoce a Rafael Barradas quien le introducirá en los círculos artísticos de la capital. En 1925 participa en la I Exposición de Artistas Ibéricos con nueve esculturas y varios dibujos. Como resultado recibe el apoyo de importantes críticos y artistas que consiguen que la Diputación de Toledo le conceda una beca que renovará hasta 1928. Tras esta importante exposición, muchos de los artistas más destacados que en ella participaron decidieron emprender camino a París. Alberto sin embargo optó por seguir llevando a cabo una obra fuertemente politizada desde dentro de las fronteras de su país.

En 1927-1928 Alberto entabla una relación de amistad y cooperación con Benjamín Palencia que desembocará en lo que se ha denominado como Escuela de Vallecas. Su interés común por el paisaje y la tierra castellana, la naturaleza y la vida

campesina caracterizan la obra de ambos artistas en estos momentos. Realizarán algunas exposiciones en común, como la realizada en el Ateneo de Madrid en 1930. La colaboración entre Alberto y Benjamín Palencia se romperá dos años después, hacia 1932. En esos años inmediatamente anteriores a la guerra, Alberto empieza a interesarse por el mundo del teatro, llegando a colaborar con sus escenografías y vestuario en obras de La Barraca y con la compañía de Margarita Xirgú.

La guerra le sorprende en El Escorial, donde había obtenido una plaza de profesor de dibujo en un instituto. Allí combatirá en el frente de Peguerinos los primeros meses de la contienda. A finales de año será evacuado a Valencia. En 1937 viajará a París para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional, para el que realizará entre otras creaciones la famosa escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, cuya reconstrucción podemos contemplar actualmente frente a la puerta principal de acceso del Museo Reina Sofía. En septiembre de 1938 abandona España acompañando como profesor de dibujo a los niños españoles que estaban siendo evacuados a la URSS. Sería la última vez que pisaría el suelo que le viera nacer. Tras un largo exilio, moriría en Moscú en 1962.

Toros ibéricos forma parte de esta última etapa de la vida de Alberto. En su exilio moscovita Alberto abandona casi por completo la escultura, para centrarse en su trabajo docente a la vez que desarrolla una interesante carrera como escenógrafo para diferentes teatros de la capital. No es hasta 1953 cuando retoma nuevamente la escultura, que ya no abandonará hasta su muerte, nueve años después. Alberto vuelve a la escultura con pasión, recurriendo a temas que ya había tratado con profusión y profundidad durante las décadas de los veinte y los treinta. En esta escultura vemos uno de los temas favoritos, del cual conservamos un buen número de dibujos y bocetos, variaciones sobre una figura animal que sabemos que le apasionaba. Alberto aglutina en un único volumen los cuerpos de varios toros, en una composición marcada por los volúmenes curvos con una clara tendencia a la verticalidad, uno de los sellos distintivos del artista. La obra presenta además una superficie rugosa, que se asemeja al barro, por lo que algunos críticos han querido ver una relación entre este tipo de obras y el arte popular español, del que sabemos Alberto era un gran conocedor y admirador.



Toros ibéricos, h. 1958 – 1960, 195 x 80 x 80. Bronce

Sin salir de las primeras vanguardias, justo en frente de la obra de Alberto, nos encontramos con la escultura *La petite faucille* de **Julio González** (1876–1942), sin duda alguna, una de las grandes figuras europeas de la escultura de todo el siglo veinte. A diferencia de Alberto, Julio González tuvo la suerte de nacer en un medio que le facilitó en gran manera el cultivo y desarrollo de sus inquietudes artísticas. Nacido en la Barcelona modernista, su familia tenía en la capital catalana un taller de orfebrería donde desde muy chico el futuro artista pudo entrar en contacto con el mundo del metal. Junto a su hermano mayor Joan, al que siempre se sintió muy unido y con el que compartiría inquietudes artísticas, van a vivir intensamente el rico panorama cultural de la Barcelona finisecular. Mientras trabajaban en el taller familiar, los hermanos González no descuidaron su formación teórica tanto en pintura como escultura. Para ello, ambos hermanos se inscribieron en el Cercle Artistic Sant Lluc, donde, entre otros, coincidirían con el pintor Joaquín Torres García.

En 1896 muere Concordio González, padre de Joan y Julio, y el taller familiar pasa a depender del hermano mayor, Joan. Los hermanos comienzan a intensificar su integración dentro del panorama cultural catalán, y empiezan a frecuentar el célebre café Els Quatre Gats, lugar de reunión de la vanguardia barcelonesa (Picasso, Rusiñol, Mir, Nonell, Casas etc...). Un año después, Julio realiza su primer viaje a París, donde se fortalece su convicción de ser artista. Dos años después marcha de nuevo a París, pero ya con la determinación de hacer carrera en la metrópoli francesa. En 1900 los hermanos González venderán el taller y se marcharán todos a París, junto a su hermano Julio. En estos primeros años parisinos la actividad artística de Julio González se centra principalmente en el dibujo, en el que influye mucho su amistad con Picasso. Esta amistad parece ser, aunque desconocemos las razones, como apunta Tomás Llorens, que se rompió hacia 1908, año dramático para la vida del artista, ya que en él falleció su hermano Joan.

Durante la década siguiente, Julio compagina la pintura con las artes decorativas y la escultura en pequeño formato. Al llegar la I Guerra Mundial, la situación económica de la familia González pasa por graves dificultades. Esto hace que, ya al final del conflicto el artista consiga un empleo temporal en una fábrica suministradora de piezas para la fábrica Renault. Este trabajo será de una importancia capital para su futura obra escultórica, ya que aquí se familiariza con la técnica de la soldadura autógena, que será su gran aportación técnica a la escultura del siglo XX.

La década de los veinte es para Julio González un momento muy importante para su carrera, porque además de empezar a organizar sus primeras muestras individuales, conoce a una serie de artistas que aceleraran su posterior deriva hacia la escultura. Entre ellos, de gran importancia es su relación y colaboración con el escultor rumano Brancusi, con el que sabemos que llegó a trabajar en su taller. Otra figura de especial importancia que se instala en París en esa época es Pablo Gargallo, que también destacó en el empleo de la soldadura autógena. Por último, y quizá la más evidente en la obra del artista a finales de los veinte y principio de los treinta es su reconciliación con Picasso, surgiendo una retroalimentación muy positiva para ambos.

Los años treinta fueron el período más fecundo de la carrera escultórica de Julio González, en el que realiza algunas de sus obras más emblemáticas como *L'ange* (El ángel), *Les amoureux* (Los enamorados) o las dos versiones de *Femme assise* (mujer sentada). Su obra se debatirá siempre entre la abstracción y la figuración, entre su formación académica y sus incursiones en la vanguardia. El hierro será el material predominante en la mayoría de su obra de esta época, combinando técnicas como la soldadura autógena, el ensamblaje o el repujado de sus famosas máscaras.

Hacia finales de los años treinta empieza a realizar esculturas filiformes, de las cuales la escultura que tenemos en el museo, *La petite faucille* (La pequeña hoz, 1937) es un ejemplo. Al igual que la obra de Alberto, es una ampliación en bronce de un original más pequeño (30 x 10,5 x 8 cm), en este caso realizado en bronce forjado.

Nos encontramos en la etapa final de la carrera del artista –moriría cinco años después -. Esta última etapa, como podemos observar en *La petite faucille*, se caracteriza por la utilización de figuras alargadas que tienden hacia la verticalidad, en las que el tratamiento del material es tan importante como la propia forma y en la que la abstracción no ha quedado totalmente desvinculada de una esquemática figuración, reconocible a través de ciertos elementos como la mano, el pecho o la hoz que nos remiten a otros dibujos y otras obras de este mismo período. La hoz que sostiene un personaje femenino, y que ya utilizara frecuentemente en sus figuras de campesinas de la década de los veinte, nos sitúa en el contexto de nuestra guerra civil, en la que Julio González, desde París, toma partido por el bando comunista. Basándose en dibujos de la época, y en otras esculturas como *Personnage allongé II* algunos críticos han querido ver en este remate en forma de hoz una cabeza boca arriba con los cabellos cayendo hacia los lados, reinterpretado la obra desde una vertiente más expresionista.

Como se ha señalado abundantemente a la hora de hablar de estas esculturas, en ellas queda patente la pretensión de “dibujar en el aire” de la que hablaba el artista catalán al referirse a su escultura.



La petite faucille, h. 1937. 210 x 65 x 50cm. Bronze

Para acabar con la presencia de las primeras vanguardias en nuestro museo subimos hasta la escultura *Mère Ubu*, obra del universal **Joan Miró (1893 – 1983)** Artista con una obra tan genial como inclasificable, de una arrolladora fertilidad creativa, Miró es dueño de un universo propio fácilmente identificable, aunque no tan fácilmente comprensible, que ha sabido expresar no sólo a través de la pintura, - la faceta por la que ha sido mundialmente reconocido – sino también a través de otras artes como la escultura, el grabado, o la cerámica. Su inmensa figura artística abarca prácticamente todo el siglo veinte, así que no se le puede considerar exclusivamente como un autor de las primeras vanguardias, ya que su gigantesca producción artística no acabaría hasta su muerte en 1983.

Joan Miró nació en Barcelona en 1893. Su padre, Miguel Roca, orfebre y relojero de profesión, intentó encauzar a su hijo Joan hacia el mundo de la contabilidad y los negocios, matriculándole en la Escuela de Comercio de Barcelona, pero sin obstaculizar la temprana vocación por las artes del niño Joan, al permitirle compatibilizar estos estudios con los de la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes. Con 14 años asiste a clases de dibujo con Francesc Galí y Modest Urgell. En esa misma época, después de un largo período de convalecencia debido a una enfermedad, toma una decisión irrevocable; ser artista.

El joven Miró pasa la I Guerra Mundial en Barcelona, ciudad que recibe a una gran cantidad de artistas europeos que huyen del conflicto. Su primer contacto con las vanguardias parisinas se produce en la ciudad condal, al asistir en 1918 en la galería Dalmau a una exposición organizada por el influyente galerista Ambroise Vollard. Después del fracaso estrepitoso de su primera exposición individual en la galería Dalmau de Barcelona, Joan Miró decide emprender el viaje a París. Gracias al conocimiento de su familia con la familia de Picasso, Miró llega a París golpeando la puerta de la casa taller del artista malagueño. Pronto empieza a exponer sus dibujos y pinturas, pero el fracaso cosechado en Barcelona se mantiene en sus primeros años parisinos. Lejos de tirar la toalla, Miró se aferra a su firme voluntad de artista y entra en contacto con los principales artistas de vanguardia que residen en París, como Tristán Tzara, Ezra Pound, Antonin Artaud, Henry Miller, Paul Elouard, Louis Aragon y un largo etcétera. En esos febriles años veinte, Miró entrará a formar parte del grupo surrealista. André Bretón llegará a decir de él, “es el más surrealista de todos nosotros”.

