

# esculturas 19

de la 2ª mitad del siglo XX

●  
*Guillermo de Osma*  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com) • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)

del 6 de noviembre al 21 de diciembre de 2007



EDUARDO CHILLIDA. Lurra G-240, 1992. Terracota; 22 x 18 x 18 cm [cat. núm. 4]

# LA OBRA ES EL ESPACIO

José Ignacio ABEIJÓN

**I**NTENCIONADAMENTE me he apropiado de una frase de José Ángel Valente<sup>1</sup> para titular este texto pues define en modo conciso el rumbo tomado por la escultura de vanguardia en su afán de búsqueda de nuevas sendas. Es Julio González quien a partir de 1928 abre este camino junto a Picasso, quien recibe el encargo de hacer una escultura en memoria del poeta Guillaume Apollinaire. El propósito de Picasso es llevar al espacio un dibujo lineal, imposible de realizar en otro material que no fuera el hierro. Julio González, al provenir de una familia de orfebres, sabía trabajar el metal, y ayuda a Picasso a pasar este dibujo a escultura, soldando unas barras de hierro que se corresponden con los trazos del dibujo.

Es este momento cuando comienza su andadura la escultura contemporánea, veintiún años después de la ejecución de *Les Demoiselles d'Avignon*, punto de partida señalado por la crítica para el inicio del arte de vanguardia. Antes de 1928 existía ya la escultura cubista (Lipchitz, Laurens, Zadkine...) y futurista (Boccioni), pero ninguna de ellas había realizado nada nuevo en este campo comparable a lo acontecido en las otras disciplinas. La escultura hasta entonces se había limitado a adoptar la estética moderna y aplicarla a sus obras de bulto redondo y a sus relieves, pero seguían haciendo estatuas, esculturas antropomorfas, monumentos, del mismo modo que se hacía desde la prehistoria.

Este gran cambio se hace evidente cuando Julio González acuña la expresión “dibujar en el espacio”, que nos lleva al título de este texto: “La obra es el espacio”. Julio González nos indica que el espacio es donde se realiza la escultura, y es un elemento tan activo como el material esculpido; del mismo modo que el lienzo y su dimensión es fundamental en un cuadro, el espacio lo es para la escultura. Finalmente la escultura decide hacerse adulta y sincera, y así como la pintura cubista revolucionó el mundo del arte al negar cinco siglos de tradición perspectíca, y explotar únicamente las posibilidades estéticas en las dos dimensiones, Julio González saca provecho del espacio como medio donde se ejecutan sus esculturas: al realizarlas en hierro, las formas se expanden de un modo que nunca se había hecho hasta entonces, tomando contacto y dialogando con el espacio que las circunda, que ahora se convierte en parte de la escultura.

La importancia de la obra de González no reside en los elementos materiales, técnicos, estéticos, teóricos o conceptuales, entendidos cada uno de ellos independientemente, sino en la combinación de todos ellos en una obra. La suya es una propuesta redonda, donde cada uno de estos elementos de suma al resto para hacer de su obra la escultura que todos esperaban y que representa perfectamente a la era moderna. La estética en la que juegan los espacios llenos y vacíos, crea algo finalmente novedoso; la utilización del hierro, la forja y la soldadura, da mucha libertad al escultor para obtener las formas que desea según sus propósitos. El hierro como material se adecúa perfectamente a la época en la que se realizan estas esculturas, una época industrial, que rechaza el arte producido hasta ese momento, el ornamento, el mármol y el bronce. Dice Calvo Serraller al respecto: *Fue entonces cuando se empezó a comprender que la escultura del siglo XX podría ser, de una manera más directa y radical que cualquier otro arte de vanguardia, cualquier cosa*<sup>2</sup>.

La grandeza de González va más allá de su propia obra, y se refleja sobre todo en la trascendencia que ha tenido su visión de la escultura en otros artistas, sobre todo a partir de la segunda mitad de siglo XX. Los hallazgos de Julio González se manifiestan en cada uno de los autores que integran esta exposición, quienes se acercaron a la obra del escultor catalán, cada cual según su propia perspectiva, y les sirvió de inspiración y de punto de partida para su trayectoria posterior.



Chirino en su taller.

**Martín Chirino** es un claro ejemplo de esta línea de trabajo. Chirino se basa en los dos presupuestos fundamentales de González - uso del hierro forjado y “dibujar en el espacio”- para desarrollar a lo largo de su carrera una escultura absolutamente personal, como se ve en *Cabeza Reclinada. El Grito II* [cat. núm. 1] que se presenta en esta exposición.

Conoce la obra de Julio González en ocasión de un viaje a París en 1952, año en que finaliza sus estudios de Bellas Artes. En 1976, en el número especial que la revista *Guadalimar* dedica a Julio González, Chirino escribe: *Ante la obra de Julio González la delicadeza y la violencia de su poderoso silencio, mi reflexión primera- sin criterio ni rigor alguno- lleva al entendimiento de la utilización de las herramientas, condición indispensable para llegar a formar parte, con el dominio del oficio, del clan de la fragua, del forjador lector del hierro, del gremio de los herreros*<sup>3</sup>. Martín Chirino será fiel durante toda su carrera a este presupuesto: es un artista, pero también es un forjador. El profesor Ángel González destaca la cantidad de fotografías que existen de Chirino trabajando en su estudio<sup>4</sup> en las que se le puede confundir con un herrero. Al igual que sus compañeros del grupo El Paso dejan en sus pinturas marcas de la espátula, de sus manos, dedos, de la punta del pincel, con los que han ejecutado las obras, Chirino en las esculturas no camufla las huellas de los golpes del martillo y de las de las tenazas. Así destaca, al igual que los pintores resaltaban el acto de pintar (*Action Painting*), su lucha con la materia hasta convertirla en una obra de arte, sin camuflar el trabajo físico realizado.

Tal como escribe Manuel Padorno, Martín Chirino es un “Constructor del espacio”<sup>5</sup>, pensamiento que nos vuelve a recordar a Julio González. Chirino gracias a la forja, proyecta sus formas en aire, como esculturas que se despliegan en el espacio en el que habitan. La serie de obras de Chirino titulada *Paisaje, Aerovoro*, o los *Vientos* son dibujos en el aire, del mismo modo que también lo es *Cabeza Reclinada. El grito II*. Manolo Millares, compañero de fatigas de Chirino durante su juventud en Gran Canaria y en Madrid dentro del grupo El Paso, escribió a propósito del escultor: *Un terco afán de dibujarse sin ayuda del suelo, sólo con no se qué alas. Hablé del vacío y la desnudez, y quedé corto. He aquí un hierro que prepara un salto imposible y que anda siempre entre el logro y el fracaso, porque lo volátil se conjuga aquí con el peso tremendo de la tierra que lo contiene y lo domina en todo momento como algo muy suyo*<sup>6</sup>.

