

José Abad



José Abad

Biblioteca de Artistas Canarios

José Abad

Biblioteca de Artistas Canarios



José Abad

Ana Quesada Acosta



Gobierno de Canarias

Presidente del Gobierno de Canarias
Fernando Clavijo Batlle

Consejero de Turismo, Cultura y Deportes
Isaac Castellano San Ginés

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Aurelio González González

Directora General de Promoción Cultural
Aurora Moreno Santana

Director de la colección
Carlos Díaz-Bertrana

Diseño original de la colección
Jaime Hernández Vera

Maquetación
Claudia Gaviño Mariz

Impresión
Litografía Drago

Corrección de pruebas
Eliseo G. Izquierdo Rodríguez

Fotografía
Archivo del artista
Teresa Arozena
Fernando Cova del Pino
Andrés Rodríguez del Rosario
Raúl Santana

Agradecimientos
Fernando Cova del Pino
María Reyes Reina Artilles

ISBN: 978-84-7947-683-0
Dep. Legal: TF 541-2018

© para el texto Ana Quesada Acosta



QUESADA ACOSTA, Ana

José Abad / Ana Quesada Acosta.-- 1ª ed.-- [Las Palmas de Gran Canaria ; Santa Cruz de Tenerife] : Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2018

160 p : il. ; 26 cm.

D.L. TF 541-2018. - ISBN 978-84-7947-683-0 -- (Biblioteca de Artistas Canarios ; 56)

I. Abad, José (1942-)-Biografía

7 Abad, José

929 Abad, José

SUMARIO

Estudio crítico

Primeros hallazgos	[13]
Consolidando un lenguaje. La rebelión de las formas	[24]
Dialéctica de tensiones	[28]
Sueño, delirio y espejismo. Homenajes al Barroco	[33]
La elocuente parquedad del símbolo	[40]
Cosas y Casas	[46]
Al Oeste de África	[51]
De las salas a la vía pública.	
La calle como espacio expositivo	[54]
La coherencia de una trayectoria	[63]
La integración de la escultura en la arquitectura	[75]
El «site-specificity» y la monumentalidad escultórica.	
Intervenciones en el espacio público	[83]
El arte como provisión urbana	[95]
El escultor orfebre. Esculturas mínimas	[97]
Obra sobre papel. Collages, dibujos y escritura	[101]

Cronología	[111]
------------	-------

Antología de textos	[131]
---------------------	-------

Bibliografía	[147]
--------------	-------

Obras y documentos reproducidos	[153]
------------------------------------	-------



Estudio crítico

A. Ángel Yanes



Mi motivo en la vida es no permitir jamás que la escultura me aburra

JOSÉ ABAD

No he encontrado mejor forma para iniciar el estudio de la trayectoria de este artista que rescatando una idea que con distintas palabras, pero idéntico significado, ha reiterado en diversas entrevistas, porque resume claramente su posicionamiento ante el arte y la vida. En efecto, esta declaración delata la vitalidad que define su carácter, una energía que le lleva a transitar, desde que diera sus primeros pasos en el ámbito de la creación, por un universo plástico plural, conformado por distintas vías de expresión: escultura, arte público, joyería, collage, dibujo, ilustración... Esta diversificación, unida a su constante indagación sobre materias y técnicas, es lo que le ha permitido eludir el encasillamiento y sobre todo el tan temido aburrimiento. Incapaz de copiarse a sí mismo², Abad entra todos los días en su taller, sin una idea preconcebida, para enfrentarse a nuevos retos y soluciones, y lo hace incluso desprendiéndose de sus propias obras, con el fin de generar otras predeterminadas por el azar. Su concepto de libertad le lleva a construir y a destruir, o viceversa, un comportamiento contradictorio que dice mucho de su proceder en el terreno artístico. Abad persigue la contradicción, los polos opuestos, pasado y presente, tensión y desequilibrio, Eros y Thanatos, la esencialidad de las formas y la gran escala, lo irracional, la realidad o la sugerencia, el humor y el compromiso ético, abstracción y figuración, contraposiciones todas que le han permitido fraguar una producción singular de alcance universal y atemporal.

◀ *Casas para el oeste de África. 1985-2001*

¹FERNÁNDEZ, Cristina, «Mi motivo en la vida es no permitir jamás que la escultura me aburra», *Málaga Hoy*, 12-1-2005.

²Así lo declaraba en «Siempre he luchado por no copiarme a mí mismo», *Diario de Cádiz*, 17-3-2002.

José Abad es tan polifacético y sugerente, filósofo a la vez que sutil intérprete de las ideas que irrumpen en su obra, que no puede estructurarse este libro de otra manera que reflexionando, en primer lugar y a través de varios epígrafes, sobre la evolución de su pensamiento y sentir estético. Un segundo bloque, amplio, invita al lector a deparar en las características formales e intelectuales que definen cada una de las vías expresivas que ha recorrido.





Primeros hallazgos

Juan José González Hernández-Abad, José Abad, como firma sus obras, nace el 24 de septiembre de 1942 en La Laguna, histórica ciudad tinerfeña que forjará su talante humano y artístico. Siendo todavía un joven adolescente comienza a dar rienda suelta de forma autodidacta a sus inquietudes expresivas. Pasaba los días reflexionando en solitario, escribiendo, pintando óleos paisajísticos inspirados en el entorno lagunero, y dibujando con parquedad cromática, figuraciones esquemáticas de resabios surrealistas. Si premonitorio parece que en estos momentos de incipiente actividad creativa se decantara por este lenguaje, no menos sorprende que sea el Azar, «su permanente compañero», quien pocos años después propicie su relación con la escultura³.



▲ *Mujer*. 1961

◀ *Paisaje infantil*. 1957

Una alergia a los colorantes que utilizaba en los ensayos pictóricos le obligará a abandonar la pintura. En plena convalecencia, paseando por la costa de La Punta del Hidalgo (Tenerife), depara en una piedra roja a la que ayudándose de otro callao, practica diversas incisiones con un simple clavo. En este acto fortuito, el joven Abad percibe inmediatamente las posibilidades que le ofrece la escultura como campo de expresión plástica. Y no cabe duda que ese encuentro imprevisto supone el signo de entrada a lo desconocido, es el «hasard» que tanto defendiera André Breton. El camino que el azar traza en la vida del creador atrapa la certera proyección en el tiempo, de modo que atrás quedan los ejercicios en el ámbito de la pintura, dando paso a su experiencia iniciática a través del territorio de las formas tridimensionales, en el que aún transita.

En palabras del teórico surrealista, el azar es el modo en que se manifiesta la necesidad exterior para abrir su camino en el inconsciente humano, designando la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Cabe preguntarse qué anhelaba Abad y qué le aportaba entonces el mundo. La respuesta la encontramos en su entorno más cercano, donde pervivían a puerta abierta distintos talleres, artesanos del hierro y de la madera, cuyas adiestradas manos eran capaces de transformar materiales en objetos con la ayuda de humildes rudimentos. Este será su gran hallazgo, la aceptación poética de un encuentro casual que le impulsa a indagar en técnicas y utensilios para dejarse sorprender por las formas que encierra la materia.

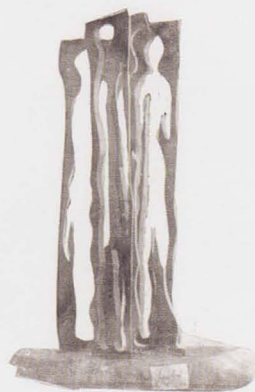
Para entonces, 1960, Abad había ingresado en la Universidad de La Laguna con intención de licenciarse en Derecho, aunque paulatinamente se dará cuenta de que las leyes no eran lo suyo, de modo que irá sustituyendo las aulas por el Seminario de Historia del Arte, donde día a día devora todo tipo de publicación con el ánimo

³ ABAD, José, «A modo de autobiografía», en *José Abad. Eros, Formas y Azar. Retrospectiva (1958-2011)*, CajaCanarias, Tenerife, 2011, p. 225.

de ilustrarse sobre la realidad artística del momento. Pero, como buen autodidacta, siente también la necesidad de compartir el conocimiento y de escuchar otras ideas que pudieran enriquecerle, de modo que inicia su amistad con el profesor Jesús Hernández Perera, con quien debate acerca de los derroteros que seguía el arte. El contexto universitario también le permite introducirse en círculos literarios y teatrales, comenzando una fructífera relación con escritores como José Luis Pernas, Eugenio Padorno y Alberto Pizarro, con quienes impulsa la colección de poesía Mafasca.

