

Guía del Museo

de Escultura al

Aire Libre de

La Castellana

Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana



Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes



Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes

# Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana

María José Rivas

Eduardo Salas



Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes

## CONCEJALÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES:

CONCEJAL: Fernando Martínez Vidal

DIRECTORA DE LOS SERVICIOS DE CULTURA: Lucía Brizuela Castillo

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS MUNICIPALES Y PATRIMONIO

HISTÓRICO ARTÍSTICO: Carmen Herrero Valverde

DIRECTORA DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID: Carmen Priego

Fernández del Campo

1.ª Edición 1995

2.ª Edición 2002

Ayuntamiento de Madrid

Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

© Museo Municipal de Madrid

### FOTOGRAFÍAS:

Archivo de J. A. Fernández Ordóñez, Hemeroteca Municipal,

Fernando Nuño, Pablo Linés,

Miguel Otero

### AGRADECIMIENTOS:

Biblioteca Municipal, Gerencia Municipal de Urbanismo,  
Hemeroteca Municipal, Eduardo Alaminos, Esther Bachiller,  
José Barrado, José Luis Callejo, Francisca Capelo, Enrique Carrera,  
Paula Casaos, Carmen Cayetano, César Díaz-Aguado,  
Carlos Dorado, Fructuoso Fernández del Rey, José Antonio Fernández  
Ordóñez, Julián Gibelló, Araceli Hernández, M<sup>a</sup> Cruz Herrero,  
Pablo Linés, Matilde López Adán, Felisa López-Rey, Begoña Manso,  
Alfonso Martín, Heliodoro Martín Artola, Purificación Nájera,  
M<sup>a</sup> Luz Palomo, Pascasia Pascual, M<sup>a</sup> Josefa Pastor, Amalia Pérez,  
Ángel Luis Pérez Blanco, Loreto Picatoste, Salvador Quero,  
José Manuel Riancho, Juana Sanz, M<sup>a</sup> Antonia Toribio, Isabel Tuda,  
Ana Vázquez, Petra Vega.

### DISEÑO-DIAGRAMACIÓN:

Alberto Ruiz Reyna

### IMPRIME:

ARTEGRAF, S.A. Sebastián Gómez, 5

28026 Madrid

ISBN: 84-7812-544-2

Depósito Legal: M. 19.301-2002

La población de las ciudades ha crecido en los últimos años a un ritmo vertiginoso. Pero más aprieta aún que el número de habitantes se ha multiplicado el de automóviles. Por ello, se hace necesaria la creación de una arquitectura humanizada. No es suficiente hacer edificios, sino que es preciso crear lugares que se conviertan en zonas de encuentro y esparcimiento para evitar que la vida resulte imposible. Así se explica que la necesidad de crear un nuevo urbanismo, que favorezca la integración de la arquitectura actual en el paisaje, sea una de las preocupaciones primordiales de los artistas.

Siguiendo este principio de hacer más bellas y agradables las ciudades, los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, y el artista plástico Eusebio Sempere, aunaron sus esfuerzos para lograr la creación de un museo al aire libre en el espacio surgido bajo el paso elevado de la Castellana que une las calles Juan Bravo y Eduardo Dato.

Las 17 obras que lo constituyen fueron donadas por los propios escultores o sus herederos, y algunas expresamente realizadas para el museo, destacando la aportación de Eusebio Sempere, que además de ceder una obra, participó activamente en todo el proyecto, consiguiendo las donaciones de muchos de los artistas representados y diseñando los diversos elementos ornamentales del recinto.

El resultado es una magistral muestra de la escultura española contemporánea, que reúne destacados artistas dentro del campo de la abstracción, y un ejemplo a seguir en todas nuestras ciudades, como prueba de una perfecta integración entre una obra escultórica y un conjunto urbano. El juego de relaciones entre el volumen de las esculturas y el espacio que las circunda se halla excelentemente logrado, y contribuye a realzar este hermoso lugar.

Si en otras ocasiones he felicitado como Alcalde de Madrid a los artífices de esta magnífica iniciativa, aprovecho esta segunda edición de la guía para expresar mi agradecimiento a cuantos han participado en la restauración completa del museo, realizada entre 2001 y 2002, y muy especialmente a aquellos que tienen a su cargo día a día la difícil misión de conservarlo adecuadamente. Quizás con estas páginas, a través de un mejor conocimiento, se consiga también un mayor respeto y valoración de lo que este espacio significa para nuestra ciudad.

**JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ DEL MANZANO Y LÓPEZ DEL HIERRO.**

*Alcalde de Madrid*

N  
O  
I  
C  
A  
T  
N  
E  
S  
E  
R  
P

La escultura ha contribuido de manera esencial a la creatividad del arte contemporáneo, introduciendo nuevas formas y nuevos materiales, en íntima e intensa relación con los acontecimientos sociopolíticos y con los avances tecnológicos, aunando de manera dinámica, y a veces irónica, la tradición y la ruptura, los materiales "nobles" y los materiales nuevos o incluso de desecho, y consolidando así una nueva sensibilidad.

El Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, cuyo azaroso nacimiento coincidió con los años de nuestra transición política, es, sin duda, una de las iniciativas artísticas más originales de los últimos 20 años. La idea de reunir a los artistas españoles más destacados de la escultura de nuestro tiempo, bajo la clave del puente elevado de Eduardo Dato —un audaz proyecto sobre la vía más representativa de Madrid, debido a los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón— significó no sólo una alternativa creativa al urbanismo desordenado imperante en otros lugares de la ciudad, sino que supuso también el arrastre de voluntades de un conjunto de artistas de primera línea que, atraídos por el artista Eusebio Sempere, venían a colaborar voluntariamente con la aportación desinteresada de su obra, como ofrenda permanente a la ciudad.

A las obras de artistas como Julio González y Alberto Sánchez —cedidas generosamente por sus herederos— se sumaron las de Joan Miró, Andreu Alfaro, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Amadeo Gabino, Rafael Leoz, Marcel Martí, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Pablo Serrano, Francisco Sobrino, Gustavo Torner y el propio Eusebio Sempere, representando este conjunto lo mejor de la vanguardia española, reconocida internacionalmente. El nombre elegido de Museo de Escultura al Aire Libre implicaba un concepto de colección permanente para ser disfrutada por cualquier transeunte, sorprendido por un sugerente discurso plástico. El itinerario de estas esculturas bajo la poderosa estructura del puente, fue planeado con todo detalle para potenciar individual y colectivamente las obras, valorando su emplazamiento, orientación, efecto visual y textura. Los elementos de mobiliario y cerramiento fueron diseñados exquisitamente por Sempere, inspirándose en la luz y el movimiento de la ciudad.

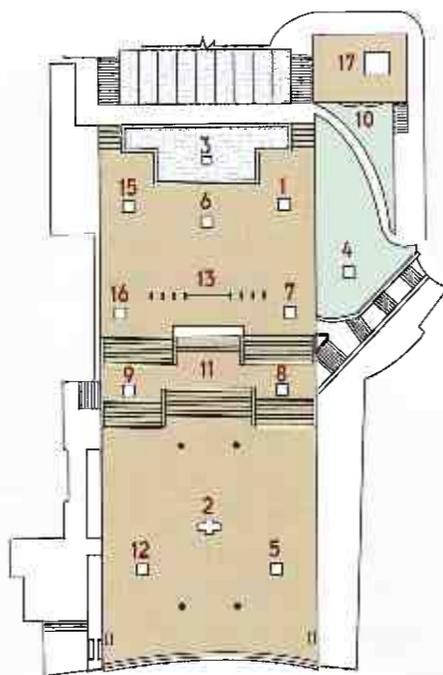
Situado en un espacio dominado por una alta densidad de tráfico, este Museo se ofrece, frente a la velocidad y al ruido de su entorno inmediato, como un espacio refinado de sosiego y de goce estético. Para contribuir a su conocimiento y aprecio, hemos realizado esta guía —la primera desde su creación—, subrayando a través de ella el reconocimiento hacia aquellos que hicieron posible este Museo, sin duda uno de los mejores en su género.

**CARMEN PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO**

*Directora de los Museos Municipales*

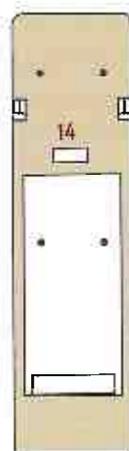
9  
N  
O  
I  
C  
A  
T  
N  
E  
S  
E  
R  
P

CALLE DE SERRANO



CALLE  
MARTÍNEZ DE LA ROSA

PASEO DE LA CASTELLANA



CALLE  
EDUARDO DATO

CALLE DE FORTUNY

CALLE DE FORTUNY

- 1 ALFARO, Andreu  
*Un mon per a infants*
- 2 CHILLIDA, Eduardo  
*Lugar de encuentros III o La sirena varada*
- 3 CHIRINO, Martin  
*Mediterránea*
- 4 GABINO, Amadeo  
*Estela de Venus*
- 5 GONZÁLEZ, Julio  
*La petite faucille o Homenaje a la hoz y el martillo*
- 6 LEOZ, Rafael  
*Estructuración hiperpoliédrica del espacio*
- 7 MARTÍ, Marcel  
*Proalí*
- 8 MIRÓ, Joan  
*Mère Ubu*
- 9 PALAZUELO, Pablo  
*Proyecto para un monumento IV B*
- 10 RIVERA, Manuel  
*Sin título [tríptico]*
- 11 RUEDA, Gerardo  
*Volumen - Relieve - Arquitectura*
- 12 SÁNCHEZ, Alberto  
*Toros ibéricos*
- 13 SEMPERE, Eusebio  
*Móvil*
- 14 SERRANO, Pablo  
*Unidades - Yunta*
- 15 SOBRINO, Francisco  
*Estructura permutacional*
- 16 SUBIRACHS, José María  
*Al otro lado del muro*
- 17 TORNER, Gustavo  
*Plaza - Escultura*

CALLE JENNER

# ÍNDICE

13	HISTORIA DEL MUSEO: El proyecto y su realización	
22	ANDREU ALFARO	
25	EDUARDO CHILLIDA	11
28	MARTÍN CHIRINO	11
31	AMADEO GABINO	
34	JULIO GONZÁLEZ	
37	RAFAEL LEOZ	11
40	MARCEL MARTÍ	
43	JOAN MIRÓ	
46	PABLO PALAZUELO	11
49	MANUEL RIVERA	
52	GERARDO RUEDA	11
55	ALBERTO SÁNCHEZ	
58	EUSEBIO SEMPERE	
61	PABLO SERRANO	11
64	FRANCISCO SOBRINO	
67	JOSÉ MARÍA SUBIRACHS	11
70	GUSTAVO TORNER	
73	BIBLIOGRAFÍA	

## HISTORIA DEL MUSEO: El proyecto y su realización

**E**l Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, situado bajo el paso elevado que une las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, contiene una excelente colección de escultura abstracta española. La idea de configurar un espacio de estas características partió de los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, autores del puente, y del artista Eusebio Sempere, quienes intentaron poner en práctica una nueva fórmula, muy novedosa en España, de aproximación al ciudadano de las más modernas tendencias artísticas. Este Museo tiene además la particularidad de que constituye un ámbito urbano donde los elementos funcionales —puente, accesos, pasos de peatones, etc.— forman un todo unitario en el que quedan perfectamente integradas las esculturas que allí se exponen.

La importancia y repercusión que tuvo en su momento el desarrollo de esta iniciativa, no se puede entender sin una valoración del contexto en el cual surgió, ya que el proyecto participaba del espíritu renovador que se extendió a todos los órdenes de la vida nacional durante la última etapa del franquismo.

Por otra parte, en su planteamiento como Museo, está en relación con las nuevas corrientes museológicas que aparecen en Europa y América a partir de la Segunda Guerra Mundial, y que dieron lugar a la creación de diversos tipos de espacios expositivos al aire libre. En el campo de la escultura surgen recintos como el Parque Vigeland en Oslo (1947), el Middelheim de Amberes (1950) o el Hishhorn Museum and Sculpture Garden de Washington (1966). El Museo de la Castellana fué el primero de estas características que se creó en nuestro país, y ha sido un ejemplo a seguir en otras ciudades españolas. Así, en 1973 se fundó el Museo de Escultura al Aire Libre en Santa Cruz de Tenerife, en las plazas de Barcelona se erigieron numerosas esculturas monumentales con motivo de las Olimpiadas del 92, y, en el mismo Madrid, se desarrollaron otros proyectos semejantes, como El Parque de Juan Carlos I en el Campo de Las Naciones (1992) o la Exposición de Escultura al Aire Libre del Centro Cultural Conde Duque (1993).

### ▪ EL PUENTE

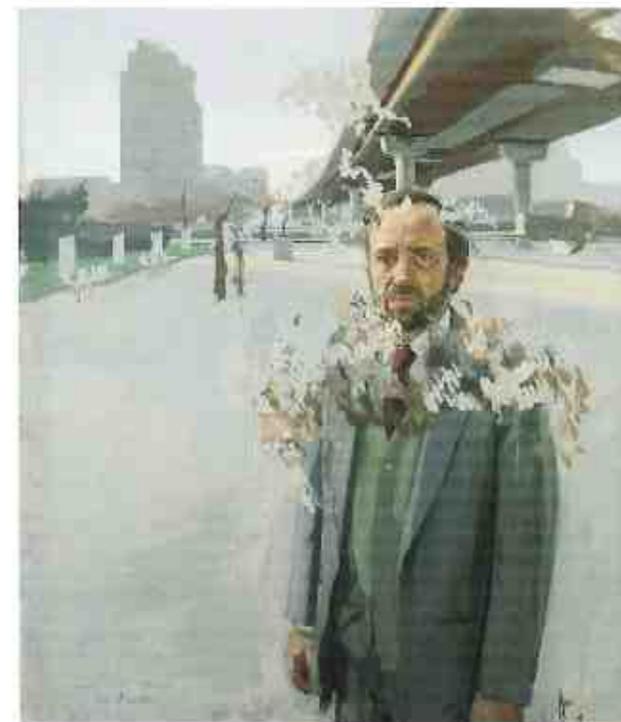
A finales de los años 50, el aumento del tráfico en el Paseo de la Castellana causaba problemas de comunicación entre las zonas Este y Oeste de la capital, por aquel entonces en plena expansión. Para enlazar ambos sectores, se planteó la construcción de un paso elevado que uniera las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, considerado como el lugar más idóneo por las características del terreno. En la Gerencia Municipal de Urbanismo se comenzaron los estudios sobre el trazado del puente, contemplándose su realización en la Revisión del Plan General de Madrid para 1961. En estos informes se incluyó además la ordenación urbana y viaria del sector, que se vería afectado por la obra, constituido fundamentalmente por viviendas unifamiliares. Por este motivo se constituyó una Asociación Mixta de



Vista general del Museo,  
con *La sirena varada* de  
Chillida en primer término.

Compensación, integrada por los propietarios de las parcelas y el Ayuntamiento. La empresa LAING IBÉRICA S. A. ganó el concurso público, en noviembre de 1968, con el proyecto redactado por los ingenieros Alberto Corral López-Doriga, José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, en el que se tenía muy en cuenta los aspectos estéticos en el diseño y construcción del puente, valorando el entorno urbano en el cual iba a estar situado.

Con esta premisa, el paso quedó configurado como una obra de ingeniería modélica. Con 320 m de longitud, 16 m de anchura, y una pendiente continua en todo el tablero, su trazado tiene una esbeltez y ligereza extraordinarias. Esta sensación está conseguida por los materiales y los métodos de construcción utilizados. En las vigas que conforman la estructura del puente se utilizó acero cortén, importado de Alemania, que tiene la propiedad de que al oxidarse su capa superficial cambia de color y sirve de protección, sin necesitar ningún tipo de pintura ni conservación posterior. Sobre estos cajones metálicos, se acoplaron placas de hormigón blanco, que, en vez de dar la sensación de pesadez y tristeza que proporciona el encofrado de color gris, produce el efecto de aligerar y alegrar toda la obra. Ambos materiales originan, además, un contraste de texturas y colores que en el caso del acero ha variado en el transcurso del tiempo, del gris al color rojizo que presenta en la actualidad. La disposición de los apoyos del paso estuvo determinado, al igual que su trazado, por la línea de Metro Ventas-Callao, que planteó serios problemas de cimentación. Ésta se hizo a mucha profundidad, de forma que el tablero quedó suspendido por recios pilares en hormigón blanco, con fuste y capitel a la manera de columnas, que resultan de una gran esbeltez y serenidad clásica.



Antonio López.  
*Retrato inacabado de José Antonio  
Fernández Ordóñez (1979-82),  
con el puente y el Museo  
al fondo.*  
Madrid, colección particular.

El diseño de las barandillas se encargó a Eusebio Sempere. Están realizadas en hierro y se disponen en módulos, con dos planos paralelos, en los que el motivo en "S" del panel delantero se superpone a las barras rectas del que sirve de fondo. En los tramos centrales y zonas de acceso del puente las "eses" se sustituyen por círculos. En ambos casos, el entrecruzado de líneas produce, a medida que se desplaza el transeúnte o el automovilista, sensaciones visuales y de movimiento.

Las zonas que quedaban libres bajo el puente estaban destinadas a jardines y a un centro comercial junto al acceso por la calle Serrano. Por esta razón, este tramo tuvo distinto tratamiento en su construcción: se sustituyó el acero cortén en la estructura por hormigón blanco y se dispusieron cuatro pilas estribos que, a modo de pantalla transparente, delimitaban ambos sectores: la galería de tiendas y el parque.

#### • EL MUSEO

No obstante, antes de la inauguración oficial del paso elevado, en septiembre de 1970, la prensa del momento ya daba noticias de la configuración de un museo de escultura moderna en la zona inferior del mismo. Como ya se ha indicado, la idea, al parecer, surgió de las muchas conversaciones mantenidas entre los ingenieros y el artista Eusebio Sempere, durante el transcurso de la obra. Aunque la propuesta era quizá demasiado novedosa para la época, sin embargo tuvo una buena acogida por



Artículo publicado en el diario *Informaciones* el 30 de noviembre de 1972, sobre la instalación de la escultura de Chillida.

parte de las autoridades municipales, sobre todo porque el obstáculo económico que suponía la compra de las esculturas, quedaría resuelto mediante la donación de las mismas por parte de los autores o de sus familiares, gracias a la amistad que les unía a todos ellos con Sempere. Sin esta generosa contribución de los artistas hubiera sido impensable reunir semejante conjunto de obras, muchas de ellas realizadas expresamente para el Museo, haciéndose cargo el Ayuntamiento sólo de los gastos de materiales e instalación.

El equipo de ingenieros presentó el proyecto definitivo del Parque-Museo en el verano de 1971, adjudicándose su realización a la empresa PANTANOS Y CANALES S. A. Según Fernández Ordóñez los propósitos del mismo fueron: recuperar un espacio urbano para uso común, convirtiéndolo en zona de paso, descanso y esparcimiento y, como se comentó anteriormente, acercar al público el arte abstracto español, hasta el momento escasamente conocido. En este sentido, esta iniciativa está en relación con el Museo de las Casas Colgadas de Cuenca, fundado en 1966.