La base del pensamiento escultórico de **Eduardo Chillida** es también la comunión entre materia y vacío. Werner Schmalenbach, escribe *forma y espacio constituyen la esencia misma del arte de Eduardo Chillida*<sup>7</sup> dándonos la clave de cómo entender al escultor vasco. Sin embargo su concepto espacial va más allá del de González. Chillida indaga en el espacio, hasta el punto que, como dice él, *Yo no represento, pregunto*<sup>8</sup>.

Para Chillida la idea de espacio va unido al concepto de límite. Dice Octavio Paz a propósito de su obra: *El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo*<sup>9</sup>. Cuando Chillida dibuja, la hoja de papel es un espacio en blanco, indefinido, neutro, que consigue definir, concretar y darle sensibilidad en el momento que lo delimita con los trazos de tinta<sup>10</sup>. Lo mismo pasa en la escultura: el *Peine de los Vientos* de San Sebastián juega con el espacio, intentando atraparlo y, por tanto, ponerle un límite que lo haga tangible y concreto al espectador. El artista es una persona que busca, pregunta y desvela los misterios del universo para que el público comprenda.



Chillida durante la instalación del *Peine de los vientos*.

La gran revolución de Chillida es que, para llegar al fondo de su investigación, no se limita a realizar esculturas en hierro, con formas en las que se unen geometría, lirismo, mística e imaginación. Chillida se pudo haber conformado con los hallazgos de González, pero en su indagación trabaja en diferentes tipologías escultóricas (grandes y pequeñas esculturas, esculturas para espacios cerrados, esculturas para espacios abiertos, esculturas con y sin localización concreta, intervenciones urbanas como en la plaza de los Fueros de Vitoria) y diversos materiales (desde la madera, al barro cocido, pasando por la piedra, el hierro, el hormigón, el papel y el alabastro) creando una escultura absolutamente sorprendente, con unos medios novedosos y buscando otras maneras de agitar, atrapar y hacer tangible el espacio que le circunda.



**PABLO PALAZUELO.** Horizontal II, 1982. Acero cortén oxidado; 31 x 106 x 55 cm [cat. núm. 7]

Las *Lurras* (palabra vasca que significa tierras), son uno de estos hallazgos de Chillida. Es un invento absolutamente personal; están hechas con una tierra especial que se encuentra cerca de Niza, donde está la Fundación Maeght. Chillida cuenta que hasta entonces nunca le había gustado la tierra como material escultórico, pero a finales de los sesenta, trabajando en la Fundación Maeght, le llamó mucho la atención ver al escultor alemán Hans Spinner moldeando con ella. Desde entonces, en colaboración con Spinner, comenzó la producción de las *Lurras*. Son pequeños monolitos de barro cocido con formas variables, en los que dibuja, ya sea aplicándole óxido o haciendo una incisión. El propio escultor nos cuenta cómo las realiza: *Lo trabajo con muchas variantes, pero en realidad hay un factor común: es un bloque al que doy todas las variantes que quiero, pero nunca añado tierra ni nada, le doy la forma que me conviene y después hago las incisiones que penetran en el bloque. Tú puedes tener una lectura de que son varias piezas, pero son unitarios; no hay mentira, son todos una pieza, pero tiene lecturas muy variadas. Y desde luego los cocidos- es Hans el que me los cuece- son también muy importantes, porque yo tengo una idea muy precisa de cómo quiero cada pieza, y Hans, que me conoce, ya sabe los rincones del horno, dónde hay que colocarla*<sup>11</sup>. Las *Lurras* se pueden leer de varias maneras, pues en primer lugar está el monolito de barro cocido en sí, con sus cualidades de forma, volumen y material. Por otro lado está el dibujo que le imprime, que debido a la cualidad espacial de los dibujos de Chillida, se comportan como una escultura dentro de la escultura. Es decir, el monolito se convierte en el espacio tridimensional donde el dibujo escultórico de Chillida se desarrolla.

**Pablo Palazuelo** presenta por primera vez sus esculturas en la galería Maeght de Barcelona y en la galería Theo de Madrid en 1977. Es extraño que un artista que lleva trabajando desde el final de la Guerra Civil en el campo de la pintura, decida comenzar a hacer esculturas a esas alturas de su trayectoria<sup>12</sup>. Según el propio Palazuelo, se debe a que en ese momento *las formas pictóricas, llegadas a un punto de coagulación, de saturación, de endurecimiento, han saltado al espacio real*<sup>13</sup>. Sus esculturas son la proyección tridimensional de sus pinturas y dibujos: composiciones geométricas sencillas que evolucionan sobre sí mismas y se despliegan, creando una gran riqueza de planos y perspectivas.

Bajo esa apariencia de sencillez y lógica estética se esconde una de las obras más complejas y meditadas de todo el siglo XX. Palazuelo no se comporta como el artista al uso, sino que es un integrador de las ciencias y conocimientos, y su obra es producto de la combinación de varias disciplinas como son la filosofía, las matemáticas, la física, la biología.

Es un artista intelectual, donde las formas son producto de una gran reflexión. Palazuelo concibe el espacio- la idea central de este texto- como *un mar de energía en el que los mecanismos dinámicos de la mente están interrelacionados con la materia*<sup>14</sup>. Este concepto es de suma importancia, pues revela que el modo de pensar de Palazuelo es afín a la física cuántica. Einstein, al darnos su fórmula  $E=mc^2$ , afirma que la energía es igual al resultado de multiplicar la masa, es decir materia, por el cuadrado de la velocidad de la luz<sup>15</sup>. La energía comienza a ser considerada, incluso más que la materia, que hasta entonces es lo único que contaba. La física cuántica gobierna casi todos los campos del conocimiento y de la ciencia actual. De este modo Palazuelo, al aplicar el pensamiento cuántico a su obra, se convierte en uno de los artistas más concienciados con la modernidad. Su obra, bajo esa apariencia estable, es el resultado de la dialéctica entre orden y caos. El caos le interesa mucho más, así como las infinitas combinaciones que ofrece el sistema “no lineal” cuántico, frente al sistema “lineal” *newtoniano*, que aportan esa gran imaginación y esa capacidad para sorprendernos que tiene la producción de Pablo Palazuelo.

