

Autor: Rosa M^a Castells.

Título: *De lo concreto a lo real. Escultura en la Colección Arte Siglo XX del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*".

Texto publicado en: SEA Simposium de Escultura Alicante. Escultura Contemporánea Internacional. Castillo de Santa Bárbara. Alicante: Patronato Municipal de Cultura, 2005, vol 2, pp. 21-83. ISBN: 84-87367-40-2.

Miguel Ángel afirmaba que una *buena escultura* debía poder rodar por la ladera de una montaña sin sufrir graves daños¹. Tal concepción constreñida a las técnicas y métodos clásicos: bronce, piedra o madera así como al modelado, vaciado y fundición, se autodestruye en cada pieza de las aquí presentadas.

El largo camino de transformación se inició ya en la primera mitad del siglo con el cubismo, el futurismo, el dadá o el surrealismo, con artistas como Picasso, Duchamp, Arp, Boccioni, Schwitters o Julio González y lo cierto es que hacia la mitad del siglo estos presupuestos habían sido sufrido tal metamorfosis formal y funcional que la esencia de la escultura clásica había sido ya dinamitada. "*La escultura había perdido su nombre y, además, su pedestal, su aura: el objeto escultórico se había bajado al suelo, reptaba por las paredes o era suspendido de un cable a la manera de los móviles de Calder*".² Los nuevos materiales empleados, la inexistencia del tema, las formas abstractas, la línea, el juego de vacío y lleno, de hueco y volumen o la transformación del espacio, se convirtieron en esencia de la escultura moderna que adquiere una dimensión nueva e imprevista. Pero la revolución no había hecho más que empezar.

La exposición presentada en la Sala Polvorín del Castillo de Santa Bárbara recorre las múltiples formas de hacer y entender la escultura de 13 artistas españoles e internacionales, desde los últimos años de la década de los cincuenta hasta los primeros años ochenta, desde la abstracción geométrica más absoluta hasta la representación más fiel de la realidad: *de lo concreto a lo real*.

Todas las esculturas expuestas tienen una característica común, todas pertenecen a la *Colección Arte Siglo XX*, un extraordinario conjunto de 177 obras entre pinturas, esculturas y obra gráfica de 117 artistas, que fue donado a la ciudad de Alicante por el artista Eusebio Sempere en 1978 para conformar lo que sería uno de los primeros museos de arte contemporáneo de este país: el Museo de la Asegurada. Esta Colección será el pilar básico del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Alicante en proceso de construcción.

¹ Así nos lo recuerda Serge Fachereau: "Forjar el espacio" en *Forjar el Espacio. La escultura forjada en el siglo XX*, CAAM, IVAM, Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, 1998, pág. 29.

² Joan Ramon Escrivà: "Transformaciones de la escultura durante la primera mitad del siglo XX" en *La Colección del IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Madrid, Aldeasa-IVAM, 2001, pág. 99.*

Si bien el propio artista Eusebio Sempere, nunca se consideró a sí mismo como escultor³, lo cierto es que su preocupación por el volumen le lleva a interesarse por la mayoría de las corrientes artísticas y por los planteamientos estéticos más dispares en torno a la escultura del siglo XX. Su profunda amistad con algunos de los mejores escultores de su época Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo o Andreu Alfaro, le sitúa en lugar privilegiado como espectador, partícipe y juez de los más interesantes logros de una disciplina siempre experimental por la que siente el mayor respeto.

El interés por lo escultórico estimula a Sempere a conseguir para su colección privada, un conjunto de piezas en tres dimensiones que suman un número breve pero muy sugestivo de obras. Esta pequeña colección de esculturas nos propone a la vez un significativo viaje a través de la biografía de Eusebio Sempere. Cada escultura corresponde a un episodio vital, a un encuentro, a una preocupación estética, a una amistad, a un homenaje... a un camino iniciado y recorrido tanto por el coleccionista como los escultores aquí representados.

El interés por lo óptico y lo cinético.

Los materiales industriales: plásticos, resinas, metales y aceros inoxidable incorporados a la obra de arte nos remiten a la escultura cinética de artistas como **Victor Vasarely, Nicolas Schöffer, Hugo Demarco, Francisco Sobrino o Jesús Soto**. Un grupo de artistas con el que Sempere entra en contacto durante su estancia en París, reunido en torno a la Galería Denise René que con la muestra *Le Mouvement* en 1955, recoge la primera manifestación pública y de hecho, el primer Manifiesto Artístico del Arte Cinético. Éste se presenta como una tendencia, quizá, *la última vanguardia histórica*⁴ que produce un arte animado por una sociedad cada vez más dinámica y tecnológica. “*El hombre no puede contentarse con una perspectiva o cualquier otro método ya inventado. Sus imágenes, su realidad, no pueden estar siempre ligadas a un lugar fijo, en el tiempo y en el espacio. Estos símbolos de su libertad deben ser tanto más libres todavía cuando él carece de fuerza para ser él mismo. Las imágenes abandonan sus posiciones estáticas, viene a mezclarse con nosotros, estableciendo un diálogo fecundo. Innumerables posibilidades que surgen de repente y que señalan el horizonte del futuro con sus haces luminosos*” así escribía Pontus Hulten en el folleto de esa primera exposición en la Galería

³ Así lo confiesa y declara en multitud de ocasiones: “*mis últimos trabajos son una serie de módulos a los que yo no llamo esculturas, porque yo no soy escultor y el concepto de escultura es muy serio. Son temas tratados en tres dimensiones, empleando las sensaciones materiales en oscuro o claro, el cromado que refleja la luz...*” (E. Sempere: “Forma, movimiento, comunicación”, en *Arte Contemporáneo y sociedad*, dirigido por Fernando Soria Heredia y Joan Manuel Almarza Meñica, Salamanca, 1982, págs. 62-63).

⁴ Esa lectura proponía Lea Vergine en el catálogo de la importante exposición: *Arte programmata e Cinética 1953-1963. L'Ultima Avanguardia*, Milano, 1983.

Denise René, anunciando el futuro y la ambición de los artistas allí representados: Agam, Soto, Vasarely, Jacobsen, Calder, Duchamp, Tingely...

Aunque encontramos distintos medios expresivos, diferentes materiales, diversas preocupaciones formales y heterogéneos temperamentos, el arte cinético (y el arte óptico como una de sus corrientes) representa uno de los movimientos artísticos de más éxito y significación en el imaginario colectivo de toda una generación y aún después, traspasando los límites de la investigación plástica para apoderarse de la cultura de masas: moda, televisión, publicidad, decoración... todo salpicado de los efectos ópticos recreados por alguno de estos artistas de culto como Vasarely. A finales de los años 50 y durante los años sesenta el Cinetismo se apropió del espacio histórico y temporal que le correspondía anticipando la universalidad de un arte que igual se trabajaba en América del Sur como en Estados Unidos, tanto en Italia como en Francia y que se extendió a toda Europa.