A principios de la década de los treinta, Miró empieza a interesarse por la tridimensionalidad en la pintura, y de este interés surgen sus primeros *collages*, las *construcciones*, las *pinturas – objeto* y finalmente las *esculturas – objeto*, donde se plasma ese interés por “escaparse del lienzo” experimentando con nuevas soluciones estéticas.

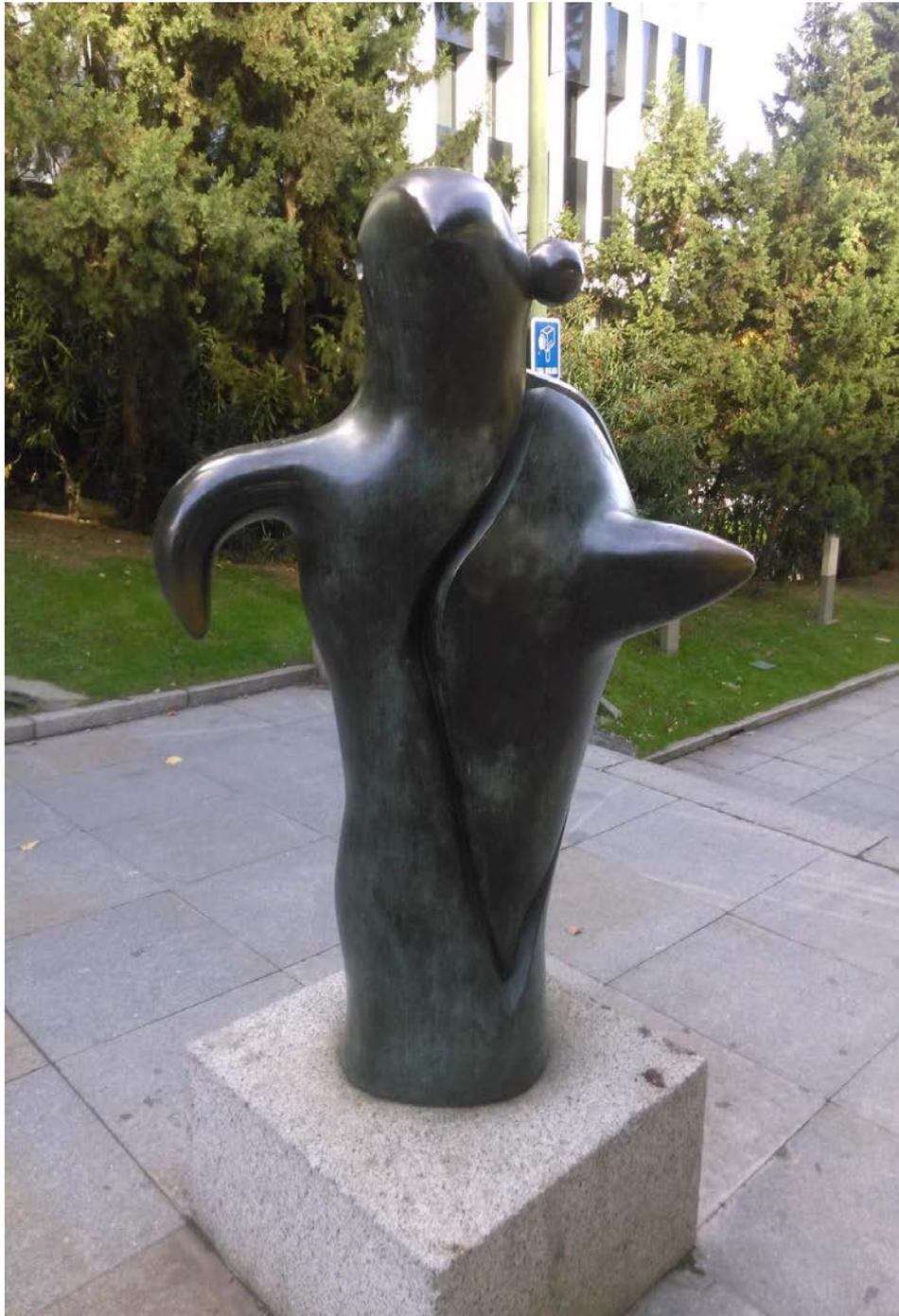
Pero es sobre todo a partir de la década de los sesenta cuando Miró intensifica su labor escultórica, centrándose principalmente en el desarrollo de una escultura monumental pensada para ser expuesta al aire libre. Esta idea, aunque no materializada hasta años después, proviene de la convicción, ya explicitada en 1951 en una entrevista

concedida a George Charbonnier, de que el lugar de la escultura debe ser al aire libre, formando un todo con el entorno que la enmarca. A este interés se le suma la posibilidad de trabajar, a partir de 1966, en el taller de varios fundidores, sin obviar el interés de sus marchantes por divulgar su obra tridimensional.

Dentro de esta corriente escultórica monumental que abarca toda la última etapa de su producción, se enmarca *Mère Ubu* (1975), una de las últimas obras en ingresar en el museo, en 1978. Su llegada se produce gracias al compromiso adquirido por el artista catalán con el museo de donar una obra suya en el momento en el que se decidiera volver a colocar en su emplazamiento original la obra *La sirena varada* de Eduardo Chillida, por la que el escultor vasco venía arrastrando con las autoridades municipales un contencioso del cual hablaremos más extensamente cuando llegemos a ella.

El título remite a la obra de teatro *Ubú rey* del escritor francés Alfred Jarry, una obra que desde su estreno parisino en 1896 se convirtió en un referente para movimientos de vanguardia como el dadaísmo o el surrealismo. En 1966 Miró realiza una serie litográfica en torno a la figura de Ubú. Unos años después, en 1971 crea la segunda serie de litografías con el título de *Ubú aux Balears* que eran acompañadas por textos de la obra de Jarry. Finalmente en 1975, el mismo año en que realiza nuestra escultura, finaliza la serie de litografías con *L'enfance d'Ubú*, un conjunto de treinta y ocho estampas que aluden a textos en los que se recogen insultos y blasfemias propios del acervo cultural mallorquín.

La figura se ha venido interpretando como un híbrido fantasioso entre una mujer y un pingüino y nos remite a dibujos y bocetos para otras figuras como *Femme* (1945, 1949) o un dibujo preparatorio para una escultura de 1958 en el que ya aparece la figura muy próxima a la que aquí podemos contemplar. A través de un modelado imaginativo y orgánico, con una superficie de deslumbrante pulido, Miró crea a través de una gran simplificación, una figura que nos retrotrae al arcaísmo y al primitivismo de ciertas figuras totémicas de fuerte contenido mágico o religioso. Además, gracias al empleo de suaves curvas y al juego de presencias y ausencias espaciales, como por ejemplo en los ojos, Miró consigue crear una obra de gran personalidad que contiene esa energía cósmica que tanto le gustaba reflejar en sus obras al artista catalán.



Mère Ubu, 1975. 165 x 115 x 96 cm. Bronce

Como hemos dicho, con Miró acabamos con la presencia en el museo de artistas que formaron parte de las primeras vanguardias. El resto que nos quedan por ver, la gran mayoría, pertenecen a lo que se ha venido a conocer como segundas vanguardias, desarrollando su actividad en la segunda mitad del siglo veinte.

Subiendo desde la escultura mironiana por la escalinata lateral que se abre un poco más arriba, bordeando el museo por uno de sus costados, llegamos a la calle de Serrano, donde nos espera la intervención *Plaza – Escultura* del artista conquense **Gustavo Torner (1925)**. Desde este lugar, el punto más elevado del museo, y antes de analizar la obra de Torner en el museo, hacemos una pequeña parada para observar la visión de conjunto del museo que se nos ofrece desde aquí. También puede ser un buen momento para llamar la atención a los alumnos sobre algunos elementos comunes que forman parte del museo, como pueden ser las barandillas de hierro o los bancos de piedra blanca, y que son diseño de Eusebio Sempere en los que utiliza el motivo en S para unificar todos los espacios del museo. Es el mismo motivo que utilizará para la fuente que en pocos instantes comentaremos.

Ahora, sigamos con la explicación de las obras del museo. Este espacio que domina desde las alturas el resto de la colección fue otorgado a **Gustavo Torner (1925)** para que llevara a cabo en él su intervención. El caso de Torner es bastante singular, ya que su formación no se produce en el campo de las artes plásticas, sino en la ingeniería forestal. Dotado de un gran talento para el dibujo, comienza su labor artística realizando láminas botánicas de gran precisión en el detalle. Destaca su participación en el magno proyecto *Flora forestal de España* en el que participó desde 1946 hasta 1953. Dos años después celebra en Cuenca su primera exposición individual. Desde mediados de los años 50 intensifica su labor artística y en 1966 junto con Fernando Zóbel y otros artistas conquenses ayuda a crear el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, museo de referencia nacional para conocer el arte abstracto español de los años cincuenta, sesenta y setenta. Gustavo Torner se encargó de realizar el diseño de los espacios. De lo que fue su trabajo y su evolución en los años cincuenta y sesenta le dejamos la palabra al propio artista: “Yo me inicié con unas láminas de botánica, muy detallistas. Después de eso, mis primeras obras como pintor eran paisajes. En el año 1958 realicé, en una galería de Cuenca, una exposición de fotografía, algo inusual para la época, cuyo tema eran las cortezas de árboles. Después, siguiendo con la pintura de paisajes, Cuenca me ofrece un paisaje singular, nada común (...) Entonces resulta que mi evolución es como un *travelling* de cine, te vas acercando a la roca, ves los líquenes, el moho, las porosidades, y pintas la roca del tamaño del cuadro. Luego te planteas hacerlo con el mismo material, roca triturada, y además someterlo al mismo proceso de la intemperie: le ha llovido, se ha secado, le ha corrido barro, le sale moho, líquenes. Y esas son mis obras de los años cincuenta, en los que, valga la frase, llegué a la abstracción por una acentuación del realismo”

En 1966 comienza a trabajar en esculturas de gran formato, como la que conmemora el VI Congreso Mundial Forestal (Sierra de los Barrancos, Cuenca) o *Tiempo inmóvil* (1971), en el castillo de Layos, en Toledo. Como ha escrito Francisco Calvo Serraller, en su obra está siempre como elemento fundamental la naturaleza, cuya manifestación ve el artista en todas las cosas desde lo más grande a lo más pequeño.