Tan sólo un año después Abad participa en la II Regional de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife con *Mujer*, una escultura tallada en madera y sobredorada. Tanto esta obra como *Exiliados*, Primer Premio de Escultura en la siguiente edición del citado certamen, y *Pensador*, con la que también concurre al evento, evidencian un decidido interés por la representación de la corporeidad mediante un paradójico y alegórico vacío, con el que desde una posición crítica, esboza una reflexión sobre la situación del sujeto en la sociedad contemporánea. Ello demuestra que ya se plantea el arte no como una mera representación formal de valores estéticos, sino como una vía para expresar sentimientos, una forma de comunicar cavilaciones más íntimas relacionadas con acontecimientos de una actualidad que le inquieta.

Con estas obras y otras de análogo signo, Abad centraba su atención en las posibilidades del mundo artesanal de la forja, teniendo como referentes a Pablo Gargallo y a Julio González, aquellos herreros del arte que al calor de la fragua defendieron la nobleza del hierro. Esa es la herencia que recoge Abad en *8 esculturas de la serie Tauromaquia*, título que da nombre a su primera muestra individual celebrada en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (1962). Las referencias al tema son perceptibles de inmediato al evocar la sugestión de las astas mediante segmentos curvilíneos, pero la pesada y rotunda anatomía del toro, formada por fragmentos de chapa férrea se diluye, generando la esencialidad de la silueta mediante un sutil contraste entre solidez y vacío. La interacción que establecen las finas planchas con el espacio, así como la impronta que las técnicas dejan en la materia, son pautas esenciales de un ejercicio de investigación que pocas veces abandonará a sus esculturas.



▲ *Exiliados*. 1962



▼ *Tauromaquia*. 1962



▲ *Monotipo sobre tela. 1962*

José Abad se abría camino en la dinámica artística de la isla, destacando ya con un catálogo de obras que lo situaban en el extremo más renovador de la escultura canaria. Su nombre figuraba en los principales eventos artísticos, pasando a formar parte del grupo *Nuestro Arte*, colectivo caracterizado por la independencia estética de sus miembros, que celebra su primera exposición en 1963⁴.

Pero lejos de acomodarse, estos éxitos le hacen ser consciente de que había llegado el momento de traspasar un entorno que se le antojaba cada vez más reducido. El destino elegido fue Italia, matriculándose en la Academia Pietro Vannucci de Perugia, centro que estimulaba la libertad creativa del alumno. El resultado de la estancia lo resume Abad como «la experiencia que marcará definitivamente mi vida como persona y como artista»⁵, escueta frase que encierra la esencia de su discurrir en el arte: individuo y creador resultan indisolubles, convirtiéndose el artista en una proyección del hombre. Más allá de esta exégesis, la cita revela que nos encontramos ante nuevos hallazgos. El periplo instructivo supone otra experiencia iniciática, un encuentro fortuito, revelador de otros contextos artísticos, capaces por sí mismos de alterar sus propuestas plásticas hasta el punto de permitirle «asegurar que sin aquel verano en Italia yo hubiera sido otro muy distinto... Fue la primera vez de todo»⁶. Abad refiere la poderosa atracción que sintió por las estatuillas de exvotos etruscos que custodiaba el Museo Arqueológico de Umbría (MANU) y la sorpresa que le causa descubrir, cuando visita la Bienal de Venecia, que tan sólo la escala parecía separarlas de un grupo de esculturas realizado por Giacometti, que había merecido el Gran Premio del jurado. Pasado y presente se funden en su retina, advirtiéndole cómo ambos conjuntos escultóricos, desplazados de su intimidad, ejercían una interrelación espaciotemporal en su experiencia perceptiva. Aun perteneciendo a universos plásticos distintos, las figuras compartían un lenguaje expresivo, basado en el reduccionismo formal. Aunque en estos momentos tan sólo encontremos atisbos de su atracción por culturas remotas, lo cierto es que con el tiempo, las formas ancestrales estarán latentes en su producción.

Cuando abandona Venecia, tras tomar el pulso de las tendencias imperantes, pop art, neosurrealismo y neodadaísmo, y advertir que muchas de las propuestas no distaban de su posicionamiento técnico-estético, Abad refrenda la seguridad de un itinerario preexistente y depura su bagaje para reelaborar el discurso plástico. Ecos de formas visuales primitivas se detectan ya en la muestra que presenta en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna bajo el título *15 monotipos sobre tela (1962)*. La singularidad de esta serie radica en la utilización de antiguos retales sobre los que imprime figuraciones esquemáticas de resabios arcaizantes. Elementos usados y viejos comienzan a interponerse en su destino, convirtiéndose en soportes del proceso creativo, como demuestra con unas vigas de madera, abandonadas y apolilladas, que apenas modifica al transformarlas en figuras femeninas. Abad va asumiendo el «objet trouvé» que el destino deposita en su camino, convirtiéndose este en la génesis de un proceso creativo que él mismo ha descrito en una ocasión: «Suelo partir de un objeto encontrado que empieza a mandar las pautas a seguir a lo largo de toda la obra. Mis esculturas habría que firmarlas Azar-Abad»⁷.

Paralelamente va asumiendo la atracción que de alguna manera sigue sintiendo por el soporte bidimensional, e inicia su andadura en el campo de la expresión gráfica, optando por experimentar con linóleo. En este otro territorio, Abad comienza a mo-

⁴De este grupo formaron parte, entre otros, Manolo Casanova, Eva Fernández, María Belén Morales, Maribel Nazco, Víctor Núñez, Jorge Perdomo y Manuel Villate. Muestra del talante abierto del colectivo es la presencia de otros muchos artistas que esporádicamente participaron en sus convocatorias, como Carlos Chevilly, Beril Fox, Celia Ferreira, Juan Pedro González, Paco Martínez, Reinaldo Morales, Yamil Omar, Vicky Penfold, José Vento. DÍAZ BERTRANA, Carlos, *Nuestro Arte*, catálogo exposición Centro de Arte La Granja y Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deporte, Gobierno de Canarias, 1998.

⁵ABAD, José, op. cit, p. 226.

⁶Ibidem.

⁷CASTRO MORALES, Federico, «José Abad, la escultura en libertad», en *José Abad. Esculturas y dibujos*, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2006, p. 41.

verse con absoluta comodidad, por lo que no está de más mencionar algunos de estos tempranos antecedentes, ya que deben interpretarse también como grandes hallazgos. Uno de ellos es el collage que presenta al concurso organizado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (1964), de cara a la elección del cartel correspondiente a la v edición de las Fiestas de Invierno de la ciudad. El divertido, espontáneo y original diseño que realiza estuvo a punto de costarle el galardón que finalmente obtiene. La técnica del collage que tanta incidencia alcanzará en su trayectoria, le sirve en este caso para expresar otro de los rasgos que define a parte de la misma: el humor con el que aborda el trabajo y la facilidad con la que lo trasmite.

El otro ejemplo a citar es *14 grabados al linóleo* (1962), título que da a una carpeta integrada por igual número de grabados de sinuosas figuras, enriquecidos por textos de Carlos Pinto, Enrique Lite y Julio Tovar, además de poemas firmados por Eugenio Padorno, José Luis Pernas y Alberto Pizarro. Supone el origen de otra vertiente por la que siempre se ha sentido interesado, la unión de textos poéticos y arte, valorando no sólo el hecho literario, sino también el efecto plástico de la escritura, «la palabra escrita»⁸. Pero esta carpeta también permite intuir otro argumento que irá ganando terreno en su producción, y que no es otro que el erotismo. La mirada desinhibida con la que interpreta los cuerpos desnudos, tanto en esta carpeta como en una serie de coloreados y expresivos dibujos que realiza en la misma fecha, es evidente.

En julio de 1964 abandona de nuevo la isla. Perugia, a donde también acudirá al año siguiente para estudiar cerámica y tratamiento del color en la escultura, y Venecia con la célebre Bienal, constituyen escalas obligadas de un itinerario que completa con su paso por Madrid, ciudad a la que a partir de entonces acudirá con bastante frecuencia, fomentando las relaciones con Martín Chirino, en cuyo taller investigará la forja, y con Manolo Millares, a quien pronto sentirá como uno de sus mejores amigos. Con ellos descubre la actividad cultural madrileña y a muchos de sus protagonistas, aprovechando su estancia para asistir a exposiciones y visitar galerías.