Herederos directos del constructivismo y de las experiencias y principios de la Bauhaus, los cinéticos buscaban principalmente dar un estilo a la sociedad industrializada del siglo XX. Rechazaron lo figurativo y se refugiaron en la abstracción geométrica. Estas nuevas propuestas visuales surgen en cierta medida como reacción al informalismo dominante y propugnan el trabajo de investigación analítica centrado en la experimentación, recuperando de ese modo la composición rigurosamente matemática que se había iniciado en el período anterior a la II Guerra Mundial.

Las formas geométricas serán las protagonistas de estas obras pero no funcionan aisladas sino como una secuencia de imágenes de las que ninguna puede considerarse privilegiada o más significativa que las demás. No interesa la imagen en sí sino el ritmo de la producción, reproducción, asociación y mutación de las imágenes. El elemento esencial es el movimiento. Al mirar un conjunto coordinado de imágenes se tiene la impresión de que se mueven y se engendran unas a otras. Así el movimiento no es real sino sólo percibido por el ojo humano a través de la sucesión de líneas o formas seriadas. Pero otras veces, el movimiento es real, la estructura se mueve, bien abandonada al azar, bien accionada por medios mecánicos y de esa forma, el objeto produce una transformación profunda de su apariencia pero también del espacio que lo rodea.

Implícitamente estas obras cinéticas planteaban uno de los presupuestos más novedosos del arte moderno: la implicación del espectador. La obra cinética cambia y se modifica, produce ilusiones ópticas porque el observador activo modifica a la vez que observa, la relación del espacio y el movimiento, la luz y el color. Son pues, obras abiertas, nunca únicas ni definitivas.

A la primera muestra de arte cinético de 1955, *Le Mouvement*, en la Galería Denise René siguieron una suerte de exposiciones importantes, tanto individuales como colectivas, que supusieron el éxito de una tendencia cada vez más universal y

universalista. Las individuales de Vasarely y Schöffer y *Nuova Tendenza* en París en 1962 y 1963, el Gran Premio Internacional a Julio Le Parc, la presencia del arte cinético en las grandes citas del arte europeo: en la Documenta de Kassel, en Copenhague, en Berna, en Tel Aviv, en América del Sur y la importante exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *The Responsive Eye* en 1965 en la que participa el propio Eusebio Sempere con una de sus conocidas *Rejas*.

Será el propio Sempere quien se encargó de escribir en 1978, el texto prólogo del catálogo de la exposición *Otra dimensión* que se celebra en la Galería Theo de Madrid con obras entre otros artistas de Arp, Mondrian, Tinguely, Agam, Calder, Le Parc, Palazuelo, Soto, Tomasello, Schöffer, Vasarely y el propio Sempere. El texto es un resumen de los postulados en los que se asienta este nuevo arte que por primera vez se mostraba en España:

“Esta exposición que presenta la Galería Theo es, sin duda, heredera de la fuerza de irradiación programática que lanzó la Bauhaus en el manifiesto de Gropius de 1919, y que se afirmó más rotundamente unos años más tarde, al añadir “Arte y Técnica: una nueva unidad” resumiendo de esta manera las incipientes actitudes artesanales respecto a la creación que se habían desarrollado anteriormente en Inglaterra. Se establecía así en la Bauhaus de Weimar (de resonancias goetheanas) la preocupación por una idea colectiva de responsabilidad social ante la nueva concepción de la vida y de la creación artística. El arco de nuestra exposición nace en Mondrian y se dispara con nombres de diferentes nacionalidades y tendencias barroquizantes que han hecho posible con estas nuevas aportaciones que continúe viva en el aire la semilla sembrada en el manifiesto publicado en Londres (1851) con el lema Ciencia, técnica y arte, redactado bajo el influjo de la exposición universal”.

El interés del propio Sempere por estas premisas, su amistad con todo el grupo de París y su participación activa dentro de él, es la causa de la magnífica serie de obras cinéticas que puede admirarse en la *Colección Arte Siglo XX*.

Víctor Vasarely ejerció una poderosa influencia y un liderazgo indiscutible entre los artistas cinéticos del momento. Amigo personal de Sempere⁵, este artista húngaro ha sido reconocido como el padre del arte óptico. Sus experimentaciones confirmaban la posibilidad de obtener movimiento partiendo de un plano absolutamente bidimensional devaluando la unicidad de la obra y valorando la repetición como punto de partida.

⁵ Sempere siempre valoró muy positivamente la amistad y liderazgo de Vasarely. Y así lo demuestra y escribe en diversas ocasiones: “*Se me encomienda glosar la obra de Vasarely y sin embargo no quisiera dejar antes de elogiar su altura humana, el paciente magisterio que a mí dedicó-así como a otros muchos pintores-, y su tesón y clarividencia en momentos en que la evolución de la pintura del siglo XX parecía estacionarse en conceptos (ya purificados por Mondrian y Malevich) que habían cumplido su misión en la historia del Arte*”. Eusebio Sempere, “Vasarely en Madrid”, *Guadalimar*, nº 2, Madrid, 5 de mayo de 1975, pág. 37.

La escultura que aquí se muestra, *Kroa B*, de 1971 ejemplifica tal repetición puesto que se trata de un múltiple editado por la Galería Denise René, una práctica habitual en el artista que gustaba de desacralizar el arte convirtiéndolo a través de la reproducción, en un bien de consumo. Pero también la repetición de las formas: cuadrados inscritos dentro de cuadrados, círculos dentro de cuadrados, colores puros contrastados o complementarios entre sí, negros y blancos... formas y colores sobre una superficie de metal anodizado, un material reflectante que proyecta la luz que recibe transformada en colores y que recubre una estructura en forma de cruz, de proporciones rigurosamente matemáticas: cincuenta cubos de cinco centímetros cada uno de ellos.

Igualmente **Nicolas Schöffer** nos presenta un múltiple, en este caso de acero inoxidable, titulado *Chronos X* que pertenece a la serie *Chronos* y con la que el autor experimenta desde los años 60. El material escogido es un material industrial y las formas geométricas se superponen; a una estructura reticular de varillas cuadrangulares se añade la disposición aleatoria de plaquitas circulares en distintos grados de inclinación. A diferencia de Vasarely, Schöffer imprime a su obra el movimiento mecánico a través de un motor accionado por electricidad. Este movimiento va a implicar tanto a la obra que se proyecta sobre su entorno con fugaces destellos de luz, como al espectador que se encuentra envuelto en los cambiantes reflejos que recibe mientras observa. La obra cinética no proyecta sombras sino reflejos cambiantes.