En *Plaza – Escultura* (1972) Torner quiso aunar la obra artística con el espacio en que se iba a encontrar. Para ello se le concedió un espacio de 7x15 metros en la calle Serrano, en un mirador desde el cual se puede apreciar una bonita perspectiva de conjunto del museo. Desgraciadamente, el proyecto no se realizó según había sido pensado y diseñado por el artista, quedando bastante desvirtuado el resultado final. Gustavo Torner quería realizar una escultura – fuente, que no pareciera a simple vista una escultura, que sólo se lo pareciera a aquél o aquella que mirase con atención y sensibilidad. Para ello había pensado en un cuadrado de toba volcánica sobre el que se deslizaría una fina lámina de agua que haría surgir el musgo de la piedra. En lugar de la toba volcánica se empleó mármol de Brasil, del cual no brota musgo cuando entra en contacto con el agua. Sobre esta superficie, Torner colocó unas estructuras que sugiriesen la presencia de una esfera. El color cobrizo de las estructuras destacaría con el verde y el negro de la base. Sin embargo, con el tiempo, ese color cobrizo inicial se ha ido oscureciendo hasta el negro que podemos contemplar en la actualidad.



Plaza – Escultura, 1972, 218 x 391 x 391. Cobre y granito.

A continuación, bajamos por las escaleras y a mano izquierda, enclavado en el muro de contención, nos encontramos con el monumental *Tríptico*, del artista granadino **Manuel Rivera (1927–1995)**. Dueño de un lenguaje artístico propio que convierte a muchas de sus obras en fácilmente atribuibles, la obra escultórica de Rivera es una continuación coherente con su obra pictórica, siendo una transposición a las tres dimensiones de los planteamientos desarrollados en sus cuadros. Y es que, como diría en diferentes ocasiones, el siempre se ha sentido pintor.

Desde la infancia, Rivera siente una gran atracción por el dibujo y la pintura, y tiene la fortuna de contar desde un primer momento con el apoyo y el estímulo de su padre, a su vez un gran aficionado a las artes. Éste le envía al taller de un escultor imaginero amigo suyo, Martín Simón, quién le inicia en los primeros rudimentos de la escultura. Sin embargo, el joven Rivera siente que su verdadera vocación tiene que ver con la pintura. En Granada acudirá a las clases de la Escuela de Artes y Oficios. A los catorce años su padre fallece, y este hecho supone un golpe tan duro que según sus biógrafos cambiará el carácter del joven, convirtiéndose en una persona más triste y reflexiva. Con dieciocho años marcha a Sevilla para seguir formándose, e ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de la capital andaluza. En estos primeros años, su labor artística está fuertemente condicionada por el academicismo que ha recibido en sus estudios, pero poco a poco, ayudado por el conocimiento del arte más vanguardista que se empezaba a realizar en el país, va alejándose de estos postulados academicistas en pos de un estilo propio que encontrará en la abstracción. Años más tarde dirá: “No me gusta el tipo de enseñanza que se nos imparte. Pienso que pintar no es lo que me están enseñando, y empiezo a ensayar nuevas formas de utilizar la materia”. Desde muy pronto, una de las principales inquietudes del artista será el tema del espacio en la pintura. A mediados de la década de los años cincuenta y gracias a los discursos informalistas en boga por entonces, consigue dar satisfacción a sus investigaciones al incorporar tela metálica a sus obras, en muchos casos sustituyendo al propio lienzo. El año 57 es un año de gran transcendencia para él. En primer lugar, junto a una serie de artistas como Antonio Saura, Rafael Canogar, Martín Chirino o Manolo Millares, entre otros, participa en la creación del grupo El Paso, en Madrid, que supone la introducción del informalismo en España. En segundo lugar, es invitado a exponer en la Bienal de Sao Paulo, donde su obra llama poderosamente la atención abriéndole las puertas del mercado internacional. Un año después, en 1958, comienza su serie *Metamorfosis* en la que introduce una importante novedad técnica, que supone un paso más allá en sus investigaciones sobre el espacio al utilizar un bastidor más ancho que le permite trabajar con telas metálicas en dos planos. Los años sesenta son para él años de consolidación. Realiza un gran número de exposiciones tanto nacionales como internacionales, cosechando un buen número de reconocimientos y convirtiéndose para la crítica internacional especializada en una figura de gran interés. Hacia mediados de esta década se advierte en su obra un predominio del color y un nuevo sentido constructivo. Este nuevo sentido constructivo que adquiere su obra lo podemos observar claramente en *Tríptico* (1972), la obra que le representa en nuestra colección.

La obra pertenece a la serie *Los espejos*, comenzada en 1966 y que dará a conocer en la galería Pierre Matisse de Nueva York. ¿Qué significado tienen para Manuel Rivera los espejos? “Los espejos son el misterio” nos dice. Algunos críticos han querido enraizar estas obras, atendiendo al origen del artista, llamándonos la atención sobre las hermosas celosías granadinas propias de la arquitectura hispanomusulmana, celosías que encierran, entre otras cosas, el misterio ante la presencia desconocida que nos observa desde el otro lado

Con esta serie el artista introduce algunos cambios conceptuales. En concreto, subyace una nueva forma de relacionarse con la materia. “Deja de interesarme la materia como personaje” nos dice al hablar de esta serie. “Estoy en un mundo como de alquimia, de transmutación de la materia. Esta, que en un principio, podía ser la tela de araña, la tela desgarrada y rota, el clamor del alambre, desaparece como personaje central. Con la tela metálica como medio estricto, puedo trabajar como quiera” Esta libertad expresiva, uno de los postulados principales de la corriente informalista, puede apreciarse claramente en nuestro tríptico.

Como hemos comentado un poco más arriba, la escultura de Rivera forma un continuo con su labor pictórica, la escultura se “desborda” del cuadro para alcanzar la tridimensionalidad. La utilización de tela metálica, material recurrente en la construcción, además de ser una especie de seña de identidad del artista, le permite crear con la luz, atrapar si jugamos con el símil de la tela de araña, formas y espacios, creando intrincados juegos de volúmenes. Además, si nos situamos frente a ella, y oscilamos lentamente la cabeza hacia los lados, o de adelante hacia atrás, podemos percatarnos de un efecto óptico, conocido como efecto *moaré*, encerrado en la escultura, y que genera una vibración que dota a la escultura de un movimiento que a priori no tiene.



Tríptico, 1972. 350 x 1060 x 100 cm. Acero inoxidable y malla metálica.

En el muro de contención situado bajo el puente podemos observar unas formas onduladas que pueden remitirnos a unas dunas de arena. En realidad, está fuente, porque es una fuente, reproduce el motivo en “S” que hemos visto ya en la decoración de las barandillas del puente, y es un diseño, al igual que estas, de Eusebio Sempere. En el pequeño estanque donde vierte sus aguas la fuente nos encontramos con la escultura *Mediterráneo* obra del gran canario **Martín Chirino (1925)**.

Undécimo de doce hermanos, gracias a la profesión ejercida por su padre, era jefe de talleres en los astilleros de una compañía inglesa, tuvo un temprano contacto con el mundo de los metales y la madera. Dentro de su dilatada trayectoria artística, las reminiscencias hacia su tierra de origen son una constante latente a lo largo de su trabajo, otorgando una gran coherencia a su conjunto. Su interés, a través de un profundo estudio, compartido con su gran amigo el también artista Manolo Millares, por la cultura guanche, los aborígenes de las islas, y por su legado artístico, tienden un puente en su obra entre la modernidad y las formas arcaicas y primitivas de esta cultura. Otro elemento importante que aparece en su producción es el influjo africano, procedente del contacto que mantuvo con estas tierras en su juventud, cuando trabajó junto a su padre en el mundo de los buques. Fruto de estas vivencias nace el ciclo de las *Reinas negras*, que surge a mediados de los cincuenta y *Afrocán*, a mediados de la década siguiente.

En 1944 comienza sus estudios artísticos en la academia del escultor Manuel Ramos, donde empieza a realizar pequeños relieves en su mayor parte figurativos. En 1948 marcha a Madrid, donde después de una fallida tentativa en la Facultad de Filosofía y Letras para estudiar filología inglesa, entra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que complementará con el estudio práctico en el taller, otra vez, de Manuel Ramos, que por aquellos años también había realizado el salto peninsular. Es por esta época cuando entra en contacto con la obra de Julio González, que tanto le marcará para su futura obra. En estos años de formación también se interesa y valora en profundidad la obra pictórica de Fernand Léger, del que le apasiona su orden a la hora de construir.

Después de cinco años lejos de las islas en los que había sacado tiempo para disfrutar de cortas estancias en Italia o Inglaterra, Chirino decide regresar a Las Palmas con la idea de crear un taller propio y asentarse definitivamente en la capital insular, donde trabajará en estrecha relación con su amigo Manolo Millares. A partir de este momento, gracias a la amistad y colaboración con éste, emprende el estudio de las inscripciones aborígenes de Canarias, que son la puerta de entrada de ambos en las corrientes artísticas de la vanguardia de los años cincuenta. Chirino va a encontrar en la forja el mejor medio de expresión. Aunque en muchas de sus composiciones recurra a otros materiales, muchos de desecho, es en el hierro donde halla las mejores cualidades para explorar todo aquello que quiere expresarnos en sus creaciones.

En 1958 se incorpora al recién creado grupo El Paso, donde hemos visto a Manuel Rivera entre otros, y en ese año, fruto de sus reflexiones sobre la iconografía

prehispanica llega a crear una de las figuras por las que acabará siendo internacionalmente reconocido, la espiral. Sobre este tema, a lo largo de los años realizará una abundante producción en la que investiga las posibilidades que puede ofrecernos dicha figura. A principios de los años sesenta, traslada su taller a las afueras de Madrid. Tras una inolvidable estancia de dos meses en Grecia en el verano de 1964, comienza una nueva línea de investigación en su trabajo, que se materializa en la serie *Mediterráneas*, a la que pertenece esta obra.

