

chirino : rivera



Chirino : Rivera
Modular el metal

Chirino : Rivera

Modular el metal

con un ensayo de
David Cortés Santamarta



Guillermo de Osma

GALERÍA

11 sep \ 14 nov
2025

Chirino : Rivera

Modular el metal

Exposición :

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid

info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936

11 de septiembre \ 14 de noviembre de 2025

Agradecimientos

Jesús María Castaño

Adolfo Cayón. Galería Cayón

Marta Chirino

Alberto Cortina

Thierry y Catherine Dassault

Vincent Dassault

Thessa Herold

Juan Ignacio Martí Junco

Antoine de Pracomtal

Marisa Rivera

Eduardo Rodríguez

Javier Salaverri

Blanca Uría

100 AÑOS
MARTÍN
CHIRINO



FUNDACIÓN DE ARTE Y PENSAMIENTO
MARTÍN CHIRINO

Catálogo :

© De este catálogo : Guillermo de Osma Galería

© Del texto : David Cortés Santamarta

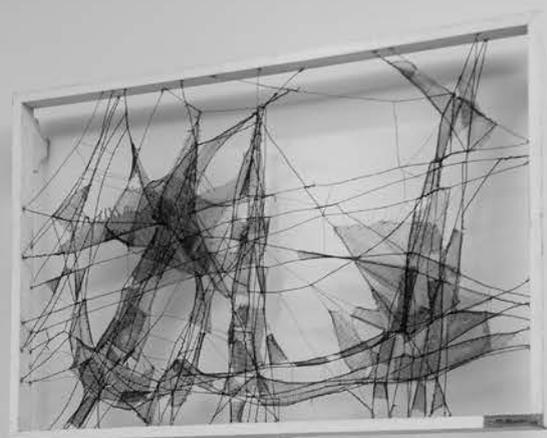
© Fotografías : Sus autores

Coordinación : Miriam Sainz de la Maza · Leonor de Osma · Pedro Marín · Miguel Madueño

Diseño : Miriam Sainz de la Maza

Impresión : Advantia. Comunicación Gráfica

Depósito legal : M-14544-2025



Modular el metal

David Cortés Santamarta

8

Obras en exposición

Martín Chirino

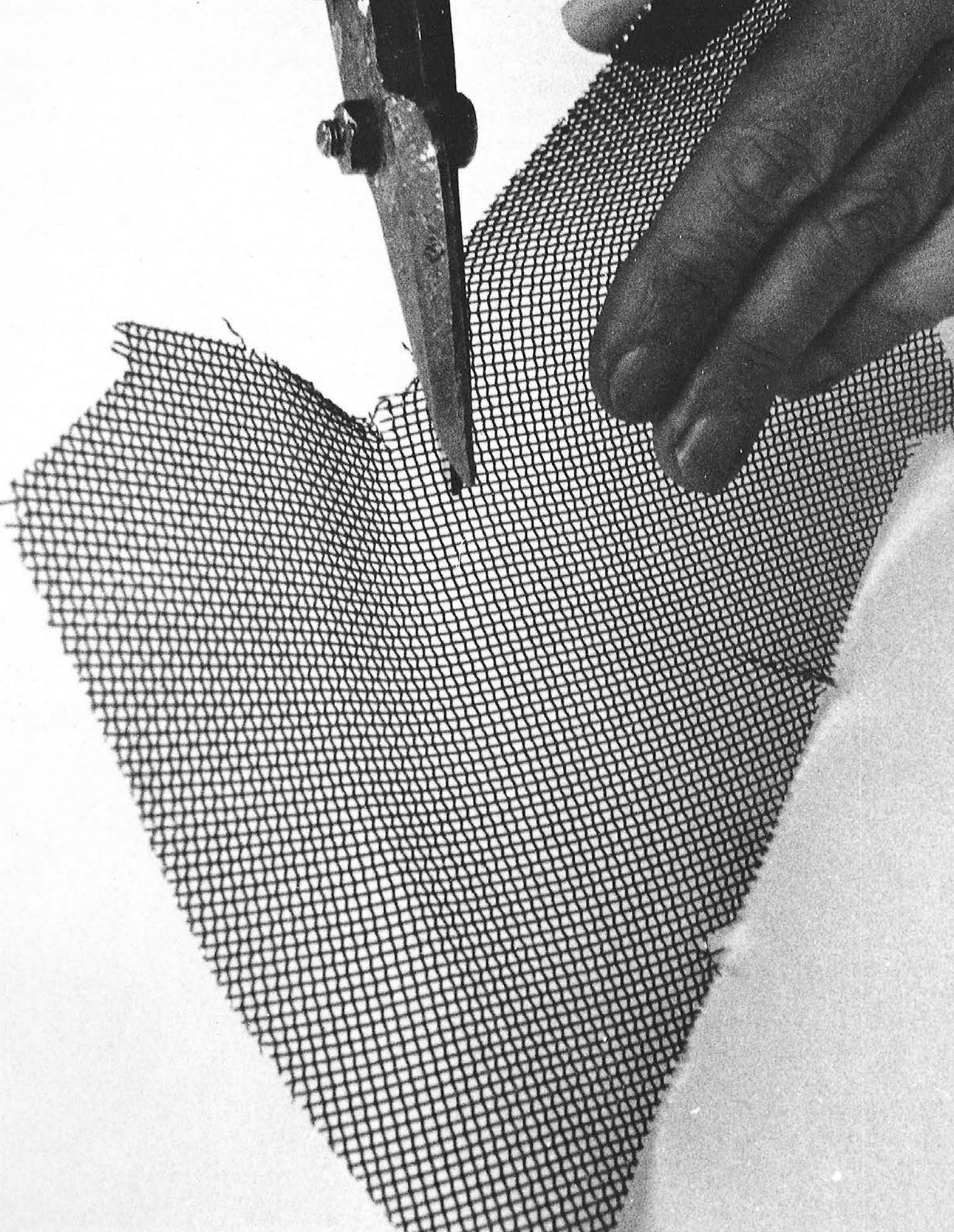
27

Manuel Rivera

53

Cronología

81



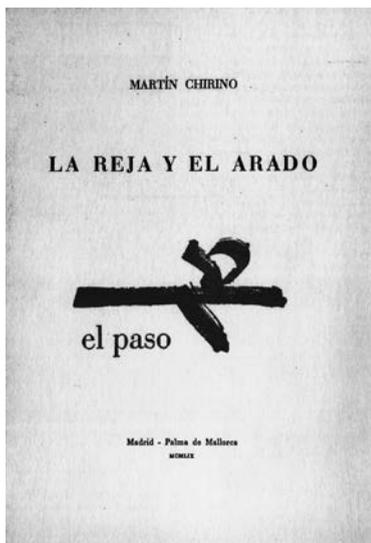


Modu lar el metal

David Cortés Santamarta

M

MATERIAL ASOCIADO INDEFECTIBLEMENTE a los códigos, convenciones y principios de la escultura en su acepción más canónica, el metal adquiere en la obra de Martín Chirino y de Manuel Rivera unas modulaciones singulares que no solo se sitúan en el horizonte de la renovación artística española de mediados del siglo XX —cuya manifestación más emblemática sería la emergencia en 1957 del grupo El Paso, del que ambos artistas formaron parte— sino que asimismo, tales modulaciones deben ser dispuestas en el marco de esa suerte de lenguaje internacional en el que habría de convertirse la abstracción, como paradigma de modernidad, durante unas décadas en las que se solapan la larga posguerra española y la de la Segunda Guerra Mundial. Es a mediados de los años 1950 cuando Chirino y Rivera comienzan a emplear el metal a través de unos recursos —la forja y el uso de mallas respectivamente— sobre los que se sustentará la totalidad de su trayectoria artística, hasta el punto de que cada una de sus producciones puede ser considerada como una resolución o variante formal de las potencialidades inscritas en la adopción de un medio que operaría a modo de catalizador de su obra. Un encuentro con el metal que, retrospectivamente, asumiría un carácter casi fundacional. En ese sentido, Rivera evocó a menudo el episodio de su experiencia ante un escaparate donde colgaban diversas herramientas dispuestas sobre una malla metálica en la que percibió cómo esta podía ser, no solo un soporte, sino un medio que integraba el vacío como dimensión constitutiva: “Todas estas cosas están sujetas (...) firmemente, pero al mismo tiempo las veo en el espacio, en un espacio real que circula por la retícula de la rejilla metálica. Esta es soporte, pero un soporte en el que tienen cabida el espacio y la luz”¹. De manera análoga, Chirino se referirá, en una de sus reflexiones sobre su propia labor creativa, a los vínculos que su escultura mantenía con aquellos utensilios realizados por los herreros de los que había aprendido los rudimentos de la forja: “Mi escultura está más cerca de la herramienta en sus fuentes. Se hermana perfectamente con el arado o la reja”².



M. Chirino,
"La reja y el arado", 1959

1 RIVERA, Manuel, *Memorias 1928-1971*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2007, p. 91.

2 CHIRINO, Martín, "La Reja y el Arado", *Papeles de Son Armadans*, n.º XXXVII, abril 1959.

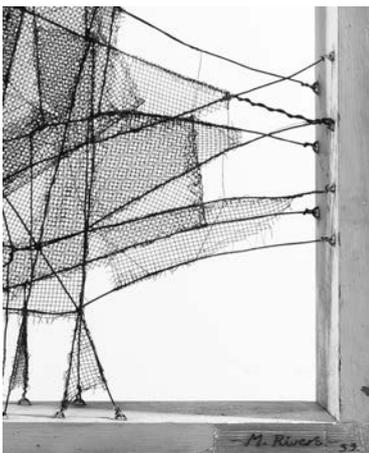
Aunque la genealogía de tales referencias no podría resultar más disímil, al estar una de ellas ligada a los procesos de fabricación industrial y la otra a un oficio y a una tradición ancestrales, es la especificidad distintiva de los modos en los que el material reacciona o es movilizado mediante su manipulación la que activa las fórmulas e inflexiones que ambos autores desarrollarán a lo largo de su creación. Si, por una parte, lo que podrían caracterizarse como las inmediatas cualidades del metal se revelan y son exhibidas con explícita evidencia, de manera que la estricta estructura reticular de la trama metálica o las visibles marcas que el martillo y el fuego generan sobre la superficie del hierro suponen un componente esencial tanto de la conformación como de la presencia física de las piezas, por otra los valores de los materiales son conducidos en unas direcciones que provocan unos inéditos efectos plásticos y visuales, tal y como se manifiesta en la expansiva fluidez y en el acentuado despliegue espacial que el hierro forjado posee en las esculturas de Chirino o en la evanescencia óptica que provocan las superposiciones de los entramados de las rejillas en las piezas de Rivera.

En eso consistiría modular el metal: la capacidad para propiciar unas mutaciones en una sustancia material que, si bien es afirmada en toda su rotunda literalidad, simultáneamente extrae de ella y de sus aparentes propiedades constitutivas unas posibilidades formales y unas redistribuciones perceptivas peculiares. La ejecución de la pieza participa en la emergencia de esos desplazamientos, hasta convertirse en una variable decisiva de las mismas o, más bien, en el vector que los impulsa, puesto que las articulaciones o figuras que alcanza no están predeterminadas de antemano, sino que se efectúan precisamente en las manipulaciones de la materia y en su conjunción con unas herramientas que, de este modo, poseen un estatuto que podría considerarse como coextensivo a la propia obra. No es casual por ello el gran número de fotografías que documentan la actividad de los dos artistas en sus talleres. Los planos detalles que muestran las manos de Rivera mientras pliega o anuda alambres, corta mallas metálicas y sostiene diversos utensilios, o las secuencias que captan la labor de Chirino en la fragua, golpeando con una maza la barra de hierro y sometiéndola al efecto del fuego, testimonian el grado en el que tales acciones, mediante una dependencia mutua, se integran y confluyen en las resoluciones finales que adoptan las piezas.

La condición coextensiva que asumen la factura y la manipulación del metal se aprecia con claridad en sus aproximaciones iniciales a tales procedimientos. Las piezas ejecutadas por ambos artistas en la década de 1950 ofrecen un componente tentativo o experimental que les confiere una especial radicalidad, manifestada tanto en una

explícita presencia de los materiales como en unas sintetizadas propuestas plásticas cuyas primeras configuraciones se disponen bajo la denominación genérica de *Composiciones*. Al elegir un título cuya neutralidad significativa elude de manera deliberada cualquier tipo de asociación o referente, los dos autores proponen una lectura de sus obras en términos exclusivamente formales mediante una designación en la que, por otra parte, se adivina la intención de establecer un diálogo con los principios estructurales y geométricos de ciertas vanguardias históricas, como el cubismo o el constructivismo. Pero si la herencia de estos lenguajes se percibe en la síntesis y simplificación de su lenguaje plástico o en la adopción de las estrategias características del *collage*, también es inequívoca la especial atención concedida a las propiedades físicas de la materia empleada, así como la búsqueda de unas soluciones espaciales que interrogan los términos sobre los que se fundan los dominios de lo pictórico y lo escultórico.

Las primeras obras donde Rivera utiliza las mallas metálicas implican una metódica deconstrucción de los elementos constitutivos de la pintura tradicional a la vez que una redefinición de los mismos al trasladarlos al contexto del espacio real. Partiendo de ese soporte canónico de la práctica pictórica occidental que es el formato rectangular del lienzo, el artista plantea un recurso radical que consiste en preservar la estructura perimetral del bastidor, a la vez que se elimina el propio lienzo, sustituyendo el plano por un vacío convertido así en componente activo de la obra. Este gesto no responde a una mera denegación, sino que debe más bien ser comprendido como una traslación mediante la que el bastidor ya no delimita una superficie de representación ilusionista, sino que se erige como un marco escultórico que acota un fragmento de realidad. La ausencia del lienzo transforma el espacio interior en un ámbito ambiguo, donde lo pictórico, antes definido por la bidimensionalidad, se expande hacia lo tridimensional. Sobre este esquema despojado, Rivera incorpora telas metálicas, tejidos de alambre o rejillas que ponen en cuestión las relaciones entre el plano y la profundidad. Las superficies reticuladas, ancladas al bastidor mediante grapas, clavos o soldaduras, convocan diversos grados de transparencia y opacidad, proyectan sombras cambiantes o adquieren una intensa refulgencia en función de sus solapamientos o de la incidencia de la luz sobre ellas. A diferencia del lienzo, que fija la materia pictórica, las mallas filtran el espacio circundante, inscribiéndolo en la conformación de la obra e instaurando una continuidad con el entorno inmediato donde esta se ubica. El resultado es una pintura-objeto que cuestiona la frontalidad estática del espectador. Este, al desplazarse, percibirá variaciones ópticas en un vacío central atravesado por un campo de



fuerzas que son estimuladas dependiendo de las superposiciones que las capas de malla establecen entre sí. El bastidor, aunque evoca lo pictórico, asume una función netamente escultórica, al convertirse en una firme estructura tridimensional que no solo sirve para fijar un estricto patrón de referencia, sino que también asegura la estabilidad de las rejillas unidas a él, determinando sus tensiones exactas o articulando sus orientaciones respectivas. La elección del metal instaura un vínculo con lo industrial, pero alcanza asimismo una cualidad casi evanescente o etérea. La malla transmuta el plano en una membrana permeable sobre la que, tal y como el propio Rivera señaló, se declinan el espacio, la materia y la luz: “Tengo una materia en mis manos que, sin dejar de ser materia, me permite jugar constantemente con el espacio y la luz, en ningún momento hay nada opaco que la interrumpa”³. El bastidor vacío opera como un signo de ausencia al remitir a unas convenciones pictóricas que han sido puestas en suspenso, denegadas o desplazadas, a la vez que se convierte en un dispositivo mediante el cual pueden redefinirse las funciones y sentidos que aquellas cumplían. El entramado metálico, por su parte, se ofrece de manera simultánea como una superficie abierta que la mirada puede traspasar y como un obstáculo visual. La malla es vista y, por tanto, cabría calificarla de opaca en la misma medida en que, al estar perforada, posibilita mirar *a través* de ella.