Es mucho más profundo y real intentar plasmar ese caos, pues *el orden que el hombre puede imponer o aportar a las cosas que le rodean, o a su propio lenguaje, es algo trivial*<sup>16</sup>. Palazuelo se interesa por la realidad desordenada, que está en movimiento, que vibra, que fluye siempre, y su objetivo es representarla. La manera de hacerlo es a través del número, que es el único puente entre la imaginación (energía) y la materia: *Los números son un misterio: son la fuente de todas las formas. Los números y las formas nunca pueden ser descritos o definidos, salvo de un modo parcial, pues hay elementos no-lógicos o irracionales que forman parte de sus imágenes y que no pueden describirse*<sup>17</sup>, nos dice el mismo artista. El número es la vía para estimular la imaginación (energía), y llevarla a la condición de visión (materia). El único camino de representar la realidad es mediante el número, y por tanto reducirla a las formas geométricas que *subyacen a toda manifestación de vida y que están en nosotros y en la naturaleza, de las intuiciones de la percepción desnuda y el carácter revelador de la visión*<sup>18</sup>.

**Francisco Sobrino** es el mayor representante español del arte cinético. Esto le pone en relación con Palazuelo y la mecánica cuántica: los cinéticos partieron del arte geométrico, sin embargo, mediante la aplicación de diversas técnicas visuales generan *una tensión entre el orden geométrico y el caos. Del enfrentamiento del uno y el otro surge el desorden, nace lo inestable, se origina una tensión, que generará un nuevo espacio*<sup>19</sup>. No les interesa el orden impuesto por el hombre; creen en el orden del caos y en lo inestable, y lo convierten en objeto de su arte. Por otro lado, tanto Sobrino, como sus compañeros del GRAV (Grupe de Recherches d'Art Visuel), al que perteneció desde su fundación en París en 1960 hasta su disolución en 1968, centran gran parte de su trabajo en la creación de obras basadas en secuencias y en la multitud de posibilidades que se pueden realizar con dicha estructura. Como nos dice Francisco Vicent *el arte no tiene principio ni fin... (Sobrino) experimenta y utiliza las posibilidades combinatorias, las permutaciones, la aleatoriedad, la probabilidad, la movilidad y la estática*<sup>20</sup>. Nos vuelve a venir en mente la física cuántica o de las posibilidades.



Palazuelo en su estudio.

En este mundo de posibilidades, el que marca la pauta además del artista es el espectador, pues es él quien, mediante su movimiento, pondrá en marcha todos los mecanismos creados por el artista para dar dinamismo a su obra. Este concepto se acentúa en la obra escultórica de Sobrino, debido a que en el bulto redondo se multiplican todos estos mecanismos y posibilidades. En *K.C.* [cat. núm. 9], obra que se presenta en esta exposición Sobrino ha girado y torsionado la columna de metacrilato que hacía a base de bandas verticales blancas y negras. Así el movimiento que se producía simplemente con las bandas viene multiplicado por la propia forma inestable de la escultura, y por la posibilidad de poder girar entorno a ella, dotándola de muchísimas perspectivas y movimientos.

La obra de **Anthony Caro** parte de los mismos principios materiales y técnicos de Julio González: uso del hierro y de la soldadura. Sin embargo los objetivos son bien distintos. Si bien la intención de González es poner en relación la escultura con el espacio circundante, lo que busca Caro es hacer un collage de materiales con el fin de crear una escultura. Caro no niega la existencia de un espacio en el que se desarrolla la escultura, pero lo que mueve su actividad creativa es más bien el ensamblaje de elementos.

Anthony Caro inicia su carrera en unos presupuestos muy lejanos a los de Julio González. A lo largo de 1950 y 1951 trabaja con Henry Moore, el principal representante de la escultura formalista y monumental del siglo XX, la tendencia contraria a la seguida por González. Tras dos años al lado de Moore, le abandona para desarrollar su propia carrera, mucho más cercana al informalismo. Crea su propio estilo, sobre todo a partir de 1959, cuando durante una estancia en Estados Unidos conoce al escultor David Smith, que será quien le acerque al mundo de la forja y la soldadura. Las esculturas de Caro son la plasmación tridimensional de los collages, tal y como los hace Kurt Schwitters. Eligen elementos encontrados (trozos de papel en el caso de Schwitters, de metal en el de Caro) y los ensamblan con la idea de crear una obra de arte. Desde un plano escultórico también se le puede relacionar con la obra de Picasso, con piezas como *Guitarra* de 1912 (MoMA, Nueva York), *Cabeza de Toro*, 1942 (Museo Picasso, París), en la que Picasso ha usado el sillín y el manillar de una bicicleta para hacer la escultura, *La cabra*, 1950 (Museo Picasso, París) realizada a partir de una cesta de mimbre. Partiendo de esta idea, Caro usa materiales metálicos procedentes del mundo industrial, y los suelda para crear escultura única, con estética propia, pero evidenciando voluntariamente el origen y la calidad de los elementos que la componen. Este gesto lleva hasta sus últimas consecuencias las intenciones de muchos de los escultores del hierro, es decir, romper toda barrera que pudiera existir entre las artes nobles y la fabricación industrial.

Su obra denota una pronunciada capacidad narrativa, gracias a los elementos que las componen, dotándola de un cierto toque conceptual muy cercano al *Arte Povera*. Sin embargo son esculturas en las que el aspecto estético está trabajado con esmero. Los elementos usados son de acero o el hierro, casi sin tratar ni pulir; les aplica una pátina que los unifica y les da un aspecto casi orgánico, creando obras de apariencia informalista por su crudeza y lo caótico de los

objetos que la componen. Pero bajo ese aspecto agresivo y casual, las piezas se combinan y siguen unas directrices meditadamente constructivas, que la convierten en una obra estilizada y de gran elegancia.

**Richard Serra** pertenece ya a otra generación de escultores, compuesta por aquellos que se han adentrado en nuevas sendas como el Arte Conceptual, el *Land Art*, el Minimalismo, el *Arte Povera*, en los que se rompe absolutamente con el concepto estatuario de la escultura, ya que este es incapaz de representar el ideario que estos nuevos escultores pretenden plasmar.