Una de las innovaciones presentes en las obras que integran esta serie es la novedosa introducción del color, ausente hasta el momento en su obra. Chirino utiliza el color para reforzar el carácter liso de las superficies, conformadas por volúmenes dinámicos que producen continuos rompimientos de la línea recta y que dotan a la figura, realizada con láminas de acero soldadas, de un gran dinamismo y sensación de ligereza. De hecho, en algunas partes de la escultura parece como si esta fuera azotada por el viento. También utiliza el color para evocar el color de los fantásticos atardeceres vistos en su viaje por tierras griegas.

En las manos de Chirino el metal se convierte en un material maleable. A través de un barroco juego de volúmenes, con la alternancia de suaves curvas y contracurvas, el artista grancanario consigue modelar el espacio, creando una obra de gran expresividad formal, y dotando, como hemos dicho, a un material como el hierro, de propiedades como la ligereza que no le son inherentes.



Mediterránea, 1972. 150 x 370 x 50 cm. Acero pintado al duco

Muy cerquita de la escultura de Chirino nos encontramos con la obra *Estructura permutacional* de **Francisco Sobrino (1932)**. Esta escultura nos va a servir para hablar brevemente del arte geométrico. Esta corriente surge en la década de los años veinte, como reacción al excesivo uso del subjetivismo plástico por parte de los artistas de comienzos del siglo veinte, siendo un intento de desligar la plástica artística de los elementos puramente emocionales. Entre sus figuras más destacadas podemos encontrarnos con artistas de la talla de Wassily Kandinsky, Kasimir Malévitch o Piet Mondrian. En España, la figura de Francisco Sobrino es una de las más destacadas dentro de esta corriente geométrica

Al igual que otros escultores, como por ejemplo Alberto Sánchez, Francisco Sobrino nace en el seno de una familia modesta, ajena al mundo de las artes. Después de pasar la guerra en tierras alicantinas, su familia vuelve a Guadalajara, donde realizará sus primeros estudios. Su formación artística comienza en Madrid, donde a los catorce años ingresará en la Escuela de Artes y Oficios. Tres años después la familia Sobrino toma el camino de la emigración, instalándose en Buenos Aires. Allí, el joven Sobrino continúa su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en la que conseguirá el diploma de profesor. Comienza su andadura artística dentro del campo de la pintura, y desde sus comienzos se advierte un temprano interés hacia la geometría en sus composiciones, interés que no le abandonará a lo largo de los años. A finales de la década de los cincuenta la figuración geométrica de los años inmediatamente anteriores comienza a evolucionar hacia una abstracción de carácter puramente fragmentario y geométrico. Es también en estos años cuando nace su interés por el movimiento virtual, que consigue a través de una alternancia cromática de blancos y negros, encerrados en un espacio bidimensional. Su interés y la influencia de las obras de artistas como Vasarely se manifiestan de forma patente en estas obras.

En 1959 se traslada a París, donde se reúne con el también artista Julio Le Parc, con el que colaborará para crear el *Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV)* en el que por medio de progresiones y secuencias buscaban conseguir resultados ópticos. Sus primeras experimentaciones en el terreno de la escultura se producen en los primeros años sesenta, y en ellas recurre al empleo del metacrilato, tanto transparente, como en diferentes colores. La labor del CRAV, poco a poco va cobrando entidad gracias a la incorporación en él de artistas como García Miranda, Molnar, Demarco o Morellet, entre otros. Se multiplican las exposiciones colectivas, fruto de los encuentros y discusiones sobre el arte contemporáneo y su papel en la sociedad.

En 1962 empieza a trabajar en sus **Estructuras permutacionales**, serie a la que pertenece la obra que a continuación pasamos brevemente a comentar. Francisco Sobrino utiliza en esta ocasión planchas de acero inoxidable de 50 cm de lado para crear una composición geométrica con un evidente sentido ascensional, sentido que aparece reforzado por el elegante pedestal en mármol blanco sobre el que se asienta. La utilización del acero inoxidable no es casual en absoluto. Gracias a este material, Sobrino consigue efectos cambiantes de luz, dependiendo de la incidencia de esta sobre las planchas, que hacen que la visión de la propia escultura esté en continua

transformación. Otro efecto que consigue además Sobrino en esta serie de obras, el cual no puede conseguir a través de sus pinturas, pero que sí le ofrece la tridimensionalidad, es crear formas geométricas que podrían multiplicarse en el espacio, simplemente añadiendo más planchas de acero siguiendo la perfecta simetría contenida en la obra. De hecho, muchas obras de Sobrino alcanzan una altura bastante considerable al elevarlas en altura. Es por ello que la obra, a pesar de estar perfectamente acabada, tenga la potencialidad de ser ampliada, potencialidad que muchas obras no contienen. La obra que conservamos en el museo fue creada en el año 72 expresamente para ser expuesta aquí, pero, a pesar del tiempo, presenta grandes afinidades con las primeras obras de esta serie como *Estructura Permutacional C.U.P. 2B* que se conserva el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Estructura permutacional. 1972. 180 x 150 x 150 cm. Acero inoxidable.

Sin salir de la corriente geométrica, justo en frente de la obra de Sobrino, ocupando el espacio central de la terraza superior del museo nos encontramos con una de las obras más espectaculares que ofrece la colección. Nos referimos a la obra *Estructuración hiperpoliédrica del espacio*, del arquitecto y urbanista **Rafael Leoz** (1921-1976). El caso de Rafael Leoz es bastante singular dentro de los autores que intervienen en el museo, y lo es por varias circunstancias. En primer lugar, no es estrictamente un artista, sino que desde la arquitectura y el urbanismo, acabó realizando esculturas que son un desarrollo tridimensional y a mayor escala de los bocetos y maquetas realizadas durante sus investigaciones urbanísticas. Por otro lado, sus investigaciones urbanistas encaminadas a mejorar las condiciones de vida de las clases más desfavorecidas le llevaron a ser propuesto como candidato al premio Nobel de la Paz en el año 1968, caso que desconocemos si hay otro igual en el campo de las artes.

Rafael Leoz nació en Madrid, donde desarrolló sus estudios primarios. Estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, donde se graduó en 1955 y donde ejercería la enseñanza hasta 1965. En 1955 entró a formar parte del equipo de jóvenes arquitectos del Organismo Autónomo de Poblados Dirigidos de Madrid, cuya misión era la construcción de viviendas sociales que erradicara el chabolismo de la periferia de la ciudad de Madrid. Sería una experiencia de gran trascendencia para su carrera posterior. En ella pudo constatar cómo se seguía construyendo sin aplicar los avances técnicos y científicos que las diversas revoluciones industriales habían implantado ya en otros países. Así, se volcó en el estudio de nuevas formas espaciales y geométricas, que producidas en serie, junto a nuevos materiales, abaratarían enormemente el precio de la construcción, consiguiendo viviendas dignas para bolsillos muy modestos. Pronto obtuvo, a través de importantes premios, el reconocimiento a sus investigaciones. Esto hizo que en 1960 decidiera centrarse exclusivamente en las investigaciones sobre la industrialización del proceso constructivo. La finalidad última de estas investigaciones era organizar el espacio arquitectónico para conseguir que los elementos que lo componen se pudieran fabricar en serie para obtener diferentes resultados y abaratar en gran medida los precios de las viviendas.

Para el desarrollo de sus investigaciones, Leoz se remontó hasta las teorías platónicas de organización del espacio a través de formas geométricas. De su atenta lectura y asimilación desarrolló una teoría propia que aparece expuesta en su libro *Redes y ritmos espaciales (1968)*

Su principal innovación en el campo de la arquitectura y el urbanismo es el Módulo Hele, también conocido como módulo Leoz. En su forma más elemental, el módulo consiste en cuatro cubos, tres de los cuales están alineados y el cuarto forma un ángulo recto con los demás, conformando una figura en forma de *L*. Una de las principales ventajas de este sistema era el gran número de combinaciones que podía ofrecer. Este módulo lo llevaría a la práctica en una de sus obras más conocidas, el conjunto de viviendas que realizó en Torrejón de Ardoz, Madrid.

Estructuración hiperbólica del espacio (1971) es fruto de las investigaciones efectuadas durante décadas por el arquitecto en su búsqueda, a través de las formas geométricas, de nuevas soluciones aplicadas a la construcción de viviendas. La obra está formada por una sucesión de cuerpos geométricos que se disponen en orden decreciente unos dentro de otros siguiendo una secuencia que se repite hasta en tres ocasiones; un cubo contiene en su interior un poliedro de seis cuadrados y ocho hexágonos – se le conoce como poliedro de lord Kelvin – que a su vez contiene un octaedro regular. Como decimos, esta secuencia se repite de manera decreciente en tres ocasiones, conformando una escultura de gran complejidad.



Estructuración hiperpoliédrica del espacio, 1971. 180 x 180 x 180. Acero inoxidable

Llegamos ahora a la obra de **Eusebio Sempere** (1923-1985), que como se comentó en su momento, desempeñó un papel capital a la hora de poner en marcha el proceso de creación del museo.

Eusebio Sempere nació en Onil, Alicante, donde comenzó sus primeros estudios y pasó los años de la guerra. En 1940 la familia se traslada a Valencia, donde continuará los estudios que había interrumpido por el conflicto. Tras acabar el bachillerato ingresará en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, estudiando pintura y grabado. En 1948 la vida de Sempere sufre un importante cambio, al serle concedida una beca para viajar a París. Instalado en el Colegio de España, conocerá a otros becados como Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida o August Puig, y conocerá más de cerca la obra de artistas como Matisse, Modigliani, Klee o Kandinsky, que ejercerán una importante influencia recogida en su obra posterior. Eusebio Sempere vivirá toda la década de los cincuenta en la capital parisina. Son años vitales pero difíciles, ya que se ve obligado a compaginar la pintura con todo tipo de actividades ajenas a sus intereses artísticos. Son también años de creación y experimentación, realizando guaches y serigrafías, estas últimas en el taller de Wifredo Arcay. La experimentación la centra en el estudio de las sensaciones ópticas y vibratorias que se pueden conseguir a través de una determinada distribución sobre el plano de colores y formas. Detrás de esta experimentación está el fuerte influjo que siente por la obra de Vasarely.