La incorporación de los fragmentos de rejilla en estas composiciones de Rivera comporta una revisión de las innovaciones del cubismo sintético, en especial de la técnica del *papier collé*. Al igual que Braque y Picasso introdujeron recortes de papel impreso, papeles pintados o madera simulada para subvertir la ilusión pictórica y enfatizar la materialidad del plano, Rivera traslada este recurso al ámbito tridimensional mediante la inserción de telas metálicas. Sin embargo, mientras el *papier collé* se mantenía dentro de los límites de la bidimensionalidad, el procedimiento se radicaliza en estas piezas mediante la suspensión de las mallas en el vacío del bastidor, transformando la cuadrícula en un elemento físico. La elección de formas cuadrangulares para determinar los límites de los distintos fragmentos de rejilla no es fortuita. Si por una parte recuerdan la geometría y el vocabulario característicos del cubismo e instauran un esquema abstracto de organización compositiva, por otra desestabilizan sustancialmente ese modelo debido a la asimetría de sus contornos y a la disposición irregular e inestable de las distintas áreas recortadas, que se distinguen entre ellas por la orientación, el diverso tamaño y la angulación de sus entramados. Rivera explora las diferencias de diámetro y la densidad de las mallas, desde aquellas de trama estrecha y que apenas dejan filtrar la luz, hasta las de mayor apertura, donde se diluye una presencia

3 RIVERA, *ibidem*.

material que, ya en ciertas zonas, desaparece por completo para propiciar la presencia de un puro vacío. Esa irregularidad deliberada enfatiza su cualidad matérica y obliga a reparar en su crudeza industrial. Rivera, en este sentido, conduce al extremo la exhibición de las propiedades físicas de la rejilla. Los bordes imperfectos, los ensamblajes visibles, los nudos con diferentes radios de curvatura, las yuxtaposiciones parciales o las torsiones del metal subrayan su resistencia como objeto. En ocasiones, segmentos de alambre se entrelazan en la trama para delinear unos recorridos entrecortados que se asimilan a trazos cursivos o grafismos, como en la *Composición n.º 2* (1957). El resultado son unas piezas que, en su aparente austeridad, compendian algunas de las preocupaciones centrales del informalismo de posguerra: la disolución de las categorías y diferencias tradicionales entre disciplinas, la reivindicación de la propia materialidad empleada y la exploración de un espacio híbrido, en el que lo pictórico y lo escultórico coexisten en un equilibrio vacilante. Su estatuto objetual, así como el eco de las soluciones cubistas, fueron advertidos por Donald Judd en la reseña que escribió con motivo de la muestra de esta producción inicial de Rivera en la Galería Pierre Matisse de Nueva York en 1960, donde fueron expuestas junto a obras de Millares, Canogar y Saura:



Millares, Canogar, Saura, Rivera. Four Spanish Painters.
Pierre Matisse Gallery.
Nueva York, 1960

“El relieve de Rivera implica establecer una superposición parcial entre dos capas de malla metálica, tensadas con alambre, separadas entre sí unos diez centímetros, que comprimen un volumen diverso cuyas dimensiones son más concretas que sus superficies delicadas y difuminadas. El espacio recuadrado se convierte en objeto. Unida a esta invención, y como parte de su evanescencia, se aprecia un atenuado residuo del cubismo en la disposición y la forma de los trozos de la malla”⁴.

La presentación expositiva de las piezas, dispuestas de tal modo que la estructura del bastidor se distanciaba de la pared, estaba destinada a enfatizar con eficacia esta circulación entre las coordenadas propias de la pintura y aquellas eminentemente tridimensionales.

Designadas asimismo como *Composiciones*, las esculturas de la década de 1950 en las que Chirino ensaya de una manera decidida el uso del hierro forjado —convertido desde ese momento en el eje fundamental de su actividad creadora— trasladan un propósito análogo de dialogar con el legado de los lenguajes de las vanguardias históricas, cuya continuidad había sido cercenada por la Guerra Civil y por el aislamiento cultural que el régimen dictatorial había impuesto. Que a dos de ellas se les añada un subtítulo con un explícito homenaje a

⁴ JUDD, Donald, “Four Spanish Painters”, *Arts*, vol. 34, n.º 7, abril 1960.

figuras fundamentales en la reconsideración vanguardista de las relaciones de la obra plástica con el espacio, como Julio González y El Lissitzky, confirma cuáles eran los intereses de Chirino ya en los comienzos de su trayectoria. En términos plásticos esto se va a manifestar en el cuestionamiento del soporte y en la exploración sobre las articulaciones o ejes más fundamentales que establecen la escultura y el espacio, lo que le conduce a soluciones tan innovadoras como las planteadas en los despliegues horizontales de las *Construcciones constructivistas*, que se disponen y expanden directamente sobre el suelo o, en una orientación inversa, la contundente verticalidad de *La Espiga (2)* y *(3)* y de *Herramienta poética e inútil (1)* y *(2)*, cuya instalación requiere que estén suspendidas en el aire y donde la magnitud del peso del metal —en unas piezas que además poseen unas dimensiones monumentales— y su consecuencia directa, esto es, la de instaurar una poderosa fuerza descendente, se conjugan sin embargo con la depuradas fórmulas que las configuran para despertar un singular efecto gravitatorio.

Durante esta fase inicial, en contraste con la fluyente continuidad que habrá de dominar con posterioridad sus obras más características, el escultor procede mediante una sintaxis basada en la yuxtaposición de elementos. A pesar de que ni el material ni el procedimiento empleados adopten la heterogeneidad visual distintiva del *collage* cubista, sí se puede advertir una clara filiación con los principios de este, tanto en lo que respecta al ensamblaje de las piezas como a la sintetizada geometrización o a la renuncia a toda volumetría literal o ilusoria. Las piezas ofrecen inmediatas asociaciones formales con los utensilios y aperos realizados por los herreros. El oficio tradicional de la forja se integra en la creación de Chirino no solo en términos prácticos y técnicos, sino que su léxico, aun desligado de lo que eran sus funciones inmediatas, se inscribe en las estructuras compositivas de la escultura. Los extremos puntiagudos, los bruscos cambios de sección, los perfiles curvos, las torsiones, las piezas planas con bordes y terminaciones irregulares, las aristas vivas o los remaches visibles remiten a las formas y apariencia de los instrumentos agrícolas, pero la disolución de las finalidades utilitarias a las que originariamente estaban vinculadas, corroborada por su calificación como “inútiles”, propicia unas resoluciones que se aproximan a un extenso repertorio de fórmulas abstractas en las que, sin embargo, no se diluyen las pervivencias populares ni la carga de la memoria inherente a sus contornos. Las texturas rugosas, el efecto del fuego y del martilleo sobre la superficie, las hendiduras o las irregulares muescas de un proceso que



Martín Chirino en su taller. Foto: Alejandro Togoress

es tanto físico como conceptual, convierten la factura en una dimensión sustancial de la obra. Esas cualidades, a modo de indicios e indicadores que delatan su ejecución, contribuyen en buena medida a que la presencia del hierro posea tal rotundidad.

Que adquiriera sus conocimientos directamente de los herreros que aún ejercían su oficio en los entornos rurales de la España de posguerra provocó que Chirino incorporara en su práctica tanto la tecnología y la cultura material como la operativa de gestos propios de la forja, cuya inalterada pervivencia a través del tiempo hacen que se perpetúe en buena parte de su producción una suerte de componente etnológico. La condición coextensiva que se instaura entre los procedimientos de manipulación del metal y las fórmulas plásticas de las piezas es especialmente evidente en este periodo. Las obras son, a la vez, unas condensaciones formales que profundizan las soluciones más radicales de la escultura de la primera mitad del siglo XX y unas declinaciones de herramientas en las que se continúa un legado que se remonta a los inicios de la civilización.

A finales de la década de los 50, la espiral habrá de ocupar un lugar decisivo en las traslaciones y circulación que se producen entre las técnicas tradicionales de la forja y el lenguaje plástico de Chirino. La primera de sus esculturas denominada *Viento* está fechada en 1958 y en ella se cifra el germen de la amplia multiplicidad de variantes posteriores. En sentido estricto, este conjunto de obras no es sino un ejercicio insistente de uno de los gestos fundamentales realizados por el herrero a partir de la barra de metal, como es el de la curvatura. Cuando el hierro, tras ser calentado en la fragua hasta alcanzar un rojo incandescente, muestra la maleabilidad precisa para ser manipulado, comienza el martilleado que, mediante golpes precisos curva y alarga la barra de acuerdo a las oscilantes progresiones geométricas que determinan las sucesivas curvas en torno al núcleo de la espiral. En la versión que le da comienzo, una serie de incisiones en el hierro facilitan los primeros giros de la barra metálica. El espacio vacío de la apertura central es replicado tanto por los pequeños patrones triangulares producidos por el despliegue curvo a partir de los cortes iniciales, como por las distorsiones laterales que presentan las tres últimas circunvoluciones, previas a una torsión conclusiva que, a su vez, sirve de sostén a la pieza. Los vacíos dialogan e interactúan con la potente objetualidad del hierro, cuya contundente entidad procede en buena medida de su consistencia, pero también de las fuerzas que se visibilizan en los giros de la espiral donde el metal se apoya, se dilata o se comprime sobre sí mismo. En la contigüidad de esos giros se concentra la extrema presión que el martillo ha ejercido sobre la barra para dotarla de su curvatura.



Millares, Ayllon, Canogar, Saura, Rivera, Viola, Feito y Chirino. Madrid, 1959

Con ello se manifiesta una cuestión decisiva para un adecuado análisis de la creación de Chirino y que no es otra sino la de evaluar el estatuto del espacio vacío que se agrega a sus piezas como uno de sus componentes primordiales. Este nunca es un hueco inerte o estático, como atestigua la propia concepción de una serie en la que son precisamente las energías invisibles del viento las que se han transformado en un objeto escultórico. El vacío que las obras convocan está siempre recorrido por fuerzas, vibraciones e intensidades que las formas metálicas aprehenden, comprimen o condensan. En ese sentido, el trabajo de la forja, donde cada flexión que alcanza el hierro es la resultante entre la conjunción de una extrema actividad corporal y de los elementos naturales —aunque sean visibles o intangibles, como el aire o el fuego— que posibilitan las mutaciones del metal, parece constituirse asimismo en el fundamento de la obra del escultor. Las numerosas variaciones de los *Vientos* deben ser comprendidas como una manera de registrar las distintas magnitudes, permutaciones, presiones, divergencias o tensiones comprendidas en la sencilla fórmula a la que se ajusta el conjunto.

La década de 1950 puede considerarse, pues, en la trayectoria de los dos autores, como el periodo donde, gracias al encuentro con el metal y a la adopción de unos ciertos procedimientos técnicos, se establecen los principios de su producción ulterior. Esta se organiza, tanto en el caso de Rivera como en el de Chirino, en torno a series designadas con unos títulos genéricos que a menudo introducen sugerencias metafóricas, en un recurso dirigido a orientar los potenciales significados de un vocabulario ganado por formas muy depuradas o plenamente abstractas. Cada uno de los ciclos acota, tanto en términos conceptuales como plásticos, un campo de interés, de modo que las especulaciones plásticas planteadas en ellos se conjugan con diversas referencias semánticas.

El conjunto *Metamorfosis* de Rivera, que comienza en 1959, supone un punto de inflexión en el empleo de los alambres y las mallas metálicas. La inteligibilidad visual que ofrecían sus obras anteriores se quiebra para dar paso a una casi palpante y estremecida complejidad. El gesto que las manipula se libera, las formas se agitan y la articulación de las distintas capas y filamentos se moviliza con una fluidez inédita. La dimensión geométrica, antes explícita, se somete a una torsión expresiva que la aproxima a lo orgánico. Las rejillas ya no están recortadas en áreas vagamente regulares, sino que se curvan, se condensan o se dispersan en configuraciones que recuerdan a membranas, tejidos vivos o redes suspendidas en una perpetua oscilación. Rivera amplía el número de capas superpuestas y de alambres tensores, lo que despierta la irrupción de fluctuaciones lumínicas y efectos de *moiré* que desafían

la estabilidad retiniana. La luz no se desliza uniformemente sobre las superficies estáticas del metal, sino que se difracta en un juego de mutables transparencias y de constantes vibraciones ópticas. Resulta significativo en esta etapa el retorno al uso del tablero como base estructural, un elemento que Rivera había abandonado a favor del bastidor abierto y vaciado. Esta reintroducción no implica un retroceso a planteamientos más convencionales, sino un recurso que amplía las posibilidades de fijar en el espacio plástico múltiples polos de atracción mediante pernos y tornillos en torno a los cuales las mallas metálicas son ordenadas. El soporte de madera constituye un contrapunto a la levedad de la rejilla y sirve de anclaje para activar tensiones adicionales o para incorporar puntos de apoyo gracias a los cuales se multiplica la diversidad de la experiencia perceptiva que las obras suscitan. Las densidades ganan en variedad y con ellas también las texturas, que dejan de ser patrones visuales para revelarse como huellas de un gesto que se ha hecho visible. La cualidad peculiar del metal adquiere la flexibilidad o la fragilidad de una tela de araña. A inicios de la década de 1960 el proceso de oxidación que afectó de manera fortuita a algunas de sus piezas le impulsó a considerar las posibilidades derivadas de la introducción del color, de modo que, inicialmente mediante el uso de ácidos, propició la emergencia de la herrumbre para después añadir pigmentos y, con ello, una gama cromática más amplia.