Su círculo de contactos artísticos se amplía cuando marcha a Las Palmas de Gran Canaria para participar en una exposición que celebra el grupo Nuestro Arte en la Casa de Colón, en 1966. Su paso por la isla le ofrece la oportunidad de conocer la realidad artística que allí se vivía, de mano de sus principales intérpretes. De todos aprende, y a todos escucha, pero hay dos personas que según el propio Abad, marcan su personalidad en estos años: Manolo Millares y Eduardo Gregorio López. El primero le hace entender el arte como un importante medio para expresar problemas inherentes a la condición humana, mientras que la influencia del segundo incide más en la experiencia vivencial, particularmente en una ética basada en la responsabilidad que el artista debe asumir frente al trabajo.

No es de extrañar que en un espíritu como el de Abad, libre e inconformista, pero siempre responsable de sus actos, estas ideas ahonden pronto en su producción, observándose ya en *Armas para la Paz*, exposición que en protesta por la invasión de EEUU a Santo Domingo, presenta ese mismo año en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Tan sólo el título revela el talante reflexivo que precede a esta serie en la que denuncia con vehemencia la incoherencia de una política que preconizaba la armonía, recurriendo a dictados belicistas. Para subrayar la aureola trágica de la escultura recurre a una reducida gama cromática, rojo, negro y blanco, con la que ratifica su actitud contestataria frente a la angustiosa situación que sufre la humanidad.



▲ Cartel de Carnaval. 1964

⁸ Título con el que en la exposición antológica *Eros, Formas y Azar*, que inaugura en octubre de 2011 en Tenerife, agrupó distintos trabajos de esa índole.

Donde tu cuerpo aceta,
construye el mar, las luminarias
de un suptemo desorden.

Vivir, pero vivir a ciegas,
pero vivir, vecino siempre
de los ojos, no importa para qué,
ni cuándo. He de morir.

Una pentana rota,
hace honda vida,
tiempo ganado
para quehacer por tus alrededores,
a pesar de los, de todo
lo que en el viento viene y va,
porque es otra la estación de la vida,
o aun, no en otro donde un norte,
ni el agua vos alguna
de ti: vivas en que a los estagios,
con que combates el tiempo,
vuelvas la primavera
rompe con hervor de ojos, tallos,
pero siempre, ese silencio todo usado cellos,
la rotación (rección) pella pino quemándose,
a las puertas del aire, que no escuchas.
Vivir, no importa para qué,
ja a ciegas.

Eduardo Abad

La Laguna, junio, 64



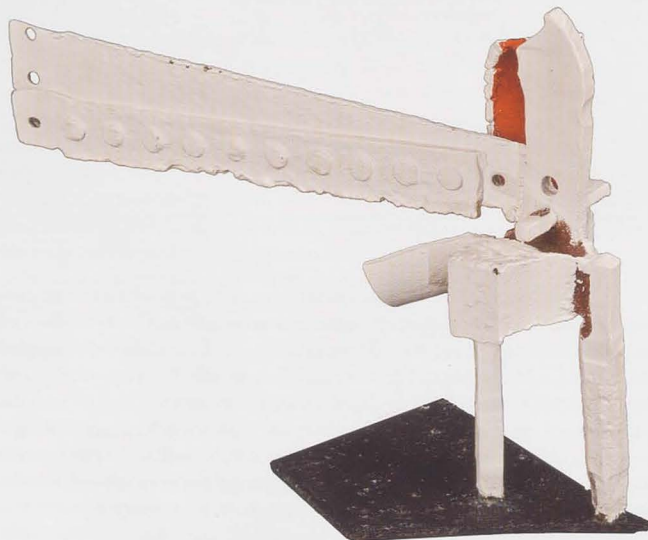
Tirada n.º 1 / Juan Luis

Expresa su argumento alejándose de sugerencias figurativas para adentrarse en esos momentos en la abstracción. Como acertadamente señaló Eduardo Westerdahl en la presentación de la muestra, se trata de un catálogo de obras elaborado con materiales de desecho que un día perdieron su función: tuercas, tornillos, clavos, carburadores..., que ahora la fantasía de Abad aglutina para convertirlos en poéticas «antiarmas», objetos extraños e inútiles en cualquier contexto bélico, pero más que efectivos como grito explícito de una sociedad que clama su desconcierto ante la atrocidad de la guerra. El hierro en manos de Abad, añade el crítico, ratifica la defensa que Julio González hiciera de este metal, cuando lo reclamara para territorios artísticos, tras redimiro de su primigenio destino como armamento y de su reciente

empleo en industrias mecanizadas: «Ya no tienen estos elementos características maquinistas (...) esos restos mecánicos y esas herramientas con orín son las palabras de su viril lenguaje. (...) Aquí el hierro sirve para afirmar a los valores humanos y hacer denuncia de sus riesgos»⁹.

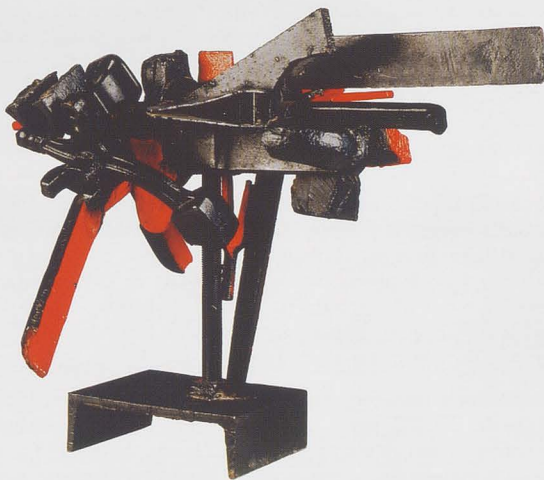
La delación de las inseguridades o peligros es notoria en cada una de las esculturas y dibujos que integran la exposición. Los objetos extraídos de la chatarra, despojos de la sociedad, forman chocantes artilugios en los que la imaginación nos hace sentir gatillos, tambores y desafiantes cañones. Si bien la tensión que transmiten es palmaria en las férreas piezas oxidadas quizá se torne más acusada en las policromadas, donde las manchas rojas y negras irrumpen con violencia visual sobre el impoluto fondo blanco. Pensemos por ejemplo en *El Dictador*, o en *Últimos hombres* composiciones abstractas en las que a veces creemos ver figuras humanas y otras la esquematización de un arma, piezas híbridas que acentúan su dramatismo gracias a fragmentos rectilíneos que se proyectan con ímpetu en el espacio.

En esta misma línea temática y con procedimiento técnico similar, seguirá Abad ahondando durante algún tiempo sin que ello signifique un estancamiento de fórmulas. De hecho, esta producción es simultánea a otros trabajos en los que el color también está presente y que responden la mayoría de las veces a encargos privados o institucionales, lo que demuestra el prestigio que su nombre iba adquiriendo en todos los ámbitos. Bajo el título *Rejas para arar deseos* (1966) realiza diferentes obras como complemento plástico de jardines o edificios particulares. Presentan en común la confluencia de diversos dispositivos mecánicos con los que origina formas de llamativas curvas envolventes, que poco a poco irán determinando un nuevo lenguaje visual. El prolongado perfil curvilíneo de las mismas se convierte a su vez en una base donde convergen otros fragmentos, tubos y codos, que parecen pugnar



◀ *El Dictador*. 1966

⁹WESTERDAHL, Eduardo, *Juan José González-José Abad / José Luis Fajardo*, texto de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, en octubre de 1966. El facsímil del texto figura en el catálogo de la exposición *Armas para la Paz II*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2004, pp. 16-18.



Últimos hombres. Frente y reverso. ▶
1966

¹⁰ Estos encargos respondieron a Ulises Medina para su casa de Valsequillo (Gran Canaria), a José Antonio Vías destinada a su vivienda en Santa Cruz de Tenerife y a Eduardo Westerdahl, quien la dispone en el edificio Osa Mayor, en Bajamar (La Laguna-Tenerife). CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, T. I, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2000, pp. 52-53.

por hacerse con el espacio circundante. La proyección real que cada una de las secciones férreas dibuja en estas laberínticas composiciones es fácil de apreciar, gracias a la bicromía, eligiendo el negro para el frente y un llamativo naranja en el reverso, contraste cromático que revela el espesor de la plancha, sin omitir referencias relativas a su ductibilidad¹⁰.