El artista húngaro Schöffer es básicamente un escultor ingeniero que busca con su actitud artística analizar las circunstancias sociales de la civilización mecánica: sus torres, auténticos ingenios mecánicos semejan gigantescas máquinas que se mueven con la precisión de un devoto estudioso de la primera tecnología informática. Toda su obra reflexiona sobre las relaciones entre el arte y la ciencia, entre el tiempo y el espacio.

En *Relations. 4 Elements*, el argentino **Hugo Demarco** construye con otro de los materiales industriales novedosos (el plexiglás y la resina o metacrilato), un ingenio casi imperceptible e incoloro al que dota de movimiento por motor. Cuatro varillas de idénticas formas sinuosas y estilizadas rotan sobre si mismas intentando en cada vuelta rozarse y complementarse. El efecto óptico cambia según la construcción y evoca de vuelta en vuelta la sugestión de un movimiento dulce, completamente regular jugando con la sensación lumínica de un material transparente. Demarco no rompe el orden perfecto y la racionalidad de unas formas entregadas a un encuentro irreal. A cambio nos propone la materialidad del tiempo en movimiento.

Trabajando el mismo material, el plexiglás, pero en finas láminas recortadas y ensambladas, el español **Francisco Sobrino** nos presenta una extraña obra, "**O.G.**" *Construcción en plexiglás*, de temprana fecha de ejecución, 1964-67. Sabemos de la notable amistad que unió a Sempere y Sobrino y fruto de ella es esta espléndida pieza: una columna de 20 módulos de treinta centímetros cada uno, igual que la anchura de la columna, construida a base de superposiciones de cuadrados y círculos de plexiglás color humo y azul-violáceo, exactamente ensamblados en una estructura translúcida realizada con gran precisión y perfección. Una vez más las medidas, sometidas al rigor matemático de la proporción se reflejan en la perfecta armonía estructural de esta construcción. Es la transparencia, la reflexión de la luz y las múltiples y virtuales visiones del espectador las que concurren en una investigación muy personal, la de Sobrino dentro del grupo de artistas cinéticos. Este artista español, estudiante en Argentina y absorbido por el París de *Le Mouvement* es capaz de modular geometría sobre geometría, (una inscrita dentro de otra), cual si se tratara de piezas de un rompecabezas tan frágil como la transparencia del material empleado y tan sutil como el color de ese material. Sus esculturas asumen cierto carácter inestable por la sensación de fragilidad que desprenden pero también un cierto carácter arquitectónico, un pretexto calculado para la consecución de un nuevo espacio.

La presencia de una obra del venezolano **Jesús Soto**, un juego visual intermedio entre pintura y escultura, sirve de homenaje al más reciente de los artistas fallecidos. En Soto la escultura se hace pintura en el espacio y sirviéndose de un cuadrado perfecto *-la única forma inventada por el hombre que no se encuentra en la naturaleza-*, plantea una composición cinética. A la base de madera pintada con finas bandas de azul sobre blanco, Soto superpone hasta 88 varillas de metal de aspecto frágil y delicado que se bambolean en el espacio gracias a la más mínima corriente de aire. La ligera flexión de cada varilla sostenida por un fino hilo de nylon desplaza el centro de gravedad y hace de la inestabilidad un efecto óptico conocido: se trata del efecto moaré. El relieve de Soto necesita de la pared como un fondo indispensable casi a modo de pedestal. La pintura se cuelga invadiendo un espacio plenamente escultórico: *liberando el material hasta que se vuelva tan libre como la música*⁶.

Jesús Rafael Soto es uno de los artistas más importantes de este movimiento cinético; llega a París con la esperanza de encontrar alguna respuesta del arte contemporáneo y estudia de forma profunda, el movimiento abstracto holandés; Cézanne, el cubismo, Kasimir Malevich y Piet Mondrian. En torno de nuevo a la

⁶ No podemos olvidar que Soto es también músico, influido por la Escuela de Viena especialmente por A. Schönberg y así a través del método dodecafónico y de la música seriada su obra plástica se imbuje de ritmos y modulaciones.

Galería Denise René, Soto entró en contacto con otros artistas preocupados igualmente por la investigación abstracta y constructivista. Su obra reconoce antecedentes en el *Nu descendant un Escalier* de Duchamp o en el *Volumen Virtual* de Naum Gabo: "...encontré que Gabo, a principios del siglo XX había fabricado una obra más importante que todas las esculturas que se han hecho en volúmenes, con huecos y con todo lo que se quiera. Un alambrito torcido, puesto sobre un botoncito que giraba aproximadamente a sesenta revoluciones por minuto"⁷. Pero Gabo no queda satisfecho con el artificio mecánico y sus dudas le sirven a Soto que entonces planteará una escultura sin artificios, más desnuda, y natural donde el tiempo y el espectador se convierten en valores plásticos tanto o más importantes como el volumen, la forma, el color o el espacio.

La construcción de la forma.

Conscientes de la transformación e innovación que las tendencias constructivistas habían practicado en la escultura algunos artistas, aun siendo concretos y racionalistas, imprimen en sus obras un carácter más personal resultado del conocimiento de la materia y de la vuelta al oficio. Es el caso de **Andreu Alfaro**, **Eduardo Chillida** o **Amadeo Gabino** que aquí nos presentan sus obras.

Con una profunda reflexión espacial, **Andreu Alfaro** despliega en el aire las cincuenta varillas de su *Generatriu 4* en un alarde de dominio normativo. Esta obra, regalo del propio Alfaro a Sempere, fruto de la amistad y del profundo respeto que el artista sentía por el alicantino, pertenece a la serie de *Generatrices*, en la que Alfaro trabaja desde 1970 a 1974.

Todas las *Generatrius* son estructuras de varillas de acero inoxidable idénticas engarzadas unas a otras, ordenadas y movidas por el cambio del centro de la generatriz. "*Lo importante en mis generatrices no es como están hechas ni sus formas. Lo importante es el material, mi manera técnica y diseño. Me di cuenta que estábamos en una era industrial, que hay almacenes que tienen materiales que yo necesito y que puedo tomar los materiales tal como me los da la industria... los agujereos por un sitio o por otro y cambio las piezas...*"⁸

Alfaro es uno de los protagonistas de la renovación escultórica española de la segunda mitad del siglo XX. Junto a nombres como Oteiza, Palazuelo, Chillida o el propio Sempere revoluciona la plástica no figurativa eligiendo un camino normativo que tiene profundas raíces constructivistas. No en vano, Alfaro

⁷ Así lo declara el propio Soto y se recoge en Carlos Contramaestre, *Aventuras de la óptica. Soto y Cruz-Diez*, Granada, Palacio de los Condes de Gabia, 1989.