En el ciclo de *Espejos*, quizá el que ocupe un tramo más dilatado en su trayectoria, Rivera trasciende la pureza matérica de las telas metálicas para adentrarse en un territorio donde el color, la luz y la ilusión óptica convergen en una reflexión sobre lo visible y lo intangible. La frecuente reiteración de un rectángulo central, como si fuera un segundo marco dentro del marco, actúa como un núcleo reverberante que duplica y subvierte la lógica del espejo tradicional. En estos espejos no hay reflejos literales ni superficies pulidas que devuelvan una réplica o una imagen exacta, sino que lo que se convoca es más bien una profundidad virtual, un espacio meramente ilusorio originado mediante irisaciones cambiantes y múltiples patrones de *moiré* en los que el color se dispersa en sutiles ondulaciones ópticas. Los epítetos de las obras subrayan esta dimensión evocativa. La introducción del color modifica las relaciones entre la materia metálica y la percepción de la misma. Las mallas, antes neutrales, ahora son vehículos de una paleta sutil que se carga de resonancias metafóricas. Rivera recurre a tonos fríos —en especial azules, plateados, verdes pálidos— que parecen emerger de un fondo acuático, como en *Espejo marino* (1974) o *Espejo de nombre oculto* (1975), cálidos —dorados, rojos u ocre— que evocan el fuego o el atardecer, como en *Espejo para*



Manuel Rivera en su estudio. Foto: Ramón Masats

una tarde de septiembre (1965), *Metamorfosis (Espejo rojo)* – *Ave Fénix* (1965) o las diferentes variaciones de *Espejo encendiéndose* (1989), mientras que la frialdad casi punzante de los destellos metalizados y una amplia gama de negros son dominantes en aquellas piezas —*Espejo a las puertas del miedo* (1970) o *Espejo roto. Homenaje a Picasso* (1973)— donde la opresión política y la violencia institucional son el tema principal. Los colores se presentan en una doble declinación. Aplicados sobre el tablero, adoptan la opacidad y consistencia de la pintura tradicional, pero a la vez se insinúan, volátiles, en la trama del metal, como si fueran partículas suspendidas *entre* el ensamblaje de las propias rejillas.

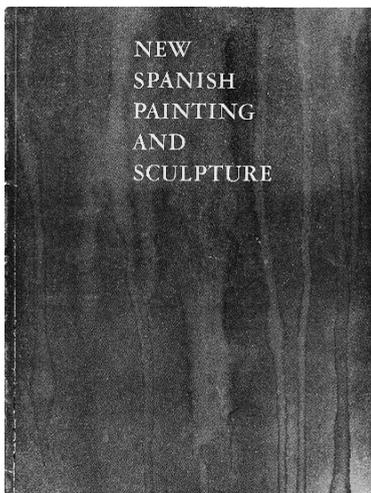
En algunas piezas, como las diversas versiones de *Mandala*, pertenecientes a la primera mitad de la década de 1970, o *Voces* (1985), los ensamblajes de Rivera desembocan en construcciones volumétricas que se despegan del soporte, originando formas que semejan flotar a modo de poliedros evanescentes, adheridos a un soporte que deviene una pantalla *desde* la que estos se proyectaran. Rivera pliega las mallas o las dispone en ángulos inesperados, logrando que el metal construya unas geometrías complejas. Estas estructuras, a medio camino entre la escultura y el relieve, incorporan una nueva dimensión que expande y refuta una contemplación exclusivamente frontal. Ya no se trata solo de que el espectador mire, inmóvil y estático, sino de que se desplace y perciba cómo la obra se modifica desde cada punto de vista. La sombra se convierte en un elemento compositivo esencial, al diseñar planos y contornos incorpóreos que complementan la visible articulación geométrica. Es significativo que en el reverso de algunas de estas piezas se precisen instrucciones detalladas con respecto a las condiciones de iluminación. En ello se declara la voluntad del artista por prever y calcular unas variables instalativas que inciden en los efectos visuales que las obras provocan. Las sombras de los alambres de mayor diámetro, que perfilan las aristas de los poliedros, y las de los pernos, que fijan los vértices, amplían los juegos formales y estructurales.

Durante sus últimos años, Rivera exploró las posibilidades plásticas del metacrilato, un material que le permitió reconsiderar las relaciones entre transparencia, reflejo y opacidad. La superficie lisa y neutral de las placas de plástico, de apariencia tan industrial como prístina, contrasta en estas obras con la textura vibratoria de las mallas. La introducción del metacrilato supone una revisión del vacío que dominaba sus ensayos tempranos con las telas metálicas. Las coordenadas de referencia del marco se mantienen, pero ya no es este el que instituye la distribución ni las tensiones del metal. El metacrilato posibilita que las mallas y los alambres —que en ocasiones son de púas, lo que acentúa una especie de

violencia o crudeza en la que reverberan ecos de su producción inicial— se dispongan ingravidos sobre las placas transparentes.

En el caso de Chirino, tanto la espiral como otras fórmulas curvas vinculadas a ella, especialmente el óvalo y la elipse, operarán como matriz generadora de la extensa variedad de soluciones mediante las que se conjuga el tratamiento del hierro forjado. A la continuidad y recurrencia de *Vientos*, algunas de cuyas permutaciones alcanzarán en ocasiones dimensiones monumentales, se añaden series que profundizan en la variable horizontal de la escultura, ya ensayada en algunas de las piezas iniciales. Los ciclos de *Raíces*, *Paisajes*, las variaciones sobre el motivo denominado *Lady* y los *Aeróvoros*, que emergen a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, son los que llevan más lejos las posibilidades de pensar la horizontalidad desde una práctica, como la escultórica, que ha estado ligada tradicionalmente a la afirmación de un eje vertical. Podría decirse, de hecho, que la horizontalidad constituye no tanto una cuestión formal como un *tema* de la obra de Chirino y cada uno de esos conjuntos será una manera diversa de resolver las determinaciones contenidas en él. La renuncia a la peana y la neutralización de los valores simbólicos y visuales asociados a ella es la primera estrategia para reevaluar los modos en los que las piezas se emplazan en el espacio físico y para reconsiderar las relaciones que establecen con el espectador. Si las *Raíces* — generalmente de pequeño tamaño, con configuraciones curvadas que recuerdan a sistemas radiculares— se disponen sobre el suelo para revelar el arraigo con la tierra e insistir en el potencial metafórico que el título indica, los *Paisajes* y los *Aeróvoros* están concebidos en relación con un horizonte, que en cierta medida replican. Esto es, a pesar de las similitudes que las piezas puedan guardar entre sí, se distingue un sustancial cambio de escala, que no tiene por qué comportar unas dimensiones distintas, pero que sí instaura una muy diversa articulación con respecto a la mirada que se ejerce sobre ellas. La horizontal en la primera de las series es la del terreno, asociada a una mirada cenital que se dirige hacia abajo, mientras que la expansión longitudinal desplegada en las últimas sería la del horizonte y la visión panorámica que conlleva.

Algunas de las fotografías de los *Aeróvoros*, tomadas al aire libre en el taller del escultor en Southwood, a las orillas del río Hudson, en las que el perfil del paisaje y la escultura se duplican recíprocamente, testimonian esa condición visual de unas piezas donde es la barra de hierro el germen casi literal de las soluciones plásticas. Las torsiones curvas se concentran en el segmento central y los dos extremos se abren como resultado de esa suerte de expansión de fuerzas laterales que desencadena la apertura de la barra en toda su longitud. En el caso del conjunto de *Paisajes*,



New Spanish Painting and Sculpture. Museum of Modern Art. Nueva York, 1960. Catálogo y vista de la exposición donde aparecen obras de Chirino, Rivera y Feito

Chirino propone una compleja ordenación de dúctiles pliegues horizontales, dispuestos en diversos planos y separados por estrechos cortes longitudinales, de manera que su continuidad material se redistribuye en secciones que fluctúan de acuerdo a leves y atenuadas ondulaciones tanto cóncavas o convexas como ascendentes y descendentes. Estas secciones se deslizan unas respecto a las otras, bien sea solapándose, envolviéndose o repitiéndose, como si estuvieran impelidas por unas tensiones que surgieran precisamente de la zona que sirve de apoyo y sostén a la pieza. La potencia metafórica se conjuga aquí con el lenguaje abstracto y las esculturas parecen el registro de la tectónica geológica de placas que han conformado el paisaje. En esta etapa Chirino recurre con frecuencia a la técnica del pavonado, consistente en recubrir la superficie del hierro con una capa que, además de protegerlo y evitar su corrosión a la intemperie, confiere al metal un acabado oscuro, de manera que las huellas de la forja son sustituidas por una textura visual tersa y uniforme, lo que enfatiza la fluencia de las formas.

Quizá sean las revisiones en torno al motivo de la cabeza, recurrente en su obra y que estimula conjuntos como *Inquisidores*, *Afrocán* y *Crónica del siglo XX*, donde se muestre con mayor claridad el diálogo retrospectivo que Chirino mantuvo con un legado de la modernidad que fuera concebido por el escultor como un paradigma o modelo cuyas fórmulas debían ser insistentemente revisitadas, a modo de una nueva tradición⁵. Son también las proyecciones curvas las que condicionan y fundan la estructura principal de las piezas. En los *Inquisidores*, la barra de metal se retuerce mediante giros y torsiones drásticas en las que reverbera una especial crudeza, de manera que la brusca gestualidad que reclama su realización deviene la dominante afectiva principal de unas cabezas abreviadas mediante unas esquemáticas inflexiones, lo que las dota de una condensada violencia, como si el hierro que diseña sus concisas facciones hubiera sido torturado. Las tres variantes de *Cabeza reclinada. El grito*, fechadas en 1962 y conectadas con aquel ciclo, trasladan el lamento que resulta de esa acción agresiva y brutal. En *Afrocán* la expansión de las espirales, a la vez que sugieren una boca, se convierten en el dispositivo generatriz que determina los límites de unos óvalos carentes de rasgos fisonómicos donde se sintetiza hasta el extremo el lenguaje plástico de las máscaras africanas que son su punto de partida. La introducción de algún leve elemento geométrico apenas altera la superficie lisa del metal, que puede exhibir la oscuridad del hierro empavonado o el destello reflectante del bronce dorado. El metal, que en ocasiones ha sido bruñido

⁵ Véase ASHTON, Dore, “Tradición”, en MARTÍN DE ARGILA, María Luisa, *Martín Chirino. Esculturas (Catálogo razonado vol. I)*, Madrid, MNCARS-Fundación Azcona, 2006, pp. 29-35.

hasta transformarse en un puro espejo, condensa el virtual movimiento centrífugo de la espiral, aunque el imperturbable hieratismo de las piezas impugne el dinamismo implícito en aquella. A lo largo del ciclo *Cabezas. Crónica del siglo XX*, iniciado en 1983, los ejercicios de homenaje y admiración de Chirino se multiplican para constituir un amplio repertorio de soluciones plásticas donde sin embargo el referente nunca adquiere una conformación completamente masiva ni cerrada. Los ensamblajes e intersecciones de planos, los diáfanos perfiles con que se demarcan las secciones cónicas, las estilizaciones onduladas, las nítidas proyecciones convexas correspondientes a las bóvedas craneales o el valor estructural de los vacíos que estas acogen, suponen una reinterpretación de los recursos e innovaciones que la escultura ha incorporado a lo largo del siglo XX. El uso del metal empavonado propicia que la coherencia de las diferentes articulaciones en las que se descomponen estos volúmenes abiertos adquiera una terminante continuidad.

En la creación de Rivera y Chirino las cualidades materiales del metal se agregan y movilizan en unas redistribuciones que soslayan y recusan cualquier bloqueo o clausurada configuración formal. Las relaciones entre las fuerzas contenidas en el espacio y los flujos forjados del hierro, o las tensiones y la oscilación lumínica de las rejillas metálicas que se desencadenan en cada una de sus obras deben ser interpretadas como determinaciones u orientaciones diversas —modulaciones, pues— de las potencialidades de la materia.

Tres instantes del proceso creativo de Chirino.
Foto: Alejandro Togores.



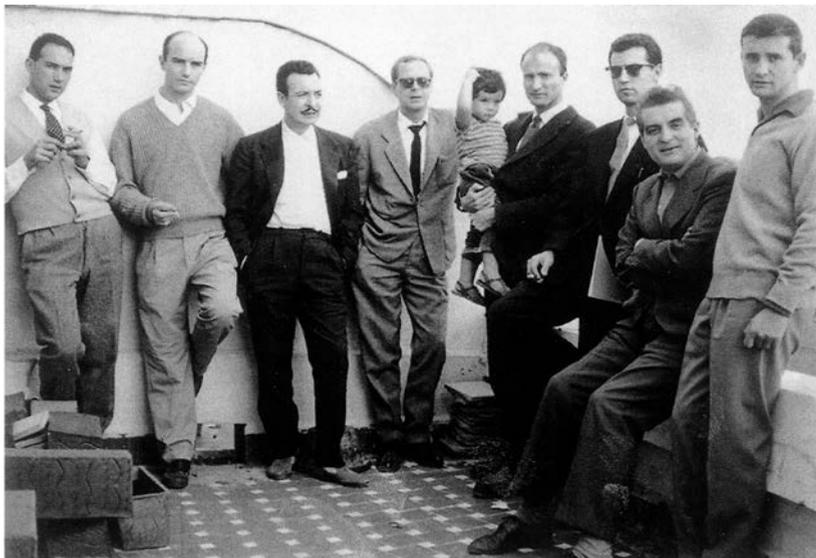
BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* [cat. de exp.], París, Centre Georges Pompidou, 1986.

AAVV, *Martín Chirino. Retrospectiva* [cat. de exp.], Madrid, MNCARS, 1991.

AAVV, *Manuel Rivera* [cat. de exp.], Madrid, MNCARS, 1997.

AAVV, *Forjar el espacio: la escultura forjada en el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1998.



Ayllón, Saura, Rivera,
Chirino, Millares, Canogar,
Viola y Feito. Madrid, 1959

ASHTON, Dore, "Tradición", en MARTÍN DE ARGILA, María Luisa, *Martín Chirino. Esculturas (Catálogo razonado vol. I)*, Madrid, MNCARS-Fundación Azcona, 2006, pp. 29-35.

CORTÉS SANTAMARTA, David, *Martín Chirino. Homenaje a la Música. Sonoridad de la materia*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino y Fundación Azcona, 2024.

CHIRINO, Martín, "La Reja y el Arado", *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVII, abril 1959.

CHIRINO, Martín, *La memoria esculpida. Conversaciones con Antonio Puente*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

DE LA TORRE, Alfonso, *Manuel Rivera, 1943-1994. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Diputación de Granada y Fundación Azcona, 2009.