Llegados a este punto, hay que advertir ya las relaciones que Abad sostiene con constructores y arquitectos, participando de una política artística, novedosa esos años, tendente a integrar las artes en la arquitectura. En realidad, ya contaba con un importante precedente, fruto de su colaboración con el estudio de Vicente Saavedra y Javier Díaz Llanos. Me refiero a la férrea reja que había realizado para el acceso del Centro de Rehabilitación Ramón y Cajal (1963), en el complejo hospitalario de Vintersol en Arona (Tenerife), demostrando el talante polivalente que adoptaba su trayectoria.

▲ *Reja para arar deseos*. 1966

"Ibíd., p. 54.

Junto a estos trabajos surgen las primeras incursiones en el espacio público, una de sus grandes pasiones, como ha manifestado en distintas ocasiones. *Armas para la Paz* (1967), ubicada en una amplia plaza de la urbanización El Cardonal (Tenerife), supone la primera obra abstracta que se ubica en el escenario urbano de las islas, rompiendo una tradición secular apegada a pautas figurativas y fines conmemorativos". La aportación de Abad sorprende aún más si reparamos en que data del mismo año en el que se celebraba en Nueva York la exposición *Sculpture in Environment*, un evento pionero organizado por Doris Freedmann y protagonizado por una veintena de artistas que apostaban por integrar el arte contemporáneo, la escala y la monumentalidad, en el espacio ciudadano, facilitando a los creadores la opción de realizar las piezas en su propio contexto público.



▲ *Reja del centro hospitalario Vintersol.*
Arona. Tenerife. 1963

▼ *Busto de Santiago Ramón y Cajal.*
Centro hospitalario Vintersol.
Arona. Tenerife. 1963



¹² Lamentablemente este mobiliario urbano ya no desempeña su primigenia función, permaneciendo tan sólo como mero adorno del recinto, mudo testigo del buen hacer de Abad en el escenario urbano.

Reparemos también en que lejos de elegir un emplazamiento más céntrico, se decanta por una barriada recientemente construida y alejada de los puntos neurálgicos de la isla, actitud con la que se anticipa también a una de las cuestiones más debatidas esos años por escultores, arquitectos y urbanistas: la necesidad de dotar de símbolos plásticos a zonas de nueva construcción, iniciativa que encerraba otras preocupaciones: la discutida función social que la escultura debía ejercer y el carácter didáctico que habría de adoptar con el fin de aleccionar al transeúnte sobre prácticas artísticas vanguardistas. Ahí radica otro de los grandes hallazgos de Abad.

Si sorprendente resulta la precocidad de esta actitud, no lo es menos su intervención en la plaza que precede a la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna (Tenerife), para la que diseña y ejecuta una *Farola-Escultura* (1968). Esta luminaria, integrada por un eje central en torno al que se desarrollan cilindros tubulares, se aleja del formato convencional para adentrarse en una fórmula más ambigua, a mitad de camino entre la provisión de prestaciones y los argumentos del arte¹².

Su interés por las composiciones ortogonales, prismas abiertos en cuyo interior parecen gravitar sus rejas para arar deseos, dan forma a la serie *Jaula para los deseos* (1967), poéticas composiciones cuya seducción metafórica no hace más que acentuar su anhelo por aprehender los sentidos diseminados de la existencia.

Las piezas traducen la contradicción vital; las limitaciones del pensamiento lógico, expresado por la retícula, alegoría del orden, dificultan la concreción de la experiencia sensitiva y el valor de la tracción instintiva e involuntaria a la que aluden los elementos dispersos que contiene. La polaridad orden-caos provoca la tensión y más que separar parece conciliar, inexplicablemente, lo racional con lo irracional.



◀ *Armas para la paz.*
 ▼ El Cardonal. 1966

Con una de estas obras participa, por última vez, en la *Exposición homenaje a Óscar Domínguez. Doce pintores y cuatro escultores* (1968), muestra organizada por el grupo Nuestro Arte. Si menciono este acontecimiento no es por la simple razón de aportar un hito más en el currículum expositivo de esos años, sino por el hecho de que en esta costumbre que se impuso el colectivo, en relación a rendir tributo a artistas del pasado, quizá radique el hábito que aún persiste en Abad de ofrecer reiterados homenajes a aquellos creadores que admira. Nunca ha ocultado el entusiasmo que profesa por las conquistas plásticas de artistas que le han suscitado cualquier tipo de emoción, independientemente de que se diera o no una relación personal con ellos: Óscar Domínguez, Pablo Picasso, Magritte, Germaine Richier, etc. Se trata de una actitud no meramente artística, sino también personal, y hasta cierto punto introspectiva, ¿cómo si no, podemos entender que en una autobiografía elaborada recientemente incorpore entre sus hitos vitales y creativos la muerte de Alberto Giacometti, Manolo Millares, Eduardo Gregorio o la de críticos como Eduardo Westerdahl o Moreno Galván?





▲ *Escultura luminaria*, Plaza de Santo Domingo. 1968



▲ *Jaula para los deseos*. 1967

Cristo de la Cruz del Señor. 1968 ▶

¹³ SAN FIEL, Manuel de, «Un Cristo sin Cristo», *El Día*, 10-9-1968.

¹⁴ Las distintas entrevistas fueron publicadas por ALEMÁN, Gilberto, en *El Día*, en diferentes días de mayo de 1968.

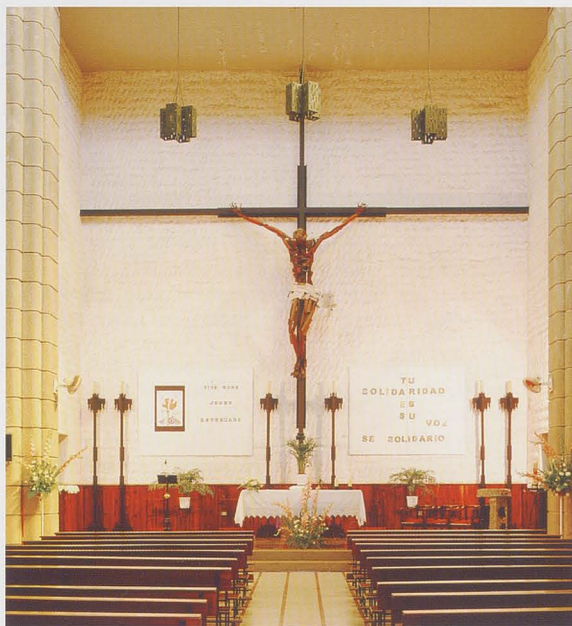
¹⁵ ALEMÁN, Gilberto, «El Cristo de la Cruz del Señor. El escultor Juan José González defiende su obra», *El Día*, mayo de 1968.

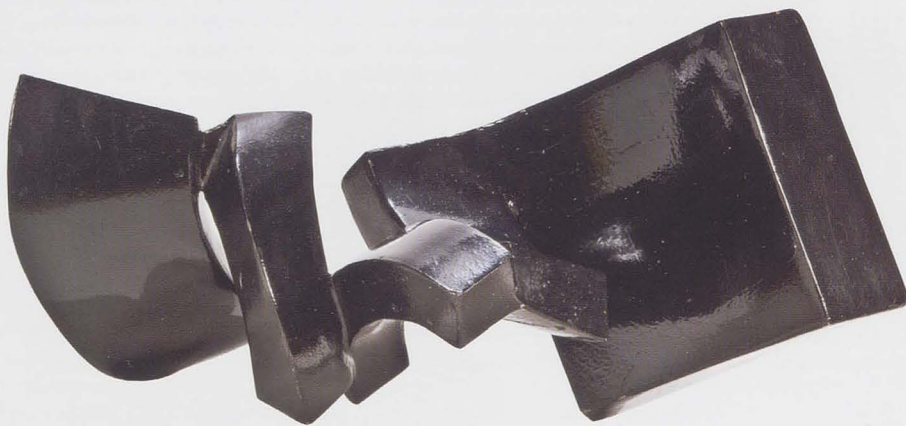
¹⁶ IZQUIERDO, Elisco, «Cristo sobrio, mesurado, nuestro», *El Día*, 19-5-1968.

CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. I, pp. 63-64.