En 1960 vuelve a España, instalándose en Madrid. Gracias a su amistad con Lucio Muñoz, Sempere entra en contacto con algunos de los pintores más relevantes de la pintura del momento, para los que pronto empezará a realizar serigrafías. Ese mismo año expone unos relieves luminosos, ya había empezado en los últimos años franceses a experimentar con la luz y el relieve, junto con el grupo Parpalló. Un año después realiza su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid. En 1962 crea sus primeras *Rejas*, obras móviles realizadas en hierro en dos piezas con las que busca crear sensaciones ópticas cuando se las pone en movimiento. La obra que conservamos en el museo pertenece a esta serie. Al igual que el caso de Amadeo Gabino, que veremos un poco más adelante, Eusebio Sempere se muestra muy interesado en conjugar el arte con las nuevas tecnologías, y al igual que Gabino, consigue la beca Ford que le permitirá ahondar en sus experimentaciones. Nunca dejará la pintura ni la escultura, pero con el tiempo se va a mostrar interesado en otro tipo de proyectos, como escaparates para tiendas o el diseño de interiores.

La escultura que el artista donó para el museo es un **móvil** (1972) de tres metros de altura por dos de anchura, formado por dos planchas integradas por varillas metálicas de fabricación industrial. Siguiendo métodos constructivistas y a través de la superposición de composiciones geométricas, Sempere consigue, al aplicar movimiento a sus obras, efectos ópticos sugerentes que confieren a sus obras un cierto matiz lúdico.

La escultura, de gran ligereza, está suspendida a través de unos cables tensores de los estribos del puente. Al ser las varillas finas y ligeras, las vibraciones del propio puente, o una fuerte corriente de aire pueden llegar a poner en movimiento la escultura, desarrollando los juegos ópticos de los que Sempere llegó a ser un verdadero maestro.



Móvil. 1972. 300 x 300 x 20 cm. Acero inoxidable

El siguiente artista formó parte también, como acabamos de ver con Sempere, del grupo Parpalló. **Andreu Alfaro** (1929) nace en Valencia. Sus padres eran propietarios de una pequeña carnicería en el centro de la ciudad, que se preocuparon desde el principio en que el niño Andreu tuviese una buena educación. De este modo, sus estudios primarios los llevó a cabo en centros educativos valencianos vinculados con la madrileña Institución Libre de Enseñanza, creada en el siglo XIX por iniciativa de Francisco Giner de los Ríos.

A pesar del modesto negocio familiar, una parte de esta familia estaba fuertemente vinculada a ciertos círculos políticos de tradición republicana. De hecho, un tío de Andreu, Vicente Alfaro, había llegado a ser alcalde de Valencia y había fundado el partido Esquerra Valenciana. La llegada de la guerra civil, y la consiguiente derrota del bando republicano, comportaron un buen número de desgracias para la familia Alfaro, entre otras, la represión hacía algunos miembros implicados en actividades políticas, como el citado tío Vicente.

A pesar de una temprana afición mostrada por el dibujo, el joven Alfaro acaba sus estudios de bachillerato sin plantearse la posibilidad de desarrollar estudios artísticos. Es un joven deportista que echa una mano en el negocio familiar siempre que se hace necesario. Durante la década de los cincuenta retoma y abandona sucesivamente el dibujo, sin conseguir una continuidad. Sin embargo, hacia 1956 comienza a pintar de manera más metódica y continuada, sin circunscribirse a ningún estilo o ninguna corriente en concreto. Poco a poco empieza a enviar diferentes obras a concursos, y celebra sus primeras exposiciones en su ciudad natal. Antes de acabar esta década comienza a experimentar con las tres dimensiones, especialmente a través de pequeños relieves realizados con alambre. En estas primeras experiencias con la escultura su gran referencia es el escultor vasco Oteiza.

Antes de acabar la década formará parte de diversas exposiciones del grupo Parpalló, en el que participarán otros artistas con obra en nuestro museo, como Eusebio Sempere o Amadeo Gabino. Poco a poco la escultura va ganando espacio dentro de la obra de Alfaro, una escultura ya plenamente abstracta que se puede enmarcar dentro de la corriente informalista en la que asimila la famosa frase de Julio González de “dibujar en el aire” a través de unas obras sencillas y minimalistas que con el tiempo se irán haciendo mucho más complejas. Desde muy pronto empieza a utilizar en estas esculturas el acero inoxidable, que es uno de los materiales más empleados dentro de su producción.

Las obras de los primeros años sesenta siguen con ese minimalismo que se conjuga con un gran rigor formal. Poco a poco va consiguiendo encargos de escultura monumental para espacios públicos y en ella va aparcando progresivamente ese minimalismo, a la búsqueda de nuevas formas en las que aplica la progresión espacial, obteniendo resultados sorprendentes.

La obra de Alfaro en el museo, *Un món per a infants* (1971) pertenece a la serie *Generatrices*, una serie que desarrolló durante las décadas de los sesenta y los

setenta y que gozó de gran popularidad, siendo numerosos los espacios públicos que muestran alguna obra de esta serie. Este tipo de esculturas están realizadas con varillas industriales rectangulares, en el caso de esta escultura miden dos metros, que a través de su disposición sucesiva forman complejas formas escultóricas de gran ligereza y dinamismo. La obra que conserva el museo contiene un evidente movimiento interno, circular, rotatorio, que puede recordarnos claramente al movimiento de una noria. Este movimiento circular se consigue por la disposición sucesiva de las varillas, y es de destacar como Alfaro logra crear superficies curvas sin forzar ni doblar ninguna de las varillas. En este caso, el artista no trabaja la materia, sino que se limita a ensamblarla para hallar la forma deseada. Dependiendo de la posición desde la que sea observada, la escultura ofrece diferentes formas, en ocasiones muy diferentes entre sí. El título de la obra puede remitir a un libro para niños escrito en valenciano por Joan Fuster y que ilustró Andreu Alfaro en los años cincuenta.



Un món per a infants, 1971. 200 x 200 x 64 cm. Acero inoxidable.

Al igual que Andreu Alfaro, **Amadeo Gabino** (1922-2004) nace también en la capital del Turia, y como en el caso de Julio González o Martín Chirino, por citar escultores representados en nuestro museo, tuvo la suerte de nacer en un medio y en un ambiente que favorecería en gran medida su futura profesión. Los primeros balbuceos en el mundo del arte los realizó en el taller de su padre, el escultor y pintor Alfonso Gabino, quien al observar las cualidades de su hijo le orientó y estimuló para que se formara adecuadamente. Fuera del taller paterno realizó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Gracias a la obtención de diversas becas internacionales pudo completar una viajera formación en Roma, París o Hamburgo. Esta inclinación viajera se mantendrá constante a lo largo de su vida y gracias a ella entrará en contacto y conocerá de primera mano las corrientes más vanguardistas del arte europeo de los años cincuenta que favorecerán el desprendimiento progresivo de la formación académica que había recibido en las diferentes escuelas y academias en donde había cursado estudios. En su estancia en la capital italiana fue muy importante para esta primera etapa, etapa de formación, el encuentro con importantes artistas como Marino Marini o Giacomo Manzú, a los que estudió con detenimiento, asimilando muchos de sus presupuestos. Hacia 1951, empezó a realizar pinturas abstractas al tiempo que seguirá desarrollando paralelamente su labor escultórica, pero no será hasta principios de la década siguiente cuando se decida a dar el paso hacia la abstracción también en ella. De las primeras obras figurativas pasa en los primeros años sesenta a formas muy relacionadas con el movimiento constructivista. Reflexionando sobre el arte, y sobre la formación recibida por muchos artistas de su misma generación diría: “Hay que retener las enseñanzas clásicas, y a la par, no rechazar la moderna tecnología. Hay incluso que lograr una obra que no sea de manera tajante ni cuadro ni escultura”. Podemos advertir en esta última frase cómo el artista había asimilado los presupuestos de las corrientes informalistas.

Hay un hecho muy importante para la consolidación de un estilo propio que no conseguirá hasta la década de los sesenta, y es la concesión de la beca de la Fundación Ford en EE.UU. gracias a la cual entrará en contacto con la civilización tecnológica que supondrá para su obra un punto y aparte con respecto a su trayectoria anterior. A partir de ahora, el metal pasará a ocupar un lugar predominante, y a través de él conseguirá plasmar una estética en la que la tecnología y la poesía confluyen en la búsqueda de nuevas formas de entender el arte en íntima relación con la sociedad dentro de la que han sido creadas.

De su obra el crítico Daniel Giralt Miracle ha subrayado la confluencia de elementos de diversas corrientes: “La rigurosa disciplina compositiva, base de la mayoría de sus obras toma de las tendencias más características de su época aquello que contribuir a subrayar una determinada imagen plástica que le sea propia. De los constructivistas aprehende las maclas y los métodos compositivos de la escultura en hierro, la materia prima y la versatilidad de los planos; del espacialismo, su desinhibición tridimensional; del cinetismo su infinito juego de combinaciones ópticas; del minimalismo, su inclinación por la magnitud de las formas”

Su obra **Estela de Venus** (1973) es un monolito metálico que se yergue verticalmente hasta alcanzar los dos metros de altura. Realizada como un *collage* de chapas de acero inoxidable, se yergue como una especie de tótem futurista que da la bienvenida a la era de la civilización tecnológica. La obra está formada en torno a una estructura interna que es cubierta con sucesivas capas de láminas de acero, fijadas al cuerpo de la obra por remaches metálicos muy similares a los utilizados en la industria aeronáutica. Como en el resto de las obras de nuestro museo, la elección del material no es casual, consiguiendo con el empleo de acero inoxidable juegos de reflejos según la incidencia de la luz que modifican el aspecto de la obra, al tiempo que su estética nos remite, como hemos ya indiciado a la era de la industrialización tecnológica. Amadeo Gabino, seguirá realizando, dentro de esta corriente, estelas con el nombre de otros planetas, como *Estela de Saturno* (1975), o *Estela de Marte* (1975)



Estela de Venus, 1973. 200 x50 x 41cm. Acero inoxidable.

A pesar de retirarse voluntariamente de los círculos intelectuales catalanes y vivir las últimas décadas de su vida en un intencionado aislamiento artístico, **Marcel Martí** (1925 -2010) es considerado como uno de los más reputados escultores catalanes de la segunda mitad del siglo veinte. Hijo de emigrantes catalanes, vio la luz en tierras argentinas, tierras de las que apenas tendría recuerdos ya que cuando tenía tres años sus padres decidieron trasladarse a Barcelona.