JUDD, Donald, "Four Spanish Painters", *Arts*, vol. 34, nº 7, abril 1960.

KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.

LEROI-GOURHAN, André, *El hombre y la materia*, Madrid, Taurus, 1988.

MARTÍN DE ARGILA, María Luisa, *Martín Chirino. Esculturas (Catálogo razonado vol. I)*, Madrid, MNCARS-Fundación Azcona, 2006.

MARTÍN DE ARGILA, María Luisa, *Martín Chirino. Esculturas (Catálogo razonado vol. II)*, Madrid, MNCARS-Fundación Azcona, 2022.

RIVERA, Manuel, *Memorias 1928-1971*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2007.

Obras en exposición

Martín
Chirino
1925 : 2019

1. EL VIENTO (1)

Hierro forjado
35 x 33 x 10 cm
Realizado en 1958

Procedencia:

Colección del artista
Galería L'Attico, Roma
Colección particular, Italia
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección particular, Madrid

Exposiciones:

São Paulo, Pabellón de España, *V Bienal de São Paulo*, 21 septiembre - 31 diciembre 1959, cat. p. 157, rep.
Roma, Galleria L'Attico, *El Paso*, octubre 1960, cat. rep.
Ávila, Caja Ávila (Palacio de los Serrano), *Grupo El Paso. Pintura y Escultura*, 21 noviembre 2008 - 11 febrero 2009, cat., rep.
Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, *El Paso. Informalismo y poética*, 21 mayo - 9 agosto 2009, cat. p. 25, rep.
Santa Cruz de Tenerife - La Laguna, Espacio Cultural Caja Canarias, *Martín Chirino. Crónica del Viento*, 28 octubre 2014 - 31 enero 2015, cat. pp. 52 y 53, rep.
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968*, 11 diciembre 2015 - 29 abril 2016, cat. no. 20, cat. p. 85, rep.
Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Martín Chirino, *Vientos. Un camino en espiral hacia el origen*, 17 junio - 17 septiembre 2023, cat. p. 44, rep.

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 38, pp. 83 y 444, rep. (con medidas erróneas)
M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 38, p. 296, rep.

Notas:

Es la primera obra realizada por Martín Chirino con la espiral (el viento) como tema central



2. CABEZA RECLINADA

EL GRITO I

Hierro forjado

60 x 70 x 15 cm

Realizado en 1962

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid, 1962

XXXII Bienal de Venecia. Pabellón de España, 1964

Colección Thomas B. Lemann, Nueva Orleans, 1964

Londres, Phillips, 30 junio 2023, lote no. 69

Colección particular, Madrid, 2023

Galería Guillermo de Osma y Galería Cayón, Madrid

Exposiciones:

Madrid, Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, *Martín Chirino*, 19 febrero - 13 marzo 1963, cat.

Venecia, Pabellón de España, *XXXII Venezia Biennale*, 20 junio - 18 octubre 1964, cat. no. 101, p. 271, rep.

Avilés, Centro Niemeyer, *Dear Martin! Martín Chirino en los Estados Unidos*, 2 junio - 21 septiembre 2025, cat. pp. 44 y 45, rep.

Bibliografía:

AA. VV., *Martín Chirino*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1987, p. 39, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 83, pp. 128 y 510, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 83, p. 312, rep.



3. EL VIENTO (17)

Hierro forjado
44 x 44 x 10 cm
Realizado h. 1963-64

Procedencia:

Grace Borgenicht Gallery, Nueva York, 1989
Colección particular, Estados Unidos, 1989
Colección Mauricio Quintana, Ginebra, 1990
Christie's, Nueva York, 1 octubre 2021, lote no. 179
Colección particular, Madrid, 2021
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Martín Chirino, *Vientos. Un camino en espiral hacia el origen*,
17 junio - 17 septiembre 2023, cat. pp. 124 y 125, rep.

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 91, pp. 137 y 501, rep.
M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 91, p. 298, rep.



4. EL VIENTO (22B)

Hierro forjado
263 x 195 x 51 cm
Realizado en 1964

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid
Colección particular, Austria
Koller, Zúrich, 4 julio 2020, lote no. 3720
Galería Guillermo de Osma y Galería Cayón, Madrid

Exposiciones:

Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Martín Chirino, *Vientos. Un camino en espiral hacia el origen*, 17 junio - 17 septiembre 2023, cat. p. 128, rep.
Avilés, Centro Niemeyer, *Dear Martin! Martín Chirino en los Estados Unidos*, 2 junio - 21 septiembre 2025, cat. pp. 48 y 49, rep.

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 407, pp. 38, 39 y 299, rep.



5. PAISAJE (8)

Hierro forjado empavonado

30 x 82 x 19 cm

Realizado en 1975

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección Mr. & Mrs. Burton J. Wade, Chicago

Galería Cayón, Madrid, 2005

Colección particular, Madrid

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Bruselas

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 199, pp. 261 y 514, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 199, p. 317, rep.



6. PAISAJE (9)

Acero forjado y templado

34 x 122 x 47 cm

Realizado en 1975

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección Rafael Icaza, Bilbao

Colección Begoña de la Sota, Bilbao

Colección particular

Sotheby's, París, 7 junio 2023, lote no. 131

Colección particular, Madrid

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

Madrid, Galería Juana Mordó, *Chirino. Afrocán*, 1976, cat. p. 23, rep.

Bibliografía:

R. Alemán, *Chirino. Ommaculaturas*, Madrid, Galería Juana Mordó / Taller Ediciones JB, 1976, p. 19, rep.

AA. VV., *Chirino. MAGEC El Deslumbrador*, Barcelona / Madrid, Galería Trece / Taller Ediciones JB, 1977, p. 94, rep.

AA. VV., *Chirino the Afrocán*, Nueva York / Madrid, Grace Borgenicht Gallery / Taller Ediciones JB, 1979, p. 79, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 200, pp. 262 y 514, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 200, p. 318, rep.



7. EL VIENTO (72)

Hierro forjado empavonado

33 x 31 x 9 cm

Base de madera cilíndrica del artista: 84 cm (alto) x 32 cm (Ø)

Realizado en 1987

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Martín Chirino, *Vientos. Un camino en espiral hacia el origen*, 17 junio – 17 septiembre 2023, cat. p. 130, rep.

Bibliografía:

AA. VV., *Martín Chirino*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1987, p. 40, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. I, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, cat. no. 72, pp. 363 y 506, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo Razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 292, p. 304, rep.



8. EL VIENTO (104)

EL VIENTO SOLANO I

Hierro forjado empavonado

68.5 x 52.5 x 23 cm

Realizado en 2006

Procedencia:

Galería Senda

Legado del artista

Exposiciones:

Madrid, Galería Senda, *ARCO '13*, 12 - 17 febrero 2013

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 456, pp. 104, 105 y 308, rep.



9. CRUZ Y PENSAMIENTO SOBRE EL BARROCO II

Hierro forjado con pátina de óxido y cera

30.5 x 28 x 31.2 cm

Realizado en 2006

Procedencia:

Legado del artista

Exposiciones:

Burgos, Fundación Caja de Burgos, *Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos. Miradas cruzadas*, Martín Chirino y Gerardo Rueda, 1 junio - 3 septiembre 2006, cat. pp. 34, 35 y 43, rep.

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 451, pp. 98, 99 y 340, rep.



10. EL VIENTO (110)

EL VIENTO SOLANO II

Hierro forjado con pátina de óxido y cera
158 x 135 x 90 cm
Realizado en 2007

Procedencia:

Colección del artista, Madrid
Galerie Thessa Herold, París
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

París, Galerie Thessa Herold, *Martín Chirino. La spirale, thème et variations*, mayo - junio 2007, cat. pp. 9 y 38-41, rep.
Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Martín Chirino, *Vientos. Un camino en espiral hacia el origen*, 17 junio - 17 septiembre 2023, cat. pp. 126 y 127, rep.

Biografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 469, pp. 124, 125 y 309, rep.



11. CABEZA. CRÓNICA DEL SIGLO XX. SANTA TERESA

Hierro forjado empavonado

31 x 31 x 34 cm

Realizado en 2007-2017

Procedencia:

Galería Marlborough, Barcelona

Galería Marlborough, Madrid

Legado del artista

Exposiciones:

Barcelona, Galería Marlborough, *Mover el horizonte*, 16 mayo - 15 junio 2019, cat. p. 15, rep.

Madrid, Galería Marlborough, *ARCO '20*, 26 febrero - 1 marzo 2020

Bibliografía:

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 556, pp. 246, 247 y 333, rep.



12. LADY (20)

LADY MARGARET SULLIVANS II

Hierro forjado con pátina de óxido y cera

29.5 x 98 x 22 cm

Realizado en 2008

Procedencia:

Legado del artista

Exposiciones:

Madrid, DEARTE 2009, *Una vida de arte / Chirino*, 12 - 16 febrero 2009

Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, *El bosque de acero. Escultores contemporáneos*, 2010, cat. p. 119, rep.

Bibliografía:

M. Chirino. Biblioteca de artistas canarios, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2009, p. 40, rep.

M. L. Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, vol. II, Madrid, Fundación Azcona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, cat. no. 504, pp. 168, 169 y 316, rep.



Manuel
Rivera
1927 ÷ 1995

13. COMPOSICIÓN 2

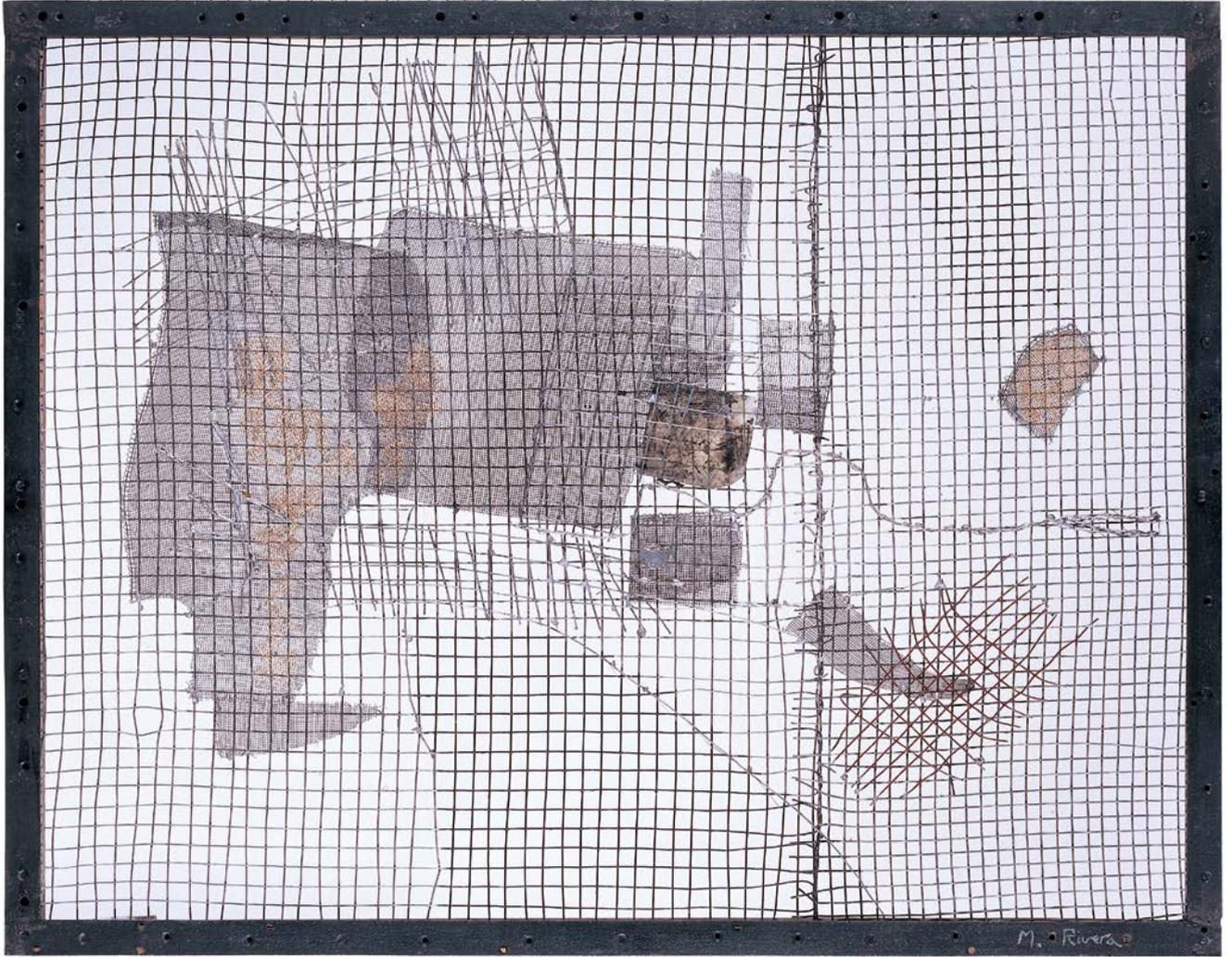
Tela metálica, alambre y metal sobre bastidor de hierro
Firmado
73 x 92 cm
Realizado en 1956-1957

Procedencia:

Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1961
Acquavella Modern Art, Nueva York, 1990
Colección Alfred Hoh, Alemania, 1992
Colección Horst Bittmann, Alemania, 1993
Galería Arnés y Röpke, Madrid
Stefan Röpcke Galerie, Colonia
Colección particular, Madrid,
Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2007

Exposiciones:

São Paulo, Museu do Arte Moderna, *IV Bienal do Museu de Arte Moderna*, 22 septiembre - 30 diciembre 1957, cat. no. 42, p. 187
La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, *Rivera*, 19 enero 1963 - 17 febrero 1963, cat. no. 16, p. 5
Madrid, Ministerio de Cultura, *1956-1981. Manuel Rivera*, 1981, cat. pp. 46 y 51, rep.
Essen, Museum Folkwang; Altenburg, Lidenau-Museum, *Manuel Rivera. Metamorphosen. Espejos 1965-1966*, 26 junio - 20 noviembre 1994, cat. no. 17, pp. 82, 83 y 198, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, 31 enero - 31 marzo 2007, cat. no. 27, pp. 40 y 74, rep.
Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, 28 junio - 23 septiembre 2007, cat. no. 25, p. 85, rep.
Ávila, Caja Ávila (Palacio de los Serrano), *Grupo El Paso. Pintura y Escultura*, noviembre 2008 - febrero 2009, cat. rep.
Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, *El Paso. Informalismo y poética*, 21 mayo - 9 agosto 2009, cat. p. 56, rep.
Granada, Centro José Guerrero, *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946-1960*, febrero - junio 2012, cat. p. 39, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in]material. De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre 2012 - febrero 2013, cat. no. 21, p. 42, rep.
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. Del Grupo Órtico al Centro de Cálculo. 1948-1968*, 11 diciembre 2015 - 29 abril 2016, cat. no. 21, p. 86, rep.