Por otra parte, la renovación que Abad impone entonces a la práctica escultórica la hace extensible a los primeros encargos que recibe para el sector religioso, si bien no todos recibirán apoyo unánime. Así ocurrió cuando en 1968 le encargan para la iglesia de la Cruz del Señor, en el barrio homónimo tinerfeño, unos candelabros, pilas de agua bendita y reclinatorios, además de la efigie titular de *Cristo* que pasaría a presidir el altar mayor del templo. Los ornamentos litúrgicos se convierten, poco después, en un altar de capilla, mientras que el crucificado, por fortuna, sobrevivió, no sin sufrir algunas descalificaciones en la prensa que encontrarían rápida réplica en los críticos del arte insular. Los detractores consideraban que una efigie de más de cuatro metros de altura, elaborada con hierro procedente de chatarra y pintada en rojo y negro, era incapaz de suscitar devoción en la feligresía, y en consecuencia resultaba ineficaz¹³.

El debate sobre «El Cristo de las polémicas», como fue conocido popularmente, se prolongó a través de una serie de entrevistas que Gilberto Alemán recogió en *El Día*. Fueron sus protagonistas Eduardo Westerdahl, Carlos Pinto Grote y Jesús Hernández Perera. Todos coincidieron en destacar los signos contemporáneos que apreciaban en la imagen, situando a Abad en el camino que otros artistas como Chagall, Matisse, Roualt o Pablo Serrano habían emprendido años antes, al modernizar la escenografía religiosa sin que por ello alteraran su significado y función tradicional¹⁴. El propio artista profundiza en esta idea, añadiendo que formalmente se trataba de una imagen tan clásica como la mayor parte de las representaciones que de esta iconografía abundaban en la escultura española¹⁵, opinión en la que también abundan algunos de sus defensores¹⁶.





Consolidando un lenguaje. La rebelión de las formas

José Abad cierra la década e inicia la de los setenta celebrando las primeras exposiciones en Madrid. En esos momentos, como ocurre en la actualidad, muchos artistas, conscientes de la falta de apoyo institucional y las deficiencias de los circuitos expositivos, convierten sus casas en improvisadas galerías, donde dan a conocer la producción de los más jóvenes, fomentando en torno a ella el debate de intelectuales y creadores. Esa es la actitud que mueve a Manolo Millares y a Elvireta Escobio, cuando en abril de 1969 le ofrecen su domicilio con el fin de que celebrara una muestra que llevó por título *Juan José González enseña sus esculturas en casa de los Millares*. Se trataba de piezas metálicas monocromas, pintadas al duco, cuyas formas rezuman los logros de esos años, pero dan un paso más en la conquista espacial, proyectándose con dicción aerodinámica, al tiempo que aumentan su volumetría, transformando lo que antes eran líneas en etéreas masas que luchan con el vacío.

▲ *Escultura. 1969*

También en Madrid, ese mismo año celebra una exposición en la Galería Skira. Por primera vez la obra de Abad se ve sometida al juicio de distintos críticos del panorama nacional, cuyas impresiones se suman a las vertidas por Eduardo Westerdahl, autor del texto del catálogo, quien incide particularmente en el hallazgo de la geometría, un proceso que no rectifica sus primeros pasos, sino que los corrobora y depura. Es el momento, eso sí, en el que el creador se ve totalmente liberado del esfuerzo que supone someter la materia a los dictados de un enunciado ideológico. Ahora se impone el racionalismo, en consecuencia, la estructura, el orden y la ponderación de toda cavilación, una simbiosis que conduce al autor hacia la libertad absoluta. Es un ejercicio plástico introspectivo, en el que desafía al hierro o al acero inoxidable configurando formas rigurosas, masas y vacíos, bloques de trazado rec-



▲ *Bloques huecos*. 1970

tilíneo o sinuoso, y perfiles curvos que al encadenarse en altura sugieren emprender un vuelo, para descender después, trazando un sutil recorrido que interactúa con el entorno, convertido asimismo en materia artística: «El aire penetra la obra para ser parte integrante de ella. El espacio pasa a ser una sustancia de igual valor que el volumen»¹⁷. En esta idea redonda Carlos Areán al indicar «(...) Abad enrosca el hierro con una violencia inusitada en torno a un hueco tan protagonista de su obra como la propia materia»¹⁸.

Es evidente que las investigaciones de Abad sobre las posibilidades expresivas derivadas de la forja, formaban parte de una línea de investigación que ya habían emprendido Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Martín Chirino. Sin embargo, ello no justifica la recriminación que otro crítico, Santiago Amón, hace al tinerfeño, por no aludir en el texto, a aquellos aspectos que en su opinión suponían claros débitos formales de Abad respecto a la obra de Chillida¹⁹, un criterio que no comparte José María Moreno Galván, al iniciar un artículo indicando que «todo artista es hijo de padres conocidos», idea en la que profundiza añadiendo que:

Toda obra de arte, cuando lo es verdaderamente, constituye un problema, se funda en un problema y se desarrolla problemáticamente. El plagiario es el que toma el problema del verdadero artista y lo convierte en su propia obra, en solución. Un plagiario no tiene problemas: tiene soluciones. El que no es un plagiario, el que es un legal continuador, toma la solución del maestro y en ella planta los cimientos de un nuevo problema»²⁰.

Esta aseveración se encuentra más cercana a la realidad. Abad ha indagado en la producción de ambos y ha tenido la oportunidad de dialogar con ellos sobre sus argumentos técnicos y estéticos, pero sus piezas, “sus problemas”, son el resultado de una reflexión autónoma, producto de un proyecto individual del que se desprenden nuevos procedimientos y desenlaces que centran atención en el análisis de la estructura, propiedades y generación de la forma. Abad juega con las planchas, las quiebra, ondula la superficie, subvierte los planos, y contrapone trazas curvilíneas con rotundos fragmentos cuadrados, obteniendo unas posibilidades aún no explotadas por la escultura. Por otra parte, con estos trabajos inicia también una curiosa costumbre que todavía cultiva: imponer nombres que le sugieren sus afectos al entorno insular, como *Chipeque, Arure, Tuineje, Masca, Arona, Malpaís, Guamasa...*

¹⁷ WESTERDAHL, Eduardo, «Juan José González Abad», en *José Abad: José Luis Fajardo*, Galería Skira, Madrid, 1969. El texto íntegro del crítico fue reproducido en la sección «Tagoror Literario», con el título «José Abad en Skira», *El Día*, 30-11-1969.

¹⁸ AREÁN, Carlos, «Dos nuevos nombres en la Escultura Canaria: José Abad y José Luis Fajardo», *Estafeta Literaria*, n.º 434, Madrid, 1969.

¹⁹ AMÓN, Santiago, «José Abad (Skira). Una senda inadecuada y una omisión», *Nueva Forma*, N.º 48, enero 1976.

²⁰ MORENO GALVÁN, José María, «José Abad y José Luis Fajardo en Galería Skira de Madrid», *Triunfo*, 20-12-1969.

Láminas forjadas. 1970 ▶





◀ *San Tacoronta*, 1971

De regreso a Tenerife se mantiene en la línea en la que ha madurado, sin que por ello deje de aportar desenlaces que innovan la configuración estructural de las piezas. Continúa revistiendo las esculturas con pintura al duco, aunque progresivamente la desnudez de la materia se impone para subrayar las contorsiones de planos, módulos y aristas. No son piezas excesivamente grandes, pero el ímpetu que en ellas registra sugiere una virtual monumentalidad que supera las dimensiones reales.

El óxido del hierro se convierte en la piel de otro ejercicio plástico, cuyas variantes oscilan entre la serie *Bloques huecos* (1970), paralelepípedos aislados que forman un todo merced a las delgadas y dinámicas planchas que aglutinan, y la denominada *Láminas forjadas* (1970), adelgazando en ésta los componentes hasta el punto de sugerir la desintegración de las formas, mediante ondulantes hojas que a veces se repliegan en torno a un núcleo central, y en otras se despliegan, sugiriendo la lucha individual de cada fragmento por hacerse con su propio sitio en el espacio.

²¹ La presencia de Abad en este evento fue difundida en la prensa insular, haciéndose eco de ella Eduardo Westerdahl, quien redactó un artículo refrendando la importancia del evento y lo que este significaba para su trayectoria. En su opinión, «el hecho de que José Abad fuese seleccionado para esta exposición justifica tal su rápida carrera de premios, honores y encargos que pudieran parecer extraños a su juventud». WESTERDAHL, Eduardo, «José Abad en el Pequeño Bronce Europeo», *El Día*, 25-4-1970.