Richard Serra aglutina en su escultura todos estos nuevos caminos de la escultura (*Arte Conceptual*, el *Land Art*...) pero sin que se le pueda encuadrar en ninguno de ellos en concreto. Es imposible reducir la escultura de Serra a unos conceptos básicos, pues su trayectoria es muy compleja, fruto de una investigación profunda sobre un nuevo concepto de escultura. Escribe Hal Foster a propósito del escultor: *en un trabajo basado en la investigación, sus métodos son coherentes pero sus descubrimientos diversos*<sup>21</sup>. Serra para realizar su escultura suma sus experiencias, la observación, la tradición, investigaciones personales para llevar a cabo una de las obras más sorprendentes del siglo XX.

Como los artistas minimalistas, Richard Serra concibe sus esculturas para un lugar concreto. No son obras que se puedan colocar en cualquier casa o exhibirse en cualquier galería por capricho de una persona. Él considera sus obras parte del sitio para el que han sido concebidas. Una vez ahí interactúan con el lugar del mismo modo que las de Julio González y Chillida lo hacían con el espacio: redefiniéndolo. Para que esto suceda hace falta un individuo, un espectador que contemple la obra, que la recorra con la mirada o con su movimiento, pues muchas veces es inabarcable desde un solo punto de vista. Dicho espectador asimismo será quien dé sentido a la escultura, tomando como punto de partida su propio peso y medida y comparándolos con los de la escultura.

Richard Serra se caracteriza por realizar esculturas de gran peso y medidas colosales. Él cuenta que siendo niño pudo presenciar la botadura de un petrolero en la bahía de San Francisco, hecho que marcó su modo de concebir la escultura. Podemos imaginar la escena: el tamaño y el peso del petrolero, la mole de acero que se desliza, cae y se posa en el agua inestable y contundente, el mar gris, el ruido, el paisaje industrial, la excitación de la gente hicieron de un acontecimiento meramente “práctico”, algo de gran belleza. Por eso para Serra lo “industrial” está presente en toda su obra. Ya durante su juventud trabaja en diversas acerías, y conoce de un medio que luego aplica en su arte, pero rechaza la idea del escultor artesano: va más allá de Julio González y los otros “escultores- forjadores”. Ellos se identifican con el mundo industrial al usar las tenazas, el martillo y el soplete, y Serra en cambio actúa como un creador moderno que, acompañado de un gran equipo de ingenieros y técnicos, sustituye el pequeño taller por la industria pesada.

Todo eso se debe a que trabaja con un nuevo concepto de la escultura. El mismo Serra nos cuenta: *trabajar con acero no como elemento para construir el paisaje, sino como material de construcción en términos de masa, peso, contrapeso, capacidad de carga, carga concentrada, compresión, fricción y estática ha estado siempre separado de la historia de la escultura, al tiempo que ha marcado la historia de la tecnología y la construcción industrial*<sup>22</sup>. Como vemos aquí, lo que quiere hacer realmente Serra, además de redefinir el paisaje, es reinventar la escultura desde su base, partiendo de una serie de novedosos conceptos escultóricos, culturales y prácticos, sin que vaya en detrimento de las virtudes estéticas de la obra, en las que conjuga perfectamente el peso, el equilibrio, el tamaño y la gracia. Serra lleva a la escultura a su máxima expresión, desligándola de todo tipo de referencias que no le sean propias: la escultura absoluta, que se construye, paradójicamente más que la propia arquitectura, pues solamente posee elementos meramente constructivos (vigas, paredes...). La gran diferencia es que la obra de Serra no se puede habitar, no es práctica, y esa desvinculación le permite experimentar con formas inusitadas, propias de una aventura estética pura como es la escultura. De hecho gran parte de su innovación viene de ahí, de crear una forma nueva, ya que como dice Serra *aparentemente no existía demanda práctica inmediata que llevara a alguien a inventarla*<sup>23</sup>.

Frente a la tendencia seguida por Serra hay escultores como **Miquel Navarro** que retoman la idea de la escultura con referencias figurativas. Navarro parte de dos de los principios del arte del renacimiento: la ciudad y el hombre, tratados con una estética vanguardista absolutamente personal.

Tanto cuando trata el tema de la ciudad, como el de la figura, se comporta del mismo modo. Trabaja espacialmente con composiciones geométricas puras en las que resalta la idea del todo y sus partes. Las ciudades de Navarro están divididas en grupos de pequeñas esculturas a modo de casas y otros elementos urbanos que unidos forman las cuadrículas que componen la ciudad. Lo mismo pasa con sus esculturas verticales, que recuerdan a las figuras humanas, pero también