Aunque el Museo se abrió al público parcialmente en 1972, la inauguración oficial no se pudo llevar a efecto debido a la polémica que desencadenó el montaje de *La sirena varada* de Chillida, especialmente creada para quedar suspendida de los pilares del puente. La historia de los primeros años del Museo es en gran parte la de la lucha por llevar a cabo esta instalación. La postura que adoptó el Ayuntamiento, durante la etapa de Arias Navarro, fué la rotunda oposición a que esta obra

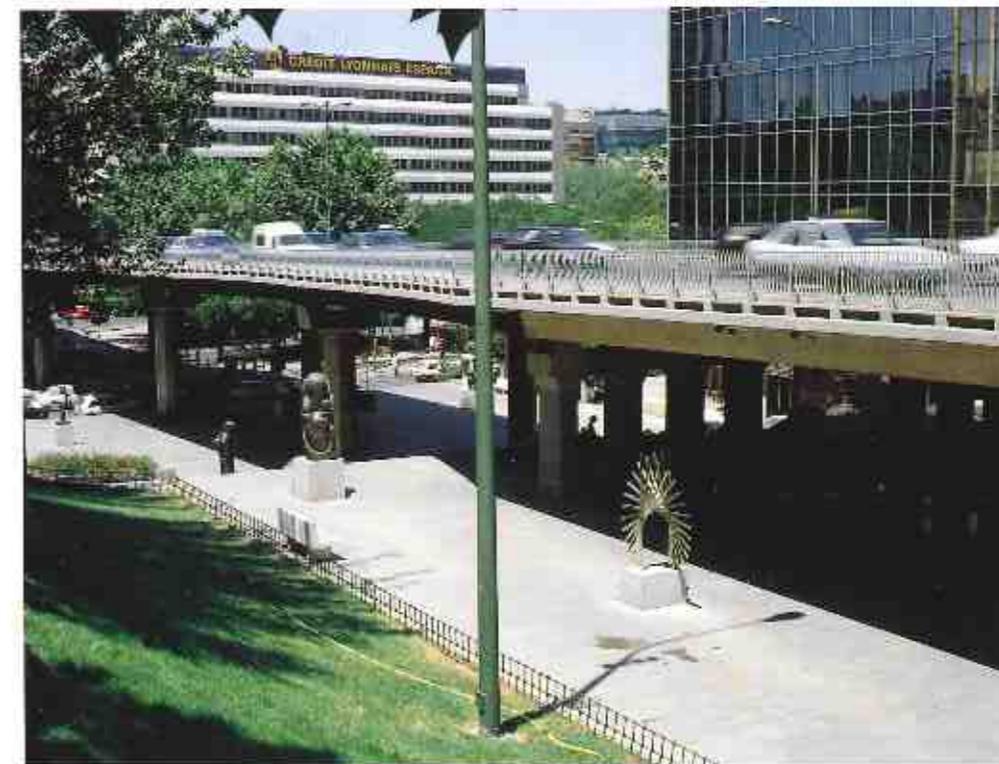
#### PREMIOS NACIONALES DE TEATRO 1971-72

EL COMITÉ EN LA MANO  
VIAJA POR EL MUNDO PARA EL  
PREMIOS NACIONALES DE TEATRO 1971-72

El Comité de Premios Nacionales de Teatro 1971-72, presidido por el Sr. Juan José Sempere, ha comenzado su gira por el extranjero para la entrega de los premios a los autores de las obras más destacadas de la temporada. El primer viaje será a París, donde se entregará el premio a la obra *La sirena varada* de Eduardo Chillida.

El Sr. Sempere, acompañado por el Sr. José Luis Álvarez, se dirigirá a París el día 15 de noviembre. Allí se entregará el premio a la obra *La sirena varada* de Eduardo Chillida, que ha sido seleccionada como la mejor obra de teatro de la temporada.

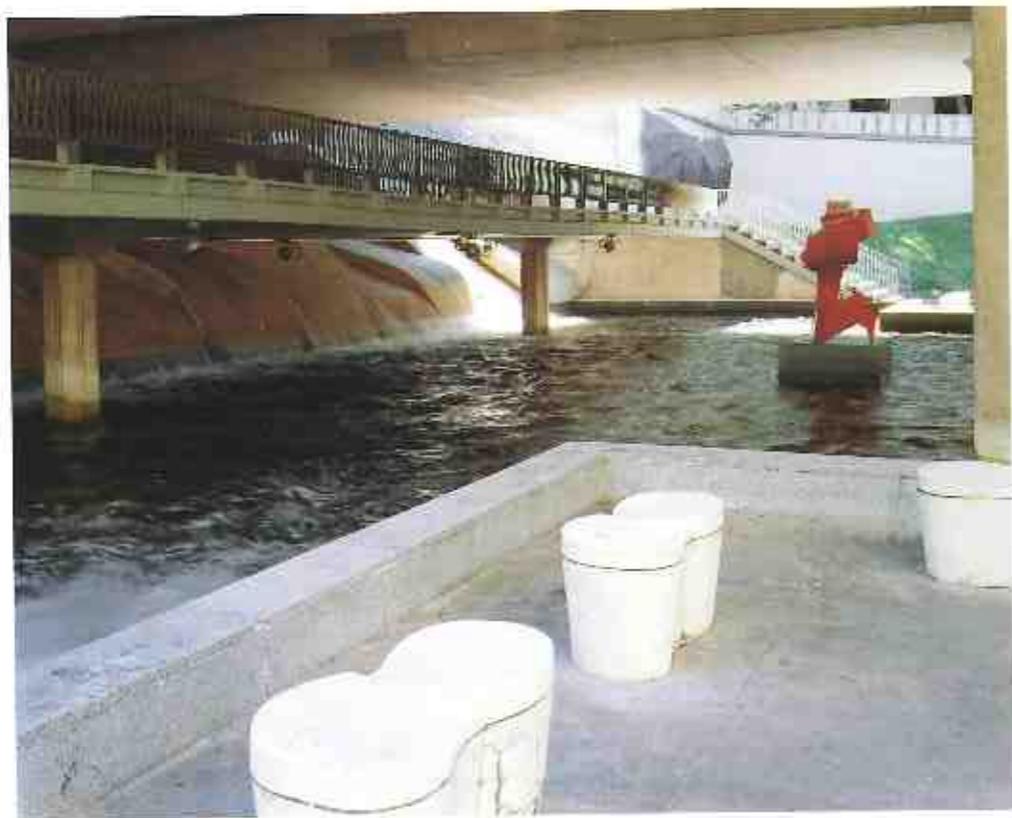
El Sr. Sempere, acompañado por el Sr. José Luis Álvarez, se dirigirá a París el día 15 de noviembre. Allí se entregará el premio a la obra *La sirena varada* de Eduardo Chillida, que ha sido seleccionada como la mejor obra de teatro de la temporada.



Vista del puente y del Museo desde la terraza-mirador situada en la calle Serrano.

se colgase del puente, alegando razones de seguridad por el peso excesivo de la misma, sin atender a los informes realizados por los ingenieros responsables, que no tenían ninguna duda sobre la resistencia del paso. La falta de argumentos técnicos por parte de las autoridades municipales no hizo sino agravar la situación, que llegó a adquirir una trascendencia política. Como consecuencia de ello, la escultura de Chillida fue retirada en abril de 1973 del Museo y empezó un largo peregrinaje, al que puso fin el alcalde José Luis Álvarez en 1978, tomando la decisión de colgarla definitivamente en su emplazamiento original, tras haberse realizado un profundo estudio de las condiciones técnicas de la obra de ingeniería. *La sirena varada*, con sus 6.150 kilos de hormigón, quedó por fin instalada el 2 de septiembre de 1978.

A esta solución feliz contribuyó la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana, presidida por Eusebio Sempere, que había sido creada el 21 de octubre de 1977, y cuyo objetivo prioritario fué la conclusión del mismo tal y como se había planteado desde un principio, agilizando las gestiones para que regresara la escultura de Chillida. Entre los socios fundadores, además de los escultores representados en el Museo, figuraban importantes artistas e intelectuales como Andrés Segovia, José Luis Aranguren, Rafael Alberti, Juan Benet, Antonio Buero Vallejo, Santiago Amón, Cristóbal Halffter y Juana Mordó, entre otros muchos. La asociación planteó también la necesidad de contar con un



Cascada, barandillas y asientos diseñados por Sempere, con la escultura de Chirino en el centro del estanque.

Patronato que velara por la conservación y mantenimiento del Museo, pero éste no llegó nunca a crearse. Por otra parte, en 1977, se pensó en la posibilidad de ampliar el espacio expositivo con nuevas aportaciones, pero este proyecto tampoco se pudo llevar a cabo. Por fin, la inauguración simbólica del Museo tuvo lugar el 9 de febrero de 1979, con la presencia del alcalde en funciones José María Huete.

El recinto ocupa en la actualidad una superficie de 4.200 m<sup>2</sup>. Está configurado por una amplia zona central, cubierta en su mayor parte por el tablero del paso elevado y bordeada por dos franjas ajardinadas. Para salvar el desnivel del terreno, el Museo está estructurado en tres niveles que descienden suavemente desde la calle Serrano hasta el Paseo de la Castellana.

En el primer sector, el gran muro de contención de la calle Serrano se encuentra cubierto por una cascada de láminas de agua, diseñada por Eusebio Sempere a base de módulos en hormigón blanco, con formas onduladas, que originan curiosos efectos de luz y movimiento. El agua se recoge en un estanque rectangular, enlosado en granito como todo el pavimento del Museo, con la escultura de Martín Chirino en el centro. Una pasarela con la misma barandilla que en el resto del recinto, facilita el paso de los peatones. En este tramo se encuentran las obras de Francisco Sobrino, José M<sup>a</sup> Subirachs, Rafael Leoz, el mural de Eusebio Sempere —a modo de reja colgada en los pilares—, la pequeña espiral de



Chillida, Sempere y Fernández Ordóñez con la sirena varada en el taller de Vicálvaro donde fue realizada.

De izquierda a derecha: Palazuelo, Martínez Calzón, Chillida, Capa, Rivera, Fernández Ordóñez, Sempere y Torner, junto a la escultura de Joan Miró el día de la inauguración oficial del Museo, el 9 de febrero de 1979.



Andreu Alfaro y la escultura de Marcel Martí. Toda esta zona ocupa parte de lo que fué la antigua calle Martínez de la Rosa, conocida como calle de la "S" por la forma que tenía su recorrido al ascender desde la Castellana hasta la calle Serrano. Quizás este sobrenombre inspirara a Sempere a repetir este motivo, ya utilizado anteriormente por el artista, en los diversos elementos ornamentales que adornan el conjunto, como los pequeños asientos que se disponen alrededor del estanque. Aunque esta calle se suprimió, sin embargo se conserva su último tramo que, mediante una escalinata, comunica con la pequeña terraza-mirador, donde se encuentra la escultura de Gustavo Torner. Este mismo recorrido se puede realizar por un sendero con piedras de pizarra, pensado para cochecitos de niños, que desemboca frente al mural de Manuel Rivera. En el jardín está colocada la estela de Amadeo Gabino, lugar que en un principio estaba destinado a un montaje infantil del artista venezolano Jesús Soto.

El segundo nivel está presidido por el mural de Gerardo Rueda, flanqueado por las esculturas de Palazuelo y Miró. Estas dos obras fueron las últimas en incorporarse al Museo, a finales de 1978 y principios de 1979, y su colocación originó el cambio de emplazamiento de las obras de Gabino y Subirachs. Bajando, se accede a la gran explanada donde se encuentran tres de las piezas más significativas de la colección: la famosa *sirena varada* de Chillida, que colgada de cuatro enormes pilares del puente ocupa el centro indiscutible del recinto, los toros de Alberto y la figura de Julio González, constituyendo la primera visión que se obtiene de todo el conjunto del Museo. En éste lugar estaba prevista en un principio una gran fuente circular diseñada por François Baschet, con pájaros en acero inoxidable y una serie de mecanismos para que el movimiento del agua originara sonidos musicales.

En la zona del Museo que queda separada del resto de la exposición por el Paseo de la Castellana, en el acceso a la calle de Eduardo Dato, se encuentra situada la escultura de Pablo Serrano. Al fondo, en el muro de contención del puente, estaba prevista una obra de la escultora argentina Alicia Penalba, pero fué otra de las piezas que no se llegó a incorporar a la colección.

El carácter abierto del Museo, configurado sin ninguna limitación de acceso ni de horarios, ha requerido que se le dotase de una cuidada iluminación para que las esculturas puedan ser contempladas también por la noche.

#### • LA COLECCIÓN

Los artistas representados en el Museo pertenecen cronológicamente a dos generaciones de la vanguardia española. La primera es la denominada "vanguardia histórica", formada por todos aquellos que, durante los años veinte y treinta, abrieron nuevos caminos frente al arte establecido. Esta representación, pese a la calidad de los autores que la integran —Alberto, González y Miró—, debe entenderse como una muestra simbólica de la gran aportación española al arte del siglo veinte. Mientras Alberto representa a los artistas que desarrollaron su obra en España, Miró y Julio González pertenecen a la vanguardia española en París. Es evidente que faltan figuras capitales como Picasso, Gargallo o Ángel Ferrant. Los organizadores del Museo intentaron conseguir, al menos, la cabeza de Apollinaire de Picasso, pero la delicada salud de su viuda Jacqueline, imposibilitó que se llevara a efecto la donación.

El segundo grupo está formado por la generación de los años cincuenta, heredera del espíritu vanguardista anterior a la Guerra Civil. En este caso sí se consiguió reunir una importante colección de obras, que, como decía la prensa del momento "haría palidecer de envidia a cualquier museo del mundo". Todos los artistas seleccionados eran figuras reconocidas internacionalmente y representativas de las más variadas tendencias de la abstracción española, desde el informalismo hasta el constructivismo y las corrientes geométricas, aunque quizá para ofrecer un panorama completo faltarían obras de escultores tan significativos como Jorge Oteiza. También podría plantearse la conveniencia de ampliar la exposición del Museo de la Castellana, con obras de artistas más jóvenes de reconocido prestigio o, por el contrario, considerarlo definitivamente como representativo de un momento muy determinado del arte español contemporáneo que forma ya parte de nuestra historia.



## ANDREU ALFARO (1929)

### *Un món per a infants*

Andreu Alfaro se considera a sí mismo como un heterodoxo, no sujeto a ningún tipo de norma y dispuesto a defender la libertad por encima de todo. Esto explica una trayectoria artística en constante renovación, sin atenerse a modas ni corrientes estéticas, aunque ello le haya supuesto en ocasiones conseguir un menor reconocimiento.

Alfaro fué uno de los pocos artistas de su generación que se quedó en su tierra, Valencia, donde había nacido en 1929 y por cuyos intereses siempre se sintió especialmente comprometido. De vocación tardía, empezó a realizar dibujos y pinturas a los 25 años de una forma autodidacta. En su carrera fué determinante un viaje a Bruselas en 1958, donde visitó la exposición retrospectiva "50 años de Arte Moderno", en la que se mostraba una visión completa de las distintas tendencias europeas, quedando especialmente influido por Jorge Oteiza y los constructivistas rusos. Como consecuencia de ello, a su vuelta a Valencia, realizó sus primeras esculturas en alambre y hojalata con rasgos que serían ya definitorios del autor: composiciones abstractas de formas geométricas elaboradas con métodos constructivos, en las que hay un claro predominio de la línea y no del volumen.

En el mismo año Alfaro participó en la formación del grupo Parpalló, movimiento de renovación del arte valenciano, cuyo nexa de unión entre sus miembros –más que las afinidades estilísticas– era un interés común de realizar un trabajo comprometido con la sociedad.

Así, a principios de los años 60, el artista comenzó a comunicar con sus obras un mensaje, generalmente de carácter reivindicativo. En esta línea, empezó una serie de esculturas en varillas de acero muy estilizadas, al estilo de Julio González, cuya influencia siempre está presente en la escultura abstracta de esta época. Más tarde realizaría planchas de acero y latón pulido recortadas y dobladas en formas curvas, de diseño muy sencillo y dinámico. *Espacio para una fuente*, en el Colegio Alemán de Valencia, y *Cosmos 62*, en Calpe (hoy en el IVAM), fueron sus primeras obras monumentales colocadas al aire libre, un tipo de escultura que siempre ha interesado al artista.

Alfaro experimentó un nuevo cambio, a partir de 1964, con la utilización de materiales de uso industrial tal y como salen de la fábrica. Las formas se simplifican al máximo con un mínimo de elementos en la composición, al mismo tiempo que el significado de las piezas se vuelve primario e "intimista", como en la obra *Monumento al amor*, evocado por dos barras unidas. Estas esculturas se relacionan en ocasiones con el minimalismo por su depuración formal, sin embargo él afirma que nunca se propuso seguir esta corriente, y en cualquier caso su intención comunicativa le alejaba definitivamente de ella.

La serie más conocida del artista son las *Generatrices*, composiciones muy dinámicas formadas por una sucesión de tubos, que se ordenan en el espacio creando estructuras radiales. A lo largo de los años 70 realizó muchas de estas obras en gran tamaño para grandes espacios urbanos, con un gran sentido escenográfico, de manera que, según el propio autor, modifican el ámbito que las envuelve otor-



*Un món per a infants*, 1971

200 x 200 x 64 cm

Acero inoxidable

gándole un carácter distinto. Un buen ejemplo es la *Puerta de la Ilustración* (1984-1990), situada en Madrid, en la avenida del mismo nombre. Con esta idea un tanto barroca de intervención en el entorno, organizó varias exposiciones de conjuntos escultóricos al aire libre, entre ellas la de 1985 en Brühl, Alemania.

Después de la muestra retrospectiva de su obra en el Palacio de Velázquez de Madrid, en 1979, Alfaro decidió dar un giro total a su trayectoria. Desde entonces, el tema que trata la escultura cobra protagonismo y aparecen alusiones explícitas en sus piezas. Las últimas series están realizadas bien en varilla metálica muy estilizada –como *El cuerpo humano* (1985)– o bien en piedra, por ejemplo *Las tres Gracias* (1989), estas últimas con un estudio del volumen inusitado en el autor. Ambos procedimientos se utilizan en sus obras más recientes, sobre la figura de Goethe y la estatuaria griega arcaica.

Como reconocimiento a su labor, el artista recibió en 1981 el Premio Nacional de Artes Plásticas, y en 1995 ha sido seleccionado para representar a España en la Bienal de Venecia.

**Un món per a infants**, la escultura de Alfaro en el Museo, pertenece a la serie *Generatrices*. Está compuesta de 16 barras en acero inoxidable de uso industrial, rectas, de igual tamaño –200 cm– y sección rectangular, que se engarzan unas a otras por un eje. La primera y la última pletina sujetan la estructura al pedestal e inician la sucesión de varillas en abanico, produciendo una sensación de movimiento rotatorio en el espacio, relacionado con los efectos ilusorios que se utilizan en el arte óptico. El mismo tratamiento tiene la luz que, al filtrarse entre las barras, marca los contornos y le confiere a la obra ingravidez, elegancia y luminosidad, acentuada por los destellos que origina en el material cromado.

La escultura presenta unas formas muy diferentes según los puntos de visión que adopta el espectador al girar en torno a ella. En origen, la estructura se podía transformar cambiando la disposición de las barras, que no estaban soldadas sino acopladas con pasadores, sin embargo, por su excesiva fragilidad, ha sido necesario realizar un montaje fijo. De hecho, desde su colocación en el Museo, ha sufrido diversas agresiones y un deterioro progresivo que culminó, en 1993, con la sustitución de la pieza por el mismo modelo, realizado de nuevo por el propio autor.