Abad trabaja encerrado en el taller aunque sus viajes a la Península continúan siendo frecuentes. Asiste a muestras colectivas de carácter nacional e internacional, siendo seleccionado junto a Berrocal, Pablo Serrano y Corberó, entre otros, para representar a España en la III Exposición Internacional del Pequeño Bronce que tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo²¹.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao le encarga una pieza para integrar en su colección de arte contemporáneo, oportunidad que no desaprovecha, ya que lo situaba en una plataforma expositiva que compartiría junto a otros creadores de la talla de Francis Bacon o Antoni Tàpies. En un guiño irónico y afectivo hacia su isla natal, Abad bautiza su aportación como *San Tacoronto* (1971), férrea configuración estructurada en base a dos semicírculos que no llegan a encontrarse por la irrupción violenta y expansiva de otros módulos, fragmentos tubulares de fracción cuadrangular, que en un simulado caos protagonizan una evasión espacial.

La interpretación de fuerzas opresivas que parecen resistir ante la rebeldía de las masas que contienen, se convierte en una obsesión, hasta el punto de emplear goma espuma, cortándola en láminas, recurriendo a procedimientos que le permiten valorar infinitas posibilidades respecto a la interacción del volumen y el espacio. Poco después consolida muchas de las conclusiones obtenidas en piezas elaboradas con cobre que daba a conocer en 1972, en la Galería Ramón Durán de Madrid. *La bañera de Elisa* resulta bien expresiva de estos preceptos; las formas encerradas en sí mismas se rebelan racionalmente, reclamando su espacio con retorcidos gestos. La serie fue valorada positivamente por la crítica pero también lo fue por el público, aunque en un sentido bien diferente, ya que recibe una serie de encargos particulares, en los que se le precisaba las medidas y el formato deseado. La incomprensión del proceso intelectual, unida a la pretendida función decorativa que le adjudicaban sus indoctos clientes, provoca en Abad un rechazo hacia la forja del cobre que aún hoy en día mantiene.

La bañera de Elisa. 1972 ▼



Dialéctica de tensiones

La muerte, en agosto de ese mismo año, de su gran amigo Manolo Millares, le lleva a retomar planteamientos existencialistas. Sin abandonar las pesquisas y los últimos logros obtenidos, Abad se sumerge de nuevo en su mundo interior, transformando las chatarras en signo de una vivencia que le desborda el alma, causándole un caos emocional que canaliza mediante la consciente o quizás inconsciente tensión que ahora trasmiten sus obras. El dolor y la desilusión le acompañan, expresándolos a través de su creación, medio en el que mejor sabe hacerlo:

*¿Qué soñaré, amigo Manolo,
cuando se terminan las palabras,
cuando las palomas duermen sueños
o yace el tiempo?*

Con este estremecedor verso inicia el poema que titula *Preguntas para Manolo Millares*²², mientras piensa en rojo, blanco y negro, dramáticos colores con los que signa el sentir trágico en *Homenaje a Manolo Millares*, pieza con la que participa en la exposición homónima que celebra la Galería Juana Mordó, de Madrid. Los fragmentos férreos revelan franqueza, convirtiendo lo dramático en categoría estética: una abstracción rota, desgarradora, que nos introduce en la angustia que le atenaza.

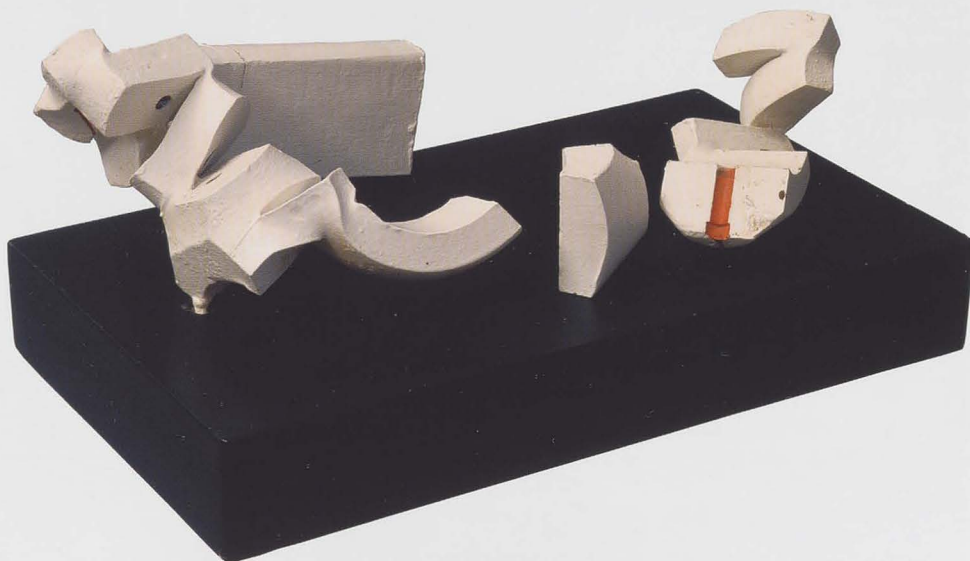
La herida abierta tarda en cicatrizar y Abad se refugia en el taller para dar paso a una nueva producción que insiste en esos conceptos y que concentra y polariza la carga simbólica en la ambivalencia que genera la dialéctica de tensiones, equilibrios y desequilibrios, y a decir de los críticos, en el drama que emerge de la propia materia. Retoma sus prismáticas estructuras, si bien un rasgo diferencia a estas composiciones: la sensación de gravedad que trasmiten algunos de los elementos que contienen. Ahora, junto a los residuos férreos que expresan su intención de escapar del enclaustramiento, encontramos otros que renuncian a la evasión. Estas impresiones emanan de los trabajos que exhibe en la muestra *José Abad. Esculturas* que inaugura en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, en el mes de noviembre. José Corredor-Matheos, en el texto del catálogo, ya nos advertía de ese nuevo ciclo creativo, recurriendo al siguiente argumento:

He aquí el cuadro completo de la tragedia; el hierro crece en espiral, que se ve obligada a arrastrarse, prometeicamente encadenada; atraviesa los muros —siempre dos— que tratan de cerrarle el paso, y consigue escurrirse por un resquicio, en el último momento. (...) en última instancia, —no lo olvidemos— problemas del material, que nos importarán más. (...) El drama, la tragedia mejor, que existe —veánla en el propio material (...)»²³.

Las palabras del crítico catalán parecen destinadas a todas y cada una de las piezas expuestas. En algunas, Abad manipula, suelda y superpone fragmentos de lo que antaño fueron útiles de trabajo, como arados o ruedas de carro que evocan la misma función represora o liberadora que dimanan sus ortogonales jaulas. Insiste por tanto en la ambigüedad que ocasionan las fuerzas opuestas, obteniendo un efecto de significativa riqueza. El desplazamiento espacial que sufren los elementos que las integran, nos hace presagiar su inmediata disgregación, pero curiosamente también sugiere su definitiva

²² José Abad firma este poema con el seudónimo *Manuel Alba Escudero*.

²³ CORREDOR-MATHEOS, José, «La escultura de José Abad», en *José Abad. Esculturas*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1973.



▲ *Homenaje a Manolo Millares*. 1972

unión, haciendo complicado en este caso aislar un sentido de otro. En atención a los problemas que cuestiona en este enfrentamiento entre fuerzas contrarias, que intentan unirse o desunirse, Abad, a mi juicio, no nos conduce a la comprensión de la obra, sino a participar en un conflicto o en la resolución del mismo.

La desazón es también perceptible en aquellas piezas que encierra en una enigmática caja negra, en la que destacan por su intenso tono blanco. Intencionadamente, al recurrir a este contraste polar genera un conflicto similar a los descritos. El negro, ausencia de la luz visible, proporciona profundidad a la obra, tornándose en un abismo por el que parece sentirse atraído parte del armazón de un cochecito infantil, del que pende una cadena que sostiene a su vez una sucesión de estructuras cúbicas. El efecto de la gravedad se duplica. Por una parte, el que sugiere la tracción del fondo oscuro, y por otra, el que suscitan los cubos, sensación acentuada por la disposición de los últimos que se retuercen hacia arriba en un intento de frenar el desplome. Los planos superpuestos y la contraposición de desarrollos horizontales y verticales subrayan la dialéctica de fuerzas opuestas.