Como tantos otros escultores de los que venimos hablando, Martí se inicia en las artes a través de la pintura, y como otros tantos, Chillida, Sempere, Palazuelo o Gabino, completa su formación artística en la capital francesa. En 1948 realiza su primera exposición en Barcelona, en la sala Caralt, obteniendo una buena aceptación por parte de la crítica. La exposición le sirvió como estímulo y afirmación personal, y para seguir formándose con plena dedicación. En 1950 realiza un viaje a través de Suiza e Italia donde entra en contacto directo con la escultura de Miguel Ángel, verdadero paradigma para Martí de lo que debe ser un escultor. En torno al año 53 decide volcarse por completo en la escultura. En cuestión de pocos años conseguirá los principales premios de la escultura catalana, como el premio Manuel Hugué que consigue en el año 58 o el Julio González que consigue dos años después.

Tras una primera etapa, no muy larga, en la que se desprende definitivamente de la figuración, hacia 1958 le vemos plenamente instalado en ella. Para muchos críticos su obra puede circunscribirse dentro de las corrientes informalistas predominantes en los años cincuenta y sesenta con un fuerte componente expresionista y un marcado acento organicista que encontraremos en muchas de sus obras, incluida la que está expuesta en el museo. Durante los primeros años sesenta va a emplear preferentemente metales, hierro y cobre, tanto para obras monumentales, como para otras de menor tamaño, con una tendencia geométrica que posteriormente iría perdiendo en su obra a favor de formas más cercanas a la naturaleza, por lo que se le suele conocer más a través de estas obras con un carácter más orgánico.

Marcel Martí tiene un importante número de obras en gran tamaño concebidas para ocupar espacios públicos, sobre todo en Cataluña. La pieza que le representa en el museo, **Proalí** (1984), originariamente era una pieza del mismo tamaño que la actual, pero realizada en mármol blanco. Un accidente automovilístico en 1983, un coche se precipitó sobre ella desde el puente, provocó que la obra fuera sustituida por una réplica en bronce. La obra forma parte de ese estilo organicista al que ya nos hemos referido. Destaca la variedad de formas distintas que se pueden apreciar si la observamos desde diferentes puntos. Las formas orgánicas están tratadas con gran suavidad, dotando al frío bronce de una blandura que no le es propia. Las formas suaves y onduladas, los profundos entrantes en la materia que crean sutiles contrastes lumínicos, o el acabado pulido contribuyen a generar esa sensación mórbida que desprende la figura. La acentuada verticalidad y la solidez de la obra confieren un aspecto totémico a la escultura, un aspecto primitivo y ancestral que en ocasiones y de forma fortuita se encuentra en formas que podemos encontrar en la naturaleza.



Proalí, 1984. 195 x 80 x 70 cm. Bronze

La siguiente obra en nuestro recorrido se encuentra adosada al muro de contención que separa la terraza superior del museo con la inferior, y si no nos fijamos atentamente, puede incluso pasar desapercibida, porque se integra de tal manera en él, que parece formar parte de la propia estructura. Se trata de *Volumen – Relieve – Arquitectura* y su autor es **Gerardo Rueda** (1926-1996)

Gerardo Rueda nació en Madrid en 1926, donde cursó estudios de Derecho. Como muchos otros artistas, su iniciación en el mundo artístico comienza por la pintura. En sus primeras obras conviven las que tienen un marcada acento cubista con otras más cercanas a la abstracción donde predominan aspectos geométricos o arquitectónicos. En estos primeros años se dedicará a copiar numerosas obras cubistas, realizando sus primeros bodegones en este estilo. También realizará un gran número de paisajes, la mayor parte de ellos de temática urbana, en los que muestra un especial interés por los volúmenes de las casas y la representación del espacio.

Gran estudioso de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo veinte, Rueda empieza a demostrar en sus obras un marcado interés por aspectos relacionados con el constructivismo ruso. Otras influencias muy destacadas que se van filtrando en estas obras de la década de los cincuenta son Juan Gris, Rodchenko, Paul Klee o Mondrian. En 1958 asiste a la exposición *Diez años de pintura italiana* donde se queda completamente impresionado ante las naturalezas muertas de Giorgio Morandi, de quien se declarará a lo largo de su vida un gran admirador. Para acabar con el capítulo de influencias, añadamos la de Nicolas de Staël, cuyas obras pudo ver en sus diferentes estancias parisinas, y cuyo influjo se hace evidente en numerosas composiciones.

En 1958 celebra una exposición individual en el Ateneo de Madrid. En el catálogo de la exposición hay un texto del crítico Manuel Sánchez Camargo en el que califica su obra como “una de las aportaciones más serias, más conscientes y de mayor personalidad” en el panorama abstracto español. De esta exposición, la crítica especializada va a resaltar la sustitución de materiales plásticos tradicionales por otros nuevos como la nueva pasta pictórica que por aquellas fechas usaba con frecuencia Antoni Tàpies.

Los años sesenta suelen ser considerados como los años de madurez del artista. En estos primeros años concede una importancia mucho menor a la forma, en detrimento del color, un color que es predominantemente el gris. Surgen así los denominados *cuadros grises*. En apariencia presentan una superficie muy monocroma, pero se trata de superficies muy elaboradas, en las que la tonalidad dominante es conseguida a través del empleo de sucesivas capas de colores, en una superposición de negros, verdes y ocre hasta conseguir alcanzar unas tonalidades grisáceas, como vemos muy elaboradas.

Sobre la evolución de su pintura en la mitad de la década de los sesenta, el propio Gerardo Rueda dejó escrito: “A partir de 1965 el volumen cobra presencia en mi pintura. Diría más, ya en los años sesenta expuse una serie de obras en Italia en las que

una superficie monocroma se veía afectada de una serie de realces y juegos de espátula que al verse expuestos a la luz creaban una atmósfera de contrastes y sombras”

Hacia el año 63 el artista comienza a elaborar un nuevo concepto plástico, que lo acercará en gran manera a la escultura que desarrollará en años posteriores. Su interés por el volumen, centrado anteriormente en la materia, se manifiesta ahora en la introducción dentro de la superficie del cuadro de unos bastidores pegados al lienzo, conformándose como elementos que ordenan la composición. A partir de este momento, la madera pasará a ser uno de los materiales fundamentales en su obra.

La obra escultórica de Gerardo Rueda está en estrecha relación con sus relieves y collages, desarrollados en la segunda mitad de la década de los sesenta. En *Volumen – Relieve –Arquitectura* (1972) crea un friso de granito de diez metros de longitud. La composición de la obra es sobria y racional, estableciendo un sutil juego de volúmenes que parecen surgir lentamente de la obra. Estas composiciones nos remiten a las llevadas a cabo por estas fechas por el artista en hierro cromado. Como podemos observar la obra se compone de volúmenes rectangulares sencillos de los que surgen cubos formando una suave continuidad de planos. En su concepción el artista tuvo muy en cuenta la integración de la obra con los elementos estructurales del puente, al igual que también quiso que su obra pudiera establecer un diálogo con el móvil de Sempere.



Volumen – Relieve –Arquitectura, 1972. 169 x 940 x 30 cm. Granito.

El nombre de **Josep María Subirach** (1927-2014) estará siempre asociado a su labor continuadora de la magna obra emprendida por el singular Antonio Gaudí para la Sagrada Familia de Barcelona. Pero la obra de Subirach constituye todo un mundo mucho más amplio que su intervención en este símbolo de la ciudad condal, siendo una de las trayectorias más fértiles y brillantes de la escultura española de la segunda mitad del siglo XX.

Josep María Subirach nació un día de marzo de 1927 en el barrio de Poblenou, en Barcelona. Tras los primeros estudios, a la temprana edad de catorce años entra como aprendiz en el taller del dorador Folgueroles. Como recordaría más tarde, la afición de este decorador por el modelado en barro sería un importante estímulo para su ulterior trayectoria. Un año después entra en el taller del escultor Enric Monjo, donde a través de los cinco años que trabaja con él, aprenderá los aspectos técnicos inherentes a su oficio. Sin embargo Subirach reconocerá como su verdadero maestro a Enric Casanovas, en cuyo taller trabajará durante unos meses del año 47, antes de que éste falleciera.

Con veintiún años celebra su primera exposición individual en la Casa del Libro de Barcelona, para la que expone diez esculturas. Los años cincuenta son años de aprendizaje, con largas estancias en París y Bruselas. Son también años de consolidación familiar, al formar su propia familia. En torno al año 56 va interesándose paulatinamente en su obra por la abstracción. Así, un año después, crea *Forma 212*, la primera escultura abstracta colocada en la vía pública de Barcelona. Los años siguientes son años de exitosa expansión internacional, participando en los salones y ferias más prestigiosas del mundo. Otro hito importante en su carrera se produce en 1959 cuando gana el concurso para la realización de las esculturas de la fachada del santuario de la Virgen del Camino de León, para el que realizó trece grandes figuras de bronce para dicha fachada, además de las cuatro puertas y otros elementos del interior del templo. Sin lugar a dudas, este ambicioso proyecto serviría en gran manera al escultor cuando años después se vea enfrentado al gran reto de continuar la labor escultórica emprendida por Gaudí en la Sagrada Familia.

Los años sesenta son años de una intensidad creativa extraordinaria. No deja de recibir encargos para nuevos proyectos, a los que se entrega con pasión. De entre ellos hay que destacar el elevado número de monumentos públicos de los que se va a ocupar.

Dentro de su vasta producción, la figura humana, en especial el cuerpo femenino, es una constante sobre la que no dejará de trabajar. En los años setenta realiza un viraje de nuevo hacia la figuración, profundizando en temas que siempre habían estado en su obra como la relación hombre – mujer, el papel del arte en la historia, o el lugar y la misión del hombre en el mundo.

Sin embargo, la obra escogida para representarle en el museo es una magnífica escultura abstracta cuyo título es *Al otro lado del muro* (1972). Esta obra, debido a actos vandálicos ha sufrido una importante alteración al ser sustituidas las primitivas bolas de aluminio de la obra original por unas bolas de caliza pulimentada. La obra está

compuesta por un monolito vertical de hormigón armado que es penetrado en su centro por una maciza bola de caliza que forma parte de una sucesión de otras seis dispuestas en diagonal. La obra encierra sugerentes contrastes. Uno de ellos es el tratamiento de las superficies. Por un lado deja el macizo bloque de hormigón con las huellas del encofrado de madera, y los laterales sin pulir ni tratar, dejando intacta su superficie. Este tratamiento contrasta con el acabado pulimento de las bolas de caliza blanca. Otro interesante contraste o juego se establece con el binomio pesadez –ligereza. Si nos fijamos bien, las pesadas esferas parecen flotar ingravidamente en el aire, al no estar en contacto entre sí, sostenidas solamente al bloque de hormigón. La escultura encierra un gran movimiento interno, pero a diferencia de otras obras, ese movimiento interno parece estar congelado en el tiempo. Viéndolo de esta manera, las seis esferas bien podrían ser todas la misma, consiguiendo el mismo efecto que se consigue al aplicar movimiento a las fotografías para crear una obra cinematográfica.