1. MARTÍN CHIRINO. Cabeza reclinada. El Grito II, 1962. Hierro forjado; 97 x 120 x 20 cm



2. EDUARDO CHILLIDA. Lurra G-67, 1981. Terracota; 22,5 x 38 x 21 cm



3. EDUARDO CHILLIDA. Lurra G-179, 1990. Terracota; 28 x 34,5 x 34,5 cm



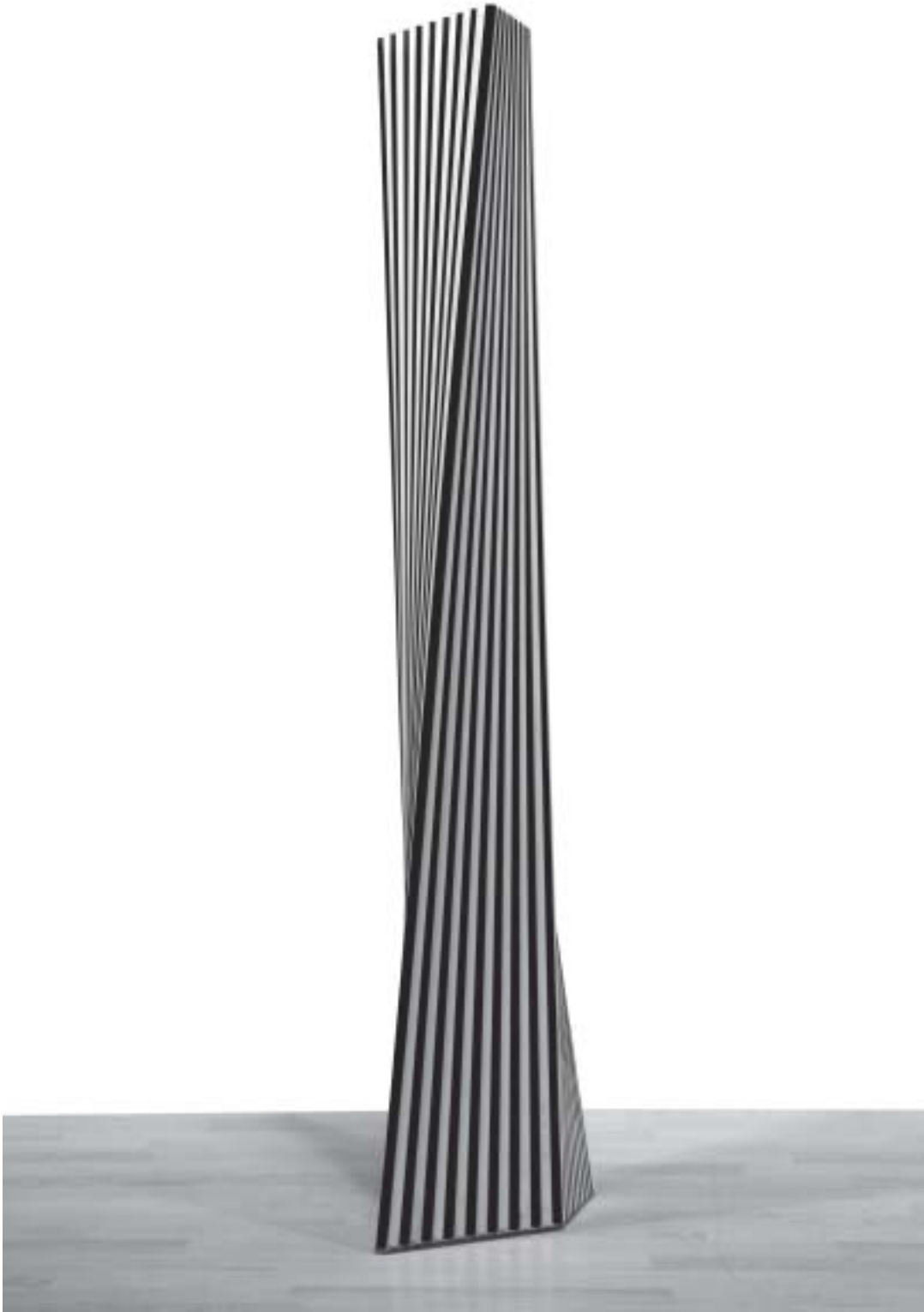
5. PABLO PALAZUELO. Viaje inmóvil, 1978. Acero inoxidable pulido; 88 x 170 x 106 cm



6. PABLO PALAZUELO. Viaje inmóvil II, 1978. Acero inoxidable pulido; 100 x 160 x 156 cm



8. PABLO PALAZUELO. Horizontes, 1982. Acero cortén oxidado; 42 x 212 x 108 cm



9. FRANCISCO SOBRINO. K.C., 1971. Plexiglas; 157 x 40 x 21 cm



10. ANTHONY CARO. Table piece CCCXCVIII- Rescombe, 1977-78. Acero y chapas de acero oxidado y barnizado; 63 x 130 x 52 cm





11. ANTHONY CARO. Table piece CCCCXXIII, 1977-79. Acero y hierro barnizado; 78,7 x 122 x 58,4 cm



12. RICHARD SERRA. Vertical parallelogram, 1983. Acero cortén arenoso; 106 x 61 x 61 cm; Ejemplar 2/3



13. RICHARD SERRA. Step, 1982. Acero cortén; 812 x 271 x 25 cm



14. MIQUEL NAVARRO. Espioca, 1986. Hierro y zinc; 243 x 70 x 70 cm



15. **JAUME PLENSA.** Beg, 1988. Hierro fundido; 40 x 94 x 270 cm



16. JAUME PLENSA. Donna di vent II. Hierro fundido; 237 x 36 x 60 cm



17. JAUME PLENSA. Donna di vent III, 1989. Hierro fundido; 195 x 69 x 28 cm



18. CRISTINA IGLESIAS. Sin título, ca. 1990. Hierro, alabastro y aluminio; 103 x 123 x 44 cm



a fuentes, construidas por una serie de elementos geométricos, referentes a los miembros de las figuras, que unidos forman la obra. En estas obras, las diferentes partes crean ritmos a base de las diferentes medidas y proporciones, de los diferentes materiales (zinc y acero), diferentes formas, colores, módulos, y a la postre estos ritmos son los que dan unidad a la escultura.

La ciudad no sólo es uno de los temas que más ha tratado en su obra, sino que es también el escenario perfecto para su ubicación. No olvidemos sus importantes intervenciones urbanas como en la plaza de Sanchis Guarner de Valencia, o en la calle Francia de Vitoria, delante del Artium. En este caso las esculturas, más allá de sus formas, marcan el entorno urbano donde viven, gracias a su altura y monumentalidad. Rescata así una de las formas más antiguas, emblemáticas y recurrentes de la historia del arte, el obelisco, invento egipcio, reutilizado por los antiguos romanos, recuperado por el urbanismo de fines del XVI por el papa Sixto V, y que ha perdurado hasta casi nuestros días. La escultura de Miquel Navarro supone en cierto modo un viaje a través de nuestra memoria histórica. Hemos hablado de evidentes alusiones figurativas, de la ciudad, de la figura humana, y ahora estamos hablando de un sentido urbanístico barroco. La verticalidad de estas formas contrasta con la horizontalidad de la ciudad, marca un hito, tanto por su belleza, por su tamaño como por sus estilizadas proporciones. Todo visto por el tamiz de un escultor contemporáneo, con un arte que se le ha relacionado con el *minimal*, por la pureza de líneas, o la frialdad de materias y formas, pero que yo veo más cercano a la metafísica italiana de principios de siglo XX. Las ciudades de Navarro, guardan gran similitud con los paisajes urbanos de Giorgio de Chirico, poblados de elementos verticales (chimeneas o torres) y otros hitos dispersos. Siguiendo con esta relación, si comparamos *Il grande metafisico* de 1917 (MoMA, Nueva York) de De Chirico con las esculturas de Miquel Navarro, se observa que las figuras antropomórficas de ambos artistas son unas estilizadas construcciones verticales de gran similitud, compuestas por formas geométricas puras- tal como hacía en el *quattrocento* Paolo Ucello (otra mirada al pasado)- que se colocan unas encima de otras, apuntaladas por unos elementos externos a modo de andamios que les dan estabilidad.