Frete a la percepción oclusiva que alienta *Jaula con cadenas*, donde los vínculos exhiben la imperiosa necesidad de liberación, proclamando un virtual descendimiento, en obras como *Jaula enjaulada*, los ensamblajes consolidan el rigor geométrico de la estructura, comportándose como segmentos divisorios del espacio que ocupan. Pese al aire más

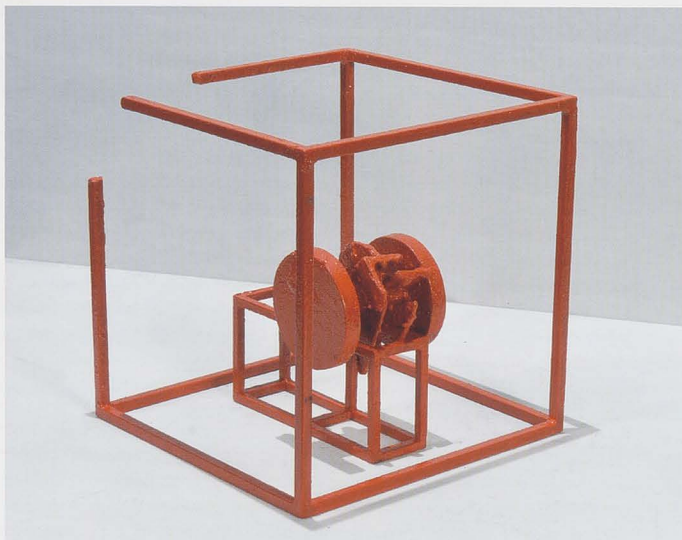
desahogado que estos respiran, no están exentos del compromiso que Abad sostiene en su discurso en torno a la atadura y emancipación de las formas. En otros casos, la tensión deriva del incomprensible equilibrio que trasmite. No hace falta que nos detengamos mucho en ellas para comprender esa nueva reflexión, una especulación que participa al adelgazar la estructura prismática que enfrenta a la solidez y gravedad de las formas que ahora cuelgan de las cadenas. Estos elementos no penden de un robusto núcleo, sino que parten directamente del extremo superior del armazón, de modo que aparentemente no hay nada que frene su irremediable caída, amenazando con el derrumbe y la descomposición. En este difícil juego entre equilibrio y desequilibrio al que las somete, vence la resistencia, favorecida, como en otras piezas, por la homogeneidad del color que les imprime. En *Jaula blanca*, la pintura se extiende por todos los elementos, realzando la coherencia estructural y material, permitiéndonos interpretarla, en segunda instancia, como un sólido objeto físico, independientemente de la pugna simbólica que sostienen los componentes.

La muestra tuvo una excelente repercusión en los periódicos mallorquines²⁴. Los críticos coinciden en una apreciación: la libertad con la que afronta la creación. Salvador Planelles en *Gazeta de Arte* comenta que «la escultura matérica de Abad supone la búsqueda escrupulosa de una expresión anticonvencional, no gastada; la extracción de un lenguaje no institucionalizado en la relación contenido-forma»²⁵; Perelló Paradelo resalta «la energía que se concentra y recrea en la torsión y proyección de unas formas recias que se revuelven en sí mismas o que se lanzan al infinito, necesitando a veces un férreo enmarcamiento para contener y encauzar tan impetuosa dispersión»²⁶; por su parte, Daniel Giralt-Miracle se detiene en el «espacio que se rompe, penetra y sacude con un juego constructivo en el que se balancea la agresividad con la suavidad. (...) No es una creación basada en esteticismo o finuras, es el choque entre unos materiales y unas formas a los que Abad añade el del color»²⁷.



▲ *Jaula con cadenas*. 1973

◀ *Jaula enjaulada*. 1973



²⁴ Durante el montaje de la exposición, José Abad es objeto de una extensa entrevista a la que da forma BAUZA Y PITA, J., «Los sugerentes artefactos de José Abad», *Diario de Mallorca*, 31-10-1973.

²⁵ PLANELLES, Salvador, «Crónica de galerías. Abad», *Gazeta de Arte*, 30-II-1973.

²⁶ PERELLÓ PARADELO, Rafael, «El arte y los artistas. José Abad», *Última hora*, 13-II-1973.

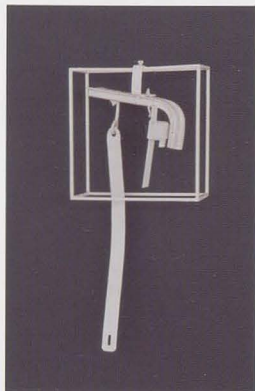
²⁷ GIRALT-MIRACLE, Daniel, «José Abad en Sala Pelaires», *Destino*, 22-II-1973.

Mural de Fuencaiente. 1974 ▶

²⁸ CRUZ RUIZ, Juan, "José Abad: doble éxito en Francia", *El Día*, 9-7-1974.

²⁹ *Ibidem*.

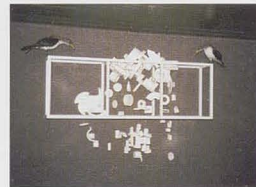
▼ Jaula blanca. 1973



Algunas de estas piezas fueron seleccionadas para la exposición que celebra en marzo de 1974, en la Sala Conca de La Laguna. Mientras tanto, inicia su andadura internacional, trasladándose a París, animado por Claude Viseux, a quien había conocido años antes a través de Millares. En su taller, donde reside, inicia una producción de la que tan sólo dos meses después el Museo de Arte Moderno de esa ciudad escoge, para el afamado Salón de Mayo, la pieza *La Hornaca*, de estructura prismática afín a las comentadas, de la que hace colgar cacerolas, ollas a presión y cafeteras maltratadas por el uso y posterior abandono. Con *Prisión número tres* participa en el Certamen del Salón Internacional de Escultura de Toulon, donde es distinguida con el Premio de la Federation du Patronat. Las dos experiencias le resultan positivas aunque, según declaraba en una entrevista, mayor ilusión le hacía que esta pieza fuese adquirida por el prestigioso Museo Cantini de Marsella²⁸.

Entre viaje y viaje, Abad no descuida sus indagaciones y compromisos. Ya lo había anunciado nada más llegar de París: «Ahora, de nuevo en la isla, quiero encerrarme a trabajar porque, en definitiva, lo que va haciendo uno es su propia obra»²⁹. Y eso es lo que hará, atendiendo a múltiples encargos formulados desde distintas islas. A La Palma marcha para realizar *El Mural de Fuencaiente*, destinado a la oficina principal de La Caja Insular de Ahorros, institución con la que celebra la muestra *José*

Abad esculturas y collages. Aunque en esta pieza, trabajada en cobre sobre un soporte de madera, continuamos observando su interés por las formas geométricas, estas se tornan algo más orgánicas y aparentemente más débiles. El vigor anterior de los volúmenes da paso a estructuras menos pujantes que ya no luchan entre ellas, sino que se enredan en un laberinto univariario del que pocas pueden escapar, en un inútil intento de transgredir el marco que las encierra. La dualidad sigue presente, cuestionándose el espectador si esas formas, en lugar de huir, se apresuran al soporte arrastradas por alguna fuerza oculta. Lo único cierto es que en estas grañas la agresividad se ha diluido, advirtiéndonos no de un agotamiento, pero quizá sí de la necesidad que siente de abandonar esta línea para ahondar en una nueva expresión.



Así se deduce del giro que imprime a su trayectoria, si bien la práctica del ensamblaje seguirá presente, tratándose de una reorientación que le lleva a explorar otros territorios más cercanos al neodadaísmo, pop art y surrealismo. Aunque se trata de un trabajo con el que inicia esta línea, creo necesario reparar en el proyecto con el que aborda la decoración de la Bolera de Ten-Bel (Las Galletas, Arona, Tenerife, 1975), pues a mi modo de ver supone una intención sintomática de la evolución gradual que le imponen sus disquisiciones. Persiste en la morfología prismática abierta que actúa como contenedor imposible de unas formas que se aprestan a lanzarse al vacío, pero ahora parece sugerirnos el motivo que las impulsa a protagonizar su intento de fuga: unas gaviotas disecadas que desde lo alto acechan y alzan el vuelo, amenazando con emprender la persecución de las mismas. Supone una situación irreal, tan onírica como la que se desprende de la maquinaria de juego, donde se posan otros ejemplares de la misma especie, ocasionando un extrañamiento visual en el espectador que acentúan los collages-murales que les sirven de fondo. En estos se reproduce la proyección en perspectiva de un espacio virtual en el que conviven aves, bolas y fragmentos mecanicistas. No se trata por tanto de un trampantojo habitual que emplaza una escenografía intensificada, sino de la sustitución de un contexto real por un mundo imaginario que modifica tanto la percepción conceptual como la espacial.