El título significa en valenciano “un mundo para niños”, quizás referido a la forma esférica que sugiere y a sus pequeñas proporciones. Esta obra se relaciona con otra escultura del artista situada en Frankfurt, denominada *El món* (1985), en este caso tal vez alusivo al mundo de los adultos. Por otra parte, la disposición de las varillas puede recordar el movimiento de una noria de feria o un molinillo de viento, temas infantiles como los que se reflejan en un libro de lectura, en lengua valenciana, con relatos para niños, recopilado por Joan Fuster e ilustrado por Andreu Alfaro, que se publicó en los años cincuenta, precisamente con el mismo título de la obra del Museo.

Eduardo Chillida es uno de los artistas españoles contemporáneos que goza de mayor prestigio internacional. La riquísima personalidad del autor y su sólida y ya clásica obra han sido objeto de las críticas más entusiastas y unánimes. Eduardo Chillida, junto con Jorge Oteiza, comparte el primer puesto entre los escultores vascos modernos y su influencia en las nuevas generaciones de artistas ha sido considerable.

Nació en San Sebastián en 1924. En 1943 inició sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que abandonó en 1947 para dedicarse a su vocación artística. En 1948 se trasladó a París, instalándose en el Pabellón Español de la Ciudad Universitaria de esta ciudad, donde modeló sus primeras esculturas en escayola y terracota. Las primeras obras de Chillida se inspiran en el arcaísmo griego y la escultura de Henry Moore, influencias ambas que convergen en el sentido de monumentalidad que va a caracterizar a toda su obra. En 1951 se instaló en Hernani, en el País Vasco, donde realizó su primera escultura abstracta en hierro, *Ilarik*, estela funeraria con la que se integra en la tradición ancestral del pueblo vasco. En la actualidad reside en San Sebastián.

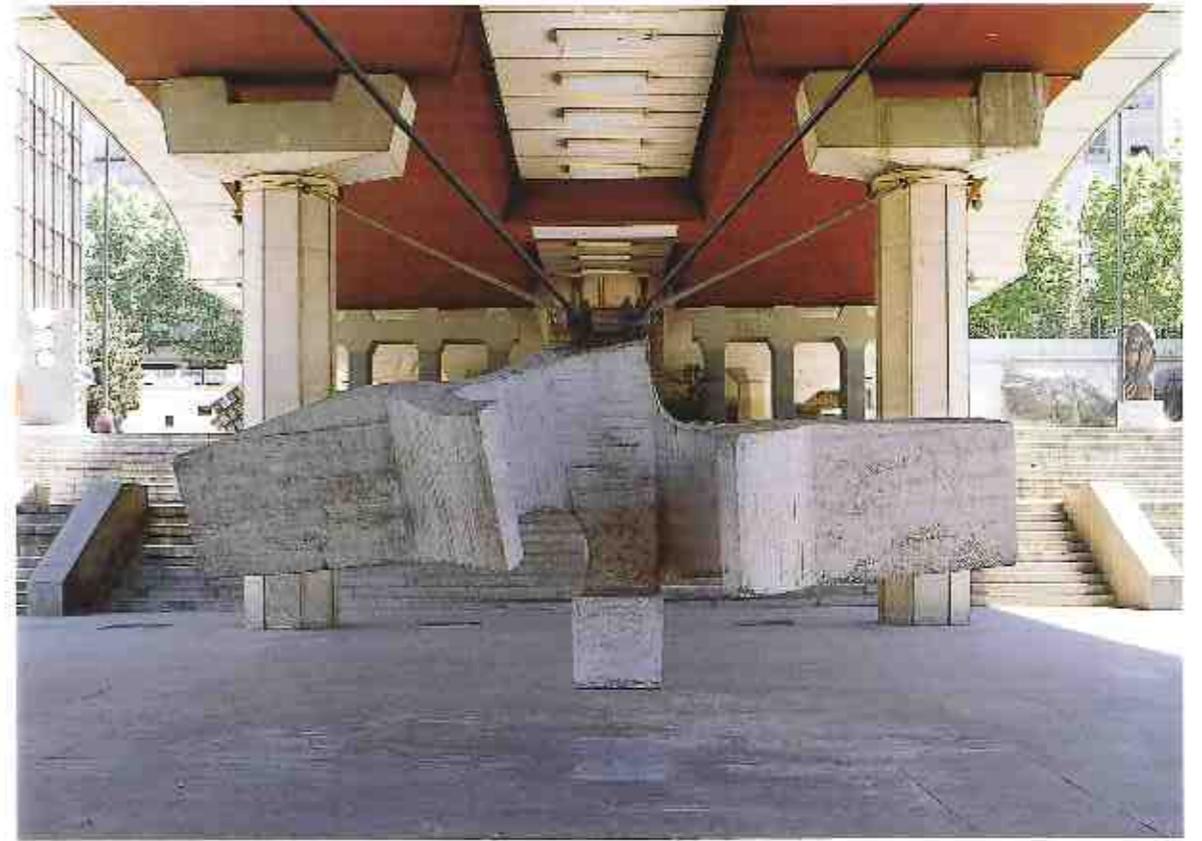
El trabajo en hierro, en el que alcanza un dominio absoluto, supone un cambio trascendental en la trayectoria de Chillida, que va a conceder desde entonces una enorme importancia a la capacidad expresiva que entraña cada material. La composición de sus obras parte siempre de las posibilidades estructurales que poseen los distintos tipos de materiales y estos le hacen reflexionar sobre el espacio interior del que surgen las formas; el escultor libera la energía que contiene toda materia y la proyecta en el espacio. En los años cincuenta trabaja en hierro varias series con títulos tan poéticos y reveladores del espíritu que alienta al artista como *Rumor de Límites*, *Yunque de sueños* o *Peine del Viento*. Entre 1960 y 1966 realiza en madera la serie *Abesti Gogora* en la que continúa su incansable reflexión sobre el espacio y la materia. A partir de 1965, y después de un viaje a Grecia en el que quedó impresionado por los efectos de transparencia en el modelado de algunas obras de la Antigüedad Clásica, empezó a investigar sobre el papel de la luz en la escultura, abriéndose una nueva etapa en la que trabaja en alabastro la serie *Elogio de la luz*.

A partir de la década de los setenta, sus investigaciones sobre la materia y el espacio, le conducen a la realización de impresionantes obras en hormigón y acero. Chillida es un artista preocupado por ahondar en el conocimiento más profundo de la realidad que le rodea, es un observador y experimentador del espacio; sus esculturas plantean una reflexión sobre el lugar en el que se integran, sobre la dimensión y límites del espacio que ocupan. Sus obras están concebidas para ser expuestas preferentemente al aire libre, y de hecho ha realizado numerosas esculturas monumentales para espacios abiertos como *El Peine de los vientos* (1972-1977), en San Sebastián; *Elogio del horizonte* (1990), situada sobre los acantilados de Santa Catalina en Gijón; o *Gure Aitaren Etxea* (1990), en Guernica, perfectamente integradas todas ellas en el paisaje que las rodea.

El alcance internacional y la transcendencia de la obra de Chillida han sido reconocidos en numerosas ocasiones por la obtención de los más prestigiosos galardones, tanto en España como en el extranjero. Muy destacada es también su labor como grabador, dibujante y pintor que en gran parte se puede considerar como una extensión de su obra escultórica.

**Lugar de encuentros III** es la primera obra en hormigón armado de Chillida, concebida y creada expresamente para ocupar, suspendida del puente, el espacio central del Museo de la Castellana. En esta obra Chillida experimenta con las leyes de la gravedad, haciendo volar o levitar a una estructura de hormigón blanco, solución que utilizará posteriormente en otras obras similares como *Elogio del Agua* en Barcelona. Para su realización contó con la ayuda del ingeniero Jose Antonio Fernández Ordoñez. El artista traslada a este material una composición que previamente había experimentado en hierro, en otras dos esculturas a menor escala, tituladas *Lugar de encuentros I y II* (1972), que se conservan en colecciones madrileñas, una de ellas en la Fundación March. La obra está estructurada en varias piezas, en las que quedan visibles las marcas del encofrado del hormigón; la combinación de formas rectas y curvas en expansión confieren al conjunto una sensación de movimiento y crean un espacio interior. Chillida relata así cómo surgió la idea de esta obra: "En una ocasión se me habló de la posibilidad de realizar una escultura en hormigón, algo en lo que yo había pensado ya hacía mucho tiempo. Pasaron dos años antes de poder concretar la idea de usar este material, que me interesaba mucho por varias razones. Entonces, un día, estando en una fábrica, cansado, sentado en el suelo de una nave grande y fumando en esa situación de relajación en la que uno no está haciendo nada, ví al fondo de la nave enorme cómo realizaban maniobras para levantar una gran máquina muy pesada a la que amarraban para elevarla con una grúa. Yo, mientras observaba esta operación, tuve la impresión de que todo el espacio que había encima de esa máquina estaba aplastando a ésta contra el suelo. Notaba esa sensación de gravitación del espacio contra la máquina. En el momento en que se tensaron los cables y esta se elevó del suelo unos centímetros, tuve la sensación de que todo el espacio de la fábrica se metía debajo y ayudaba a levantarla".

Posteriormente se le dio el nombre de *La sirena varada*. Este segundo título, por el que es más conocida, hace alusión a los cables de acero –de los que se utilizan en la marina– que mantienen la obra suspendida del puente, pero también se ha interpretado como una consecuencia de la situación de estancamiento en la que permaneció la escultura hasta su definitiva instalación en el Museo. El montaje de la escultura de Chillida desencadenó una larga y apasionada polémica, que quedó ampliamente reflejada en la prensa del momento, y que forma ya parte de la historia del Museo. En 1973 la escultura fue retirada de su emplazamiento, decisión que se achacó a motivos ideológicos, convirtiéndose así la obra en un símbolo de la lucha por la democracia. *La sirena varada* estuvo expuesta en la Fundación Maeght de París y en la Fundación Miró de Barcelona, hasta su instalación definitiva en el Museo de la Castellana el 2 de septiembre de 1978.



**Lugar de encuentros III o La sirena varada, 1972**

205 x 500 x 180 cm

Hormigón

Martín Chirino nació en las Palmas de Gran Canaria en 1925, en un medio familiar tradicionalmente ligado a la construcción y reparación de barcos, que le puso en contacto desde muy niño con el mundo de la forja y la talla de la madera. Ambas circunstancias fueron decisivas en la trayectoria del escultor, puesto que los dos factores que mejor definen su obra son las continuas referencias a su tierra, cuya cultura ancestral ejerció una poderosa influencia, y el uso del hierro como medio de expresión plástica, un trabajo artesano de tradición española, que, como decía Antonio Saura, supo sintetizar con las más actuales preocupaciones espaciales.

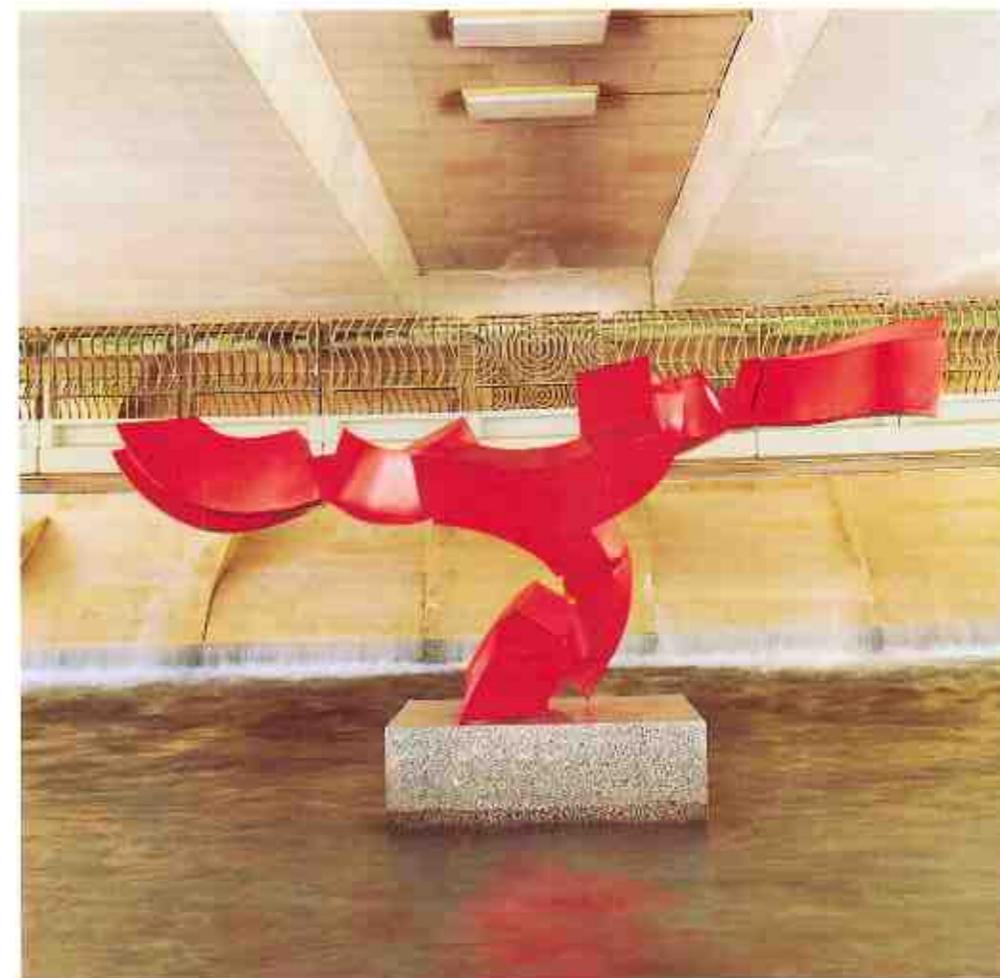
El artista inició su formación en la escuela canaria de Manuel Ramos y más tarde, a partir de 1948, continuó sus estudios en Madrid en los cursos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, los cuales compaginaba con el aprendizaje del oficio en talleres de herrería. Contribución decisiva en esta etapa fueron los viajes que realizó a Francia, Italia e Inglaterra, especialmente su estancia en París, donde conoció la escultura en hierro de Julio González.

De regreso a Las Palmas, en 1953, Chirino comenzó a trabajar en el campo de la abstracción con las *Reinas negras*, figuras estilizadas, inspiradas en el arte africano y el surrealismo, con una mezcla entre arte primitivo y vanguardia que estará presente en muchas de sus obras. En esta época una de sus principales aficiones era el estudio de los vestigios de la antigua civilización guanche, interés que compartía con su amigo el pintor Manolo Millares.

Al poco tiempo, el artista se trasladó a Madrid y comenzó una serie de obras dentro de la denominada "poética del informalismo", con una búsqueda de la fuerza expresiva en los materiales, fundamentalmente el hierro forjado, que proporciona sobriedad y un cierto rigor formal a sus esculturas. Las *Composiciones* y las *Herramientas poéticas e inútiles* fueron dos series, que desarrolló hasta finales de los años cincuenta, de diseños muy sencillos con un claro predominio de la línea al estilo de Julio González. En el caso de las *Herramientas*, remiten con facilidad a los útiles de labranza —arados, rejas, etc.—, siguiendo el mismo juego que toda la vanguardia de ligera referencia a la realidad. Ésta se encuentra también en la serie *Raíces*, que sugiere ramas de árboles retorciéndose por el suelo. Es una obra comenzada en 1957 y con una gran continuidad en el tiempo, de manera que refleja los cambios formales y técnicos que va incorporando el artista a lo largo de su carrera.

En 1958 Chirino realizó su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid y entró a formar parte de El Paso, un grupo de artistas y críticos que se habían unido con el objeto de "vitalizar" el arte moderno en España, dentro de una línea de expresión informalista que admitía cierta pluralidad de posturas.

La participación en la muestra "New Spanish Painting and Sculpture", organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York un año más tarde, supuso para el escultor su lanzamiento en el panorama artístico internacional, mediante la firma de un contrato con la Galería neoyorkina Grace Borgenicht



*Mediterránea*, 1972

150 x 370 x 50 cm (aprox.)

Aceró pintado al duco

que desde 1962 ha realizado periódicamente exposiciones individuales de sus obras. En aquella muestra había presentado *Vientos*, su serie más conocida, en la que introducía por primera vez la espiral, un motivo que reaparece constantemente en sus creaciones posteriores. Este tema iconográfico, tomado de las inscripciones aborígenes canarias, poseía una indudable connotación simbólica, pero el artista le añadió además el significado alegórico de evocación del viento, de su movimiento al batir las olas o la arena de la playa. Paralelamente y con un carácter muy distinto, inició en 1961 los *Inquisidores*, esculturas compuestas por barras de hierro, que se retuercen hasta formar rostros humanos e instrumentos de tortura. Son obras de un gran dramatismo, conseguido a través del tratamiento expresionista de la materia, que se inscriben en el contexto socio-político que se vivía en España en aquel momento.

Más tarde, a partir de 1969, Chirino experimentó un cambio formal y técnico en un conjunto de piezas monumentales, realizadas en chapa pintada en colores vivos, que suponen un paréntesis en su trayectoria. Se trata de las *Mediterráneas*, entre las que se encuentra la escultura del Museo, y su evolución posterior, las *Ladies*.

Con su método habitual en hierro forjado y acero, el trabajo del artista se ha centrado fundamentalmente en la década de los años 70 y 80 en el desarrollo del motivo en espiral, creando varias series con muy distintas configuraciones, que van desde la ligereza e ingravidez sugerida por un pájaro alzando el vuelo en los *Aerovoros*, hasta las máscaras compactas de referencias africanas que constituyen los *Afrocanes*. Dentro de sus últimas producciones se reafirma el definitivo acercamiento de Chirino a su tierra. Ésto se manifiesta además en la labor de promoción cultural que desarrolla a partir de 1989 desde el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, del que ha sido uno de los principales promotores y actualmente es director.

La obra que se expone en el Museo, *Mediterránea*, está realizada en láminas de acero soldadas y pintadas al duco —al horno— en rojo brillante, según la nueva técnica empleada por el artista en esta serie. El color, utilizado por primera vez en su obra, no tiene una intención decorativa, pretende atenuar las líneas, acentuar el carácter liso de las superficies y reforzar la sensación de ligereza. Hay un cierto barroquismo en sus formas trazadas por medio de suaves curvas, extendidas en horizontal, creando volúmenes y huecos, que suponen un cambio formal con respecto a sus obras precedentes, más austeras y rígidas. Es una composición que, según su propio autor, evoca el mar, la luz y la claridad del Mediterráneo, pues este trabajo surgió como consecuencia de una estancia de dos meses en Grecia, en 1964, durante la cual quedó profundamente impresionado por la cultura y el paisaje griegos.

En el contexto en que está situada, en mitad de la fuente, el rojo brillante de la escultura ofrece un fuerte contraste de color con la sobriedad del resto de los materiales, y el ritmo sinuoso que le confieren las curvas hace juego con el movimiento ondulante del agua, a la vez que se refleja en el estanque.