**Jaume Plensa** es uno de los escultores españoles más internacionales y originales. Su trayectoria artística manifiesta una evolución de formas a veces contra-dictorias, que nos revelan a un artista insatisfecho, en constante búsqueda de medios para expresarse. Plensa realiza uno de los ejercicios más complejos que puede hacer un artista, es decir, plasmar en sus esculturas sus pasiones, más allá de la técnica, la estética resultante, las modas o las opiniones.

Las tres esculturas que se presentan en esta exposición, *Beg*, *Donna di vent II* y *Donna di Vent III* están realizadas entre 1988 y 1989. Jaume Plensa en una entrevista que le realiza Gloria Moure en enero de 1989, publicada en el catálogo de la exposición que la galería Taché de Barcelona<sup>24</sup> de dicho año, nos da las directrices de su obra en ese momento de su carrera; para Plensa lo importante es llevar a la escultura su mundo personal, y esto está encima de cualquier componente material o técnico. Dice: *la escultura no es un problema de materiales, sino de emoción.. si tú utilizas el material como soporte y no como finalidad, hay lugar para la emoción*<sup>25</sup>. El hierro es el material que usa, pero al contrario de Julio González, no lo convierte en el *leitmotif* de su obra. No sublima la acción de trabajar el hierro, por lo que sus obras no están realizadas en la forja, sino en el la fundición, donde el escultor no tiene campo para intervenir durante el proceso de elaboración. Ésta es una elección muy meditada: el hecho de trabajar así le obliga a pensar y planificar mucho la pieza de un modo profundo fiel a lo que quiere expresar, y una vez que todo está claro y definido, la manda fundir; aquí él ya no puede actuar. La forja, al contrario, es un proceso en el que el escultor, mientras ejecuta la pieza, interviene, improvisa y puede modificar llevado por un “capricho” momentáneo, y de este modo banalizar la pureza de una idea muy trabajada. Al realizar las obras en la fundición, salvaguarda la idea original de la pericia técnica del escultor, que puede ir en menoscabo del resultado final.

Su mundo interior sirve de motor para su creatividad, pero su objetivo es puramente estético: *Hago plásticos elementos del lenguaje, en ningún caso pretendo que sea a nivel conceptual, sino simplemente a nivel óptico*<sup>26</sup>. Su obra, al generarse a partir de un mundo personal, está muy por encima del gusto imperante, de la crítica, y rechaza los conceptos en boga de la escultura del momento, no sólo la forja, sino también el arte conceptual, la instalación, la postmodernidad, volviendo al concepto estatuario de escultura, y a las formas pseudo-orgánicas, que tienen una clara referencia en la naturaleza. En las dos obras de la serie *Donna di vent* [cat. núms. 16 y 17] presentes en esta exposición, las formas responden a su título: son dos figuras verticales, con curvas- como mujeres- con un movimiento que hace indicar al viento al cual el escultor hace referencia.



19. LUIS BUSTAMANTE. Composición. Acero; 175,5 x 39 x 47 cm

La escultura de **Cristina Iglesias** está muy ligada a la instalación, cosa que se manifiesta en su modo de concebir su obra, realizada en función del lugar donde va a ser expuesta y de una idea que quiere transmitir, y partiendo unos objetivos muy diferentes a los buscados por la escultura tradicional, pues, como declara la propia Cristina Iglesias, *Mi deseo era construir un lugar en donde pudiera crear un lenguaje*<sup>27</sup>. Trabaja al contrario de cómo han trabajado hasta ahora los escultores, porque en vez de crear un objeto que se inscribe dentro de un espacio, Iglesias, construye una escultura que envuelve al espacio, creando un ámbito. De este modo las obras tienen cualidades arquitectónicas, ya sean porque se acoplan a la arquitectura, como se puede ver en las recién inauguradas puertas del museo del Prado, o porque sus formas recuerdan a paredes, techos, puertas que a la postre generan corredores y habitaciones.

Sus obras no son de bulto redondo, pero en cierto modo se comportan como tales. El espectador al enfrentarse tanto a una obra de escultura tradicional como a una obra de Cristina Iglesias, siente la necesidad de ponerse en marcha, pero mientras que en la obra tradicional gira entorno a ella para poderla ver desde todos sus ángulos, en la obra de Iglesias, la escultora desarrolla unos mecanismos que incitan a dicho espectador recorrer la pieza por todos sus recovecos. El espectador se convierte en una persona que visita la pieza, que se introduce en el entramado escultórico, que camina por los pasillos, se cobija bajo un techo, pasa por debajo de una puerta, para conducirse hacia otra dimensión. La escultora habla de este fenómeno: *Me interesa mucho la experiencia física frente a la obra. Hay una pieza aquí en Bilbao que es un techo suspendido e inclinado, sin paredes. Me interesa ese momento en el que uno se va acercando a ella, en la que casi se hace invisible. Luego, debajo, se puede sentir tanto la sensación de refugio como de opresión. Hay connotaciones psicológicas que tienen que ver como la manera en que se perciben las cosas*<sup>28</sup>.

Cristina Iglesias crea lo que ella llama espacios mentales, para la reflexión, para sentir: *Me gusta crear espacios para pensar y eso está ligado con lo literario, con toda esa narrativa que te lleva por lugares por donde nunca has pasado. Mis esculturas son lugares de invención, que además cambian, porque es muy fenomenológico, según estés*

y el día que tenga<sup>29</sup>. Su escultura está en función de esto: *Sí, pero esa referencia a la arquitectura es una especie de mecanismo para hablar de algo más. Es algo que yo tomo de la realidad para intentar llevar al espectador a otro lugar*<sup>30</sup>, porque no es la obra en comunión con el espacio, sino que la obra genera un espacio, o mejor dicho un ámbito, un lugar donde el espectador busca. Cristina Iglesias nos propone una experiencia que va más allá de la fruición estética: Crea un espacio para mirar el mundo.

Para conseguir estos efectos, construye unas obras muy espaciales con claras referencias a nuestra memoria visual, pero con unas dosis fuertes de abstracción, para crear una atmósfera idónea para sus propósitos. Las superficies son muchas veces rugosas y hacen referencia al mundo vegetal o algo orgánico no concreto. Esta inconcreción también se manifiesta en lo arquitectónico. Cristina Iglesias concibe obras a base de elementos provenientes del campo de la construcción, y para ello utiliza materiales como cemento, hierro, y elementos traslúcidos como el alabastro, vidrio... para generar obras que recuerdan a edificios. Hay que verlas del mismo modo que se visita una casa, en la que todos los elementos constructivos aparecen con las suficientes dosis de abstracción que los hacen arquitectónicamente irreconocibles, y de este modo la obra puede ser lo que es, una escultura; una escultura revolucionaria, donde se han trastocado todos los valores tradicionales. Para terminar, recojo la cita completa de José Ángel Valente referida a Cristina Iglesias, que me ha dado el título para este texto: *la escultura había colonizado el espacio con una forma. el espacio rodeaba la forma, freestanding sculpture. Ahora el giro ha sido total. Ahora el espacio es la forma. El espacio vacío es el lugar donde todo sucede. La obra es el espacio*<sup>31</sup> ●



Richard Serra.