⁸ Pablo Rico: "Entrevista Andreu Alfaro" en Pablo Rico [Ed.], *SEA. Simposium Escultura Alicante. Escultura Contemporánea Internacional I. Castillo de Santa Bárbara*, Patronato Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Alicante, 2004, pág. 201.

participó en una de las más interesantes propuestas plásticas de finales de los cincuenta en el arte valenciano, el Grupo Parpalló junto a Aguilera Cerni, Monjalés y Sempere.

Su obra, reivindicada como “diversa” a la vez que “esencialista”, se inició en torno a la experimentación geométrica, la norma y el minimalismo hasta aproximarse en algunos momentos al arte cinético... para servirse de unos materiales industriales que dotaban a cada escultura de economía geométrica pura.

En plena madurez artística, Alfaro desarrolla esta compleja serie de *Generatrices* que le aportaron un gran reconocimiento público y el éxito popular de una fórmula repetida. Utilizadas como grandes esculturas urbanas su lenguaje se hace reconocible y así en el seno del movimiento antifranquista, Alfaro promueve una renovación formal de la escultura y propone la interrelación entre arte y sociedad.

*“Una pieza, dos piezas, cincuenta piezas... y todas ordenadas y movidas por el cambio respecto al centro de la generatriz. Formas que se entrecruzan variable y constantemente... Los materiales se conservan tal como nos los da la industria. El planteamiento es premeditadamente simple; el resultado puede ser elemental o complejo. La forma sale de las relaciones entre las partes, como si naciera del fondo de ella misma. No sólo hay un punto de vista, no hay una visión total. Las relaciones de los diversos puntos de vista son variables, y el espectador puede descubrirlos paso a paso”.*⁹ Las palabras del propio Alfaro con ocasión de su exposición en la Sala Gaspar de Barcelona en 1973, son las que mejor resumen el significado de estas *Generatrices*. La que aquí se presenta, **Generatriu 4**, es una de las más bellas, “la más definitiva, la más nítidamente ajustada a la esencia del procedimiento y por tanto, la más emblemática”¹⁰.

Leku III de **Eduardo Chillida** sobresale en esta exposición por su presencia. Vehemente, dura, enraizada en la tradición, fuerte y pesada, esta obra conjuga todas las preocupaciones de la escultura contemporánea: el volumen, el vacío, los límites, la materia, la arquitectura... El hormigón coloreado a modo de tierra convertido en un contundente volumen dialoga una y otra vez sobre el espacio y el equilibrio de masas. Los huecos y vacíos casi laberínticos dotan sin embargo a esta pieza de una paradójica liviandad.

De esta escultura existen tres variantes: una de ellas se conserva en la Colección del artista, otra en la Galería Maeght de París y la tercera en esta Colección Arte Siglo XX. Con *Leku III*, Chillida comienza una nueva serie de hormigón que se caracteriza por su potencia constructiva. Una figura cúbica con un

⁹ Vicente Jarque [Ed.]: *Andreu Alfaro. Catálogo razonado, Escultura 1957-1989*, Vol. I, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 2005, pág. 144.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 172.

tratamiento volumétrico regido por la geometría y un planteamiento formal y espacial emparentada con sus obras en alabastros. Chillida utiliza el hormigón como un material de gran rugosidad y rica textura: coloreado y mezclado con virutas de hierro que se han ido oxidando semeja la tierra o el barro. El hormigón necesita de un encofrado realizado con tablas que imprimen en las superficies un característico dibujo de bandas horizontales y paralelas y nos descubren en la obra, la característica de su interior, su estructura más íntima. Compacta y estática, los espacios interiores permiten la circulación del aire y de la visión cada vez distinta.

Eduardo Chillida explicaba el sentido de la escultura geométrica más allá del ángulo recto, de la horizontal y la vertical que estructura y ordena cada obra pero de la que ya no puedes salir: hablamos de *la virtud que está cerca del ángulo recto pero no en él*.

“¿El espacio? Las esculturas son una función del espacio. No hablo del espacio que está fuera de la forma, que rodea el volumen y en el cual viven las formas, sino que hablo del espacio que las formas crean, que vive en ellas y que es tanto más activo, cuanto más oculto actúa. Lo podría comparar con el aliento que hace que la forma respire y se contraiga de nuevo, que abre en ella el espacio de la visión –impenetrable y oculto al mundo exterior. Para mí no se trata con ello de algo abstracto, sino de una realidad que es tan física como la del volumen que lo envuelve. Este espacio debería poderse percibir tanto como la forma en que se manifiesta. Tiene cualidades expresivas. Pone en movimiento la materia que lo configura, determina sus proporciones, mide y ordena sus ritmos. Tiene que encontrar sus correspondencias, su eco en nosotros, debe poseer una especie de dimensión espiritual”.¹¹

La profunda amistad y mutuo respeto que une a Chillida, el escultor más influyente del siglo XX, con Eusebio Sempere data de sus primeros años de París, del Colegio de España. Allí, hacia mediados de los años cincuenta, comparten inquietudes y desvelos y esa amistad se traduce para la Colección Arte Siglo XX en grandes piezas del artista que representan espléndidamente el quehacer del artista vasco.

La *Estructura Vertical Horizontal* de Amadeo Gabino es una estructura geométrica elemental de radical sencillez y poderoso silencio. Esta es una pieza singular del artista valenciano más conocido por obras posteriores de aspecto pulido y reluciente.

La trayectoria artística de Amadeo Gabino está marcada por la coherencia y el dominio del oficio. Su obra se inició en la figuración y tras esculpir y representar figuras femeninas, la utilización de un material como el hierro le descubrió nuevas posibilidades de investigación. Abandonó los desnudos femeninos y formuló sus

¹¹ Texto recogido en el folleto de mano de la exposición *Chillida*, Zaragoza, La Lonja, 2005.

primeras esculturas abstractas realizadas con formas filiformes: varillas rectas o ligeramente curvadas de hierro, engarzadas y soldadas unas a otras con un sentido firmemente vertical u horizontal. Esas pequeñas piezas recogidas o encontradas se ensamblan en una propuesta modular desnuda que pone en evidencia la textura del material. Esa desnudez del hierro aunque todavía con un gran sentido formal barroco, anunciaba ya nuevas piezas, nuevos planteamientos.