Amadeo Gabino nació en Valencia en 1922. Realizó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, al mismo tiempo que trabajaba en el taller de su padre, el escultor Alfonso Gabino. Entre 1948 y 1959 viajó por diferentes países de Europa y América para completar su formación y conocer las últimas tendencias artísticas. Amplió sus estudios en la Accademia delle Belle Arti de Roma, las Escuelas de Bellas Artes y del Louvre de París y en la Staatliche Hochschule für Bildende Künste de Hamburgo. Conoció en sus viajes a importantes figuras del arte contemporáneo como Max Ernst, Calder, Lucio Fontana o Lipchitz, pero será especialmente significativo, por la influencia que tendrá en sus primeras obras, el encuentro con los escultores neohumanistas italianos: Marino Marini, Giacomo Manzú y Carlo Carrá. Hacia 1951 empezó a realizar pinturas abstractas, sin embargo no será hasta 1960 cuando se plantee la aplicación de la abstracción a la escultura. Desde 1958 a 1960 vivió en Hamburgo, ciudad en la que realizó su primera escultura abstracta en hierro, y más tarde, en 1961 obtuvo una beca de la Fundación Ford para ampliar estudios en Estados Unidos.

Sus primeras esculturas son figurativas, desnudos femeninos en bronce; pero, a partir de 1960, su evolución experimentó un profundo cambio, orientándose hacia conceptos constructivistas. La definición de su estilo coincidió con el auge de las distintas corrientes constructivas y neoconcretas que aparecieron en la segunda mitad de los años cincuenta en España, en torno al grupo Parpalló de Valencia —del que fue uno de sus fundadores—, la primera exposición de "Arte Normativo Español", el Equipo 57, el Equipo Córdoba, etc., que planteaban un arte nuevo como respuesta al mundo industrializado y a la moderna tecnología y sus consecuencias culturales. Daniel Giralt-Miracle ha definido muy acertadamente las diferentes tendencias que confluyen en la obra de Amadeo Gabino: "La rigurosa disciplina compositiva, base de la mayoría de sus obras, toma de las tendencias más características de su época aquello que puede 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..."

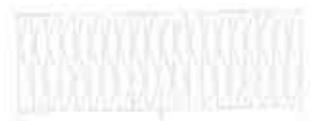
Hacia mediados de los años sesenta, inspirado por los avances de la tecnología espacial, y sobre todo por la ingeniería aeronáutica, empezó sus investigaciones sobre la materia y el espacio, trabajando con láminas de hierro, acero, aluminio y otros metales. Su estilo personal está ya definido, y se caracterizará por una peculiar técnica del collage, creando composiciones cerradas mediante la superposición de chapas de metal recortadas en formas circulares concéntricas, que concibe como si se tratase de piezas de una armadura. Esta técnica la aplicó primero a los relieves y más adelante empezó a diseñar esculturas exentas. Los materiales más empleados en sus esculturas son el hierro, el acero, e incluso otros más ligeros como el aluminio y el latón. En ocasiones combina diferentes metales en sus com-

posiciones, creando fuertes contrastes entre colores y texturas, como, por ejemplo, en algunas esculturas de los años ochenta en las que utiliza el acero inoxidable y el acero cortén.

Amadeo Gabino es un artista polifacético. Muy interesante es su actividad como dibujante, creador de collages y grabador. Se inició en la práctica del grabado en 1958 en Alemania, siendo su maestro el grabador Paul Wunderlich. La obra en papel de Gabino posee el estilo inequívoco del artista, sobre todo reconocible en sus magníficos collages, y le ha servido siempre como campo de investigación en el que ha podido experimentar nuevas composiciones para sus esculturas. También ha desarrollado otras facetas artísticas, como ceramista y diseñador de objetos para la casa y el jardín.

Muchas de sus esculturas están concebidas para espacios abiertos. Amadeo Gabino ha realizado impresionantes obras monumentales como el espectacular mural *Homenaje a la Investigación Espacial* en la Central Hidroeléctrica de Castrelo (Orense, 1969), las dos esculturas de 6 m para el Museo al Aire Libre del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas de Caracas (1975), la del Museo de Escultura al Aire Libre de Santa Cruz de Tenerife, la del Parque-Museo Olímpico de Seul (1988) y la del Parque de Juan Carlos I (1992). En 1974 obtuvo el primer premio en el I Concurso de Escultura Autopistas del Mediterráneo.

La obra de Amadeo Gabino, *Estela de Venus*, está instalada en los jardines del Museo de La Castellana, en los que destaca por su aspecto de tótem robótico o estela futurista. Es una escultura compuesta por una estructura interna, chapada en acero inoxidable con remaches de hierro oxidado. Está realizada con la original técnica de collage, a base de placas metálicas, que el autor emplea en las esculturas de los años sesenta y setenta, y que responde a la nueva orientación espacial que toma su obra a partir de 1965, tras su estancia en Estados Unidos. Las láminas de acero son como espejos que producen curiosos efectos ópticos y lumínicos según se va rodeando la escultura. *Estela de Venus*, al igual que otras obras de la misma época, con títulos tan sugerentes como *Proa espacial* (1966), *Armadura lunar* (1966), *Vibración espacial* (1974), *Estela de Saturno* (1975) o *Estela de Marte* (1975), es una obra muy representativa del inconfundible estilo de Amadeo Gabino y de su interés por crear una escultura abstracta acorde con el espíritu de la nueva era científica y de la tecnología.



*Estela de Venus*, 1973

200 x 50 x 41 cm

Acero inoxidable

JULIO GONZÁLEZ (1876-1942)

*La petite faucille*

34

Julio González es uno de los grandes escultores de la vanguardia histórica internacional. Su obra es fundamental para entender la evolución de la escultura contemporánea, pues abrió un nuevo camino, no sólo por ser uno de los primeros artistas que utilizó el hierro como material artístico con una función expresiva, sino también por su preocupación por el espacio como elemento esencial de la escultura. Su influencia en las generaciones posteriores, aunque algo tardía, ha sido enorme, especialmente en los artistas ligados al informalismo, y puede ser considerado como el precedente de todos aquellos escultores cuya obra se basa en las posibilidades estructurales y expresivas de los materiales escultóricos.

Julio González nació en Barcelona en 1876, donde aprendió desde pequeño el arte de la orfebrería y del hierro forjado, junto con su hermano Joan, en el taller de su familia, al tiempo que asistía a las clases de pintura y dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y del Cercle Artistic de Sant Lluc. Los dos hermanos vivieron intensamente el ambiente de la Barcelona modernista. A finales de siglo frecuentaban la tertulia de "Els Quatre Gats", núcleo de los artistas e intelectuales más avanzados de la época, donde conocieron a Pablo Picasso. En 1897 Julio viajó a Madrid, y la profunda impresión que le causaron las obras del Museo del Prado, le decidió a dedicarse a la pintura. En 1900 se trasladó con su familia a París. Allí se unió al grupo de Picasso y se relacionó con algunos de los artistas que habrían de renovar el arte, como Max Jacob, Maurice Raynal, Modigliani o Brancusi, los españoles Juan Gris, Paco Durrio, Manolo Hugué y Pablo Gargallo, entre otros muchos. Será especialmente significativa su relación con el escultor Pablo Gargallo, quien ejerció una gran influencia en sus primeras obras.

En París continuó sus trabajos de orfebrería, realizó numerosos dibujos y pinturas y empezó a dedicarse a la escultura. La muerte de su hermano Joan en 1908, sumió al artista en una profunda depresión que le llevó a aislarse en su casa y su trabajo. En 1910 realizó las primeras máscaras de metal repujado, en las que queda patente la atracción por la estética cubista. Valiéndose de sus conocimientos del metal forjado, experimentó nuevas formas y recursos técnicos y se preocupó por el nuevo rumbo que había de tomar el arte y el trabajo artesanal frente a la inevitable mecanización e industrialización que imponían los nuevos tiempos. Durante la I Guerra Mundial trabajó en los talleres Renault donde estudió la técnica de soldadura autógena, perfeccionando aún más sus conocimientos sobre el trabajo del metal, y adquirió en la calle de Odessa, en París, un taller de herrero; los materiales más empleados en sus obras son el hierro forjado y el bronce. A partir de 1927, abandonó definitivamente la pintura y realizó en colaboración con Pablo Picasso las primeras obras en hierro recortado y forjado, empleando la técnica del ensamblaje, en las que rompía con los viejos conceptos escultóricos. Su sólida formación artesana, el dibujo y la pintura, forman un sustrato que no le abandonará nunca y que le permitirá asimilar las más diversas influencias vanguardistas. Su obra se debatirá siempre entre la figuración y la abstracción, entre el convencionalismo de su formación académica modernista y su incursión en la vanguardia.



*La petite faucille*, h. 1937

210 x 65 x 50 cm

Bronce

35

J  
U  
L  
I  
O  
G  
O  
N  
Z  
Á  
L  
E  
Z

La búsqueda de un expresionismo abstracto está presente en toda su obra, que alcanza la madurez en los años veinte y treinta. Las máscaras y cabezas que realizó entre 1928-1933, marcan la transición hacia un nuevo lenguaje escultórico, que en estos años se fundamenta en la construcción de complejas estructuras en hierro forjado, recortado y soldado, llegando a crear formas huecas en las que queda atrapado el espacio, como en la célebre *Cabeza llamada "El Tunel"*. En 1933 colaboró con el "Grupo de Arte Constructivo" de Torres García, exponiendo su obra en el Salón de Otoño de Madrid. El año 1937 fue el momento cumbre de la carrera de Julio González, cuando realizó algunas de sus obras más importantes, tanto en la tendencia del realismo expresionista como en la tendencia abstracta; paulatinamente se fue alejando de la estética cubista y empezó a cultivar un expresionismo que en algunas ocasiones le conducirá a la abstracción, pero sin abandonar nunca la referencia a la realidad. En este año participó en el Pabellón español de la Exposición Universal de París en la que presentó su obra maestra *Maternidad*, más tarde conocida como *La Montserrat*, y realizó también *Mujer mirándose al espejo*, prototipo de sus esculturas desmaterializadas y esquemáticas de la década de los treinta.

Las dificultades para realizar esculturas durante la Segunda Guerra Mundial, determinaron que, en la última etapa de su vida, se dedicara fundamentalmente al dibujo, aunque todavía trabajó en algunos proyectos en escayola. Murió en 1942 en su casa de Arcueil, en los alrededores de París.

La obra expuesta en el Museo de la Castellana, *La petite faucille* (La pequeña hoz), fue donada por la hija del escultor, Roberta González. Se trata de una ampliación en bronce, a partir de una obra original, realizada en hierro forjado, a menor escala (30 x 10,5 x 8 cm), de la que se fundieron varios ejemplares, que se conservan en diferentes Museos y colecciones de Europa y América, uno de ellos en la Colección Julio González del IVAM de Valencia. Según los especialistas en la obra de Julio González, esta escultura se puede fechar en torno a 1937, en plena Guerra Civil española. Esta obra, conocida también por el título *Homenaje a la hoz y el martillo*, es muy significativa ya que pone de manifiesto la postura adoptada por el artista durante la contienda, y está en relación con el arte beligerante del momento, influido fundamentalmente por la estética soviética. Es un magnífico ejemplo de la tendencia abstracta del autor en el que, según la expresión por él mismo acuñada y tantas veces repetida, "dibuja en el espacio" el perfil de un cuerpo en movimiento contenido, de formas angulosas y aximétricas, en el que juega con los espacios vacíos y los volúmenes, consiguiendo "la unión de las formas reales con las imaginadas y sugeridas". Guarda una cierta semejanza con otras obras de este momento como *Dafne* (c.1937) o la *Bailarina de la margarita* (c.1937) y, sobre todo, con algunos dibujos preparatorios para esculturas. Esta obra está ya en la línea de esculturas posteriores, de las llamadas figuras fitomórficas —de formas vegetales—, como las de la serie *Hombres Cactus* (1939-1940).

Arquitecto de profesión y vocación, Rafael Leoz dedicó su vida, de una forma altruista, a investigar científicamente nuevos métodos para la construcción de viviendas sociales. Los estudios sobre la ordenación geométrica del espacio y una indudable sensibilidad artística, le encauzaron hacia el campo del diseño y la escultura abstracta.

Leoz nació en Madrid en 1921, y estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de la que más tarde sería profesor. En 1955, comenzó a trabajar en proyectos de viviendas dentro de los Planes para la erradicación del chabolismo en el extrarradio de la capital, entre ellos el Poblado de San Fermín. Esta experiencia le hizo interesarse por los problemas planteados en este tipo de edificaciones, llegando a la conclusión de que la única manera de abaratar los costes y conseguir unos espacios habitables dignos, era sustituir los métodos tradicionales utilizados en la arquitectura, por las nuevas técnicas que la industria ponía a su alcance. Ya se habían realizado ensayos, en Europa y Estados Unidos, de prefabricación en serie de casas completas o sólo de algunos componentes —una viga, un panel, etc— pero no solucionaban el problema en profundidad y caían además en la monotonía y la deshumanización, dos aspectos —estético y sociológico— que siempre preocuparon a Leoz.

Durante estos años el arquitecto obtuvo, junto con otros compañeros, diversos premios que le auguraban un futuro profesional brillante. Sin embargo, en 1960 abandonó su carrera para dedicarse a investigar sobre la industrialización del proceso constructivo. Su objetivo era organizar el espacio arquitectónico, de forma que los diversos elementos que lo componen se pudieran fabricar en serie y combinar de muchos modos, para obtener una gran variedad de resultados y atender así a las diferentes necesidades de vivienda.

Para el desarrollo de su teoría, publicada en 1968 en su libro "Redes y Ritmos Espaciales", Leoz se basó en las ideas de Platón sobre la organización del espacio físico por medio de figuras geométricas. Con este planteamiento, estableció dos formas distintas de compartimentar el espacio: mediante la yuxtaposición de determinadas figuras o por la disposición de las mismas unas dentro de las otras, para lograr elementos de base o "moléculas" que se pudieran unir en diferentes composiciones.

El primer sistema fué llevado a la práctica con el "Módulo Hele", la más famosa creación del arquitecto, por la que obtuvo la Mención Especial Honorífica en la Bienal de Sao Paulo de 1961. Consistía en una molécula en forma de "ele", compuesta de cuatro cubos —tres alineados y uno en ángulo recto—, cuyas innumerables posibilidades combinatorias la hacía aplicable a cualquier campo del diseño. En el terreno arquitectónico, utilizó este método en el complejo de viviendas de Torrejón de Ardoz (1975-1978), mientras que el segundo procedimiento lo experimentó en el proyecto de la Embajada de España en Brasilia, comenzado en 1973.

En 1969 se constituyó la Fundación Rafael Leoz para la Investigación y Promoción de la Arquitectura Social, dirigida por él mismo hasta su muerte en 1976. Aunque hubo pocos ejemplos prácticos, Le Corbusier, Jean Prouvé y Mies van der Rohe, entre otros, reconocieron el alcance de su

labor científica, que fué premiada en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, tanto en España como en el extranjero, hasta el extremo de estar propuesto para el Nobel de la Paz en 1968.

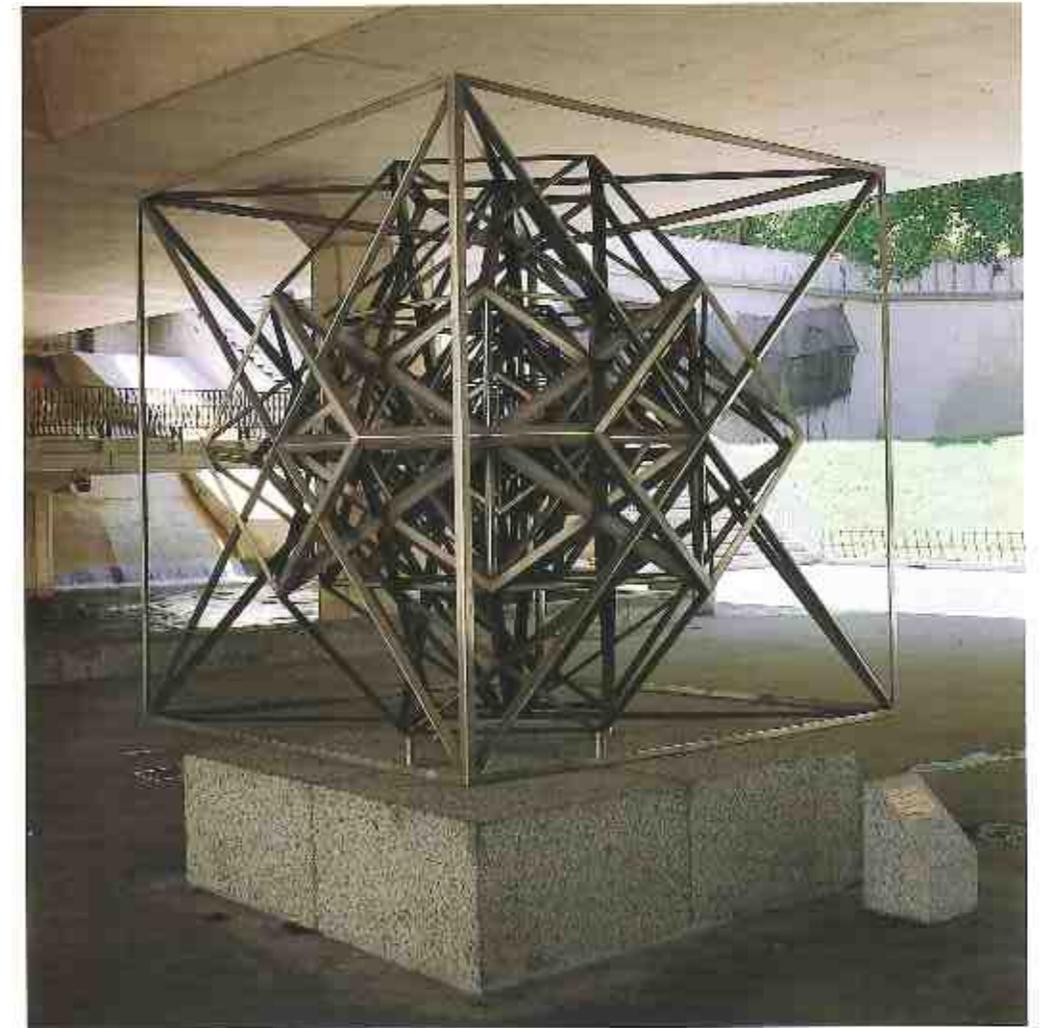
Paralelamente a esta faceta investigadora, Leoz desarrolló una interesante actividad artística. El diseño de maquetas, como ensayo de sus ideas, le sugirió la posibilidad de realizar esculturas en base a estos mismos principios. Resulta un proceso lógico si se tiene en cuenta que el análisis sobre el espacio y su ordenación, es objeto de estudio tanto en el campo arquitectónico como en el escultórico. La obra artística de Leoz, desarrollada dentro de la abstracción, supone pues una continuación de sus estudios espaciales. Como consecuencia de ello, sus esculturas se aproximan a planteamientos del arte concreto, por la utilización en las mismas de elementos geométricos y por su carácter de experimento científico y visual.

El artista realizó piezas de pequeño formato, por lo general en materiales transparentes, a base de poliedros –iguales o no– que se dividen y coordinan de formas muy distintas. Especialmente interesantes son los modelos que hizo de las posibilidades combinatorias del “Módulo Hele”, con superposiciones de cubos en sentido ascendente y diferencias cromáticas, que acentúan los efectos constructivos y visuales que poseen estas pequeñas maquetas. En esta misma línea, también diseñó vidrieras.