Cristina Iglesias concibe obras a base de elementos provenientes del campo de la construcción, y para ello utiliza materiales como cemento, hierro, y elementos traslúcidos como el alabastro, vidrio... para generar obras que recuerdan a edificios. Hay que verlas del mismo modo que se visita una casa, en la que todos los elementos constructivos aparecen con las suficientes dosis de abstracción que los hacen arquitectónicamente irreconocibles, y de este modo la obra puede ser lo que es, una escultura; una escultura revolucionaria, donde se han trastocado todos los valores tradicionales. Para terminar, recojo la cita completa de José Ángel Valente referida a Cristina Iglesias, que me ha dado el título para este texto: *la escultura había colonizado el espacio con una forma. el espacio rodeaba la forma, freestanding sculpture. Ahora el giro ha sido total. Ahora el espacio es la forma. El espacio vacío es el lugar donde todo sucede. La obra es el espacio*<sup>31</sup> ●

<sup>1</sup> J. A. Valente, *La obra en el espacio. Cristina Iglesias. XLV Bienal de Venecia. Pabellón de España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1993, p. 77

<sup>2</sup> F. Calvo Serraller, "Quo Vadis?" en VV.AA., *El Juicio Final. Anthony Caro* (Catálogo exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2000, p. 23.

<sup>3</sup> Nota recogida por J. M. Bonet en A. González García y J. M. Bonet, *Martín Chirino*, Gobierno de Canarias, 1987, p. 31

<sup>4</sup> *Ibid.* pp.15-18

<sup>5</sup> En *Chirino. AfroCán* (Cat. exp.), Madrid, Galería Juana Mordó, 1976, p. 10

<sup>6</sup> Nota recogida en A. González García y J. M. Bonet *op. cit.*, p. 39

<sup>7</sup> W. Schmalenbach, *Eduardo Chillida. Dibujos: Formas, 1957-1968*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1979 p. 8

<sup>8</sup> En O. Paz, *Chillida*, Barcelona, Maeght, 1980, p. 22

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> W. Schmalenbach, *op. cit.*

<sup>11</sup> J. A. Valente y F. Calvo Serraller, "El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida", en *Revista de Occidente*, núm. 181, Madrid, junio 1996.

<sup>12</sup> Ya había realizado alguna escultura en los años 50, pero fue de modo esporádico.

<sup>13</sup> En *Palazuelo* (cat. exp.), Madrid, MNCARS; Valencia, IVAM, 1995, p. 251.

<sup>14</sup> K. Power, en *ibid.*, p. 35

<sup>15</sup> Un átomo tiene mucha energía y muy poca materia, así que para que sean equivalentes hay que multiplicar la masa por el

cuadrado de la velocidad de la luz, una de las constantes físicas existentes de valor más alto

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp.32-33

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> F. Vicent Galdón, en *Francisco Sobrino. Retrospectiva 1958-1998* (cat. exp.), Guadalajara, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998, p. 11

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>21</sup> H. Foster, "El des/hacer de la escultura" en *Richard Serra. Escultura 1985-1999* (cat.exp.), Bilbao, Museo Guggenheim, 1999, p. 19

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>23</sup> Entrevista realizada por D. Sylvester a Richard Serra en *ibid.*, p. 194.

<sup>24</sup> "Conversaciones de Gloria Moure con Jaume Plensa" en *Plensa* (cat. exp.), Barcelona, Galería Carles Taché, 1989.

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

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

<sup>27</sup> I. Esteban, "Cristina Iglesias. *Trato la luz como si fuera un material*" en "Guggenheim. Un año para recordar" en diario *El Correo*, Bilbao 1997

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> "Mis esculturas son espacios para pensar" entrevista de Ángela Molina a Cristina Iglesias, en *Babelia*, Madrid 1/04/2006.

<sup>30</sup> I. Esteban, *op. cit.*

<sup>31</sup> J. A. Valente. *op. cit.*

Catálogo  
de la obra

1. **MARTÍN CHIRINO** [1925]

CABEZA RECLINADA. EL GRITO II

Hierro forjado

97 x 120 x 20 cm

Realizado en 1962



**Procedencia:**

Galería Juana Mordó, Madrid

**Exposiciones:**

Venecia, sala especial, *XXXII Biennale di Venezia*, 1964

**Bibliografía:**

A. González y J.M. Bonet, *Martín Chirino*, Gobierno de Canarias, 1987, p. 108 (reproducido)

M.L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Fundación Azcona, 2006, cat. núm. 85, p. 129 (reproducido)

Reproducido en p. 9

2. **EDUARDO CHILLIDA** [1924-2002]

LURRA G-67

Terracota

Firmada

22,5 x 38 x 21 cm

Realizado en 1981



**Exposiciones:**

Bilbao, Museo de Bellas Artes, *Chillida*, febrero 1981

Hanover, Kestner-Gesellschaft, *Eduardo Chillida, Skulpturen*, abril 1981

Burdeos, Casa de Goya, *Oeuvre gravée et sculpté de Eduardo Chillida*, noviembre 1983

Arles, Abbaye de Montmajour, *Chillida*, 1985

Alicante, Universidad de Alicante, *Chillida, dibujos y esculturas*, 1995

Reproducido en p. 10

3. **EDUARDO CHILLIDA** [1924-2002]

LURRA G-179

Terracota

Firmado

28 x 34,5 x 34,5 cm

Realizado en 1990



**Procedencia:**

Galería Nieves Fernández, Madrid

**Exposiciones:**

San Sebastián, Palacio de Miramar, *Chillida en San Sebastián*, 1992, p. 332, cat. núm. 272 (reproducido en color)

Madrid, Galería Nieves Fernández, *Argumentos de la escultura*, 1993

Reproducido en p. 11

4. **EDUARDO CHILLIDA** [1924-2002]

LURRA G-240

Terracota

Firmado

22 x 18 x 18 cm

Realizado en 1992



**Procedencia:**

Galerie Lelong, París

Reproducido en p. 2

5. **PABLO PALAZUELO** [1915-2007]