Al otro lado del muro. 1972. 284 x 147 x 155 cm. Hormigón y piedra caliza.

Al igual que a su íntimo amigo Eduardo Chillida, al que le sacaba casi una década, fue la arquitectura la primera de las artes que atrajo la atención de **Pablo Palazuelo** (1915-2007) Al igual que aquél, emprendió estudios universitarios en esta disciplina que no llegó a concluir, en el caso de Palazuelo por la irrupción de la guerra civil española. Como el mismo dijo en más de una ocasión, su interés por la arquitectura proviene del recelo mostrado por su padre, un acomodado abogado, ante el temprano interés mostrado por su hijo por la pintura. Ante la negativa paterna, la arquitectura se mostraba como una profesión cercana a sus intereses, por el gran papel que en ella tiene el dibujo.

Su iniciación en el dibujo se desarrolla de forma autodidacta. Al comienzo presta atención a la obra de Vázquez Díaz, de quien llegaría a recibir clases particulares en Madrid durante un corto período de tiempo. Durante los años 46-47 se produce en Palazuelo el descubrimiento de la obra de Paul Klee, que ejercerá una profunda influencia en su obra pictórica. Del detenido estudio de ésta, admirará el uso mostrado por Klee de la geometría para crear relaciones poéticas con la naturaleza y con la energía encerrada dentro de un mundo indefinido e intuido. Es también de Klee de donde toma el interés por la línea, interés que será uno de los pilares sobre los que se apoyará su obra. Durante estos últimos años cuarenta estará además fuertemente influenciado por el post-cubismo.

En 1948 se marcha a París, donde se instala en el varias veces citado ya Colegio de España en la ciudad universitaria. Allí entrará en contacto con jóvenes creadores españoles como Chillida o Sempere. En París culmina el proceso paulatino de abandono de la forma hasta desembocar en la plena abstracción. Así lo recordaba en una conversación realizada por Kevin Power en 1995: “Me decidí por la abstracción sin reservas de ningún tipo, con gran euforia y entusiasmo, y nunca, en ningún momento, he sentido nostalgia por la figuración. (...) En aquellos años había dos tendencias polémicas casi enfrentadas en París: la abstracción fría y la abstracción libre. Mi obra, por supuesto, está relacionada con la primera”. A partir de ahora, el interés de Palazuelo se centra en la línea, desarrollando una abstracción geométrica muy influida por la obra de Kandinsky, Mondrian y algunos constructivistas soviéticos. En París, aparte de sus muchos contactos dentro del mundo artístico de la capital, Palazuelo empieza a interesarse por los estudios herméticos, empezando por los temas relacionados con las numerologías antiguas. También explorará los senderos de la alquimia y se adentrará en todo tipo de sistemas filosóficos, científicos o místicos relacionados con los secretos de la materia. Todos estos saberes irán filtrándose en su producción artística, que adquiere una complejidad teórica difícil de alcanzar con la sola contemplación de las obras.

Palazuelo no regresará a España hasta 1963. De su etapa francesa se trae una vinculación con la prestigiosa galería Maeght, que será de gran relevancia para el conocimiento internacional de su obra.

La obra de Palazuelo donada al museo se titula *Proyecto para un monumento IV B* (1978) y como vemos por la fecha, es una de las últimas piezas en ingresar en el

museo, debido, como veremos a continuación al hablar de la obra de Chillida a la disputa que mantuvieron las autoridades municipales madrileñas con el escultor vasco.

Exactamente igual a esta pieza, Palazuelo realizó otra escultura, a la que llamó *Proyecto para un monumento IV A*, realizada en acero pulido. Nuestra obra está realizada en acero cortén, que si nos fijamos es uno de los materiales con los que está realizado el puente que cruza sobre la Castellana. Este tipo de acero con el tiempo adquiere una pátina cobriza, que al margen del contenido estético, sirve al propio material para auto protegerse. Nos encontramos, así pues, con otro caso de utilización de materiales propios del mundo de la construcción, aplicados a la creación de una obra artística, caso que ya hemos visto en varias ocasiones, como en el *Tríptico* de Rivera, o en la obra de Chillida que analizaremos a continuación. La escultura en Palazuelo es un trasunto de su pintura y su grabado, que le permite explorar los mismos temas tridimensionalmente. Muchas de sus obras escultóricas presentan un aspecto bastante simple que contrasta con la complejidad conceptual que encierran y que es difícil de asimilar sin recurrir a los textos del propio autor. En *Proyecto para un monumento* Palazuelo maneja el acero con una maestría tal que pareciera un ejercicio de papiroflexia al retorcer el material de una manera sutil y delicada, en la que la línea nunca aparece forzada. Una mirada atenta nos descubre cómo la pieza está compuesta de una sola plancha que ha sido cortada y plegada con gran habilidad.



Proyecto para un monumento IV B, 1978. 210 x 188 x 215 cm. Acero cortén.

Llega ahora el momento de hablar de uno de los escultores españoles que goza de un enorme prestigio nacional e internacional, con creaciones diseminadas por los más importantes museos de arte contemporáneo del mundo y poseedor de una obra que ha ejercido una gran influencia para un importante número de escultores actuales.

Eduardo Chillida (1924-2002) nace en San Sebastián en una familia en la que su padre era militar de carrera y su madre soprano. A los doce años es enviado por sus padres durante los meses de verano a casa de unos amigos en París, donde mejorará el francés que ya había comenzado a estudiar en la escuela, a la vez que se afianza su interés por la cultura de este país. En el año 43 comienza sus estudios de Arquitectura en Madrid, que compatibilizará con su carrera como portero de fútbol, llegando a serlo de la Real Sociedad. Una lesión truncará su carrera deportiva, obligándole a replantearse su futuro más cercano. Quizá fruto de esas reflexiones, decide abandonar la carrera de Arquitectura para empezar a dedicarse al dibujo. Así, en el año 47 abandona esos estudios y entra en el taller del escultor Martínez Repullés, donde empieza a crear sus primeras esculturas. En 1948 su carrera sufrirá un gran impulso al trasladarse a la capital francesa. Alojado en el Colegio de España, pronto entrará en contacto con otros jóvenes artistas españoles que estaban dando sus primeros pasos en el mundo artístico, como Eusebio Sempere, José Guerrero o Pablo Palazuelo, con el que mantendrá una estrecha y continuada amistad. Aclimatado a la vida de la urbe francesa, empieza a realizar sus primeras obras en yeso. Pronto captará la atención de figuras destacadas del ambiente cultural francés, como la del conservador del Musée d'Art Moderne Bernard Dorival, quien elegirá la escultura *Forma* para ser exhibida en el Salón de Mayo de París. Tras un periplo de tres años por tierras francesas, retorna, casado y con una hija a Euskadi, donde se instalará definitivamente. Este año 51 es también especialmente importante dentro de su trayectoria porque es el año en el que empieza a trabajar en la fragua de Manuel Illarramendi, en Hernani. Será aquí donde realice *Ilarik*, una estela que es su primera pieza en hierro. Así lo recordaría muchos años después en una de las numerosas entrevistas que concedería a lo largo de su vida:

“Tomé la decisión de volver a mi tierra con una idea: Voy a ir y voy a ver crecer la hierba allí tranquilo, buscando la sensación de tener calma, de que las cosas fueran creciendo como tienen que crecer, de modo natural. (...) Allí me encuentro un día con un herrero que vivía enfrente de nuestra casa, que estaba trabajando. Estaba haciendo herraduras en un ambiente oscuro, de luz negra, que es como yo me veo a mí como vasco y a los vascos, es un país de luz negra; no es la luz del Mediterráneo, de donde habían surgido mis anteriores esculturas de yeso, es otra luz. Empecé a ir con el herrero en horas fuera de su trabajo normal, a hacer pruebas, y al cabo de unos meses hice mi primera escultura de hierro a la que llamé *Ilarik*. Es una estela funeraria y ya estaba en la línea de lo que me es propio. Después he seguido toda la vida tratando de buscar el lugar desde el que hay que ver; eso han hermoso que dice Kierkegaard, “No se trata sino de buscar el lugar desde el que hay que ver”

En 1954 consigue el encargo de las cuatro puertas de la Basílica de Aranzazu, que despertarán un gran interés dentro de los círculos artísticos nacionales, y ese mismo

año realizará su primera exposición individual en España, en la sala Clan de Madrid. A partir de aquí, debido a la pasión y plena dedicación, conjugada con un enorme talento en la búsqueda y experimentación con el espacio, los reconocimientos internacionales y las exposiciones tanto individuales como colectivas empiezan a menudear en la obra del artista vasco. En 1959 empieza a trabajar con materiales como la madera o el acero, siguiendo esa línea de experimentación con la materia y el espacio. Dentro de esa constante experimentación que caracteriza su obra podemos enmarcar la pieza que se encuentra en nuestro museo, una de las piezas más emblemáticas del mismo.

Lugar de encuentros III (1972), también conocida con el nombre de *Sirena varada*, se enmarca dentro de una serie en la que el artista vasco empieza a experimentar, en su búsqueda de nuevas formas, con un material tan ordinario en el mundo de la construcción como es el hormigón armado. La obra está concebida para ser expuesta en el lugar y la forma en la que la vemos actualmente. No podemos dejar de mencionar, aunque sea de forma muy brevemente, la agria disputa que se generó en su momento entre las autoridades municipales y el artista con motivo de la peculiar instalación de la obra. Su peso, 6.150 kilos, sirvió como argumento, detrás existían oscuras razones de índole político, a las autoridades municipales, con el alcalde Arias Navarro a la cabeza, para impedir que la obra colgase del puente, aludiendo a cuestiones de seguridad. A pesar de los informes favorables realizados por los ingenieros en los que se demostraba la solidez del puente y la sobrada resistencia del mismo, las autoridades al final se salieron con la suya y consiguieron que la obra fuese retirada del museo. Comenzó un periplo para la obra, de aquí el nombre de *Sirena varada* estando expuesta tanto en Barcelona como París, hasta que en el año 78, muerto ya Franco, y con un gobierno del partido de Adolfo Suarez, la obra pudo volver a colocarse de la forma en la que fuera ideada por Chillida. La prensa de la época se hizo abundante eco de esta controversia, y algunos artistas como Palazuelo o Miró condicionaron su presencia en el museo a la resolución favorable de la disputa.