Fue el momento de realizar con varillas más anchas de sección cuadrangular estas pequeñas esculturas ortogonales -como la *Estructura Vertical-Horizontal* que aquí se muestra-, donde las verticales y horizontales se cruzan en perfecto orden. Ya existe una masa más compacta, constructiva, estructural y arquitectónica donde la geometría reposa en equilibrio: la profunda presencia del hierro se articula con grandes espacios vacíos ordenados a la manera de los más clásicos constructivistas. La diferencia estriba en el gusto por el empleo de un material en bruto que permite y dispone su propia personalidad al estar trabajado artesanalmente “...y allí aprovechaba los accidentes surgidos al manipular el hierro, dejando visibles las rebabas y huellas de las herramientas, las soldaduras y burbujas creadas por el soplete. Una orografía minúscula de cordilleras, cráteres, lagos y erupciones distraía la mirada del que se acercaba a sus esculturas”¹². Las oxidaciones, las rugosidades, las líneas de soldadura son accidentes matéricos que aproximaban a Gabino con postulados informalistas de los que muy pronto iba a renegar. De la tosquedad del hierro oxidado a las superficies pulidas y bruñidas, desnudas, aceradas y de una pulcritud absoluta, que serán los nuevos valores estéticos de sus obras posteriores.

La geometría fracturada.

Las estrictas ataduras de la norma se derriban gracias a un artista de ruptura como **Alexander Calder**, un pionero en la destrucción de los parámetros clásicos de la escultura.

Sempere, amigo personal de Calder, consigue para su Colección un magnífico móvil *Typographie*; una delicada obra que pende suspendida y cuyo movimiento se resuelve gracias a un perfecto sistema de palancas, contrapesos y puntos de apoyo al que un ligerísimo golpe o una corriente de aire bastan para suscitar un movimiento rítmico que se extiende hasta los elementos más lejanos. Se trata de un movimiento natural y casi espontáneo que interrumpe y altera el espacio. Las formas simples, la pobreza del material o los colores más básicos nos remiten al principio de todo y nos recuerdan aspectos de la realidad abstraída: pájaros volando, hojas removidas por el aire, notas musicales o sonidos

¹² Antonio Bonet Correa, *Amadeo Gabino*, Museo de Albacete, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación de Albacete, 1985,

primigenios. La escultura ha perdido el concepto de volumen y ahora se dibuja en el espacio.

Con la utilización de unos materiales muy pobres, la chapa de metal y el alambre pintado y retorcido, Calder consigue al igual que Joan Miró un universo mágico de formas y colores que atrapan el espacio y al espectador. *“El escultor americano no tendrá mas que traducir los finos grafismos en hilos de hierro y los planos de color de Miró en formas recortadas y el juego será realmente un juego”*¹³. Calder aporta el movimiento a la escultura antes incluso que así se lo propusieran los artistas cinéticos. De hecho, participó en aquella primera exposición de 1955 asociado al movimiento cinético. Pero no es esa su primera preocupación formal sino que casi por azar, cada uno de sus móviles capta un movimiento no mecánico ni previsto sino aleatorio. Se trata casi de una travesura; las formas más simples arrancadas y recortadas a los materiales industriales, pintadas con esmaltes sintéticos se desplazan en el aire embobando a un espectador que cree encontrar en ellas el vago recuerdo de la naturaleza, de un sistema cósmico de fuerzas en equilibrio.

Calder era un artista cercano al mundo creativo de Miró y su amistad - "amigos, casi hermanos", declara el artista mallorquín-, le hicieron accesible y conocido en los círculos artísticos españoles. De hecho, fue el único artista no español que expuso en el Pabellón de la Republica Española en la Exposición Internacional de París en 1937, junto a artistas como Julio González, Ángel Ferrant o Alberto Sánchez. Calder es un referente en la trasgresión de los límites de la escultura desde que en los años treinta adoptara la abstracción como único lenguaje posible después de visitar a Mondrian en su estudio de París. Cercano a los círculos surrealistas y dentro del mismo imaginario de Arp, Klee o Miró..., fue Marcel Duchamp quien le sugirió el título de "Móviles" para esas esculturas desmaterializadas que tenían más sentido poético que especulativo y así lo escribe Jean Paul Sastre *“los móviles no tienen significado, no hacen pensar más que en ellos mismos. Son, eso es todo; son absolutos. Son más impredecibles que cualquier otra creación humana”*¹⁴.

Los móviles de Calder evolucionaron en el tiempo: se construyen en un principio con vidrio, cerámica o madera tallada para después utilizar sólo metal, en unos casos aluminio, en otros acero; primero pintados en colores terrosos o dejando el material en su color para después emplear sólo el rojo, azul amarillo, blanco y negro. Las posibilidades del movimiento se fueron complicando, el número de piezas en cada móvil se multiplicó y cada vez era más difícil conseguir el equilibrio. Calder explica de un modo muy sencillo cómo calcula el contrapeso de sus móviles: *“Comienzo por lo más pequeño y voy subiendo. Una vez conozco el*

¹³ Giulio Caro Argan, *El Arte Moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia Europea”*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975 (6ª Reimp.), 1984, pág. 553.

¹⁴ Recogido en Jean Lipman, *El Universo de Calder*, Valencia IVAM, 1992, pág. 261.

*punto de equilibrio del primer par de discos, lo anclo con un gancho a otro brazo, donde actúa como extremo de otra balanza, y así sucesivamente. Es una especie de escala ascendente de pesos y contrapesos”.*¹⁵

Calder plantea toda su creación como un experimento estimulante partiendo siempre de un estado mental de “euforia” (así lo califica el artista). Realiza en torno a 2000 móviles de todos los tamaños y formas, “*esqueletos metálicos que causaban en el ánimo una gran impresión por su desnudez absoluta y su simplicidad, la belleza de su rotunda plasticidad. (...) Calder pertenecía a la línea de los Marcel Duchamp, Brancusi, Arp. Estos escultores, en efecto, creaban objetos que poseían una corporeidad, hacían cuerpos mientras Calder hacía esqueletos.*”¹⁶.

La tensión de la materia.

Dejamos el ámbito de lo concreto donde la norma y la geometría someten la forma para encontrarnos con la presencia casi orgánica de la escultura de **Pablo Serrano**. Dos formas que parecen coincidir para acoplarse y que resaltan la nobleza del material; en el interior pulido y brillante, liso y suave, frente al exterior rugoso y apenas desbastado.

Unidad Yunta es una escultura en dos piezas fruto de la última serie en la que trabaja el artista desde 1966-67 hasta 1973. Dos masas ovoides, toscas y de apariencia morfológica “casi erótica, muy humanas” diría el propio Serrano, encajan entre sí. Se muestran separadas, una al lado de otra, enfrentadas por sus interiores cóncavos pulidos y brillantes, y suelen estar montadas en plataformas giratorias para que observador pueda si lo desea, intervenir uniéndolas o separándolas.