M. Rivera

Bibliografía:

- C. L. Popovici, *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera. Colección del Arte de Hoy*, vol. 1, Madrid, Luis Pérez, 1958, rep.
- C. L. Popovici, "20 Composiciones metálicas", separata de *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera. Colección del Arte de Hoy*, Madrid, , Luis Pérez, 1958, p. 2, rep.
- A. Aróstegui Megías y J. López Ruiz, *60 años de arte granadino*, Granada, Servicio de Educación y Cultura, 1962, p. 542, rep.
- J. L. Jover, Manuel Rivera, Madrid, Cuadernos Rayuela no. 19, 1975, pp. 49-50
- M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 179
- M. Rivera, "Memorias 1928-1971". Colección Los libros de la Estrella, no. 30, Granada, Diputación de Granada, 2007, pp. 89, 94, 95 y 102
- A. de la Torre, "La contradictoria presencia del arte español en la Bienal de São Paulo", en *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, il. no. 165.1, p. 165, rep.
- A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [163] P-57-4, p. 119, rep.



14. COMPOSICIÓN 8

Tela metálica, alambre y metal sobre bastidor de hierro

Firmado

100 x 72.5 cm

Realizado en 1957

Procedencia:

Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1961

Acquavella Modern Art, Nueva York, 1990

Colección Alfred Hoh, 1992

Colección Horst Bittmann, Alemania, 1993

Galería Arnés y Röpke, Madrid

Stefan Röpke Gallery, Colonia

Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2007

Colección particular, París

Galería Mayoral, Barcelona

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

São Paulo, Museu do Arte Moderna, *IV Bienal do Museu de Arte Moderna*, 22 septiembre - 30 diciembre 1957, cat. no. 48, p. 187

Essen, Museum Folkwang; Altenburg, Lidenau-Museum, *Manuel Rivera. Metamorphosen. Espejos 1965-1966*, 26 junio - 20 noviembre 1994, cat. no. 1, pp. 50, 51 y 198, rep.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Santillana del Mar, Casa del Águila y de la Parra;

Granada, Palacio de los Condes de Gabia, *Manuel Rivera*, 22 abril - 30 noviembre 1997, pp. 62 y 179, rep.

Roma, Accademia di Spagna, *Manuel Rivera (1924-1995)*, mayo - junio 1999, cat. no. 3, p. 3

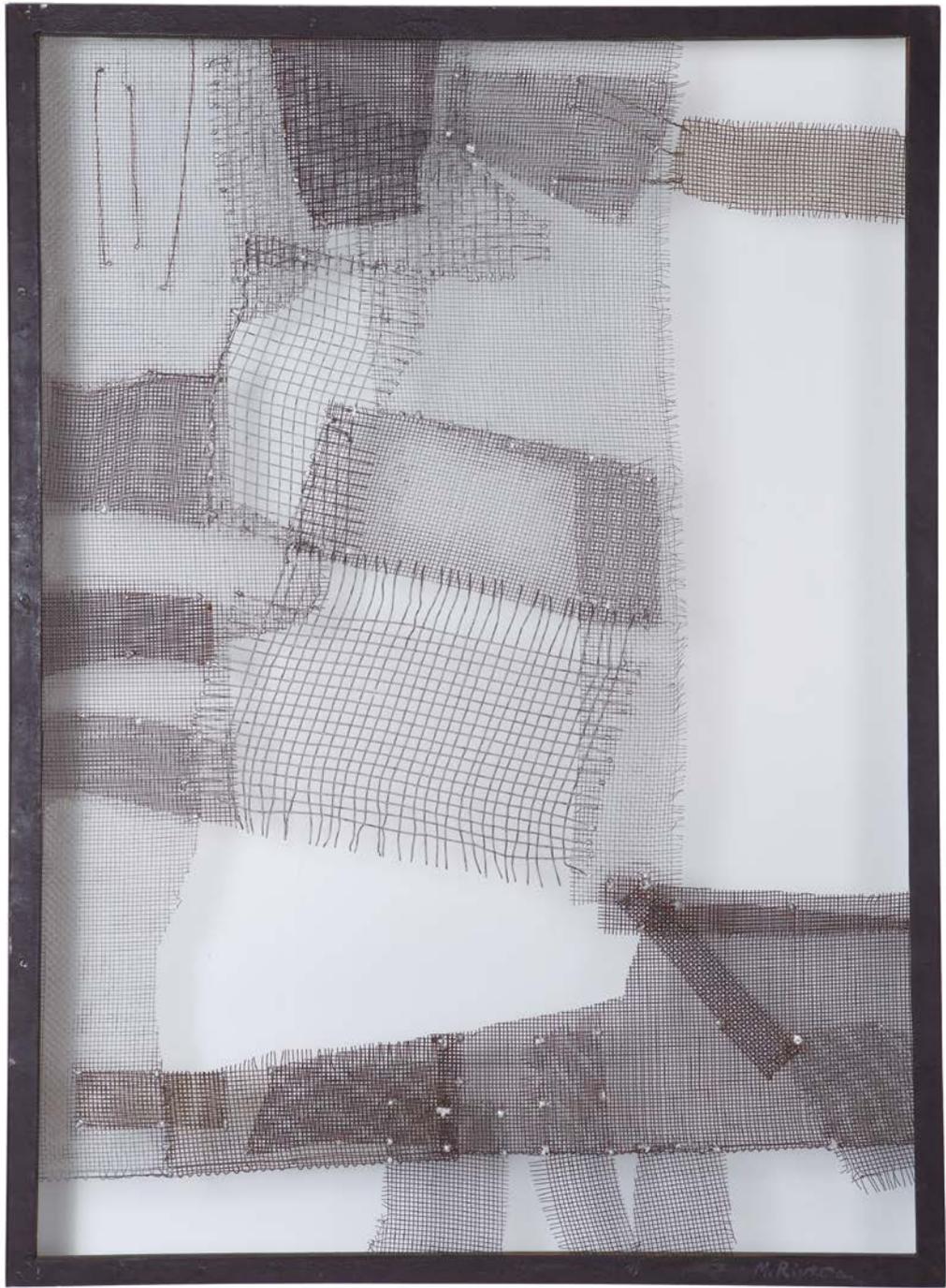
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50'. Una década de revolución plástica*, 31 enero - 31 diciembre 2007, cat. no. 28, pp. 41 y 74, rep.

Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, *São Paulo*, 11 mayo - 2 septiembre 2007, cat. no. 167.1, p. 167, rep.

Granada, Centro José Guerrero, *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946-1960*, 24 febrero - 3 junio 2012, cat. p. 41, rep.

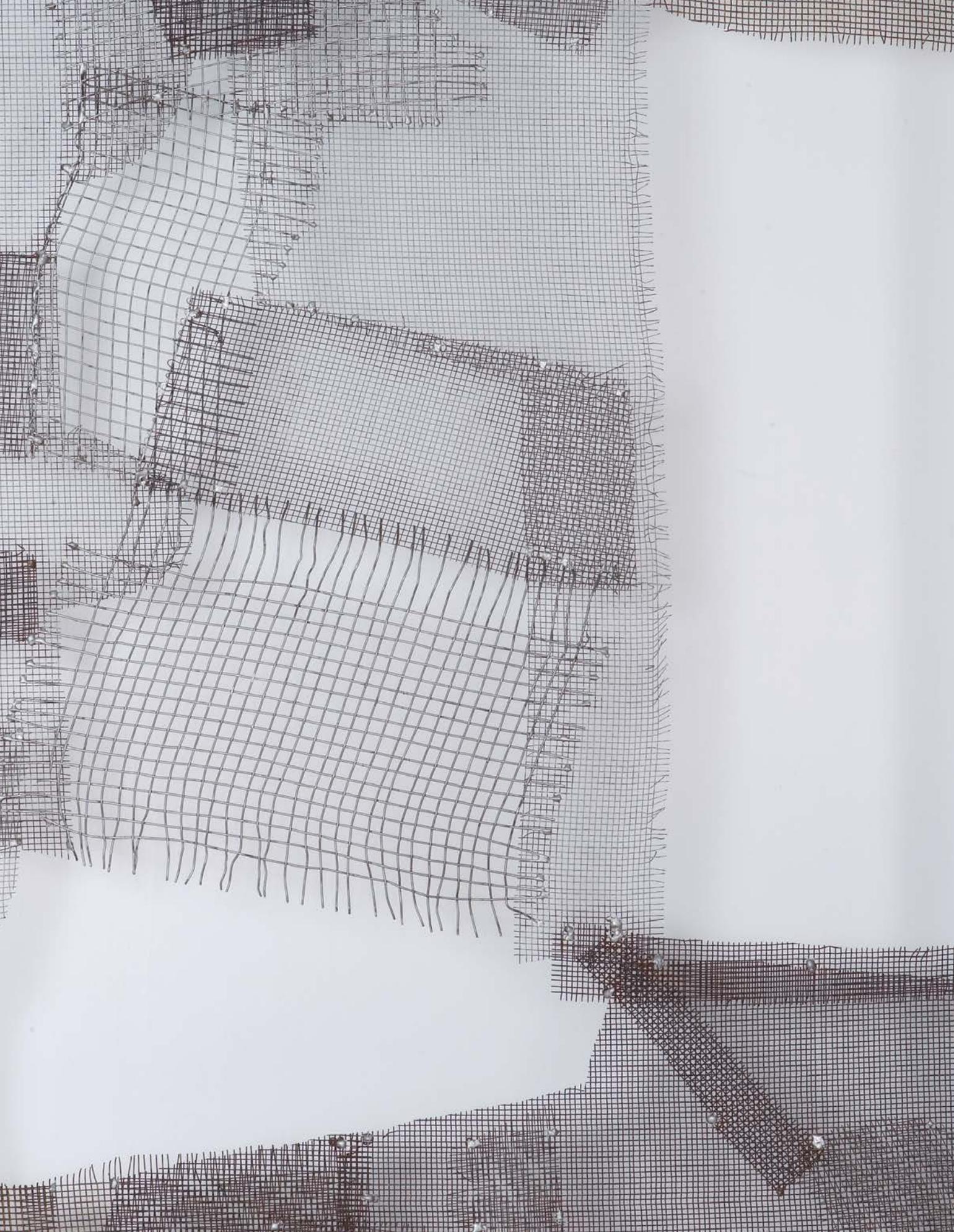
París; Barcelona, Galería Mayoral, *Rivera - Millares. Ethics of Reparation*, enero - julio 2021, cat. pp. 10, 52 y 53, rep.

París; Barcelona, Galería Mayoral, *Un hommage à Pierre Matisse*, septiembre 2021 - abril 2022



Bibliografía:

- C. L. Popovici, *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera. Colección del Arte de Hoy*, vol. 1, Madrid, Luis Pérez, 1958, rep.
- C. L. Popovici, "20 Composiciones metálicas", separata de *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera. Colección del Arte de Hoy*, Madrid, , Luis Pérez, 1958, p. 4, rep.
- W. Dyckes, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York, The Art Digest, 1975, p. 30, rep.
- J. L. Jover, Manuel Rivera, Madrid, Cuadernos Rayuela no. 19, 1975, pp. 49-50
- AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1956-1960", en 1956-1981. Manuel Rivera, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 51
- M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 179
- M. Molina, "Una antológica de Manuel Rivera enseña las claves de una artista cíclico", en *El País* (edición Andalucía), Sevilla, 3 diciembre 1998, p. 10
- Madrid / Lisboa, Galería Almirante / Museu das Comunicações, *Manuel Rivera*, 2000, cat. p. 10, rep.
- N. Alejos, "São Paulo, 1957: la Bienal de Oteiza-Vanguardia española", en *Diario de Navarra*, Pamplona, 2007, p. 71, rep.
- M. Rivera, "Memorias 1928-1971", en Los libros de la Estrella, vol. 30, Granada, Diputación de Granada, 2007, pp. 89, 94 y 95
- A. de la Torre, "La contradictoria presencia del arte español en la Bienal de São Paulo", en A. de la Torre, "La contradictoria presencia del arte español en la Bienal de São Paulo", en *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, il. no. 167.1, p. 167, rep.
- A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943-1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [169] P-57-10, p. 123, rep.



15. METAMORFOSIS

Malla metálica y alambre sobre bastidor de madera
Firmado y fechado 59; firmado y titulado al dorso
89 x 130 cm
Realizado en 1959

Procedencia:

Pierre Matisse Gallery, Nueva York
Galerie René Drouin, París, 1959-1960
René Metrás-Galería Almoyna, Palma de Mallorca, 1960
Colección Harry Hays Morgan, Pollença, 1960
Bruselas, Cornette de Saint-Cyr, 1 diciembre 2013, lote no. 309
Colección particular, Madrid, 2013
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