Chillida dejó escrito el modo a través del cual llegó a esta escultura. Quién mejor que él para explicarnos su concepción:

“Un día, trabajando en Legazpia, en una escultura grande en hierro, me ocurrió una cosa importante para el curso de mi obra. Estaba descansando, fumando mi pipa mientras preparaban los movimientos de mi obra, y veo unas máquinas que trataban de mover con unas grúas: estaban preparando todo para agarrar una pesadísima máquina y llevarla a otro lugar. Yo estaba distante, relajado, y de pronto tuve la sensación de que ese espacio que había por encima de la máquina y llenaba toda la nave estaba aplastando la máquina contra el suelo. Entonces veo que se tensa todo, comienzan a tirar de la máquina y se empieza a levantar del suelo. (...) Aquello era un intento de rebelión contra la gravedad y contra la obligación de estar amarrado a la tierra. La escultura podía tener una faz si estaba separada del suelo. Por aquel entonces, José Antonio Fernández Ordóñez me pide una escultura para debajo del puente de la Castellana. Inmediatamente le pregunto: “¿Se podría colgar la pieza?”

Afortunadamente, la respuesta la podemos ver desde el año 1978 en nuestro museo.



Lugar de encuentros III o La sirena varada, 1972. 205 x 500 x 180. Hormigón.

Llegamos, finalmente, a la última escultura de nuestro recorrido. Es cierto que debido al lugar en el que está expuesta, al otro lado del Paseo de la Castellana, queda algo aislada del resto de las obras. A este aislamiento también contribuye el hecho de que desde hace algunos años se ha convertido en un improvisado aparcamiento de motos, utilizado por muchos oficinistas que trabajan en las inmediaciones del museo, por lo que la obra, a pesar de su monumentalidad suele pasar bastante desapercibida. Su autor es el aragonés **Pablo Serrano** (1908 - 1985) que va a nacer en el pequeño pueblo turolense de Crivillén. Hijo de un veterinario rural y un ama de casa, sus primeras experiencias vitales están vinculados a la vida campesina. En Zaragoza comienza sus estudios, mas pronto marchará a Barcelona para ingresar como interno en las Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, donde tendrá la oportunidad de estudiar talla y modelado.

Parece ser que para eludir el engorroso servicio militar acepta una oferta para marcharse a Argentina como profesor por un período mínimo de tres años. No regresaría a España hasta 1955. Tras unos primeros años dedicado a la docencia, poco a

poco el impulso creativo va creciendo en su interior, absorbiendo cada vez más su tiempo y su mente, dejando paulatinamente la docencia y otras pequeñas actividades alimenticias para volcarse por completo en su vocación artística. Su formación es lenta pero continua. Durante sus primeros años americanos se mantendrá dentro de una tradición academicista. Es en 1946, a raíz de su encuentro con Joaquín Torres García, cuando el joven escultor empieza a sentir un vivo interés por el arte de vanguardia, realizando sus primeras experimentaciones con el arte abstracto, alejándose de ese academicismo que impregnaba el ambiente artístico de Montevideo. La obra de estos años adquiere una gran estilización expresionista, jugando con las deformaciones, sin romper definitivamente con la forma. Comienza algunos de sus primeros retratos, cargados de una gran violencia expresionista, que anticipan la maestría que más tarde alcanzará en este género. En los años anteriores a su regreso a España, Serrano empieza a cosechar los primeros galardones en los principales certámenes de la capital uruguaya.

Cosas de la vida, Pablo Serrano regresará a España para representar a Uruguay en la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en Barcelona, en la que obtendrá, junto a Ángel Ferrant, el Gran Premio de Escultura. En un principio no había pensado en quedarse a vivir en España, de hecho, aprovecharía el desplazamiento para recorrer junto a algunos amigos algunos países europeos para ponerse al día sobre las vanguardias europeas, donde descubrirá una gran afinidad con la obra de Julio González. Durante esta estancia en España conoce a la que se convertirá en su mujer, la también artista Juana Francés. Decidido a no volver a Uruguay, el escultor entrará rápidamente en contacto con los círculos artísticos de la capital española, teniendo un fugaz contacto con el grupo El Paso.

Serrano va a saber combinar a lo largo de su trayectoria obras de una marcada abstracción, junto con otras en las que no abandona la figuración, a la que confiere fuertes valores expresionistas. Esto podemos verlo en sus múltiples y famosos retratos, como los de Unamuno o Machado.

Dentro de una corriente más abstracta debe enmarcarse la obra que le representa en nuestro museo, *Unidades Yunta* (1972), perteneciente a una serie homónima comenzada en 1966 -1967 y que se prolongará en el tiempo hasta 1976. La obra está formada por dos masas toscas, informes, colocadas una al lado de la otra. Si las observamos bien, podemos advertir como ambas piezas forman parte de un único conjunto, ya que están diseñadas para encajar perfectamente. De hecho, la obra ofrece la posibilidad de ser mostrado como la vemos en el museo, es decir, con las piezas separadas, pero también podría ser mostrada unida, dejando las partes interiores de la pieza ocultas al ojo del espectador. Pablo Serrano juega en estas obras con el contraste entre la materia exterior y la materia interior de la obra de arte. Podemos ver como esa diferenciación aparece remarcada en el tratamiento matérico de ambas partes. Por un lado, la materia exterior, aquella que recubre la obra, está tratada de una forma más expresiva, sin el pulimento que la aleja del molde original, permitiéndonos ver las irregularidades en la materia del molde de yeso antes de ser vaciado. Si observamos la figura por detrás podremos advertir la presencia de dos pares de manos incisas en la

escultura. Son las manos del artista, orgulloso de su obra. Por otro lado, la materia interna de la escultura tiene un tratamiento diferente. Vemos como el artista ha optado por pulimentar estas partes interiores, a la vez que las ha cubierto con una pátina dorada.

La obra se presta a diversas interpretaciones, pero lo que subyace detrás de todas estas obras es la pulsión de fuerzas opuestas que tienden irremediabilmente a una posible unión, a través de un movimiento de integración otorgado por la propia forma. Algunos autores se han referido a estas obras como objetos machihembrados que se erotizan a través de la forma, anhelando convertirse en un todo homogéneo. Pablo Serrano al hablar de ellas dijo, refiriéndose a las partes pulidas y doradas, que eran espacios brillantes por los que los hombres se comunicaban formando juntos una unidad.



Unidades Yunta, 200 x 200 x 200 cm. Bronce

Actividades para desarrollar antes de la visita

Como la temática de nuestro museo es muy concreta, es decir, escultura del siglo XX, con una amplia representación de la escultura abstracta, es en estos aspectos donde deberemos incidir antes de realizar nuestra visita.

- Familiarizarse con las vanguardias históricas; cubismo, dadaísmo, ultraísmo, futurismo, surrealismo.... Para ello una visita a la segunda planta del Museo Reina Sofía sería de gran interés.
- Familiarizarse con las segundas vanguardias, especialmente con las diferentes corrientes generadas con el informalismo, como el arte óptico, el arte cinético, o el arte organicista.
- Para familiarizarnos con ambas vanguardias, consideramos interesante el uso de proyecciones.
- De carácter algo más práctico, proponemos la creación de unas pequeñas jornadas artísticas en las que los alumnos tengan que crear formas y composiciones sin recurrir a la figuración, intentando conseguir efectos espaciales a través de las mismas.
- Como la mayor parte de la escultura que veremos es monumental, y mucha de ella son vaciados de obras más pequeñas, sería recomendable que los alumnos conocieran, aunque fuera someramente, esta técnica.

Actividades para después de la visita

- Para completar nuestra visión del arte de la escultura en el siglo XX en España podemos ver algunas otras obras de algunos escultores representados en nuestro museo en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en los cuarteles del Conde Duque, o en el Museo Reina Sofía de Madrid.
- Situadas en diferentes lugares de Madrid existen obras de artistas como Pablo Serrano o Andreu Alfaro. Podrían realizar una búsqueda en internet para situarlas y compararlas con las obras que han visto en nuestro museo.
- Como hemos dicho en algún lugar de la guía, hay unas cuantas grandes ausencias muy destacadas en el museo, como Picasso, Pablo Gargallo, Oteiza o Ángel Ferrant. Sería interesante visionar imágenes de algunas obras de estos artistas e intentar buscar similitudes o diferencias con los artistas que hemos visto en el museo.

- Aprovechando la gran oferta de escultura pública existente en la ciudad, se puede proponer al alumno que realice un pequeño trabajo sobre alguna de ellas, perteneciente al siglo XX

Bibliografía

Siendo muy numerosas las obras publicadas sobre los artistas representados en el museo, vamos a limitarnos a citar algunas de carácter más general, del período más que de cada artista concreto. Y, al final, una breve relación de obras de este más museo.

AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del arte español*. Madrid. Guadarrama. 1966.

BONET, Juan Manuel: *El arte abstracto español (1920 – 1960)*, en *Historia del Arte Abstracto 1900 – 1960* de Cor Block. Madrid, Cátedra, 1982.

BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX. (1900 – 1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (Summa Artis, 36)

BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939 – 1990)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. (Summa Artis, 37)

BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España (1910 – 1931)* Madrid, Cátedra, 1982.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Escultura española actual, una generación para un fin de siglo*. Madrid. Fundación Lugar C, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco: *España, medio siglo de arte de vanguardia*,

AAVV: *Del Surrealismo al Informalismo: Arte de los años 50 en Madrid (Catálogo de la exposición)*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.

Bibliografía específica sobre el Museo de Arte Público

CASTRO ARINES, José de, BALLESTER, José María: *Escultura Abstracta, Museo de la Castellana*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1972

FULLEA, Fernando: *Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Servicio de Educación, 1991.

ORTEGA COCA, María Teresa: *El Museo de Escultura Contemporánea de la Castellana en Madrid*, Madrid, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, XXXVIII, 1972, pp. 6 – 27.

URRUTIA ALVAREZ, Ángel: *Paso elevado y Museo de la Castellana*. Madrid, en Villa de Madrid, nº 62, 1979, pp, 23 – 39.

RIVAS, María José, SALAS, Eduardo: *Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.



Madrid, un libro abierto