Hay otra serie de esculturas de gran tamaño, en piedra y metal, en las que Leoz continúa con este mismo lenguaje, pero con una intención claramente estética y monumental. En la exposición “Arte Geométrico en España”, celebrada en 1989 en el Centro Cultural del Conde Duque, se presentaron dos obras suyas de éstas características, realizadas en 1974: *Hexágonos*, en mármol, y *Composición espacial*, en latón y baño de plata. Ésta última tiene especial interés por los efectos visuales, de luz y movimiento conseguidos a través de la cualidad reflectante del propio material, que la pone en relación directa con experiencias del arte óptico, y concretamente con la obra de Francisco Sobrino expuesta en este mismo Museo.

La escultura de Rafael Leoz que se muestra en el recinto de la Castellana, ***Estructuración hiperpoliédrica del espacio***, es la realización práctica de uno de sus sistemas de división del espacio: aquel que utiliza cuerpos geométricos que se disponen unos dentro de otros, formando series decrecientes, a la manera de las “muñecas rusas”. Esta pieza, realizada en acero inoxidable, está compuesta básicamente por un cubo, que comprende a su vez un poliedro de Lord Kelvin –formado por 6 cuadrados y 8 exágonos– y dentro de éste un octaedro regular, con la repetición dos veces más de esta misma secuencia hacia el interior. El conjunto es, en palabras del propio autor, una “representación volumétrica, simbólica y compendiada”, en la que se estudia una determinada división y ordenación espacial del cubo.

La obra es, sin duda, una de las más complejas del Museo y, también, la de coste económico más elevado en su realización.



***Estructuración hiperpoliédrica del espacio, 1971***

180 x 180 x 180 cm

Aceño inoxidable

## MARCEL MARTÍ (1925)

### Proalí

Marcel Martí es uno de los grandes escultores catalanes contemporáneos y una de las figuras más representativas del movimiento artístico renovador que tuvo lugar en la Barcelona de la posguerra.

Nació en Alvear (Argentina) en 1925, de padres españoles, que le trajeron a España cuando sólo contaba un año y desde entonces ha residido en Barcelona, donde se inició en el conocimiento de la pintura. Artista de formación autodidacta, empezó a pintar a los 17 años. Será a partir de 1946 cuando empiece también a interesarse por la escultura y desde 1953, después de haber realizado varias exposiciones de pintura, se dedicará por completo a esta actividad. Tras una etapa figurativa, a partir de 1958 evoluciona hacia la abstracción. En sus primeras obras es palpable la influencia de la obra de grandes maestros de la escultura moderna, como Moore, Zadkine o Julio González. A pesar de sus incursiones en la abstracción geométrica y sus contactos con el neoconstructivismo en sus primeros tiempos, Marcel Martí ha sido considerado siempre como un escultor ligado al informalismo por el fuerte carácter expresionista de sus obras. A principios de los años sesenta se dedicó casi exclusivamente a los metales, hierro y cobre, realizando obras fundamentalmente geométricas en las que dominan los ángulos y aristas.

Desde mediados de los sesenta, sin embargo, Marcel Martí retornó a las formas naturales, y desarrolló un lenguaje más humano, cargado de simbolismo. Obras representativas de estos años son *Projap* (1965), *Budith* (1965) o *Suh* (1969). Por lo general los títulos no hacen referencia a nada concreto, forman parte del acto de creación de la obra y, como ha expresado Jordi Gimferrer, participan de la magia de la palabra.

Marcel Martí, como la mayor parte de los escultores contemporáneos, concede una gran importancia a los materiales empleados en su trabajo. Así lo manifestó en alguna ocasión: "La escultura significa para mí el sentido transcendente de la existencia expresado en la materia, donde intento plasmar mis intuiciones y vivencias por una afinidad extraña en el diálogo físico del mundo propio al eterno". Por este motivo emplea en sus esculturas los más diversos materiales: el hierro, el bronce, la piedra caliza, el mármol, la arcilla, la madera, el polimetacrilato o el acero cortén. Aunque, en realidad, son las formas ideadas por el artista las que determinan el empleo de cada material. Sus obras más características son esculturas orgánicas que recuerdan en algunos casos a las formas modernistas de Gaudí. Su lenguaje, en el que se combinan los elementos cóncavos y convexos de líneas cada vez más sencillas y depuradas, da lugar a una obra de gran coherencia y perfección en la que el artista valora cada vez más los volúmenes. Las composiciones que crea Marcel Martí son formas orgánicas, vivas, que en ocasiones trascienden la intención inicial del artista.

A Marcel Martí siempre le interesó la escultura monumental y el entorno urbano para el que están concebidas sus obras. En este sentido, a partir de los años sesenta, realizó varias esculturas para espa-



*Proalí*, 1984

195 x 80 x 70 cm

Bronce

cios al aire libre, como *Ritmo y proyección* del Polígono barcelonés de Montbau (1961); la que conmemora el Descubrimiento de América en Miami (1968); la que realizó para la autopista del Mediterráneo en Gerona (1974); la del Centro Astronómico de Calar Alto en Almería (1979) o la escultura en la Plaza Salvador Allende de Barcelona (1984).

La escultura que se expone en el Museo de la Castellana, *Proalí*, es una réplica exacta en bronce del original, en mármol blanco, que actualmente se conserva en el patio del Museo Municipal de Madrid, ejecutada por el propio artista. Esta sustitución se llevó a cabo tras el accidente ocurrido en 1983, cuando un vehículo cayó desde el puente y se precipitó sobre la obra, causándole algunos desperfectos. Afortunadamente, el automovilista no sufrió ningún daño y la escultura pudo ser restaurada, instalándose en su lugar una copia en bronce, material empleado por Martí en las obras de los años ochenta.

*Proalí* es un claro ejemplo del lenguaje organicista del autor, un lenguaje riguroso y ordenado, que se expresa en composiciones de formas sensuales y pulidas, que se debate entre la figuración y la abstracción. Martí crea una composición unitaria y dinámica, de ritmo ascendente, sólida y esbelta en la que se establece un juego entre formas ambiguas, curvas y onduladas, aximétricas y muy pulimentadas, que crean curiosos efectos de claroscuro. En esta obra se pone de manifiesto la enorme capacidad del artista para crear formas simbólicas capaces de transmitir emociones, que nos trasladan a un mundo primitivo, mágico e intemporal, donde la obra adquiere una presencia y una autonomía de expresión, que le confieren un carácter sagrado, casi totémico.



Miró es una de las figuras más destacadas del arte del siglo XX y, junto con Picasso y Dalí, uno de los artistas españoles que han alcanzado el máximo reconocimiento internacional. Aunque la obra de Joan Miró es esencialmente pictórica, su interés por la escultura y la cerámica es muy temprano y las cultivará en diferentes momentos de su vida. En gran parte, la obra escultórica de Miró es una traslación a las tres dimensiones de su peculiar universo pictórico.

Joan Miró nació en Barcelona en 1893. Su padre Miquel Miró era orfebre y su abuelo había sido forjador. La larga y fecunda vida artística de Miró se inicia en 1907, cuando ingresó en la escuela de Bellas Artes de la Lonja, a la vez que se matriculaba en la Escuela de Comercio de Barcelona. Modest Urgell y Joseph Pascó fueron sus maestros. En 1911 sufrió una grave enfermedad y sus padres le enviaron a pasar una temporada en la masía que habían adquirido en Montroig (Tarragona). Esta estancia será decisiva para Miró, que se sentirá ligado a esta localidad durante toda su vida. A su vuelta a Barcelona decidió dedicarse por completo a la pintura y continuó sus estudios en la Escuela de Arte de Francesc Galí, donde entró en contacto con las nuevas corrientes artísticas. A los 17 años conoció al ceramista Lloréns Artigas con el que mantuvo siempre una estrecha amistad. Por entonces, también entabló relación con los pintores E. C. Ricart y Francis Picabia. A finales de 1918 frecuentaba el Círculo Artístico de Sant Lluç donde conoció a J. F. Ráfols y a Joan Prats. A partir de 1919 y después de celebrar en Barcelona su primera exposición individual en las Galerías Dalmau, viajó a París con frecuencia, terminando por instalarse allí. En París conoció a Picasso y entró en contacto con los principales artistas del movimiento dadaísta y surrealista, que por aquel entonces se estaba originando. Conoció a Tristan Tzara y Max Jacob, participó en las manifestaciones Dada, y en 1922 se incorporó al "Grupo de la rue Blomet" con André Masson y Antonin Artaud. Más tarde se relacionará también con Bretón, Max Ernst, Paul Eluard, Magritte y otros surrealistas. En 1928 viajó a Holanda y conoció a Alexander Calder, con quien inició una gran amistad.

Muy pronto Miró se convierte en una de las figuras más representativas del surrealismo y estará presente en las más prestigiosas muestras. En 1935 participó en la exposición de surrealistas de Tenerife y en 1936 en la exposición "Fantastic Art, Dada, Surrealism", organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1937 pintó el *Segador* o *El payés catalán en rebeldía* para el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París.

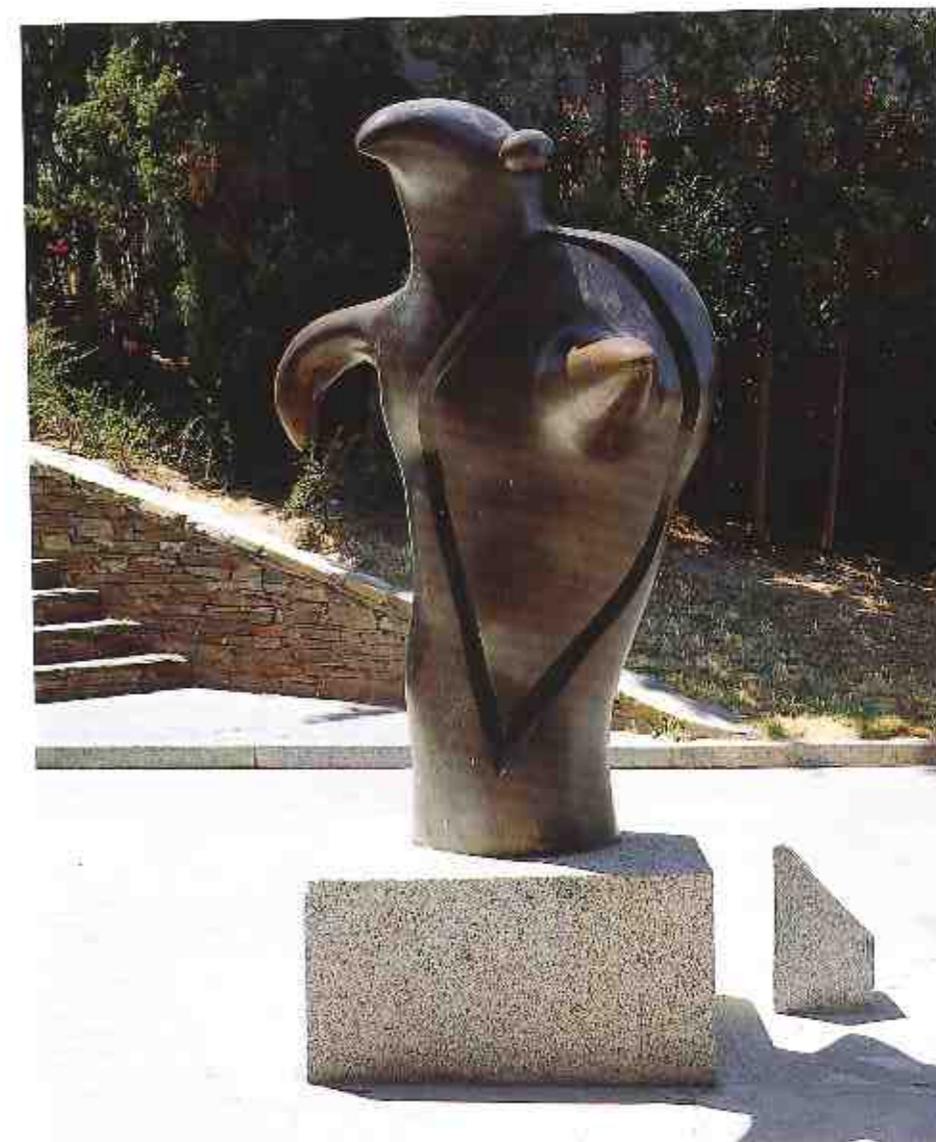
En 1940 Miró regresó a España y durante unos años vivió en Barcelona. En esta época empezó a trabajar en colaboración con Joseph Artigas en las llamadas "esculturas cerámicas", labor que culmina con la realización de los célebres *Murales del Sol y la Luna* para la sede de la UNESCO en París (1947). Miró continuará toda su vida creando murales cerámicos como los de la Universidad de Harvard (1960), el del aeropuerto de Barcelona (1968), el de la Universidad de Wichita (1977) y el del Palacio de Congresos de Madrid (1980). Desde 1956 Miró fijó su residencia en Palma de Mallorca. En 1975 se inauguró en Barcelona la Fundación que lleva su nombre, por iniciativa del propio artista y con el pro-

pósito de mostrar un conjunto significativo de su obra y fomentar la difusión del arte contemporáneo, y en 1979 la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca. Murió en Palma de Mallorca en 1983.

Miró empezó a interesarse por la escultura a partir de su incursión en el surrealismo en los años veinte. En 1929 trabajó en sus primeras esculturas, las denominadas "construcciones", y, en los años treinta, en los llamados "objetos poéticos", con los que intentaba poner todavía más de relieve la revolución artística que se propugnaba en ese momento y el impacto que él consideraba debía tener el nuevo arte. Muy significativa es en esta época su intervención en la escenografía del ballet *Jeux d'enfants* (1932) para la que crea toda una serie de formas sorprendentes de enorme fuerza poética, que Daniel Marchesseau considera como un anticipo de lo que van a ser las esculturas de los años setenta.

A partir de 1960 Miró realizó una serie de esculturas en bronce que suponen una renovación de su lenguaje artístico. Con estas obras hizo realidad el deseo, expresado desde mucho antes en los proyectos y las "esculturas-objeto", de crear una obra escultórica de tipo monumental. En ellas puso en práctica sus teorías sobre la necesidad de llevar la fantasía del artista a la calle, y la importancia que tiene para todo escultor moderno la exposición de su obra al aire libre en un espacio adecuado. Miró realizó numerosas esculturas para espacios públicos, algunas de proporciones gigantescas, como la de La Plaza del Escorxador en Barcelona. En estas composiciones en las que emplea a veces el color, crea toda una galería de seres —personajes, mujeres, cabezas, pájaros— inconfundiblemente mironianos, de expresión vigorosa y rotunda, en los que prevalecen las formas curvilíneas.

A este período de la obra de Miró pertenece la escultura *Mère Ubu*, figura ambigua de mujer-pájaro de proporciones monumentales, especie de animal fantástico, que más bien parece un ídolo o tótem primitivo, protegido por una concha a manera de escudo. Esta escultura es muy representativa del lenguaje expresionista, de gran pureza, que desarrolló Miró en su última época, y de la capacidad del artista para convertir las formas aparentemente más simples en sólidos monumentos, portadores de un mensaje poético que se expresa por medio de signos primitivos. Como ha indicado Gloria Moure, estos signos hacen referencia a una "maternidad cósmica". *Mère Ubu* es una representación compleja, en la que se funden temas repetidos por el autor en numerosas ocasiones: los personajes, las mujeres y los pájaros. La composición guarda una gran semejanza con algunos de los dibujos preparatorios para esculturas, realizados por el artista a partir de los años cuarenta, y con obras como *Pájaro solar* (1944-1946), *Mujer* (1949) o *Mujer y pájaro* (1968), que se conservan en la Fundación Miró de Barcelona. Miró se inspiró para su realización en uno de los personajes de la irónica y extravagante obra de teatro del escritor francés Alfred Jarry, *Ubu Rey* (1888), que tanta aceptación tuvo entre los dadaístas y surrealistas. La escultura de Miró se incorporó al Museo en 1978, ya que el artista se negó a donar ninguna obra hasta que no se hubiera resuelto el conflicto suscitado por la instalación de *La sirena varada* de Chillida.



*Mère Ubu*, 1975

165 x 115 x 96 cm

Bronce

PABLO PALAZUELO (1916)

*Proyecto para un monumento IV B*

Pablo Palazuelo es un artista excepcional dentro del panorama del arte abstracto español, no solo por ser autor de una obra muy original y personal, sino también porque se aparta de las tendencias generales en las que se inscriben el resto de los artistas de su generación.

Nació en Madrid en 1916. Entre 1933 y 1936 vivió en Inglaterra, donde realizó estudios en el Royal Institute of British Architects de Oxford, y en la School of Arts and Crafts de Londres. Acabada la Guerra Civil, decidió dedicarse exclusivamente a la pintura, realizando una serie de obras neocubistas. Se trasladó en 1948 a París, becado por el gobierno francés. Allí se instaló en el Pabellón Español, donde coincidió con otros artistas españoles como Eusebio Sempere y el escultor Eduardo Chillida, al que siempre ha estado unido por una estrecha amistad. En 1969 regresó a España, permaneciendo unos años en Madrid. Más tarde se trasladó a Monroy (Cáceres).

Palazuelo había empezado a adentrarse en la abstracción antes de su marcha a París. Sus primeras referencias fueron la pintura cubista, Mondrian y Paul Klee, realizando ya en 1947 sus primeros dibujos abstractos. En los años cuarenta colaboró en las actividades artísticas de la Galería Clan y participó en la exposición "La Joven Escuela Madrileña" que organizó la Galería Buchholz. En París conoció con mayor profundidad la obra de Paul Klee, que le marcará profundamente y le conducirá definitivamente a la abstracción.

Hacia 1953 su estilo está ya definido. Su obra desemboca en una concepción de tipo geométrico muy personal, y se caracteriza por una depuradísima técnica y un admirable sentido del color, constantes estas que estarán siempre presentes a lo largo de toda su carrera. Precisamente esta pulcritud y el estudio minucioso que precede a todos sus trabajos, es lo que caracteriza y condiciona su producción, siempre de alta calidad.

En las pinturas de los años cincuenta y sesenta crea composiciones armónicas en las que formas geométricas poligonales se expanden en el espacio. Más adelante su estilo se va depurando y evoluciona hacia un lenguaje aparentemente más sencillo, pero en realidad más críptico, en el que aparecen multitud de signos, trazos o formas cambiantes que son reflejo de la evolución interior del artista y de sus principios místicos. Son formas que desprenden energía, como ha manifestado el autor en numerosas ocasiones: "El artista trabaja con la materia, que para mí es energía. Con ella se manifiestan o resuenan otras energías tanto físicas como psíquicas, que son las energías físicas y espirituales del artista". Su filosofía personal tiene su fuente de inspiración en el pensamiento oriental y en su interés por las ciencias ocultas. El ritmo que poseen todas sus composiciones está en relación con el lenguaje musical, como expresó el propio Palazuelo en una entrevista con Francisco Calvo Serraller. "En muchas ocasiones, cuando estoy trabajando, tengo la sensación de estar escuchando". Ha trabajado desde 1980 en varios proyectos musicales, en colaboración con el compositor belga Frederic Nyst, realizados a partir de estructuras por él diseñadas.