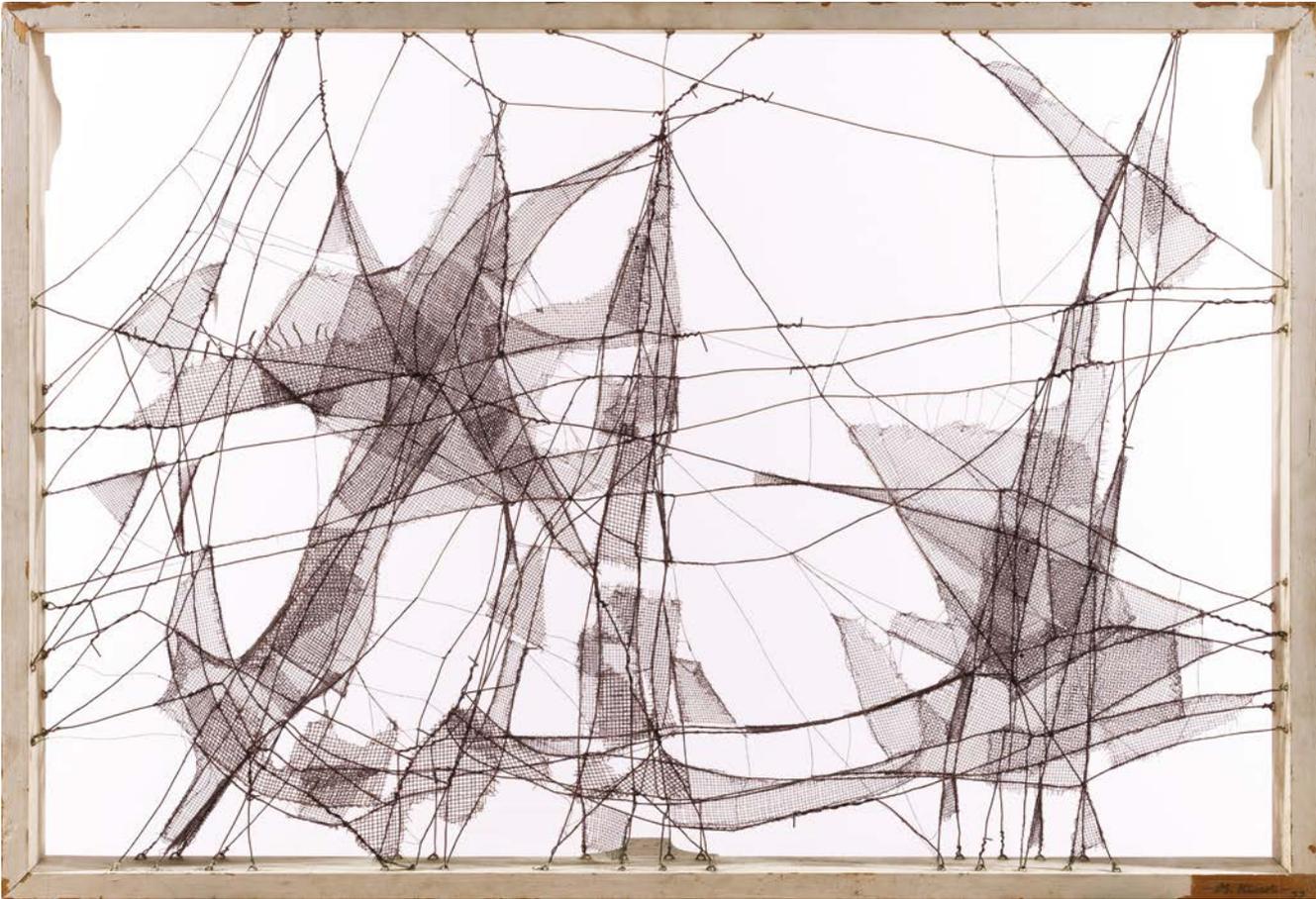
Madrid, Ateneo (Sala del Prado), *Exposición Manuel Rivera - 18 Composiciones con espacios abiertos (tramas metálicas)*, 20 febrero – 5 marzo 1959, cat. no. IX, pp. 28 y 29, rep.
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968*, 11 diciembre 2015 – 29 abril 2016, cat. no. 22, p. 87, rep.
Granada, Centro García Lorca, *Abstracción Andaluza 1957-1982*, 16 marzo – 30 abril 2007, cat. no. 33, pp. 40 y 41, rep.

Bibliografías:

J. de Castro Arines, "Serrano, Llorens, Rivera - Las exposiciones", en *Informaciones*, Madrid, 7 marzo 1959, rep.
AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1956-1960", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 51
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 180
M. Rivera, "Memorias 1928-1971", en *Los libros de la Estrella*, cat. no. 30, Granada, Diputación de Granada, 2007, p. 102
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [186] P-58-10, p. 135, rep. (fechado erróneamente 1958)

Notas:

En la correspondencia de Harry Hays Morgan sobre las obras de su colección se menciona esta obra (18 agosto 1960 y 27 agosto 1960)



16. METAMORFOSIS

Tela metálica y alambre sobre bastidor de madera
Firmado y fechado 59; al dorso, firmado, inscrito y titulado
89 x 130 cm
Realizado en 1959

Procedencia:

Colección Kinland, Chicago
Galería del Cisne, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid
T&C Collection, Francia

Bibliografía:

AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1956-1960", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 53
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 181
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [195] P-59-4, p. 143, rep.



17. METAMORFOSIS COMPOSICIÓN

Tela metálica y alambre sobre bastidor de aluminio
Firmado y fechado 59
70 x 47 cm
Realizado en 1959

Procedencia:

Galerie René Drouin, París, 1959-1960
Galería Juana Mordó, Madrid
Galería Helga de Alvear, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2017
T&C Collection, Francia

Exposiciones:

Lieja, Musée des Beaux-Arts de Liège, *Affirmations*, 6 mayo – 4 junio 1961, cat. no. 112, p. 8
La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, *Rivera*, 19 enero – 17 febrero 1963, cat. no. 10, p. 5
Madrid, Galería Juana Mordó; París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Manuel Rivera: Obras 1956-1975*, 16 diciembre 1975 – 21 marzo 1976, cat. no. 5, p. 53
Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, *Rivera. Reflejos*, 10 mayo – 1 septiembre 2002, cat. no. 7, p. 23
Pamplona, Museo de Navarra, *Manuel Rivera*, 11 septiembre – 3 noviembre 2002, cat. pp. 52 y 53, rep.
Zaragoza, Museo Pablo Serrano, *Manuel Rivera*, 14 noviembre 2002 – 10 enero 2003, cat. pp. 56 y 57, rep.

Bibliografía:

AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1956-1960", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 53
L. Toussaint, *"El Paso" y el arte abstracto en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pp. 128-129, rep.
F. Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol. 1, Madrid, Fundación Santillana / Ministerio de Cultura, 1985, p. 425, rep. (al revés)
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 181
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [204] P-59-13, p. 149, rep.



18. SIN TÍTULO

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre tabla
Firmado; al dorso, firmado, dedicado y fechado *1960*
32.5 x 42.5 x 4.5 cm
Realizado en 1960

Procedencia:

Colección Eddy Novarro (regalo del artista)
Galería Marc Domènech, Barcelona
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Bibliografía:

M. Müller (ed.), "Who is who. Eddy Novarro und die Avantgarde der 50er bis 70er Jahre", Münster, Kunstmuseum Pablo Picasso, 2011, p. 203, rep.

Notas:

La presente obra está dedicada al fotógrafo Eddy Novarro con el siguiente texto: "A mi querido amigo y gran artista Eddy Novarro como recuerdo de una visita a mi taller. Con un abrazo. M. Rivera"



19. METAMORFOSIS (HUELLA EN EL ESPEJO NO. 6)

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre tabla
Firmado; al dorso firmado, titulado y fechado 1963
82 x 100 cm
Realizado en 1963

Procedencia:

Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1964
Acquavella Modern Art, Nueva York, 1990
Colección Alfred Hoh, Alemania, 1992
Colección Horst Bittmann, Alemania, 1993
Sotheby's, Madrid, 23 abril 1996, lote no. 89
Colección particular, Alemania, 1996
Christie's South Kensington, Londres, 21 octubre 2002, lote no. 126
Colección particular, Estados Unidos, 2002
Sotheby's, París, 4 junio 2021, lote no. 531
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:

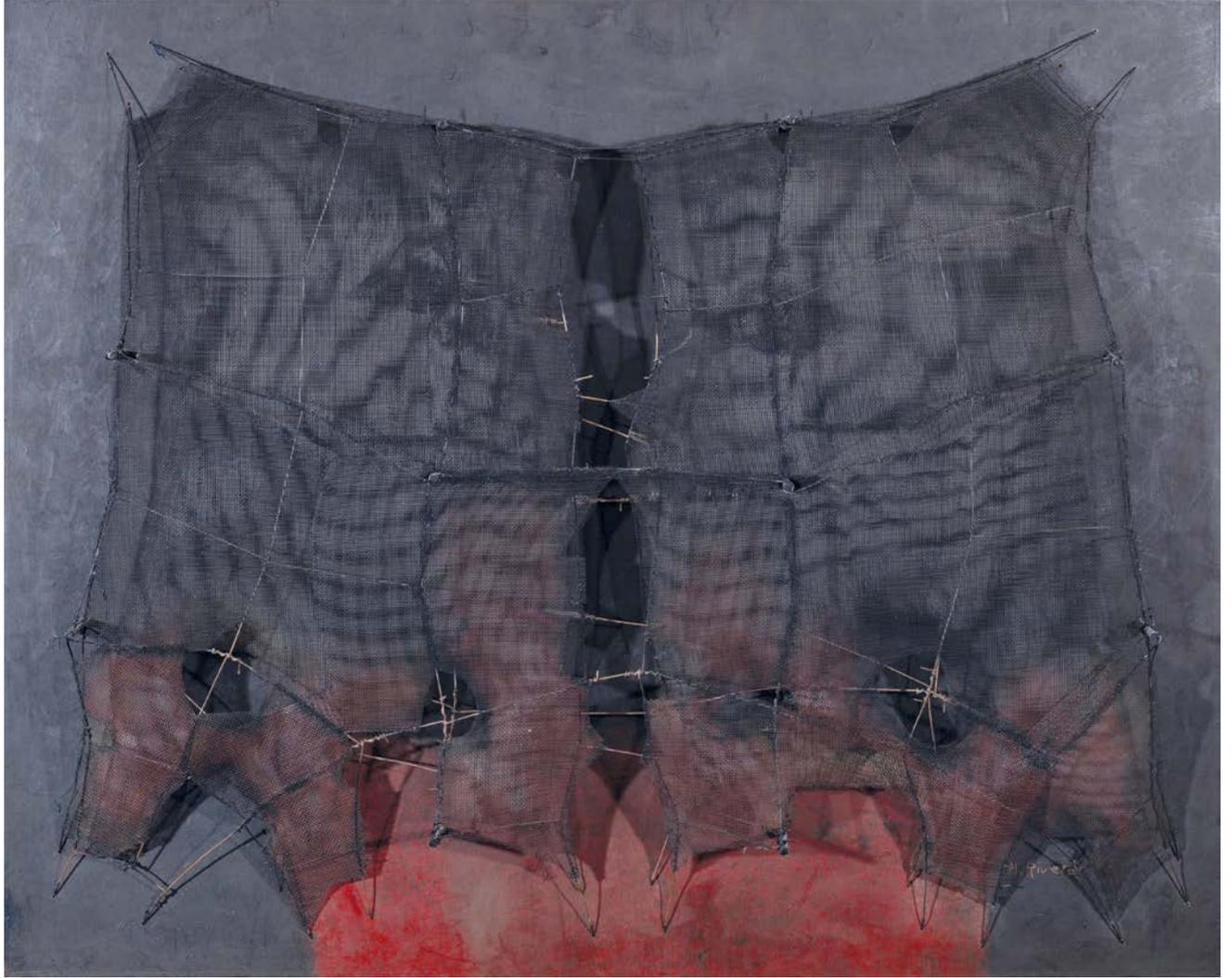
Nueva York, Pierre Matisse Gallery, *Four Spanish painters: Canogar, Millares, Rivera, Saura*, 17 noviembre - 12 diciembre 1987, cat. no. 14, rep.
Essen, Museum Folkwang; Altenburg, Lidenau-Museum, *Manuel Rivera. Metamorphosen. Espejos 1965-1966*, 26 junio - 20 noviembre 1994, cat. no. 42, p. 133, rep.

Bibliografía:

AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1961-1965", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 72
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 187
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [339] P-63-10, p. 226, rep.

Notas:

Existe correspondencia de Manuel Rivera relativa al segundo depósito de esta obra a Pierre Matisse Gallery (1 octubre 1961 y 21 noviembre 1961)



20. METAMORFOSIS (ESPEJO ROJO) (II) - AVE FÉNIX

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre tabla
Firmado; al dorso firmado, titulado y fechado 1965
152 x 152 cm
Realizado en 1965

Procedencia:

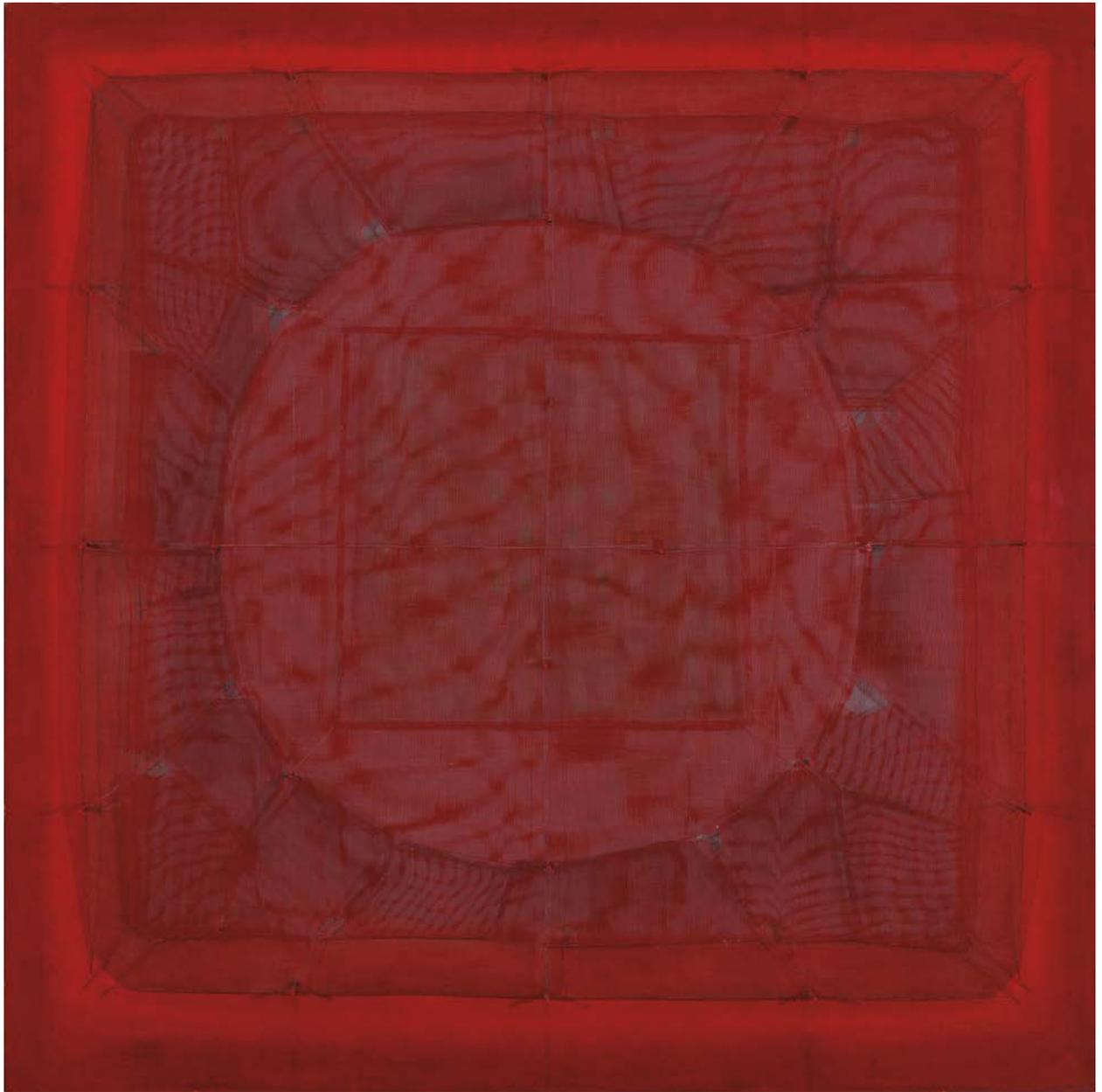
Galería Juana Mordó, Madrid, 1965
Colección Stanley Marcus, Dallas, 1966
Heritage, Dallas, 13 mayo 2021, lote no. 77022
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Bibliografía:

AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1961-1965", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 73
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 187
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [331] P-63-19, p. 221, rep. (fechado erróneamente 1963)

Notas:

Según un cuaderno autógrafo de Manuel Rivera revela que la obra se trató de un encargo al que el artista titulaba "Ave Fénix" y establecía sus medidas en 167.5 x 167.5 cm



21. ESPEJO HERMÉTICO II

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre madera
Firmado; al dorso, firmado, titulado y fechado 1971
81 x 100 cm
Realizado en 1971

Procedencia:

Galería Juana Mordó, Madrid
Galería Biosca, Madrid
Colección particular, Madrid
Finarte-Binoche, Milán, 22 junio 1999, lote no. 395
Colección Jesús Díaz, Madrid
Colección Felipe López Torres, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposición:

Madrid, Galería Juana Mordó; París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Manuel Rivera: Obras 1956-1975*, 16 diciembre 1975 - 21 marzo 1976, cat. no. 31, p. 53
Diputación de Granada, Granada, *Espacio público. 2ª Muestra de arte actual*, diciembre 1984, cat. p. 21, rep.