VIAJE INMÓVIL

Acero inoxidable pulido

88 x 170 x 106 cm

Realizada en 1978



**Procedencia:**

Galería Metta, Madrid

**Nota:**

Una versión más pequeña de esta escultura estuvo en la Galería Theo de Madrid en diciembre de 1977, primera muestra en la que Palazuelo presentó sus esculturas (cat. núm. 21)

Reproducido en p. 12

6. **PABLO PALAZUELO** [1915-2007]

VIAJE INMÓVIL II

Acero inoxidable pulido

100 x 160 x 156 cm

Realizada en 1978



**Procedencia:**

Galería Metta, Madrid

Reproducido en p. 13

**7. PABLO PALAZUELO** [1915-2007]  
HORIZONTAL II

Acero cortén oxidado  
31 x 106 x 55 cm  
Realizada en 1982



**Procedencia:**

Galería Maeght, Barcelona  
Galería Metta, Madrid

Reproducido en p. 5

**8. PABLO PALAZUELO** [1915-2007]  
HORIZONTES

Acero cortén oxidado  
42 x 212 x 108 cm  
Realizada en 1982



**Procedencia:**

Galería Maeght, Barcelona  
Galería Metta, Madrid

**Exposiciones:**

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Valencia, IVAM, *Palazuelo*, abril de 1995-febrero 1996, cat. núm. 130, p. 223 (reproducido en color)

Reproducido en p. 14

**9. FRANCISCO SOBRINO** [1932]  
K.C.

Plexiglas  
Firmado y fechado 1971  
157 x 40 x 21 cm



**Procedencia:**

Colección del artista

Reproducido en p. 15

**10. ANTHONY CARO** [1924]  
TABLE PIECE CCCXCVIII-RENSCOMBE

Acero y chapas de acero oxidado y barnizado  
63 x 130 x 52 cm  
Realizado en 1977-78



**Procedencia:**

Colección del artista, Londres  
Mitchell-Innes & Nash, Nueva York

**Bibliografía:**

D. Blume, Ed., *Anthony Caro: Catalogue Raisonné, vol. I: Table and Related Sculptures, 1966-1978*, Cologne, 1981, cat. núm. 414, pp. 140 y 239 (reproducido)

Reproducido en p. 16

**11. ANTHONY CARO** [1924]  
TABLE PIECE CCCCXXIII

Acero y hierro barnizado  
78,7 x 122 x 58,4 cm  
Realizado en 1977-79



**Procedencia:**

André Emmerich Gallery,  
Nueva York

**Bibliografía:**

D. Blume, Ed., *Anthony Caro: Catalogue Raisonné, vol. II: Table and Related Sculptures 1974-1980, Miscellaneous Sculptures 1974-1980, Bronze Sculptures 1976-1980*, Cologne, 1981, cat. núm. 472, pp. 17 y 119 (reproducido)

Reproducido en p. 17

**12. RICHARD SERRA** [1939]  
VERTICAL PARALLELOGRAM

Acero cortén arenoso  
106 x 61 x 61 cm  
Ejemplar 2/3  
Realizado en 1983



**Procedencia:**

Leo Castelli, Nueva York  
Thomas Segal Gallery, Boston  
Galerie Arsten Greve, Colonia

Reproducido en p. 18

**13. RICHARD SERRA** [1939]  
STEP

Acero cortén  
812 x 271 x 25 cm  
Realizado en 1982



**Procedencia:**

Colección J. Hachuel, Madrid  
Colección particular, Madrid

**Exposiciones:**

Madrid, Palacio de las Alhajas; Málaga, Colegio de Arquitectos; Bilbao, Museo de Bellas Artes; *Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores*; 1982-83, p. 97 (reproducida)

Nueva York, The Museum of Modern Art; *Richard Serra. Sculpture*; 27 febrero - 13 mayo, 1986; cat. núm. 96, p. 141 (reproducida)

**Bibliografía:**

*Colección J. Hachuel. Esculturas*; Madrid, Fundación José Ortega y Gasset; 1991; cat. núm. 25 (reproducida)

*Spain Collects. Modern Masterpieces from the Collection of Jacques Hachuel*; Nueva York; Spanish Institute; 16 noviembre 1990 - 6 de enero 1991, p. 95 (reproducida en color)

Los Ángeles, The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art; Bilbao, Museo Guggenheim; *Richard Serra. Escultura 1985-1999* (cat. exp.); 1998 - 1999; pp. 12 y 245

*Richard Serra. Escultura-pintura*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2007, cat. núm. 2, p. 19 (reproducido)

Reproducido en p. 19

**14. MIQUEL NAVARRO [1945]**

ESPIOCA

Hierro y zinc  
Firmado y titulado  
243 x 70 x 70 cm  
Realizado en 1986

**Procedencia:**

Colección J. Hachuel  
Colección particular, Madrid

**Exposiciones:**

Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, *Colección J. Hachuel. Esculturas*, Junio - Julio 1991, cat. núm. 20 (reproducido)

Reproducido en p. 20

**15. JAUME PLENSA [1955]**

BEG

Hierro fundido  
40 x 94 x 270 cm  
Realizado en 1988



**Procedencia:**

Galerie Skulima, Berlin

Reproducido en p. 21

**16. JAUME PLENSA [1955]**

DONNA DI VENT II

Hierro fundido  
237 x 36 x 60 cm

**Procedencia:**

Sharpe Gallery, Nueva York

Reproducido en p. 22



**17. JAUME PLENSA [1955]**

DONNA DI VENT III

Hierro fundido  
195 x 69 x 28 cm  
Realizado en 1989

**Procedencia:**

Galerie Axe Actuel,  
Toulouse

Reproducido en p. 23



**18. CRISTINA IGLESIAS [1956]**

SIN TITULO

Hierro, alabastro y aluminio  
103 x 123 x 44 cm  
Realizada ca. 1990

**Procedencia:**

Galería Marga Paz, Madrid  
Colección particular, París

Reproducido en p. 24



**19. LUIS BUSTAMANTE**

COMPOSICIÓN

Acero  
Firmado  
175,5 x 39 x 47 cm

Reproducido en p. 26



# Índice

## La obra es el espacio

José Ignacio ABEIJÓN

3

Ilustraciones

9

Catálogo de obra

28

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

**19 esculturas**  
de la 2ª mitad del s. XX

EL DÍA..

EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF, S.A.

.....  
MADRID