*Proyecto para un monumento IV B, 1978*

210 x 188 x 215 cm

Acero cortén

Como en el caso de otros muchos artistas españoles, su obra ha sido reconocida antes en el extranjero que en España. En 1952 recibió el Premio Kandinsky y en 1958 el Premio Carnegie en Pittsburg. En 1973 tuvo lugar en Madrid, en la Galería Iolas-Velasco, la primera exposición individual dedicada a la obra del artista y en 1982 obtuvo la medalla de Oro de las Bellas Artes.

Palazuelo realizó su primera escultura en 1954. Su obra escultórica se identificará plenamente con sus pinturas, grabados y dibujos, llevando a las tres dimensiones sus formas geométricas planas. La escultura ocupará cada vez un lugar más importante en la obra de Palazuelo, sobre todo a partir de los años setenta. Además de la obra expuesta en el Museo de La Castellana, Palazuelo ha realizado varias proyectos monumentales para otros edificios de Madrid como la escultura *Lauda II* (1982), instalada en el Aeropuerto de Barajas, o el gran mural para el vestíbulo de la Torre Picasso (1990). También ha realizado esculturas para otras ciudades, como la del Parque de España en Barcelona (1984).

La obra expuesta en el Museo, **Proyecto para un monumento IV B**, realizada en acero cortén plegado y recortado, es muy representativa del estilo racionalista del autor y de su formación como arquitecto. Como ocurre con todas sus obras, se trata de una composición aparentemente muy sencilla. La pesada plancha de acero está plegada y recortada con tal habilidad y limpieza que más bien parece un trabajo de papiroflexia, por la sensación de ligereza y movimiento alcanzada en el despliegamiento espacial en varios planos. Consigue plasmar aquello que está presente en toda su obra y que el mismo artista ha definido como "el dinamismo de lo aparentemente estático". Palazuelo aprovecha al máximo las cualidades del acero cortén, su textura y calidades cromáticas. La oxidación del acero dota al conjunto de un color rojizo, herrumbroso, con multitud de matices que enriquecen los cambios de luz. El carácter arquitectónico y monumental que siempre ha tenido la escultura de Pablo Palazuelo, se intensifica en los ochenta en obras como *Difronte I* (1986) o *Umbral VII* (1989), en las que continúa sus investigaciones sobre el espacio y la forma.

Palazuelo realizó otra obra, en acero pulido, con el mismo título, *Proyecto para un monumento IV A*.



Cuando Manuel Rivera presentó su obra en la Bienal de Sao Paulo de 1957, causó auténtica sensación. Realmente sus composiciones metálicas, realizadas con materiales y técnicas totalmente nuevos, consiguen resultados sorprendentes y son una de las aportaciones más originales de la vanguardia española de los años cincuenta.

Rivera nació en Granada en 1927 y allí pasó sus primeros años de formación. Nunca olvidará la influencia del paisaje y la arquitectura granadinos, constantemente evocados en sus obras, a pesar de que pronto se trasladó a Sevilla, donde estudió en la Escuela de Bellas Artes y, desde los 24 años, fijó su residencia en Madrid.

El artista se inició en el campo de la abstracción en 1951 con una serie de lienzos, dentro del expresionismo matérico, que empezaban a obtener un cierto reconocimiento. Sin embargo, su preocupación por la búsqueda del espacio, que no lograba resolver por los métodos pictóricos tradicionales, le produjo una profunda crisis, abandonando todo lo que había realizado hasta el momento. En 1956, las ideas informalistas de utilizar en el arte todo tipo de materiales, le sugirieron la posibilidad de sustituir el lienzo de sus cuadros por tela metálica sujeta a un bastidor, como soporte de la pintura. Con este procedimiento, que desarrollará a lo largo de su carrera, había logrado incorporar a sus obras el espacio, el vacío real que se vislumbra a través de las tramas.

En 1957 el artista entró a formar parte de El Paso, y expuso por primera vez estas composiciones en la muestra colectiva del grupo en la Galería Bucholz de Madrid. En ellas había cambiado los pigmentos por trozos de malla pegados sobre la primera red, a modo de collage, de forma que el negro gris del metal y el blanco de los huecos les confería una gran sobriedad cromática. Como consecuencia de su presentación en la Bienal de Sao Paulo de este mismo año, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió una de sus obras y su nombre empezó a cotizarse en el circuito del arte internacional.

En la serie *Metamorfosis*, comenzada en 1958, Rivera introdujo una importante novedad técnica, el uso de un bastidor más grueso, que le daba la posibilidad de utilizar dos planos paralelos de telas metálicas. De este modo obtenía obras tridimensionales en las que las redes, según el propio autor, se convertían en un instrumento para conseguir formas, con unos planteamientos constructivistas, que evocaban en sus diseños a las telas de araña. Son composiciones en las que se logran además multitud de efectos espaciales y lumínicos, ilusiones visuales y vibratorias, que les confiere la cualidad de "ámbitos cambiantes" y las relacionan directamente con experiencias del arte óptico-cinético. Estas sensaciones se ven reforzadas a partir de 1961 con la introducción del color, por oxidación o pintura, que proporciona a las mallas tonalidades suaves y variables. El nombre de la serie hace referencia precisamente a esta capacidad de transformación y constituye un homenaje a Kafka.

Dentro de su línea de investigación plástica, en 1966 Rivera comenzó a experimentar un nuevo procedimiento en *Los espejos*. Las telas ya no cuelgan de un bastidor sino que van tensadas sobre un

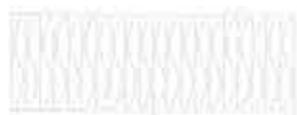
tablero, de modo que las posibilidades de composición, al igual que los efectos cromáticos, de luz y movimiento virtual, al reflejarse sobre un fondo, se multiplican. A partir de entonces, sus obras siguen desarrollando ambos sistemas en nuevas series como *Los mandalas* o *Las albercas*.

Manuel Rivera ha fallecido el 2 de enero de 1995, mientras se redactaban estas páginas. Por fortuna, su labor artística había sido reconocida en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera, entre ellas su nombramiento en 1984 como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo inusual de la técnica empleada en sus composiciones, ha originado la controversia sobre si se pueden considerar pinturas o esculturas. El propio artista se definía como pintor y a sus creaciones las denominaba cuadros, sin embargo, en ellas utilizaba las tres dimensiones para resolver problemas de color, espacio y luz, y por tanto participan de ambos campos. Este problema surge con frecuencia en el arte contemporáneo, donde la constante búsqueda de nuevos medios de expresión hace muy difícil marcar límites según los criterios convencionales.

La obra del Museo de la Castellana pertenece a la serie de *Los espejos*. Está realizada en acero inoxidable para evitar su oxidación, ya que iba a estar ubicada al aire libre. En esta ocasión la pared hace las veces de tablero, en el cual se disponen unos pivotes para sujetar los alambres que tensan las telas y configuran los espacios. A modo de tríptico, se compone de tres cuerpos independientes, algo más elevados en los extremos, en los cuales las redes se organizan en dos planos, formando ángulos y variadas construcciones. Las telas están colocadas a diferentes distancias y tienen distinta trama —más grande o más pequeña—, de manera que, al superponerse, crean efectos de profundidad y de "moiré", vibración óptica que se acentúa según el espectador vaya desplazando su punto de visión. Es una composición de aspecto sobrio en la que sólo se utilizan los colores de los propios materiales, el blanco de la pared en contraste con los grises metálicos. La luz que se filtra a través de las telas juega un papel muy importante: produce efectos de luces y sombras, proyecta la obra hacia el observador y según la hora del día le confiere nuevos aspectos.

Aunque es una creación abstracta, en palabras del propio autor, sugiere el mundo extraño de los espejos y de las sombras misteriosas que en ellos se reflejan. Como en el resto de su producción recoge el mundo de las transparencias, de los espacios mágicos de los jardines y las estancias, entrevistos a través de las persianas y celosías granadinas.

En 1974 elaboró *Espejo para una catedral*, con las mismas características.



*Tríptico*, 1972

350 x 1060 x 100 cm

Acero inoxidable

**GERARDO RUEDA (1926-1996)**

***Volumen-Relieve-Arquitectura***

**G**erardo Rueda es uno de los más genuinos representantes de la corriente del arte abstracto que se conoce como "abstracción lírica". Su obra, de una consistencia, sensibilidad y coherencia poco frecuentes, ha sido un ejemplo a seguir para muchos artistas de las nuevas generaciones.

Nació en Madrid en 1926, en donde cursó los estudios de Derecho. Artista de formación autodidacta, se inició en la pintura hacia 1942 con la realización de una serie de paisajes de pequeño formato de estilo impresionista. En los paisajes de esta primera época, de una figuración simple, ya se advierte la influencia de la pintura cubista en la ordenación de los volúmenes, así como un equilibrio y claridad en la composición y un exquisito sentido del color, que van a ser una constante en toda su obra. Su primera exposición tuvo lugar en la Galería de la Revista de Occidente de Madrid, en 1949.

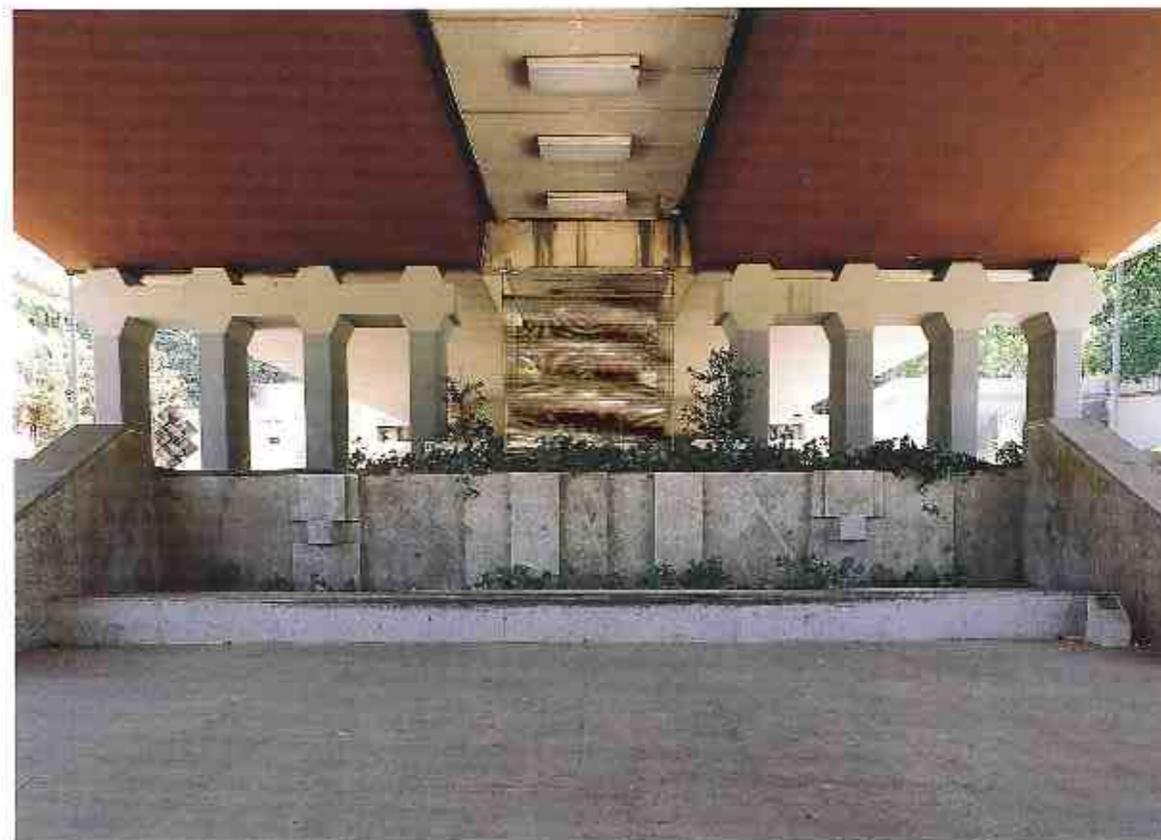
Muy pronto, a partir de 1955, su obra evolucionó hacia la abstracción, decantándose hacia la tendencia constructivista. En las obras de estos años se advierte la gran admiración que sintió el artista por el pintor Nicolás de Staël. A partir de los años sesenta empezó a realizar una serie de cuadros monocromos con manchas leves, en los cuales planteaba sutiles juegos de composición y relieve, que están en relación con el movimiento espacialista europeo. Más adelante, su obra se va haciendo cada vez más geométrica, hasta alcanzar un estilo muy personal.

Desde 1963 Gerardo Rueda y Gustavo Torner colaboraron en la instalación del Museo de Arte Abstracto Español, ubicado en las Casas Colgadas de Cuenca, que Fernando Zóbel inauguró con su colección privada en 1966. A estos tres artistas les unirá no sólo una gran amistad, sino también una misma sensibilidad que les llevará a desarrollar una obra en la que se pueden identificar muchas ideas comunes.

Gerardo Rueda es conocido sobre todo por sus collages, que empezó a realizar a partir de 1953 y que le convierten en uno de los más dignos continuadores de la obra de artistas como Braque o Juan Gris. Estas composiciones son para Rueda un campo de experimentación, ya que a partir de esta técnica estructura casi todas sus obras. Precisamente, el interés del autor por la escultura deriva de la aplicación del relieve a sus pinturas en estructura de madera y a sus collages.

También es muy destacada su labor como grabador. La técnica más empleada por Gerardo Rueda es la serigrafía, que recibió un gran impulso por parte de los creadores del Museo de Cuenca. En 1993 se editó el catálogo completo de su obra gráfica.

Además de su actividad como pintor, escultor y grabador, Gerardo Rueda se ha dedicado a otras actividades artísticas como la de diseñador de espacios interiores en proyectos como la remodelación de varias salas del Museo de Santa Cruz de Toledo (1986). También ha realizado importantes obras para edificios públicos, destacando entre ellas el conjunto de murales y el tapiz de la sede de Iberdrola en Madrid (1972), los murales de la Embajada de España en Arabia Saudí (1986), los murales para el



***Volumen-Relieve-Arquitectura, 1972***

169 x 940 x 30 cm

Granito

Ministerio de Hacienda (1992), las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca (1989-1992), y las puertas de acceso del Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla (1992).

La escultura de Gerardo Rueda, **Volumen-Relieve-Arquitectura**, está situada en la segunda terraza del Museo, dispuesta a manera de friso entre dos escalinatas, quedando oculta una parte de la obra por una poco afortunada jardinera, que desvirtua su aspecto original. En este gran mural de casi diez metros de longitud, el artista traslada al granito su experiencia en el campo del relieve. Su precedente más inmediato son las esculturas en hierro cromado que realiza a principios de los años setenta. Como siempre, Gerardo Rueda plantea en esta obra una ordenación racional de la superficie mediante una composición pulcra, sobria y equilibrada dentro de la más pura tradición cubista y constructivista. El escultor llega al límite en la simplificación y estructuración del espacio, reduciendo al máximo los elementos decorativos. Articula una serie de formas geométricas muy sencillas, una sucesión de estelas rectangulares de las que surgen pequeños cubos. Las formas están situadas en diferentes planos, a base de desplazamientos muy leves que dotan de ritmo a la composición, crean una acentuada sensación de volumen y un sutil juego de luces y sombras. En el diseño de este mural, Rueda tuvo en mente los elementos arquitectónicos y los materiales del Museo, de tal manera que no sólo está concebida como una tribuna decorativa para el móvil de Sempere, sino que, además, está en relación por su colorido y formas con las escaleras, el pavimento y los pilares del puente que le sirven de fondo.

Esta obra es un preludio de la orientación que tomará la obra de Rueda en los años ochenta, especialmente en la serie de collages en maderas grises, y de su creciente interés por la aplicación de las artes a los espacios arquitectónicos.



Alberto Sánchez es uno de los escultores españoles más destacados del siglo XX, y uno de los principales promotores de la renovación artística que tuvo lugar en España durante los años veinte y treinta. La obra de Alberto, maltratada e injustamente olvidada durante mucho tiempo en España, empezó a ser reivindicada a partir de la monografía de Luis Lacasa, publicada en Budapest en 1968, y de la magnífica exposición celebrada en Madrid en 1970. Gracias a estas y otras iniciativas, la figura de Alberto recuperó el lugar de honor que le corresponde en el arte español de este siglo.

Alberto nació en Toledo en 1895. En su infancia trabajó en los más diversos oficios. A los doce años se trasladó a Madrid, donde se inició en la escultura al ingresar como aprendiz en un taller de escultura decorativa; más tarde continuó ejerciendo el oficio de panadero. En 1916 fue a Melilla para prestar el servicio militar y realizó sus primeras esculturas en piedra sobre temas africanos. Sus primeras obras reflejan, como en el caso de todos los escultores del momento, la influencia de Picasso, y están dentro de la estética cubista. En 1922, conoció en el café de Atocha al pintor uruguayo Rafael Barradas, con quien entabló una gran amistad que sería decisiva para la posterior evolución de su obra y un estímulo para el desarrollo de su vocación. Barradas supo apreciar la profunda y poética personalidad de Alberto; le puso en contacto con las últimas tendencias del arte moderno, animándole a participar en la "Exposición de Artistas Ibéricos" que se celebró en el Retiro en 1925 y que dio a conocer a la vanguardia española. Las obras que presentó en esta exposición produjeron tal impacto, que un grupo de intelectuales solicitó de la Diputación de Toledo una pensión que le permitiera dedicarse activamente a la escultura. Alberto recordaba así sus ideales en ese momento: "Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejase una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo. Me dí a la creación de formas escultóricas, como signos que descubrieran un nuevo sentido de las artes plásticas. Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacía para buscar posibles esculturas, pude darme cuenta de que era sumamente difícil salir de todo lo que a uno le rodea".

Entre 1926 y 1936, cuando gran parte de los artistas españoles emigraba a París, Alberto decidió quedarse en Madrid y fundó, junto con el pintor Benjamín Palencia, la primera Escuela de Vallecas, cuyo objetivo principal fue -como recordaba Alberto- "poner en pie el nuevo arte nacional, que competiría con París". A ambos artistas les unió el mismo interés por los paisajes y las tierras castellanas y la búsqueda de un nuevo lenguaje, alejado del falso folklorismo imperante, que pudiera expresar las esencias españolas y los verdaderos símbolos de la tierra. Es en este momento cuando abandona el cubismo y se inicia en el surrealismo, llegando a desarrollar un estilo muy original y personal que le convierte en uno de los principales exponentes de la llamada escultura organicista. La obra de Alberto es sencilla y poética; se inspira, como ha expresado Valeriano Bozal, en el pueblo, el campo y la naturaleza. En 1937 realizó, para el exterior del pabellón español de la Exposición Internacional de París, una

de sus obras más célebres, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, lamentablemente destruida, como la mayor parte de su obra anterior a la Guerra Civil.

Entre 1930 y 1937, gran parte de la actividad de Alberto estará orientada a la docencia, tarea a la que se dedicará toda su vida. En esta época también colaboró con la compañía teatral "La Barraca", diseñando figurines y decorados. El desenlace de la Guerra Civil le sorprende en Moscú, ciudad a la que había sido enviado por el gobierno republicano para impartir clases de dibujo a los niños españoles que habían sido evacuados a la URSS. En Moscú pasará el resto de su vida hasta su muerte en 1962. En Rusia desarrolló, al margen de la escultura, otras facetas artísticas, dedicándose sobre todo a la pintura y al diseño de figurines y escenografías. A partir de 1956, Alberto vuelve a entregarse con entusiasmo a la escultura, realizando una serie de obras que se pueden inscribir en una línea entre el surrealismo y la abstracción lírica.