Bibliografía:

AA. VV. "Catálogo Razonado. Obras de 1971-1975", en *1956-1981. Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 118
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 194
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [515] P-71-4, p. 313, rep.



22. MANDALA IV

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre tabla
Firmada, titulada y fechada 1974 al dorso
81 x 100 cm
Realizado en 1974

Procedencia:

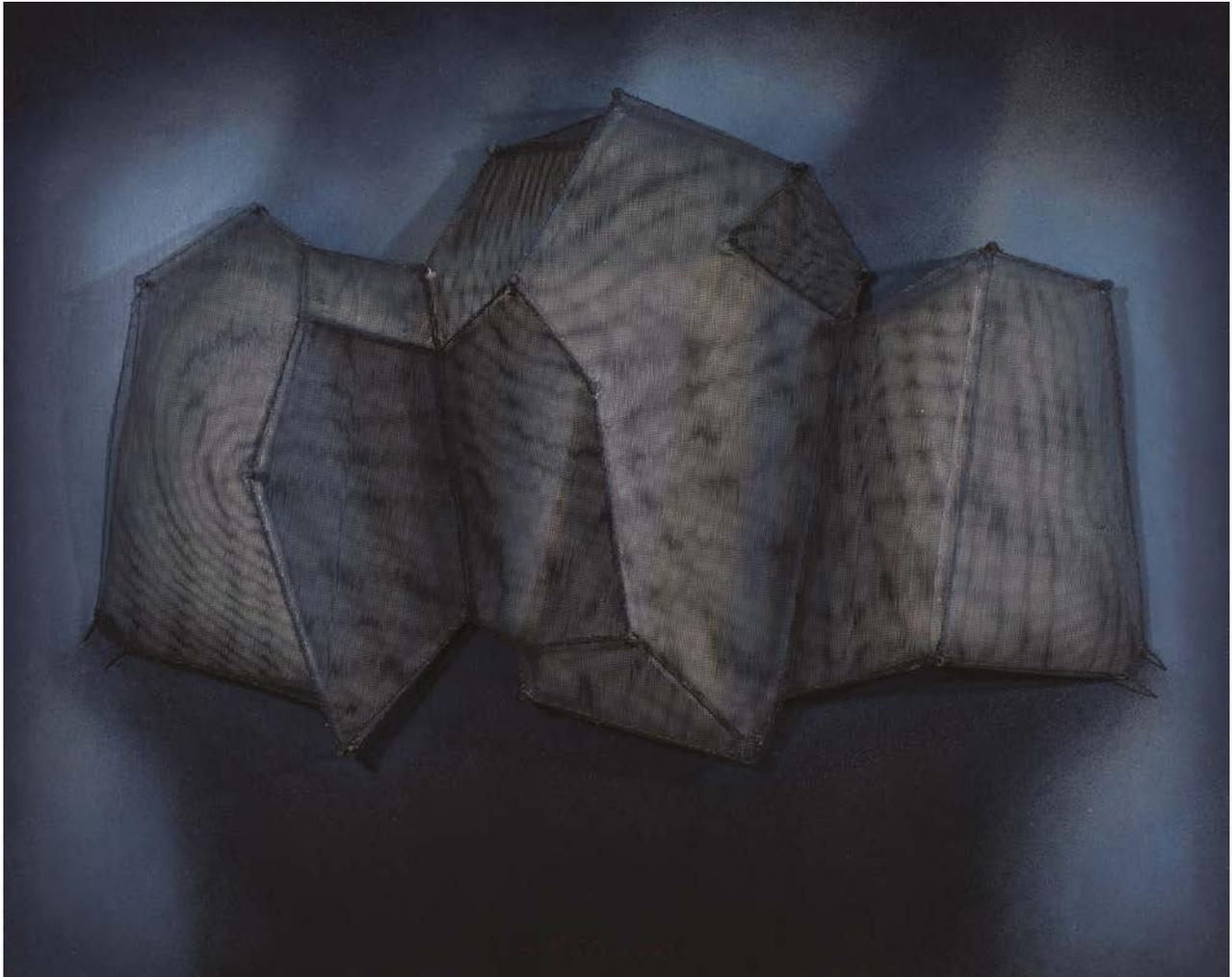
Galería Juana Mordó, Madrid
Galerie Jeanne Castel, París
Galerie Thessa Herold, París, 1999
Colección particular, Madrid, 1999
Galería del Cisne, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2021
Colección Particular, Madrid, 2024

Exposiciones:

Madrid, Ministerio de Cultura, *1956-1981. Manuel Rivera*, 1981, cat. pp. 115 y 121, rep.
Madrid, Galerie Thessa Herold, *ARCO '99. Manuel Rivera-metamorfosis-estorzuelos*, 11 - 16 febrero 1999

Bibliografía:

Cuadernos Guadalimar, no. 10, Madrid, Editorial Guadalimar, 1979, p. 101, rep.
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 196
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [598] P-74-25, p. 356, rep.



23. LA VOZ DE LA LUZ NO. 7

Tela metálica, alambre, metal y óleo sobre madera
Firmado; firmado, titulado y fechado 1990 al dorso
100 x 81 cm
Realizado en 1990

Procedencia:

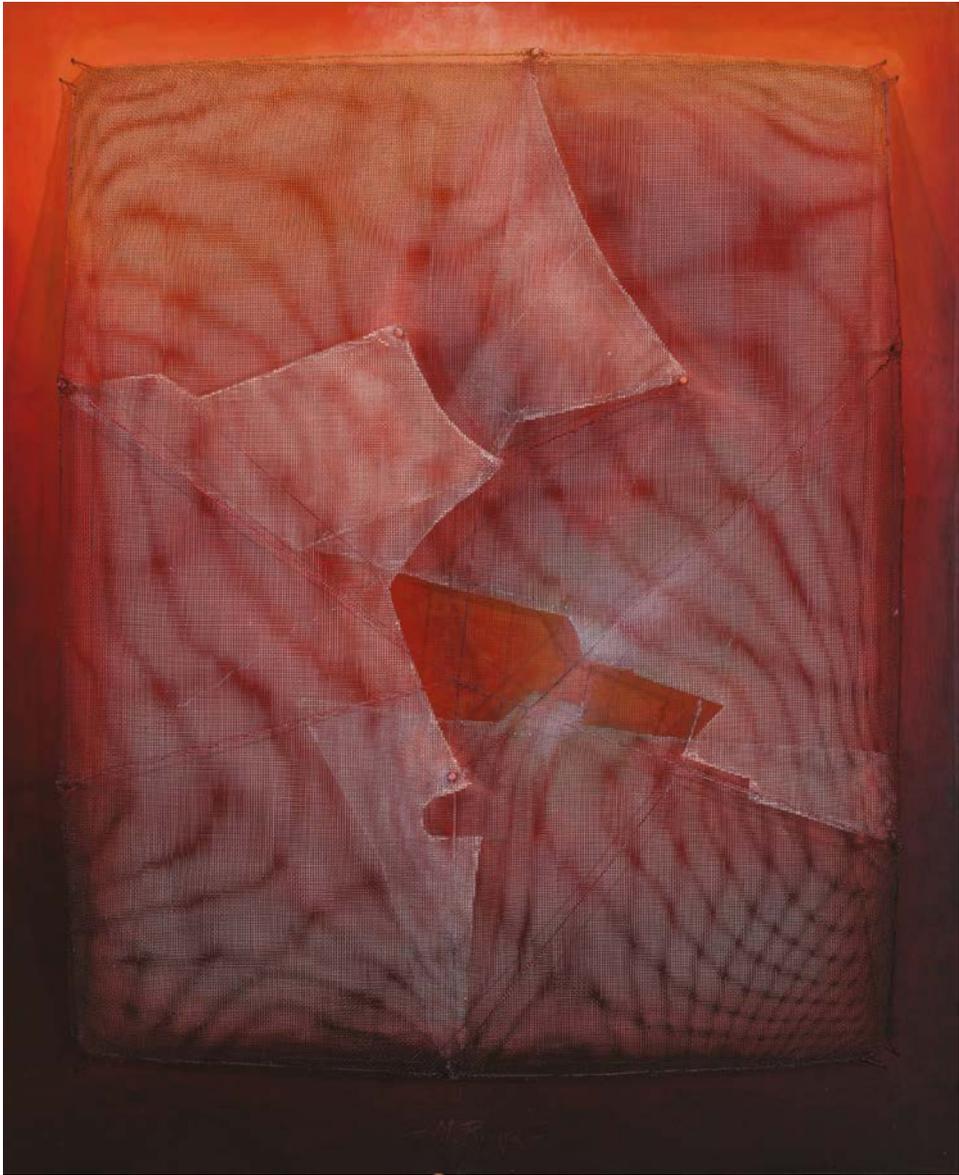
Colección Mariano Espino, Galería Gavar, Madrid, 1991
Colección particular, Madrid
Daniel Cardani, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2021
Colección particular, Madrid

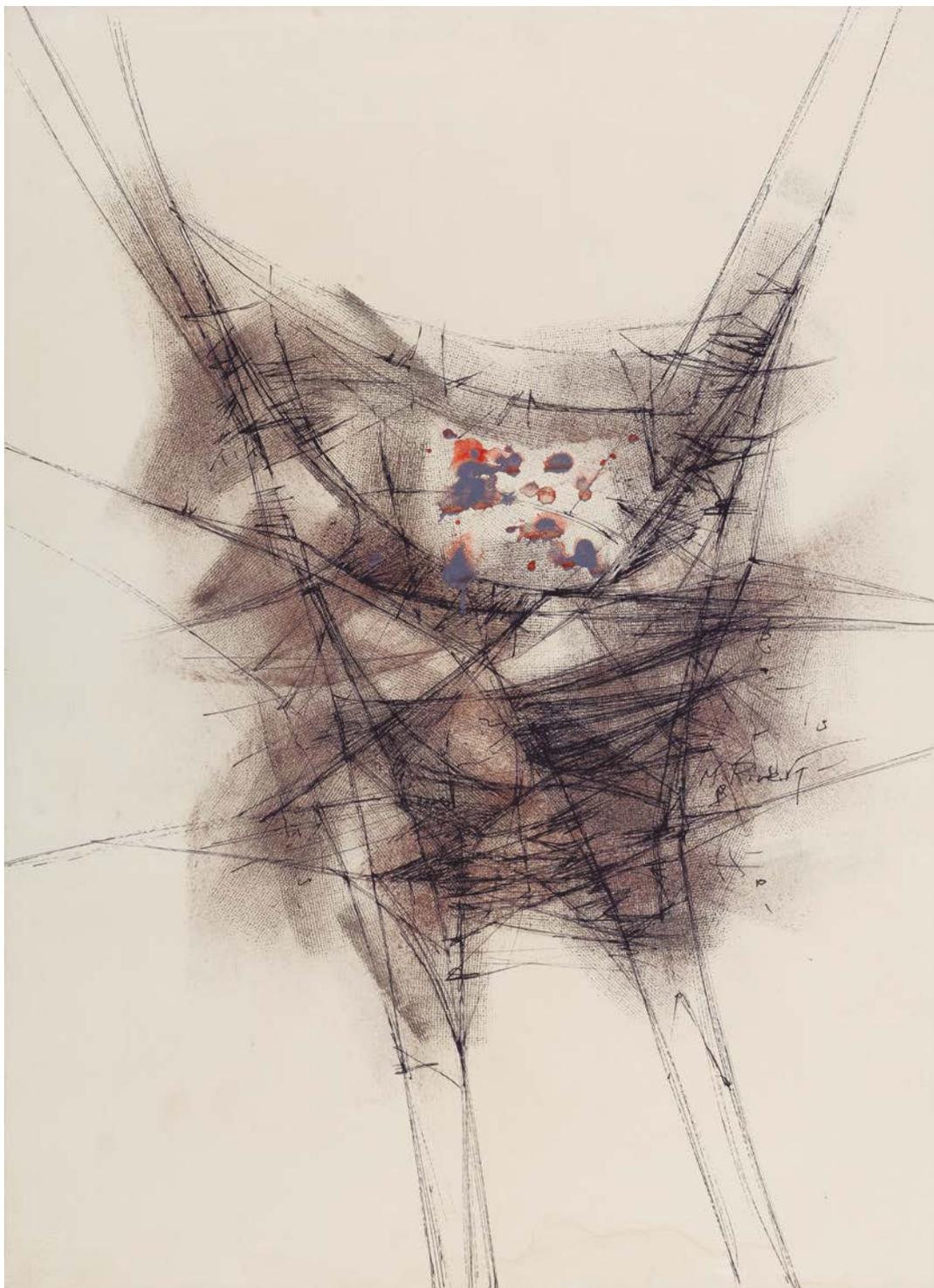
Exposiciones:

Granada, Diputación Provincial de Granada, *Manuel Rivera*, 1 enero - 27 febrero 1991, cat. p. 89, rep.
Santo Domingo de Silos, Abadía de Santo Domingo de Silos, *Manuel Rivera en Silos*, 2 marzo - 2 mayo 2005, cat. p. 36, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción en España 1950/1970*, 8 junio - 24 julio 2020, cat. no. 17, pp. 35 y 36, rep.