*“La materia, en nuestro escultor, sigue constituyendo de manera obsesiva, una comunicación... los volúmenes se han sensibilizado, dentro de una abstracción carnal y han establecido una copulación referencial. Contrastando casi siempre con la tosquedad exterior las caras de fusión pasan a ser pulimentadas, brillantes y establecen un ajuste machihembrado. Los dos objetos se erotizan de esta forma y pasan a ser un todo homogéneo. Por estos espacios brillantes se comunican los hombres y juntos forman una unidad”.*¹⁷

Pablo Serrano fue el representante junto a Martín Chirino de la visión escultórica del grupo *El Paso*. Aunque Serrano recogió la tradición formal de nombres como Gargallo, Julio González o Ferrant, lo cierto es que imprimió en sus obras un sentido de la materia en tensión dramática cargada de expresividad. Su

¹⁵ Jean Lipman, Op.Cit, 1992, pág.265.

¹⁶Sebastián Gasch, “Calder, en Barcelona”, *Bellas Artes*, nº 7, Enero-Febrero, 1971, pág. 8

¹⁷ Eduardo Westerdahl: *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, 1977, p. 202.

trayectoria artística concentrada en apenas quince años es de una riqueza estilística y variedad que sorprende, pero al mismo tiempo es de una coherencia ejemplar. Son varias las preocupaciones que pueden rastrearse a través de su escultura: un sentido profundamente humanístico, la comunicación y la realidad como conflicto.

La búsqueda incesante de fórmulas de comunicación, de interrelaciones entre los hombres se convirtió en obsesión para el escultor y en la razón de una tipología estética determinada. Pero no sólo la falta de comunicación sino como consecuencia de ella, la deshumanización progresiva del hombre. Así lo delataba en su Manifiesto del Intraespacialismo dado a conocer en 1971: "*Los Títulos Bóvedas para el hombre, Hombres con puerta, Unidades-Yunta, han sido temas de trabajo que encajan dentro del Intraespacialismo en que ahora quiero agruparlas y hacer partícipe a otros compañeros de trabajo. Abro la puerta de mi casa tú la tuya y nos comunicamos. Abro mis brazos y toma forma el abrazo*". Las *Unidades-Yunta* son ese abrazo final que redime a los hombres en su condición humana, tanto al individuo concreto como a toda la humanidad. Son los mismos planteamientos que ocuparon también a la artista alicantina Juana Francés casada con el escultor y que reflejaba en sus célebres cajas negras la progresiva deshumanización del individuo frente al progreso y la técnica.

Las *Unidades-Yunta* son uno de sus últimos trabajos y en ellos muestra alguno de los hallazgos estéticos descubiertos en series anteriores: el espacio interior pulimentado de las *Bóvedas para el hombre* y de los *Hombres con puerta*, un espacio luminoso absolutamente espiritual; los binomios y las antítesis, las parejas, lo positivo y lo negativo, lo masculino y lo femenino, lo cóncavo y lo convexo... La serie coincidió en el tiempo con una etapa de plenitud en su carrera artística, con gran éxito y renombre internacional, con grandes proyectos públicos que entonces le fueron encargados. Proyectos de envergadura como la *Unidad-Yunta* destinada al Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana de Madrid¹⁸ en 1972 o la preparación de la exposición antológica de 1973 para el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

La figura humana.

La figura humana será la protagonista de tres obras bien diferentes. Son tres representaciones femeninas de tres generaciones de artistas conceptual y formalmente opuestas.

¹⁸ Detrás de este gran proyecto de Museo de Escultura al Aire Libre encontramos también al propio Eusebio Sempere, que participó activamente junto a Fernández Ordóñez y Martínez Calzón en ese proyecto emblemático que logró reunir a los mejores artistas españoles del momento. Véase Rosa M^a Castells: "Eusebio Sempere. Trabajos en tres dimensiones" en Pablo Rico [Ed.], *SEA. Simposium Escultura Alicante. Escultura Contemporánea Internacional 1. Castillo de Santa Bárbara*, Patronato Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Alicante, 2004, pág. 125.

Joan Miró es el artista que ejerce de auténtico faro para toda la generación abstracta y al que Sempere admira sin paliativos considerándole uno de los más grandes creadores del siglo XX. Su amistad data de los tiempos de París cuando el propio Sempere se asoma tímidamente a la abstracción surrealista. El alicantino quiso convertir a Miró en uno de los ejes fundamentales de su Colección Arte Siglo XX y adquirió varias obras que se sumaron a las regaladas por el artista catalán. *Dona* es una escultura en bronce fundido a la cera perdida especialmente para Eusebio Sempere y su Colección, por deseo expreso de Miró.

Miró nos cautiva con su capacidad para ensamblar elementos encontrados que descontextualizados toman la forma de mujer. Sobre una base cónica, Miró coloca dos platos, uno más grande, otro más pequeño, al que añade pequeños elementos en barro que terminan por conformar una figura humana totémica y primitiva. Consigue así reconciliar la tradición con la radical modernidad de sus presupuestos estéticos en busca de lo esencialmente expresivo. *“Me habla de los objetos y me pregunta cómo pude concebirlos. Me siento atraído por una fuerza magnética hacia un objeto, sin premeditación alguna, luego me siento atraído por otro objeto que al verse ligado al primero produce un choque poético, pasando antes por ese flechazo plástico físico que hace que la poesía te conmueva realmente y sin el cual no sería eficaz”*.

Miró aparece como el creador de un universo propio, un fabuloso mundo “real” de formas, colores y personajes que animan su creación pero que no pierden su conexión con la realidad. El artista catalán llegó a realizar cerca de 300 esculturas a las que corresponden una gran cantidad de bocetos y dibujos preparatorios. Su interés por las imágenes -que no por los volúmenes-, nos descubre una curiosa forma de trabajar. Miró construía objetos ensamblados con elementos heterogéneos encontrados al azar: piedras, maderas, cucharas, palos... cosas que almacenaba en el taller y que trabajaba en vertical, desde abajo hacia arriba, para después en un siguiente paso, construir el volumen con piezas modeladas en barro y añadidas a la estructura básica.

Prácticamente toda la escultura mironiana es antropomórfica y recrea extraños seres de una ternura surrealista que pertenecen a una particular galería de figuras. Las esculturas sometidas al bronce con una peculiar pátina que les da una coherencia en el tiempo, *“revelan su condición de antiguos seres petrificados, hallazgos arqueológicos que testimonian una hipotética era primitiva. (...)La pátina especial que simulaba oxidación tan querida por Miró les restituía un pasado esencialmente natural y directamente relacionado con la naturaleza, así como una energía de gran expresividad –tanto por su carácter totémico como por su facultad propiciatoria y mágica- a la vez que el efecto de una humildad casi mística”*.¹⁹

¹⁹ Pablo Rico, *Joan Miró, territorios creativos*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, CAAM, Ministerio de Cultura, 1996, págs. 70-71.