En 1970 se celebró, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, la primera exposición antológica del artista. En esta exposición figuraban dibujos, pinturas, esculturas que abarcaban toda su evolución artística y, especialmente, la obra realizada en Rusia, casi desconocida en España. La familia del artista creó en 1974 la Fundación Alberto en Madrid, en la que se instaló una exposición permanente de sus obras.

A la última etapa de su vida corresponde la obra **Toros ibéricos**, en la que se advierte la añoranza del artista por los temas españoles y el deseo de reanudar la obra interrumpida bruscamente por la Guerra y el exilio. *Toros ibéricos* es una obra representativa del gusto de Alberto por las composiciones verticales y las superficies curvas, y la tendencia a aglutinar el volumen de las figuras en un solo conjunto, rasgos estos característicos de su peculiar estilo vigoroso y expresivo. Sólo rompe la masa del grupo, al introducir una oquedad en la figura más estilizada; este recurso del vacío, utilizado por Alberto a partir de 1925, se repite en algunas obras de estos años como el *Pájaro bebiendo agua* (1956-1958). La capacidad de síntesis del artista y la intención de crear una nueva imaginería de profundas raíces españolas se ponen de manifiesto en esta grácil y poética escultura, que nos trae a la memoria los populares toritos de cerámica de Cuenca. Como ocurre con otras esculturas del último periodo de su producción, enlaza directamente con la iconografía de las obras anteriores a la Guerra Civil y supone un recuerdo de la profunda impresión que le causaron en su juventud las esculturas ibéricas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

La escultura que se expone en el Museo fue donada por los herederos del artista; es una ampliación en bronce, realizada a partir del original de escala menor (45 cm), que se conserva en la colección de la familia.



**Toros ibéricos**, h. 1958-1960

195 x 80 x 80 cm

Bronce

## EUSEBIO SEMPERE (1923-1985)

### Móvil

En la configuración del Museo de escultura abstracta de la Castellana, fué decisiva la labor realizada por Eusebio Sempere, que –según Fernández Ordóñez– “luchó contra viento y marea” para sacar el proyecto adelante. Algo muy propio de este artista que, a lo largo de su vida, colaboró en todo tipo de iniciativas que supusieran una renovación o difusión del arte contemporáneo.

Sempere nació en Onil (Alicante) en 1923. Después de la Guerra, se trasladó a Valencia donde estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y más tarde en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, realizando sus primeras pinturas, grabados y dibujos, de carácter figurativo.

En 1948, mediante una beca, inició una estancia en París que se prolongaría durante 10 años, en los cuales completó su formación, se relacionó con numerosos artistas y participó activamente en las corrientes más progresistas del arte europeo. Desde un principio se interesó por el constructivismo geométrico y las nuevas corrientes del cinetismo óptico, a partir de la influencia que en él ejercieron Kandinsky, Mondrian y Paul Klee. Todo ello se manifiesta en la serie de *gouaches* abstractos, realizados entre 1953 y 1960, en los que se estudiaban las sensaciones visuales y vibratorias obtenidas por una determinada distribución sobre el plano de formas y colores.

Más tarde, Sempere empezó una nueva línea de investigación experimentando sobre el uso de la luz artificial en la creación plástica, dentro de la tendencia entonces en boga de acercamiento entre la técnica y el arte. Él mismo afirmaba que se encontró, como otros artistas modernos, “dominado por una precisión de realidad, necesitaba un movimiento, una luz y un espacio que fuesen físicamente reales”, y todo ello lo podía conseguir aprovechando las posibilidades de la técnica moderna. Estas ideas se encuentran reflejadas en el manifiesto que publicó en 1955 sobre el tema, a propósito de la presentación de sus *relieves luminosos*, realizada en el “Salón des Realités Nouvelles”, en París, que apoyaba todo este tipo de iniciativas.

Ante el cambio experimentado por el ambiente artístico del país, en 1959 regresó a España dispuesto a colaborar en los nuevos movimientos de vanguardia y, este mismo año, entró a formar parte del grupo Parpalló. No abandonó, sin embargo, el panorama internacional en el que se le abrían nuevos caminos, después de su presentación en las Bienales de Sao Paulo y Venecia.

Las esculturas de Eusebio Sempere, comenzadas a mediados de los años 60, son composiciones realizadas por lo general a base de varillas metálicas, con formas geométricas y método constructivo, en las que consigue efectos visuales, lumínicos y de movimiento, que a veces se accionan manualmente con la participación directa del espectador, aportándoles un cierto carácter lúdico. Sus primeras obras tridimensionales fueron *móviles*, a modo de rejillas, que, en opinión del propio autor, no se pueden considerar como auténticas esculturas, pues lo definitorio en ellas no es el volumen sino la imagen plana. Después de realizar *móviles circulares*, en 1969 comenzó varias series con un verdadero concepto escultórico de las formas y del espacio. Entre ellas destacan *Órgano*, *las Columnas* o *Desarrollo del cubo*, ésta última con un ejemplar al aire libre en Cala Ratjada, en Palma de Mallorca.



*Móvil*, 1972

300 x 300 x 20 cm

Acero inoxidable

Al mismo tiempo, el artista había reanudado su línea de experimentación que conjugaba el arte y la tecnología. Realizó un proyecto —que no se llevó a cabo— para el edificio de IBM de una escultura que incorporaba música, con la colaboración de Cristóbal Halffter, y en 1969 empezó a participar en el Seminario de Generación Automática de la Formas Plásticas, organizado por el Centro de Cálculo de la Universidad, donde se experimentaba la aplicación del ordenador a la creación artística.

En relación con la arquitectura, a principios de los años 70, Sempere trabajó en varias obras de diseño de ambientes, entre ellas el escenario del festival de la OTI de 1971, un escaparate para el Corte Inglés y el proyecto del Museo de la Castellana, para el que elaboró, además de una escultura, el modelo de la barandilla, la fuente, los bancos y los prismas de luz. Junto a estas actividades tan dispares, el artista nunca abandonó a lo largo de su carrera la pintura y el grabado, con una importante obra gráfica en la que se aprecia, como él mismo reconocía, un cierto sentido lírico que sirve de contrapunto a la rigidez de las formas geométricas.

Consciente de la importancia que tenía la educación del gusto estético para una mejor comprensión del arte contemporáneo, Sempere donó su colección particular en 1974 a la ciudad de Alicante, once años antes de fallecer en Onil, su pueblo natal.

La escultura que el artista donó al Museo es un *Móvil*, realizado con varillas de acero inoxidable. Está compuesta de dos planos cuadrados de igual tamaño, suspendidos verticalmente y paralelos entre sí a 20 cm de distancia. En la pieza delantera, las barras forman un recuadro que enmarca dos motivos geométricos con formas angulares: un rombo y un aspa, mientras que en el plano del fondo están dispuestas sencillamente en horizontal. La superposición y entrecruzado de líneas produce en el observador una serie de sensaciones visuales, previamente calculadas por el artista: alteración óptica, sinuosidad o efecto "muaré", ilusión de relieve y una vibración que puede resultar incómoda.

La escultura está colgada, por medio de hilos tensores, de uno de los estribos del puente y las varillas que la componen son muy flexibles, así el viento, la trepidación del tráfico, o el propio espectador pueden hacer que cimbree o se mueva. Por su parte, la luz produce reflejos en el metal cromado al atravesar las tramas, de forma que, junto con los demás efectos visuales y de movimiento, origina una continua transformación del aspecto de la obra, en la que tiene mucha participación el azar. El lugar donde está ubicada es, por otra parte, otro de los elementos configuradores de la composición, porque a través de ella, como si fuera una celosía, se obtiene toda una perspectiva del puente y el parque-museo.

En Pedraza (Segovia) hay un *Móvil* de características muy semejantes, el primero de la serie, realizado en 1960, y en 1965 expuso otro en una importante exposición sobre arte óptico, "The Responsive Eye", organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Pablo Serrano es conocido, sobre todo, por sus sólidos monumentos que forman ya parte del paisaje de muchas ciudades españolas y americanas como Madrid, Salamanca, Montevideo, Puerto Rico, Zaragoza o Las Palmas. Precisamente esta faceta del artista como creador de grandes monumentos, es la que ha hecho de él uno de los escultores más admirados y polémicos de los últimos tiempos. Pero Pablo Serrano es también autor de otra obra, más vanguardista y menos conocida por el público, en la que se expresa lo más atractivo de su rica y profunda personalidad.

Pablo Serrano nació en Crivillén, pequeño pueblo de Teruel, en 1910. Realizó sus estudios en Zaragoza y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Entre 1930 y 1954 vivió en Argentina y Uruguay. En Montevideo conoció al pintor Joaquín Torres García y, a partir de 1946, participó en los Salones de Arte Nacionales de Uruguay, fundando con otros artistas el grupo "Paul Cézanne". Hasta 1940 sus obras se inscriben dentro de un academicismo que pronto evoluciona hacia una figuración barroquizante y expresionista. No comenzó a explorar las posibilidades de la escultura abstracta hasta su encuentro con Torres García. A principios de los años cincuenta su obra evoluciona hacia un expresionismo en el que se pone gran énfasis en las texturas, característica ésta que perdurará a lo largo de toda su obra. A su regreso a España en 1954, obtuvo el Gran Premio de escultura de la III Bienal Hispanoamericana que se celebró en Barcelona y que le dio a conocer en el extranjero. En 1956 visitó varios países de Europa y estudió profundamente la plástica postcubista europea, sintiéndose especialmente atraído por la obra de Julio González. En 1957 fundó con otros artistas el movimiento El Paso, en el que se aglutinan, sobre todo, representantes del informalismo. El grupo celebró su primera exposición en la Galería Buchholz de Madrid, pero al año siguiente Pablo Serrano y su mujer, la pintora Juana Francés, lo abandonan.

La obra de Pablo Serrano es muy cambiante y de un gran eclecticismo; reiteradamente se debate entre la figuración y la abstracción, pero la constante será un vigoroso expresionismo que caracteriza al conjunto de su obra. A partir de 1960 trabaja en varias series espléndidas, que Julián Gállego considera como lo mejor y más coherente de su producción, en las que pone de manifiesto sus investigaciones sobre el espacio y la luz: *Bóvedas para el hombre* (esta a su vez se compone de tres series: *Bóvedas para el hombre*, *Hombres-bóveda* y *Bóvedas lumínicas*), *Hombres con puerta* y *Unidades-Yunta*. En 1970 Pablo Serrano dio a conocer el manifiesto que tituló *Intra-Espacialismo* con el que el artista pretendía "volver a considerar la posición moral del hombre frente al mundo actual que le rodea". Pablo Serrano agrupó dentro del Intra-Espacialismo diversos temas de trabajo como los titulados *Bóvedas para el hombre* y *Unidades-Yunta* en los que aborda el tema de la comunicación y la necesidad de la búsqueda del otro, y en los que queda patente el humanismo que emana toda la obra del artista.

En 1981 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en su discurso de ingreso el artista expuso sus ideas sobre la escultura: "La escultura es un medio de expresión que da forma concreta al pensamiento. Una escultura, como un libro, es una conciencia, y una

conciencia se forma y se forja en el trabajo de todos los días, en la inseguridad y la relatividad cambiante, consciente de vivir nuestra época de incertidumbre, sin olvidar las fuentes de un rico manantial histórico que nos ha precedido". Pablo Serrano murió en Madrid en 1985. En 1986 se creó en Zaragoza la Fundación Museo Pablo Serrano.

Son muchas las obras de Pablo Serrano que realzan calles y edificios de Madrid: el Monumento al Doctor Gregorio Marañón en la Ciudad Universitaria (1970), la gran escultura-fuente *Poseidón* en la sede del Banco Hispano Americano de la calle Serrano (1972), la doble escultura *Diada* en la Torre de Valencia (1972), la estatua sedente de *Juan March* en la sede de la Fundación de su nombre (1975), o el monumento a *Indalecio Prieto* en los Nuevos Ministerios (1985). Monumentos célebres de los realizados por el artista para otras ciudades son el dedicado a *Antonio Machado* en Baeza (1966), el de *Unamuno* en Salamanca (1968), el de *Benito Pérez Galdós* en Las Palmas de Gran Canaria (1969) o el de *Ponce de León* en Palencia (1971).

La gran obra expuesta en el Museo de la Castellana pertenece a la serie *Unidades-Yunta*, en la que el artista simplifica temas ya tratados en otras series como *Hombres-bóveda* y *Hombres-puerta*. La escultura se compone de dos piezas independientes, de formas redondeadas, que representan la fusión de las fuerzas opuestas que configuran el mundo: lo material y lo espiritual, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino. Estas formas sugieren un movimiento de integración, de manera que incluso podrían llegar a acoplarse en una unión perfecta. El interior de bronce dorado, brillante y pulimentado, contrasta con un magma exterior rugoso y sombrío, con multitud de marcas e incisiones, creándose un bellissimo juego de contrastes entre las sensuales formas cóncavas y convexas, las luces y las sombras, y la materia pulida y en estado semibruto. Una serie de signos realistas hacen referencia a la capacidad creadora del hombre, y establecen una relación con el pasado más remoto y el presente de la humanidad: un par de huellas de manos -impresas en la parte trasera de cada pieza- que nos recuerdan las pinturas rupestres del Paleolítico, y unos frascos que emergen de la masa de bronce, como alusión simbólica a la civilización moderna.

Existe un boceto en escayola y un modelo en pequeño formato de esta obra. En 1975 Pablo Serrano realizó una gigantesca *Unidad-Yunta* para el campus de la Universidad de Tucson (Estados Unidos).



*Unidades-Yunta*, 1972

225 x 190 x 210 cm

215 x 200 x 210 cm

Bronce

## FRANCISCO SOBRINO (1932)

### *Estructura permutacional*

La carrera artística de Francisco Sobrino se ha desarrollado en París, ciudad donde reside desde 1959. La prestigiosa galería parisina Denise René ha apoyado durante años su obra, de marcado carácter experimental, dentro de las tendencias del cinetismo y del arte óptico.

El artista nació en Guadalajara en 1932. Sus años de formación transcurrieron primero en Madrid, donde estudió en la Escuela de Artes y Oficios, y a partir de 1949 en Argentina, en los cursos de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Allí conoció a Horacio García Rossi y a Julio Le Parc, con los que más tarde trabajaría en equipo. En 1956 Sobrino abandonó la figuración y empezó a pintar con formas abstractas de tipo geométrico. Pronto se interesó por los efectos ópticos que se pueden conseguir con estas composiciones, en especial a raíz de la exposición de Víctor Vasarely, en 1958, en el Museo Nacional de Bellas Artes de la capital bonaerense. En esta época comenzó una serie de óleos y gouaches, en los que se producen ilusiones vibratorias, de profundidad y perspectiva, por medio de sencillos contrastes de color y de tamaño en las figuras geométricas que se repiten por toda la superficie del cuadro.

Cuando llegó a París, Sobrino se puso en contacto con otros artistas que tenían sus mismas inquietudes y en 1960 fundó, junto con García-Rossi, Le Parc, Morellet y Stein, el Groupe de Recherche d'Art Visuel, cuyos propósitos eran cambiar el concepto de obra de arte, desmitificarla y buscar un nuevo contacto con el público, por medio de experiencias óptico-cinéticas y luminicas. Hasta 1968, fecha de disolución del grupo, participaron juntos en las principales exposiciones y certámenes sobre este tipo de arte, como la "Documenta" de Kassel (1964) o "The Responsive Eye" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1965).

Francisco Sobrino se inició en la escultura utilizando materiales de tipo industrial —aluminio, vidrio, plástico y acero—. Sus primeras obras fueron *Relieves*, realizados a partir de degradaciones y superposiciones de placas de plexiglás de diferentes colores. Más tarde, en los *Relieves-Transparencias* utilizó por primera vez plástico translúcido y monocromo, uno de los principales recursos empleados en sus investigaciones.

El artista empezó las *Estructuras permutacionales*, sus obras más conocidas, en 1962. Son composiciones construidas a base de láminas, generalmente rectangulares, que se van combinando de forma geométrica. Esta combinación determina los efectos de forma, luz y movimiento, principales preocupaciones estéticas del autor. Según los materiales utilizados constituyen dos series diferentes: de plexiglás y de acero inoxidable. El primer caso son esculturas muy espectaculares y decorativas en las que continuaba con los planteamientos de las obras precedentes, basados en la transparencia del material. Las estructuras realizadas en metal sustituyen esta cualidad por la capacidad de reflexión del acero bruñido, que origina unos resultados muy distintos. A esta segunda serie pertenecía su primera escultura instalada al aire libre, en Sarcelles, cerca de París, en 1966.



*Estructura permutacional*, 1972

180 x 150 x 150 cm

Acero inoxidable

Más tarde, Sobrino empezó a introducir en sus obras el movimiento real, la luz eléctrica y, como consecuencia de ambos, el factor tiempo. Son esculturas móviles, donde la participación activa o pasiva del espectador cobraba gran importancia. Este era el caso de las *Pulsaciones*, accionadas directamente por el público, las *Transformaciones Lineales*, con un mecanismo que se ponía en marcha de forma programada, o *Libres en el viento*, compuesta con esferas impulsadas por el aire. Sus investigaciones en este campo le han llevado a incorporar en sus obras la energía solar, realizando en 1981 una escultura autoenergética.

En una línea menos lúdica y tecnicista se enmarcan otro tipo de trabajos del artista, en los que continúa exclusivamente con el estudio de sensaciones de cinetismo óptico, producidas por la progresión de líneas paralelas o de formas geométricas iguales, combinadas en blanco y en negro. Este sistema lo utiliza en obras escultóricas de tipo monumental y en diseño de ambientes, como la decoración realizada en la sucursal del Banco Exterior de España en Guadalajara (1979), denominada por este motivo "Banca cinética".

A lo largo de su carrera, Sobrino ha realizado diversas esculturas para lugares públicos, entre las más recientes se pueden citar la obra instalada en el km 54 de la carretera de Guadalajara (1989) y la del Jardín Idea en Caracas, Venezuela (1993).

La obra que Francisco Sobrino donó al Museo de la Castellana, *Estructura permutacional*, pertenece a la serie del mismo nombre realizada en acero inoxidable. Está compuesta a base de placas cuadradas, de 50 cm de lado, que se ensamblan unas con otras en vertical y perpendicularmente, formando cubos cuyas caras no llegan a cerrarse del todo. Estos módulos, apoyados en los vértices, crean figuras romboidales y se combinan de manera ascendente en torno a un eje central, con un gran sentido de la simetría. Al mismo tiempo, la forma del pedestal contribuye a crear la sensación de impulso hacia arriba que ya de por sí posee la escultura.

Los efectos visuales están conseguidos en la obra a través de diversos procedimientos, como la repetición de los rombos, o el hecho de que un mismo lado pueda tomarse como base y también como pieza superior, produciendo un fenómeno que se conoce como "perspectiva reversible". Pero sin duda los resultados más espectaculares se logran a través de los reflejos del material, utilizado por Vasarely y la mayoría de los seguidores del arte óptico. Las placas de acero, a la manera de espejos, se reflejan entre sí y al mismo tiempo ofrecen imágenes del paisaje urbano donde está colocada la obra. Precisamente el nombre de la escultura hace referencia a esta cualidad de transformarse, según las horas del día y el punto de vista en que la contemple el espectador, que al girar en torno a ella percibe imágenes diferentes y una sensación muy clara de movimiento. Aunque el autor no pretendía hacer referencias subjetivas en su obra, su estructura geométrica recuerda a ciertos ejemplos que se encuentran en la Naturaleza, concretamente a las formas que adoptan los minerales cuando están cristalizados.