Bibliografía:

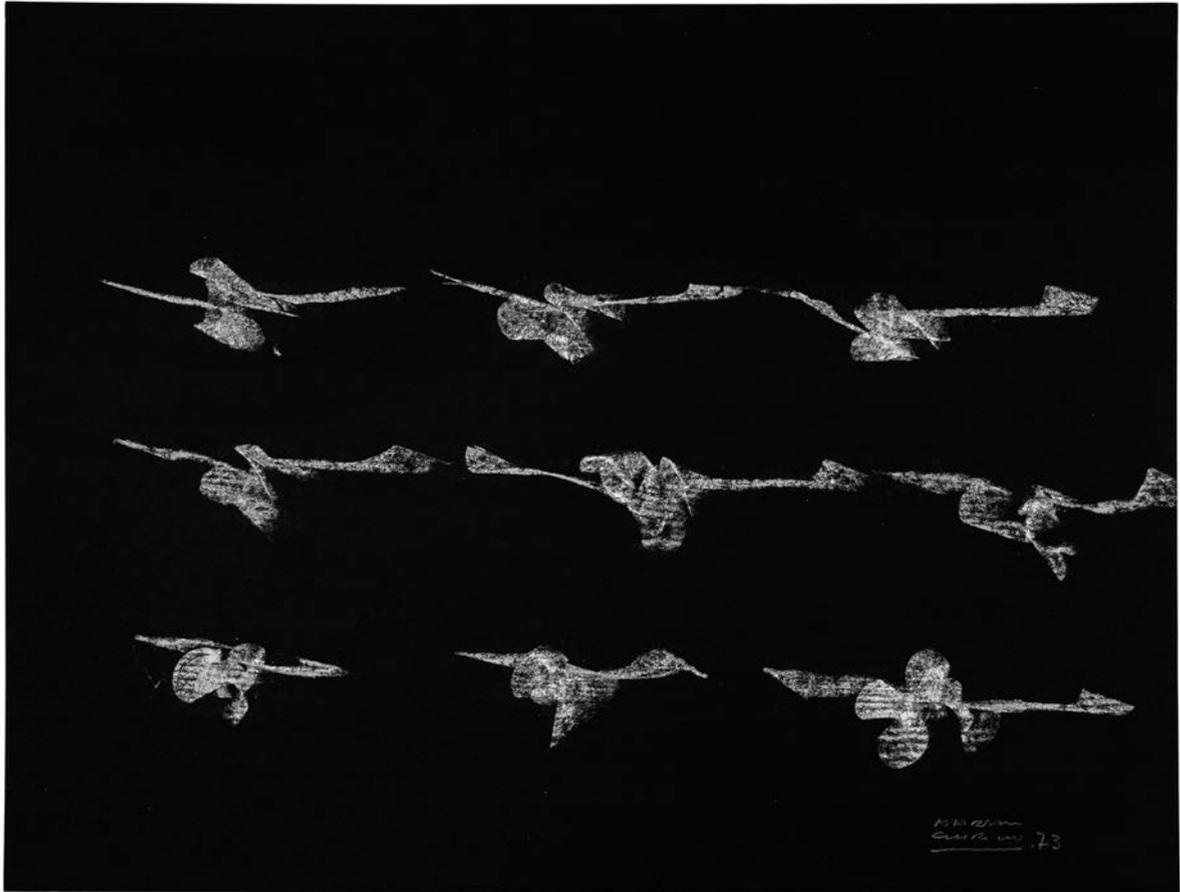
M. Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Diputación de Granada, 1997, p. 208
A. de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catálogo Razonado de Pinturas*, Granada / Madrid, Diputación de Granada / Fundación Azcona, 2009, cat. no. [897] P-90-15, p. 508, rep.





24. COMPOSICIÓN. Técnica mixta sobre papel. Firmado. 63 x 45 cm

Cronología



25. CIELO DE TINOCA. RAÍZ II, 1973. Barra Creta blanca sobre cartulina negra, Firmado. 70 x 98 cm

MARTÍN CHIRINO

Nace en Las Palmas de Gran Canaria el 1 de marzo

1925

Los primeros años de juventud trabaja con su padre en el mundo de los barcos

1941

Inicia su formación en la academia del escultor Manuel Ramos

1942

Se matricula en Madrid en la Facultad de Filosofía y Letras para estudiar Filología Inglesa pero abandona esta formación e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando

1947

Coincidiendo con la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid y sus habituales visitas a las galerías Clan y Bucholz, conoce la vanguardia artística española

1951

Tras finalizar su formación en Bellas Artes completa sus estudios en la School of Fine Arts de Londres donde profundiza en artistas como Julio González, Henry Moore y Brancusi, entre otros

1952

MANUEL RIVERA

Nace en Granada el 23 de abril

1927

Desde muy joven siente interés por las artes; se forma en el taller del escultor Martín Simón y posteriormente en la Escuela de Artes y Oficios de Granada

Con 14 años pierde a su madre, hecho que marca definitivamente su carácter, tornándolo triste y reflexivo

Realiza su primer viaje a Madrid donde visita el Museo del Prado

1944

Obtiene bolsa de estudios del Ayuntamiento de Granada y la Dirección General de Bellas Artes

1945

Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla

Expone por primera vez en la Asociación de la Prensa de Granada

1951

Se casa con Mary Navarro y es nombrado profesor de Pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla

Tras su periodo de formación abre en las Palmas su primer taller escultórico • Junto a su amigo Manolo Millares trabaja en la idea de aunar su vocación europeísta y vanguardista con las raíces aborígenes canarias • Lleva a cabo la serie *Reinas Negras* basadas en el arte africano y el surrealismo, todavía con composiciones algo figurativas

Lleva a cabo su primera exposición, una colectiva junto a Millares, Escobio y Szmull

Junto a Manolo Millares, Elvireta Escobio, Manuel Padorno y Alejandro Reino, se instala en Madrid. Se dedica a dar clases de dibujo y pintura e incluso inglés • Conoce a Ángel Ferrant • Participa en la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona

Trabaja con materiales de chatarrería en una herrería de Cuenca, preparando piezas para una exposición al año siguiente

Se incorpora al grupo El Paso • Lleva a cabo su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid: *Herramientas poética e inútiles, Espigas y Composiciones*, con un catálogo prologado por José Ayllón • Consigue los temas alegóricos más relevantes de su carrera, la *Espiral* y el *Viento*

Participa con nueve esculturas en el Pabellón Español de la Bienal de São Paulo • José Luis Fernández edita, con texto de Ángel Ferrant, su primera monografía

Se disuelve el grupo El Paso • Participa con varias obras en la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el Museum of Modern Art en Nueva York

1953

Es invitado al Curso Internacional de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, donde conoce a numerosos artistas con los que formará más adelante el grupo El Paso • Comienza a realizar sus primeros acercamientos al mundo abstracto, pinta la serie *los Albaicines*

1954

Se instala en Madrid

1955

1956

Comienza a trabajar con telas metálicas creando composiciones espaciales, primero sobre bastidores de madera y más adelante de aluminio, abandonando definitivamente la pintura tradicional • Es seleccionado por el Museo de Arte Abstracto de Madrid para participar en la exposición *Arte abstracto español* • Realiza su primer viaje a París

1957

En febrero crea el grupo El Paso junto a Saura, Chirino, Millares, Canogar, Feito, Suárez, Francés, Serrano, Conde y Ayllón • Se inicia el informalismo en España con una primera exposición en abril en la galería madrileña Bucholz, que muestra sus composiciones de telas metálicas por primera vez • Participa en la IV Bienal Internacional de São Paulo

1958

Representa a España en la IV Bienal Internacional de Venecia • Participa en la Exposición Universal de Bruselas

1959

Tiene lugar su primera exposición individual, en el Ateneo de Madrid • Obtiene el Premio Internacional de Lissone de Milán • Empieza a incorporar un tablero sobre el que tensa la tela metálica gracias a pivotes de hierro

1960

Expone por primera vez en la galería Pierre Matisse en Nueva York. Se disuelve el grupo El Paso. Introduce el color en su obra

1961

Comienza a trabajar con la galería Biosca en Madrid

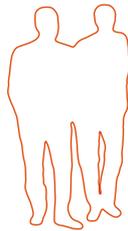
- Lleva a cabo su primera exposición en la galería Grace Borgenicht en Nueva York
- Tras un viaje a Grecia comienza una línea de trabajo inspirada en el mundo clásico denominada *Mediterráneas* para la que emplea nueva técnica; aunque sigue utilizando hierro, no solo usa barras que retuerce sino planchas de acero que suelda y le permiten experimentar con los volúmenes. Además pinta al duco con colores vivos esta serie, diferenciándola especialmente de su producción • Comienza a colaborar con la galería Juana Mordó
- Se inaugura el Museo de Arte Abstracto de Cuenca con dos obras suyas
- Viaja a Estados Unidos para la presentación de la película *La caza*
- Instala su estudio en Southwood, Germantown (Estado de Nueva York) en la residencia de los Perry. • Lleva a cabo la exposición *Aeróvoros* en la galería Juana Mordó • Aparecen las primeras *Cangrañas*, mezcla de escritura y dibujos automáticos • Instala una importante obra ducada en rojo en el Museo de Escultura de la Castellana en Madrid
- Expone por primera vez sus *Aeróvoros*, piezas que parten del hierro forjado en la fragua; desde la espiral, se desarrollan ingrávidas en horizontal
- Expone en la galería Il Segno de Roma • Viaja a Londres, Países Nórdicos y París • El director de la Tate Gallery selecciona obras en su taller para la exposición *Modern Spanish Painting* • El Museo de La Chaux-de-Fonds en Suiza le hace una exposición individual
- Participa en la exposición inaugural de la galería Juana Mordó • Obtiene el Premio Kaufmann de Pittsburgh y el Premio de Honor de la II Bienal Internacional de Arte de Tokio • Viaja a Estados Unidos.
- Participa en el Museum of Modern Art de Nueva York en la exposición *Adquisiciones recientes*
- Comienza la serie *Espejos* que presenta por primera vez este año en la galería Pierre Matisse en Nueva York • Participa en individual en la galería Juana Mordó
- Es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada • Expone en la galería suiza Müller de Winterthur
- Se intensifica el color en su obra y realiza nuevos trabajos en papel
- Instala una importante obra mural en el Museo de Escultura de la Castellana en Madrid
- En Granada tiene lugar su primera exposición antológica • Organiza un seminario sobre la problemática del arte contemporáneo en Pamplona junto a Lucio Muñoz, Eusebio Sempere y Cristóbal Halffter • Comienza la serie *Tiritañas*
- Trabaja en la serie *Mandala* mostrando nuevamente interés por el hermetismo
- Tiene lugar una exposición individual en la galería Juana Mordó

<p>Colabora en la redacción del <i>Manifiesto de El Hierro</i>, suscrito de manera colectiva como una reivindicación de la identidad insular • Inicia la serie <i>Afrocán</i>, rotundas esculturas que evocan las máscaras africanas • Juana Mordó expone este conjunto, junto al <i>Manifiesto Afrocán</i>, texto en el que el artista insiste en la herencia común del archipiélago canario con el continente africano</p>	1976	<p>El Museo de Arte Moderno de la Villa de París hace una antológica del artista granadino</p>
<p>Le es concedido el Primer Premio de la Bienal Internacional de Escultura de Budapest</p> <p>Expone <i>Afrocán</i> en la galería Grace Borgenicht de Nueva York, con gran reconocimiento internacional</p>	1977	<p>Vuelve a los blancos y negros en un signo de dramatismo y crea <i>Retablo para las víctimas de la violencia</i> que actualmente forma parte de la colección del MNCARS • Lleva a cabo varias exposiciones en Suecia, Noruega, Francia y Países Bajos</p>
<p>Le es otorgado el Premio Nacional de Artes Plásticas</p>	1978	<p>Participa en la inauguración del Auditorio Manuel de Falla de Granada</p>
<p>Comienza a presidir el Círculo de Bellas Artes de Madrid encabezando la Junta Directiva • Inicia la serie <i>Cabezas</i> y lleva a cabo <i>Crónica del siglo XX</i></p>	1979	<p>El Ayuntamiento de Madrid le concede la Medalla de la Ciudad</p>
<p>Desarrolla durante varios años la serie <i>Atlánticas</i>, <i>Mi patria es una roca</i>, etc., en gran formato</p>	1980	<p>Participa en la exposición <i>Rosc Internacional</i> en Dublín • Comienza la serie <i>Albercas</i> evocando su Granada natal con el tema del agua como elemento común</p>
<p>Le es concedida la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada • Es nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</p>	1981	<p>La Biblioteca Nacional le dedica una exposición antológica • Es nombrado vicepresidente del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo • El Rey le concede la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes</p>
<p>Le es concedida la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia</p>	1982	<p>Realiza un gran mural para el aeropuerto de Barajas en Madrid • El Rey le concede la Gran Cruz de Isabel la Católica • Logra la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo.</p>
<p>Expone en la galería Theo en Madrid • En ARCO presenta, con Rafael Alberti, <i>Golfo de sombras</i> • Es nombrado miembro del Patronato de la Alhambra y el Generalife</p>	1984	<p>Le es concedida la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia</p>
<p>Regresa al predominio de negros y telas desgarradas • Realiza <i>Espejos rotos</i> y <i>los Espejos heridos</i></p>	1985	<p>Lleva a cabo junto a Antonio Gala y Manolo Sanlúcar <i>El testamento andaluz</i> • Le es concedida la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia</p>
<p>Forma parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes • Es nombrado Hijo Predilecto de Andalucía • Se le otorga la Medalla de Oro de Andalucía</p>	1986	<p>Expone en la galería Theo en Madrid • En ARCO presenta, con Rafael Alberti, <i>Golfo de sombras</i> • Es nombrado miembro del Patronato de la Alhambra y el Generalife</p>
<p>Forma parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes • Es nombrado Hijo Predilecto de Andalucía • Se le otorga la Medalla de Oro de Andalucía</p>	1987	<p>Regresa al predominio de negros y telas desgarradas • Realiza <i>Espejos rotos</i> y <i>los Espejos heridos</i></p>
<p>Forma parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes • Es nombrado Hijo Predilecto de Andalucía • Se le otorga la Medalla de Oro de Andalucía</p>	1988	<p>Forma parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes • Es nombrado Hijo Predilecto de Andalucía • Se le otorga la Medalla de Oro de Andalucía</p>



se acabó de imprimir
este catálogo

Chirino : Rivera
Modular el metal



el 1 de septiembre
festividad de San Josué
en los talleres de
ADVANTIA
COMUNICACIÓN GRÁFICA
MADRID MMXXV



Guillermo de Osma
GALERÍA