Todo su trabajo como escultor fue realizado después de 1936 influido por las nuevas experiencias escultóricas de los *objetos encontrados*, las construcciones dadaístas y surrealistas o los ready-made duchampianos pero imprimiendo en ellos el gesto inconfundible e intransferible de Miró.

Su escultura tiene los cimientos tanto en las enseñanzas que recibió del maestro de la pedagogía del arte Alexandre Gali entre 1912 y 1915, que le enseñó a dibujar partiendo del tacto y de la memoria, como en los ensayos que realizó con el gran ceramista Llorens Artigas. En una entrevista Miró confesaba "*Para mí el color no tenía dificultades, pero tenía muchas con la forma. Gali me enseñó a dibujar partiendo del tacto, entregándome objetos que no me dejaba mirar, y de los cuales debía hacer luego un dibujo. Todavía hoy, los efectos de esta experiencia de dibujar por el tacto reaparecen en mí interés por la escultura, cuando siento la necesidad de moldear con mis manos, de coger, como un niño una bola de barro húmedo y apretarla. Logro de este modo una sensación física que no puedo conseguir dibujando o pintando...*"²⁰

Otra fórmula de representación de la figura humana es la propuesta por el **Equipo Crónica** (compuesto por los valencianos Rafael Solbes y Manolo Valdés) que recrea la realidad a través del arte pop o del llamado en España *realismo social*. Utilizando técnicas visuales propias de la publicidad, del cine y del cómic, los artistas plasmaron unas imágenes reconocibles por todos pero manipuladas, donde la sorpresa de la asociación disparatada producía en el espectador una reflexión social o política cargada de significado.

El *Huevo de Pascua* es una Menina realizada en cartón piedra y yeso pintado de la que existen cincuenta versiones. El modelo es el mismo y sólo varía la pintura y sus características. Es por tanto un múltiple sin numerar individualizado. Esta *Menina de la Computadora* como gustaba de llamar Sempere está en posesión del artista desde finales de los años sesenta y así la vemos en su casa de Cuenca²¹. Efectivamente, la figura porta en su mano derecha una tarjeta de las empleadas en los primeros tiempos de la informática. Un guiño empleado por los artistas para situar, trastocando el tiempo, al personaje pintado en el presente.

El quehacer de Equipo Crónica se sitúa en un ambiente artístico deseoso de reaccionar contra el informalismo -al que consideraban caduco y falto de validez crítica- y contra los principios cientifistas de las tendencias constructivistas que se habían alejado de una realidad cada vez más denunciada. Surgió así un movimiento de tendencia realista que ya no escapaba a la realidad sino que la plasmaba y transformaba en paradoja social y política. Emparentados con la corriente de arte pop surgida en el mundo anglosajón, subvierten la imagen

²⁰ Miguel Fernández Braso: "Esculturas de Miró", *Guadalimar*, nº 10, 10 de Febrero de 1976, pág. 52.

²¹ Josep Melià, *Sempere*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1976, fig. 12.

artística de dos formas, apropiándose de las técnicas de la cultura popular y cuestionando los mecanismos elitistas del mundo del arte. Equipo Crónica lidera en España junto a Equipo Realidad, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, José Vento, Joan Genovés o Joan Antoni Toledo, un proceso renovador que parte de una profunda reflexión sobre el hecho artístico para adquirir por medio de sus obras, un compromiso político.

La apropiación de imágenes de la historia del arte como reflexión sobre el propio oficio de pintor, la situación del artista y su papel de compromiso en la sociedad confluye en la serie “*Autopsia de un oficio*”. 10 lienzos y otras tantas esculturas de cartón piedra tomaban como base la iconografía de las Meninas y el trabajo de Velázquez y analizaban el oficio: ...”*esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más amplio. (...) Empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera remiten al “surrealismo”. Técnicamente seguimos utilizando el procedimiento de las tintas planas. Incorporamos en ocasiones colores fluorescentes e imágenes de Walt Disney, ya que queremos conseguir una cierta atmósfera kitch en el tratamiento de Velázquez*”.²²

El *Huevo de Pascua* de 1969 pertenece a esta serie. Las cincuenta esculturas vienen a completar a los lienzos o las serigrafías y se comportan, huyendo de la sacralización de obra única, en una obra múltiple pero ambigua. El tratamiento del material a la manera de un artista fallero y la pintura siempre distinta de cada Menina proporciona al personaje un status y un poder semántico individual. Fue la Galería Maeght quien dio a conocer estos múltiples a partir de 1981 aunque se habían conservado como obras extrañas y particulares en la Galería Val i 30 de Valencia.

“*Obra gráfica, múltiples y diversas realizaciones constituyeron acercamientos complementarios de su reflexión sobre su propio trabajo y atestiguaron la trayectoria subversiva de Equipo Crónica, fundamentada sobre la pareja antitética pasión/distanciamiento hacia la historia y la práctica del arte. El Equipo analizó, sin utopía, las relaciones de la cultura y de la clase dominante e hizo indisociables la historia del arte y los acontecimientos históricos. Desafió las normas vigentes hasta entonces (perspectiva, composición, claroscuro...), los símbolos, los mitos (el artista- demiurgo, a la obra de arte única...), desviándolos por medio del humor...*”²³

²² Texto de Rafael Solbes y Manolo Valdés para el catálogo editado por la Galería Juana Mordó en 1976.

²³ Michèle Dalmace-Rognon, “La obra gráfica y los múltiples del Equipo Crónica o la coherencia de una andadura subversiva” en *Equipo Crónica. Catalogación Obra Gráfica y Múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, pág. 10.

La Menina, tan poderosa visualmente y tan ligera y frágil de concepción, contrasta con la figura serena de *Niña con rebeca*. Esta obra de **Julio López Hernández** revela la posibilidad de plasmar la realidad en contra de todas las tendencias abstractas de ese momento. Todo en esta obra resulta cercano, visto, conocido, gira en torno a la vida cotidiana y surge del inmediato entorno familiar: es el *realismo ensimismado*.