Aunque el itinerario artístico de José María Subirachs ha recorrido muy diferentes estilos, que van desde el clasicismo "noucentista" hasta la nueva figuración pasando por el expresionismo y la abstracción, hay una serie de elementos formales, iconográficos e incluso materiales que se han ido incorporando a lo largo de su carrera y le confieren una gran coherencia y unidad a su obra.

Nacido en Barcelona en 1927, Subirachs se inició dentro del espíritu de figuración "noucentista" que dominaba el ambiente artístico catalán. Estudió con el escultor Enric Monjó, pero fue en la Escuela Superior de Bellas Artes y los meses que estuvo en 1947 en el taller de Enric Casanovas, genuino representante de este movimiento, los que le orientaron hacia los ideales clásicos de proporción, equilibrio y claridad. Sus primeras obras son voluminosos cuerpos femeninos de suaves curvas, en terracota, piedra y bronce.

En 1950 el artista inició una segunda etapa expresionista, en la cual las figuras, sometidas a enormes tensiones, se deforman en líneas angulosas, con una alternancia de volúmenes y huecos que resaltan el carácter dramático de muchas de estas obras. En ellas la materia cobra protagonismo, acentuándose la textura de las superficies, y las formas adquieren un carácter arquitectónico, heredado directamente de Gaudí. Las esculturas en bronce para el *Santuario de la Virgen del Camino* de León, realizadas entre 1958 y 1960, son un ejemplo tardío pero significativo de esta fase.

Subirachs estuvo tres meses en París en 1951, gracias a una beca, y más tarde permaneció en Bélgica durante dos años (1954-1956) en los que viajó por los Países Bajos y Alemania. Ello le brindó la oportunidad de conocer las nuevas tendencias de la escultura europea, que ejercieron bastante influencia en su evolución artística. Así comenzó una progresiva estilización de la figura humana, con una eliminación también gradual de elementos figurativos, que le condujo, sin ningún tipo de ruptura, hacia la abstracción. En 1957 realizó *Forma 212* para los Hogares Mundet, la primera obra abstracta instalada en un lugar público en Barcelona. En este campo hizo diversos ensayos, pero particularmente interesantes son dos series aparecidas en 1959: las *Penetraciones* de pirámides o cuñas en un muro o panel y las *Tensiones* producidas por un elemento que abraza u oprime al otro. En ambos casos introducía como novedad la asociación de materiales diferentes, con un tratamiento informalista de la materia, marcada por el tiempo o con signos diversos, conservando el carácter monumental y arquitectónico propio de sus creaciones.

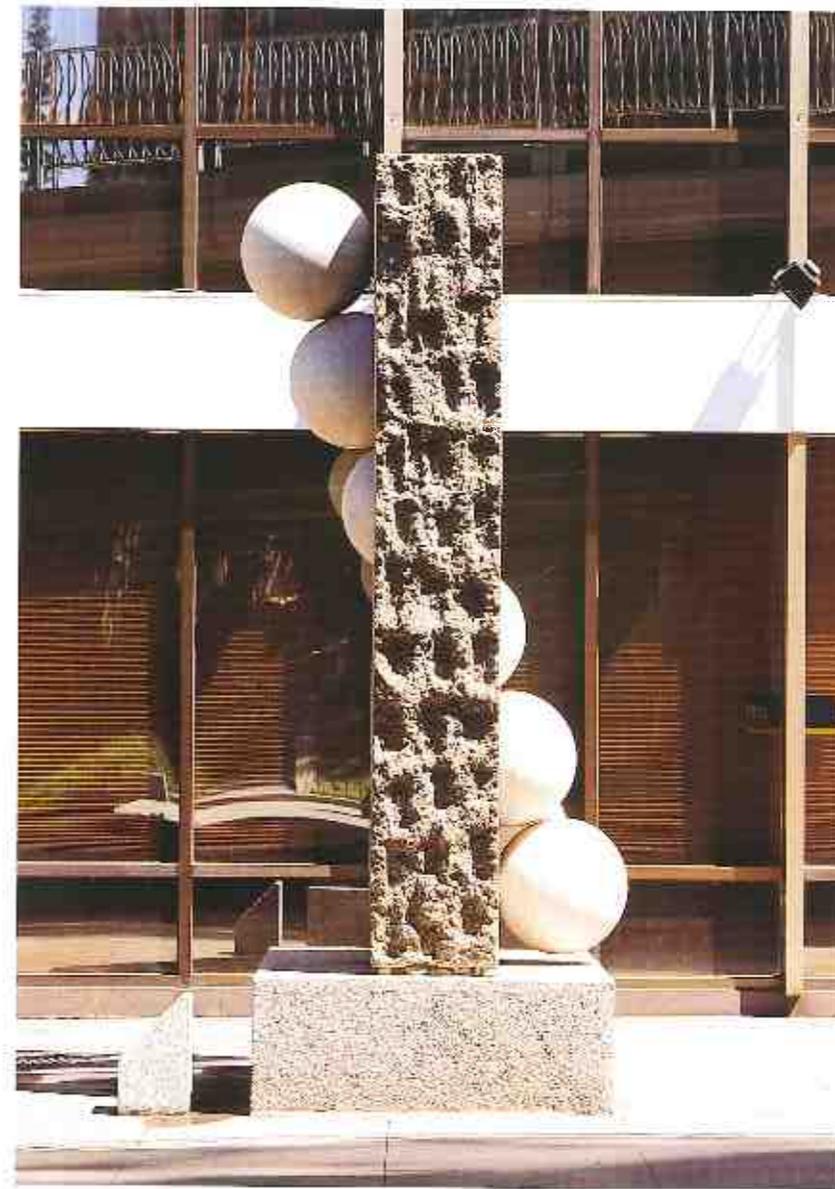
A mediados de los años 60 se produjo en la obra de Subirachs una vuelta a la figuración, dentro del denominado "realismo fantástico". Esta corriente no imita simplemente a la naturaleza, sino que intenta transformarla mezclando elementos reales e imaginarios con un significado determinado. El resultado son composiciones artificiosas en las que se introducen numerosos juegos de contrastes: en el tema -hombre y mujer, vida y muerte-, en las formas -volumen y hueco, positivo y negativo-, en los materiales -madera y metal- e incluso en las técnicas, combinando pintura y escultura, como en la serie de *Cuadros al óleo sobre bronce* (1982-1983). En esta nueva etapa, que se prolonga hasta la actualidad, se reafirma el tema del hombre como el más importante para el autor, en especial del cuerpo

femenino que aparece casi siempre fragmentado. Con frecuencia estas figuras se inscriben en recios muros arquitectónicos, con columnas o túnicas clásicas que muestran su interés por las culturas del pasado y la arqueología. En general, en sus últimas esculturas se mezclan elementos simbólicos, eróticos y un cierto sentido del humor, como ocurre en *El espejo*, un busto de mujer cuyo rostro ha sido sustituido por un óvalo de metal pulido, en el que se refleja la cara del propio espectador.

En su variada trayectoria, el artista ha realizado un gran número de monumentos públicos, principalmente en Cataluña, entre ellos el *Mural* del Ayuntamiento de Barcelona (1969), el *Monumento a Francesc Macià* en Vila Nova i Geltrú (1990), *La huella* en Santa Cruz de Tenerife (1973) o el *Mural* del Aeropuerto de Barajas (Madrid, 1981). No obstante, el encargo más importante de su carrera ha sido el conjunto escultórico para *la Fachada de la Pasión* del Templo de la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona, comenzado en 1986, y que ha levantado una gran polémica sobre la conveniencia o no de continuar la obra del arquitecto catalán.

La obra de Subirachs del Museo de la Castellana, *Al otro lado del muro*, está compuesta por un monolito de hormigón, de carácter arquitectónico, atravesado por seis esferas de piedra caliza. Con ambos elementos –panel y bolas– el artista realiza un juego de contrastes tanto en las formas como en los materiales. Este último en origen estaba más acentuado porque las bolas eran de aluminio, pero fueron sustituidas al poco tiempo por otras más resistentes, a causa de las agresiones que sufrió la pieza. No obstante, se conserva aún la diferencia de texturas entre la superficie lisa de la caliza y la rugosidad del hormigón, que presenta las marcas del encofrado así como varias circunferencias incisas, que aluden a las figuras situadas al otro lado. Una de las características de la composición es la frontalidad, junto con un gran sentido del equilibrio y la simetría, una simetría perfecta simbolizada por las propias figuras esféricas, según el ideal clásico.

La escultura corresponde a una serie que realizó el autor sobre el motivo de las esferas de 1965 a 1972, al mismo tiempo que continúa con la idea de las *Penetraciones*, de un cuerpo en otro, que reaparece con frecuencia en su obra. Aunque se inscribe dentro de su etapa de nueva figuración, en ella hay un “clima” abstracto por el propio concepto que significa la pieza. Representa una acción “congelada” en el tiempo: el desplazamiento en el espacio de una bola que atraviesa un muro, mediante el recurso de representar la secuencia de la misma figura en la trayectoria recorrida. En ella se produce un estudio de las relaciones entre el movimiento, el espacio y el tiempo, éste último una de las preocupaciones siempre presentes en la obra de Subirachs. Existe un boceto en pequeño tamaño de esta escultura, en bronce, perteneciente a la colección del artista.



*Al otro lado del muro*, 1972

284 x 147 x 155 cm

Hormigón y piedra caliza

## GUSTAVO TORNER (1925)

### Plaza-Escultura

**G**ustavo Torner, nacido en Cuenca en 1925, formó parte junto con Gerardo Rueda y Fernando Zóbel de la denominada “escuela conquense”, que a mediados de los años 60 protagonizó uno de los primeros intentos de institucionalizar el arte moderno en nuestro país, con la fundación del Museo de Arte Abstracto Español en esta misma ciudad.

Torner fué un artista autodidacta. Estudió Ingeniería Técnica Forestal y comenzó a ejercer su profesión en 1946 en Teruel. Su habilidad como dibujante le proporcionó el encargo de unas láminas de botánica para la obra *Flora Forestal de España*, dibujos de gran calidad y precisión científica, que constituyeron para él verdaderos ejercicios de estilo. Los viajes que hizo en 1950 a Francia e Italia fueron importantes en esta época en la que se estaba definiendo su vocación artística. Un año más tarde se instaló en Cuenca, donde continuó trabajando como ingeniero, pero ya con una definitiva inclinación por el mundo de la pintura, en la que ejerció una gran influencia su amistad con Antonio Saura.

El tema fundamental en las primeras obras del artista fué la Naturaleza, por la que siempre ha sentido un gran interés. En 1956 elaboró su primera obra abstracta: *Roca*. Con ella inició una etapa, que se inscribe dentro del informalismo, en la que pretendía expresar un concepto, sin ningún tipo de referencias figurativas, por medio de los materiales empleados, incidiendo especialmente en sus texturas. En un principio reflejaba el aspecto de rocas agrietadas, troncos viejos, musgos y tierras, utilizando tan sólo pintura al óleo, pero más tarde, para aumentar esta sensación, lo mezcló con otros ingredientes como feldespatos, arena, cáñamo, o raíces vegetales.

A mediados de los años 60 la obra de Torner se hizo mucho más compleja, en su afán por conseguir una mayor expresividad. Sustituyó el lienzo por madera o metal, comenzó a introducir objetos y todo tipo de materiales –plástico, cartón, piel sintética, nylon, etc–, y realizó una serie de montajes con un gran sentido escenográfico. A esta etapa pertenece la serie *Homenajes a artistas del pasado*, comenzada en 1965. En estas composiciones, como en el resto de la obra de Torner, suelen aparecer imágenes contradictorias con un significado concreto. Zóbel lo definía como “un mundo equívoco y borgesiano” en el que se confunden realidades y apariencias, los opuestos se tocan y nada es realmente lo que parece ser.

Paralelamente, en estos mismos años el artista se inició en el campo de la escultura, con el *Monumento Conmemorativo del I Congreso Mundial Forestal*, realizado en 1966. Una obra elaborada con troncos de árboles y acero inoxidable, que se inscribía perfectamente en el entorno donde había sido ubicada, en plena serranía de Cuenca. Entre 1971 y 1977 Torner se dedicó en gran medida a esta actividad escultórica monumental. En líneas generales, son piezas de gran tamaño y formas geométricas sencillas, en las que utiliza todo tipo de materiales y conserva su interés por las texturas y el tratamiento de las superficies. A pesar de que están construidas con elementos simples, sin embargo suelen tener una gran complejidad técnica, con montajes en los que se introducen a veces elementos mecánicos, como agua, electricidad, etc. Son composiciones que transmiten una determinada idea, cuya comprensión puede resultar complicada para el



*Plaza-Escultura*, 1972

218 x 391 x 391 cm

Cobre y granito

espectador si no está familiarizado con el proceso mental del artista. En Madrid hay varios monumentos suyos instalados en lugares públicos, entre ellos *La rectitud de las cosas*, junto al Museo Municipal (1980) y *Reflexiones* (1972) en la calle Princesa nº 3, lugar conocido por esta escultura como "plaza de los Cubos".

En 1965 Torner abandonó definitivamente su carrera como ingeniero para dedicarse exclusivamente a la creación plástica. Desde entonces, ha alternado la pintura y la escultura con las más variadas actividades artísticas: obra gráfica, figurines para obras de teatro, escenografías, tapices, etc. También ha realizado diseños de espacios y ambientes, como la decoración de las tiendas de la casa Loewe y la reestructuración de diversas salas del Museo del Prado. En este campo destaca su trabajo -de 1963 a 1966- en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, donde intervino para que se instalara la colección, aportada por Zóbel, en el inmejorable marco de las Casas Colgadas y realizó todo el montaje de las salas de exposición. En la actualidad es el asesor artístico de la Fundación Juan March y en 1993 ha sido nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el Museo, se le adjudicó a Torner una parcela de 7 x 15 m en la calle Serrano. En este caso, el artista diseñó como un conjunto unitario la pieza a exponer y el ámbito en el cual iba a estar situada, una pequeña terraza-mirador desde donde se disfruta de una bonita vista del resto del recinto, y a todo ello lo denominó *Plaza-Escultura*. Según él mismo explica, esta idea de abarcar con su composición toda la parcela, se le ocurrió cuando recordó el texto de Borges sobre el Emperador "que quiso tener un plano muy exacto del imperio y ocupó una provincia; lo quiso más exacto y ocupó el imperio entero". Así, pensó en representar una plaza con una fuente, de manera que el público no se diera cuenta de que todo era un escultura, excepto aquel que "con sensibilidad y atención mirase detenidamente".

No obstante la obra tuvo modificaciones en su realización, respecto a los materiales y algunos detalles, que desvirtuaron en cierto modo la idea original del artista. Consta de una plataforma construida en granito del Brasil muy pulido, que en un principio se concibió en toba volcánica -una piedra porosa que permite crecer la vegetación-, con un mecanismo para que se deslizase sobre ella una lámina de agua sin apenas movimiento, imitando el brillo de la escultura, sin embargo la instalación nunca ha llegado a funcionar como fuente. Sobre este pedestal van anclados cuatro elementos geométricos dispuestos de tal forma que, en palabras de su autor, "aluden a una esfera que no existe". El color rojizo del cobre empleado en su elaboración, producía un fuerte contraste con los negros y marrones de la plataforma, pero hoy día este efecto se ha perdido por el oscurecimiento del metal. Respecto al enlosado de la placita, tampoco estaba pensado en mármol, sino en un material más rústico -quizás en cemento- para que se mezclara todo el conjunto con el entorno natural.

En 1993 el artista donó generosamente los bocetos de esta obra al Museo Municipal de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNÍ, Vicente. *Panorama del arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966.
- *El ARTE visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas* / edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Taurus, 1987.
- BONET, Juan Manuel. "El arte abstracto español (1920-1960)", en *Historia del Arte Abstracto: 1900-1960* de Cor Blok. 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, 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana: Ministerio de Cultura, 1985.
- *COLECCIÓN de Arte*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio de Arquitectos de Canarias, 1990.
- *Una COLECCIÓN de escultura moderna española con dibujo*. Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1994.
- *DEL Surrealismo al Informalismo: Arte de los años 50 en Madrid*: [catálogo de exposición]. Madrid: Comunidad, 1991.
- DYCKES, William. *Spanish art now*. Madrid: 1966.
- *ENCICLOPEDIA del Arte Español del siglo XX* / dirigida por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Mondadori, 1992.
- *ESCULTURA Abstracta*: [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Municipal, 1982.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte del siglo XX*. Madrid: 1977 (*Ars Hispaniae*; XXII).
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Escultura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- JULIÁN, Inmaculada. *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra, 1986.
- MARÍN-MEDINA, José. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid: Edarcón, 1978.
- PERMANYER, Lluís. *Barcelona, un museo de esculturas al aire libre*. Barcelona: Polígrafa, 1991.
- PORTELA, Francisco. "Escultura", en *El siglo XX*. Madrid: Alhambra, 1980 (*Historia del Arte Hispánico*; VI).
- TOUSSAINT, Laurence. *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid: Cátedra, 1983.
- **Bibliografía sobre el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana:**
- CASTRO ARINES, José de, José María Ballester. *Escultura abstracta, Museo de la Castellana*. Madrid: Ayuntamiento, 1972.
- FULLEA, Fernando. *Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana*. Madrid: Ayuntamiento, Servicio de Educación, 1991.
- ORTEGA COCA, María Teresa. "El Museo de Escultura Contemporánea de la Castellana en Madrid", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVIII, 1972, pp. 6-27.
- URRUTIA ÁLVAREZ, Ángel. "Paso elevado y Museo de la Castellana", en *Villa de Madrid*, nº 62, 1979, pp. 23-39. [Contiene numerosas referencias de artículos de prensa sobre el proyecto del puente y del Museo].

## INFORMACIONES PRÁCTICAS

### • Dirección:

Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana:  
Paseo de la Castellana, 41  
28046 Madrid

### • Transportes más próximos:

Metro: Rubén Darío.  
Autobuses: 5, 7, 9, 14, 19, 27, 45, 147 y 150.

### • Información:

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID  
Fuencarral, 78  
28004 Madrid  
Teléfono: 91 588 86 72  
Fax: 91 588 86 79  
[www.munimadrid.es/museoairelibre](http://www.munimadrid.es/museoairelibre)

### • Address:

Castellana Open-Air Sculpture Museum:  
Paseo de la Castellana, 41  
28046 Madrid

### • Public Transportation:

Underground: Rubén Darío.  
Buses: 5, 7, 9, 14, 19, 27, 45, 147, 150.

### • Information:

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID  
Fuencarral, 78  
28004 Madrid  
Telephone: 91 588 86 72  
Fax: 91 588 86 79  
[www.munimadrid.es/museoairelibre](http://www.munimadrid.es/museoairelibre)



*La segunda  
edición de esta  
Guía del Museo al Aire  
Libre de La Castellana, se  
acabó de imprimir el día 29 de abril  
de 2002, festividad de Santa Catalina de  
Siena en los talleres de Artegraf*