De esta pieza el escultor realiza una talla única en madera y dos bronce numerados. *Niña con rebeca* representa casi a tamaño natural una pequeña joven que camina llevando en su brazo una rebeca colgada. El tema es de una simplicidad abrumadora y el tratamiento de una sencillez aplastante. Se trata de una temprana obra de 1958 donde se manifiesta el carácter atemporal del trabajo escultórico. A la manera clásica: modelado, vaciado, fundición..., el escultor es aquí un perfecto artesano del oficio al que le interesa *partir de una realidad sonora para conquistar la realidad silenciosa*.

Esa “presencia de la ausencia” recrea toda una atmósfera alrededor de la escultura que reclama la atención de lo invisible. Perfectamente inmóvil, el escultor es capaz de lograr transferir a la escultura un sentido del movimiento ausente pero real. Cada pliegue del gesto de esa niña, el vestido, la rebeca y el pelo recogido en una coleta recoge la sensibilidad humana profundamente comprometida con la plasmación artística de la realidad, objetiva y subjetiva del escultor.

Julio López Hernández es un artista *realista* si podemos definirlo en extensión: existen tantos *realismos* como artistas que se dedican a él. Pertenece a un grupo que ha venido denominándose *escuela realista española* o *realismo madrileño*, en el que se encuadran artistas como Antonio López, Francisco López Hernández, Amalia Avia, María Moreno o Isabel Quintanilla con los que Sempere trabó una fuerte amistad aunque sus planteamientos estéticos discrepasesen. Su temática, extraordinariamente variada, gira en torno a la vida cotidiana; son sus ciudades, los interiores de sus casas, los objetos que cobran vida a través de los recuerdos, las soledades, las figuras...temas referentes para este grupo de artistas.

Niña con rebeca destila una tristeza profunda asociada al paso del tiempo, la figura ha quedado parada y solidificada “...siempre he sido un enamorado de los seres impregnados de este mundo...; poseen la huella de algo trágico, dramático, penoso, doliente, que les hace mucho más significativos como seres humanos. Un ser de vida placentera y dulce no me dice nada, me interesan los seres que tienen

en su rostro y en sus manos, en su morfología algo de la vida, de la existencia, esa huella que marcan los padeceres, la tragedia”.²⁴

El homenaje.

La escultura de **Andreu Alfaro** sirve de cierre final a la exposición y homenaje a Eusebio Sempere: una línea metálica atraviesa el aire resaltando las formas básicas del personaje pero atrapando la fragilidad del alma del artista.

Sempere balla el cant de línia es una escultura de acero inoxidable que Alfaro dedica y regala a Sempere. Existen dos versiones, la primera realizada para la importante exposición individual que tiene lugar en el Mercat del Born de Barcelona en 1983 de mayores dimensiones y la segunda, una pieza idéntica pero de menor tamaño, que Alfaro presenta en la exposición *Con Sempere*, un sentido homenaje que recibe el artista en 1983 en el Banco de Exterior de España de Madrid. Alfaro le regala además el boceto de la obra y un poema:

Eusebio es como su pintura

Amable, generoso, delicado, sensible.

Con sus líneas de color nos va contando,

Nos va cantando su vida, la de todos nosotros.

Su poética y emocionante manera de pintar

Es su manera de vivir, de entender el mundo:

No hay diferencias, vivir es pintar

Amar es pintar. Por eso en él todo se

Transforma en amor, vida y pintura.

*28-1-83*²⁵

Se trata de una leve escultura, lineal e ingrávida, apenas un dibujo en el espacio a la manera de Julio González. Y se encuadra dentro de uno de los períodos creativos más densos y prolíficos de la trayectoria de Alfaro. En la década de los 80 su obra se aleja de las conocidas *Generatrices* para adentrarse sin prejuicios en la tradición escultórica del barroco, el manierismo, y el romanticismo. Ese interés, esa profunda reflexión y el estudio de la historia de la escultura permiten a Alfaro clasificar lo esencial de cada obra despojándola de adornos y sobrantes.

La exposición del Mercat del Born donde se presentó esta pieza es un punto

²⁴ Pedro Azara y Pepita Teixidor: “El oficio de escultor. Entrevista con Julio López”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, Col.legi Oficial d’Arquitectura de Catalunya, X-XII 1984, p. 37 reproducido en Javier Tusell: “Compañeros en Madrid: anatomía de un grupo generacional” en *Otra Realidad. Compañeros en Madrid*, Caja Madrid, 1992, pág.74.

²⁵ Archivo Documental del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

de inflexión en la trayectoria del artista. Concebida como una especie de gran instalación, Alfaro realizó cada pieza para el lugar donde va a ir colocada. Como fondo de las esculturas utilizó unos enormes telones negros que permitían la visibilidad de las obras al tiempo que dotaban al espacio de cierta teatralidad. En esta exposición presentó dos tipos de obras, una serie de esculturas de carácter geométrico de gran tamaño que encerraban un trasunto filosófico y una serie de figuras a la manera de espectadores que las observaban. Todas ellas eran retratos lineales de personajes históricos, literarios o artísticos. Allí estaban tanto *Il Signore Buonaparte* como *Lluís XIV versus Bernini* pero también *Eduardo Arroyo passeja pel Born* o *Sempere balla el cant de la línia*

*“La linealitat en escultura –ho he dit en altres ocasions parlant d’Alfaro, perquè la seva obra ho il·lustra perfectament- te que veure amb la funció de la línia de definir la construcció d’un volum tridimensional. (...) Les escultures que en aquesta exposició activen l’espai del Born són testimoni de la voluntat de “llevar” d’aquesta manera. Fins i tot si hom les compara amb altres escultures anteriors d’Alfaro (resultat també, elles mateixes, de la voluntat de “llevar”) la nuesa de les seves línies assoleix un valor extremat i tallant. No es tracta tanmateix de dir “el mateix” d’una manera més “elemental” –malgrat el fet de que ací el recorregut tridimensional d’una sola línia sintetizi el que algunes obres anteriors era el desenvolupament de tota una superfície corba-, sinó de “dir més”, de portar més al fons la recerca del cisell”.*²⁶

Al final de este recorrido, *llevando más lejos la búsqueda del cincel*, nos quedamos con lo esencial: una sola línea. La de la varilla levemente flexionada que produce el efecto óptico en la obra de Soto; la línea desplegada como abanico y detenida en el espacio cincuenta veces de la Generatriu de Alfaro; la línea que forma el casi ángulo recto de la escultura de Chillida; la línea ondulada y en movimiento de Demarco; la línea curva que dibuja el perfil de la materia en Serrano; la línea suspendida y quebrada por el aire de Calder; la línea angulosa del gesto triste de la Niña con rebecca..., *en el canto en fin de la línea, donde Sempere baila*.

²⁶ Tomás Llorens, *Andreu Alfaro. Escultures en el Born*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat, Ajuntament de Barcelona, 1983, s/pág.