◀ *Bolera de Ten-bel, 1975*

Sueño, delirio y espejismo. Homenajes al Barroco

La ilusión, la alteración del orden preestablecido y la asociación de objetos aparentemente discordantes, son las coordenadas en las que Abad apoyará un itinerario estético en el que transitará durante algunos años. Lo emprende incorporando aves disecadas, antes de que su habitual inconformismo le lleve a indagar con mayor intensidad en esa nueva materia, y recurra a taxidermistas que no sólo le descubren los entresijos de la práctica, sino que además se prestan a disecar las especies en posturas que les sugiere, a efecto de ubicarlas, posteriormente, íntegras o mutiladas, sobre un soporte lignario, compartiendo protagonismo con otros objetos, también liberados de toda determinación funcional y racional.

A la dimensión onírica de estos pájaros coadyuva la asociación de objetos encontrados, irrumpiendo de nuevo el azar, «el objet trouvé», como analogía particular del individuo en relación a sus vivencias, una decisión inconsciente que conquista nuevos grados de conciencia derivados de la realidad y la experiencia vivencial. Las estructuras psíquicas le impulsan en estos momentos hacia hallazgos espontáneos y casuales coligados a unas referencias vitales que ahondan sus raíces en la infancia y adolescencia lagunera, etapas que transcurren al soto de iglesias repletas de mobiliario religioso e imágenes parlantes de una doctrina asumida por generaciones. Talleres de restauración, carpinterías y la iglesia de la Concepción, sometida entonces a un proceso de rehabilitación, serán ahora visitados asiduamente por el escultor en busca de los desechos de una realidad que antaño había regido los diseños de la población.

Pensemos en *San Blas* (1ª versión, 1975), acoplada en madera, donde la imagen del santo, ubicado en su peana, surge en la subdivisión superior de un espacio delimitado por una jaula, en cuya zona inferior detectamos la eclosión de formas curvilíneas contrapuestas, que nos remiten a sus ejercicios previos con la forja. O en *Columnas de Vilaflor I* (1975), ejes lignarios que sirven de atalayas a aves disecadas, desde donde parecen contemplar los fragmentos que, pendiendo de hilos, logran deslizarse en un camino hacia el abismo, cuyo viaje detienen en la base escultórica, evitando la destrucción total o la nada absoluta.

En la percepción por parte del espectador de todos esos elementos aludidos —que en un mundo real no tienen cabida de forma conjunta—, trasmutados unitariamente en pieza escultórica, juega un papel determinante la aplicación de un color que ahora homogeniza la superficie. Sirviéndose de la experiencia perceptiva en la que había profundizado en etapas anteriores, somete las piezas a una pátina pictórica integradora que es enigmáticamente negra. Es como si el negro dejara surgir de su propia profundidad abismal todas las formas posibles que anidan en la memoria: mesas, santos, aves o brazos seccionados de imágenes religiosas, evocaciones quizá de simbólicos exvotos de cera. El negro se convierte en troquel de un universo en el que habita la nostalgia, cuyos desordenados recuerdos constriñe a una nueva lógica. El negro ha preservado en recónditos rincones las alucinaciones, las desazones y el inconsciente; el negro materializa, en definitiva, la nueva memoria.

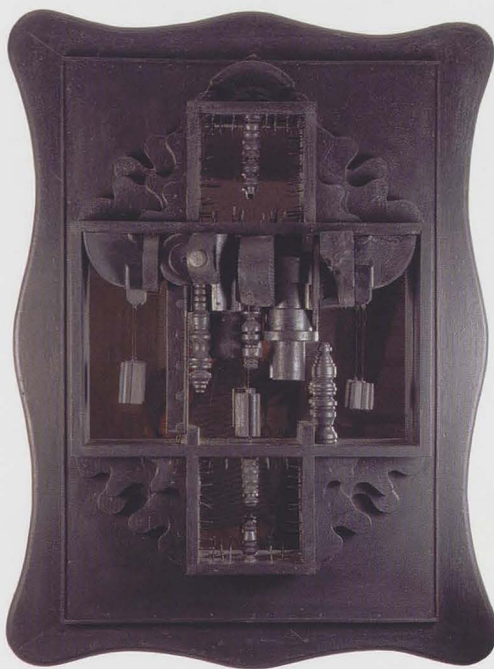


Jaula de San Blas. 1975. 1ª versión ▲



◀ *Columna de Vilaflor*. 1975

Con esta producción que exhibe en una muestra celebrada en 1975, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias en Santa Cruz de Tenerife, Abad se encontraba tan sólo a un paso de iniciar sus particulares homenajes al Barroco, una producción con la que revisita el movimiento artístico desde una particular óptica surrealista. Por ello no evoca su exuberante y caprichoso colorido, ni tan siquiera los dorados o el color natural de las nobles maderas. La conmemoración que nos ofrece continúa siendo un relato escrito con tinta negra. Es su interpretación del momento que vive España, tan real o irracional, como el que compartió la sociedad del siglo XVII y principios del XVIII, aquellos años impregnados de escepticismo, donde todo al igual que ahora resultaba oscuro y pesimista, donde la pobreza se encubría con falsos oropeles y artificios.

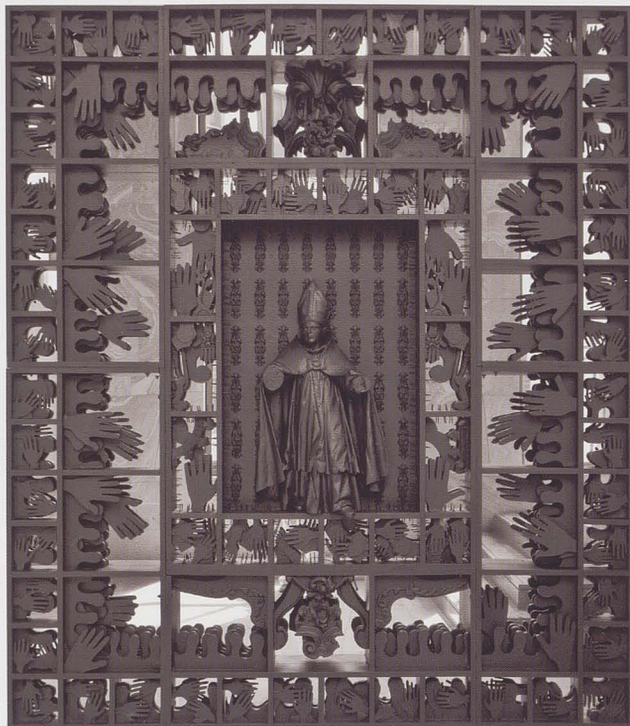


Espejo de jura. 1980 ►

Se mueve así, entre tiempos pretéritos y el presente, dentro de una contradicción que como ha señalado el crítico de arte y de literatura Kevin Power, «resuelve en el mismo instante en que una percepción sigue inmediatamente a la otra», aclarando que «la historia es el uso que hacemos de aquello que se nos da»³⁰. Los códigos artísticos que Abad asume de antaño no son otros que los que provienen del Barroco y de la actividad artesanal que lo hicieron posible. Al igual que los gremios de escultores y ensambladores, el artista acopla fragmentos para ofrecernos un lugar pletórico de formas, un espacio escéptico en el que tienen cabida las dudas y problemas del hombre.

En esta sinergia espacio temporal no podían faltar los espejos y retablos que surgen desde la primera muestra con la que recuerda al movimiento, celebrada en 1977, en la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria). Los espejos de ayer están contruidos hoy con madera y residuos industriales. Las antiguas rocallas parecen haberse desvanecido, víctimas del desengaño y el artificio, para aglomerarse en los marcos o colgar de los mismos, como entes extraños dispuestos a interponerse en la imagen que el espectador observa de sí mismo, siempre capturado entre múltiples dimensiones espaciales. Muchos significados se le han dado a este utilitario objeto desde que el hombre viera reflejado el azul del cielo en el agua, y hasta cierto punto, de todos ellos nos hace partícipe el artista. Ventanas abiertas a un mundo plural, los espejos de Abad parecen encerrar códigos de comunicación, como lo hicieron las

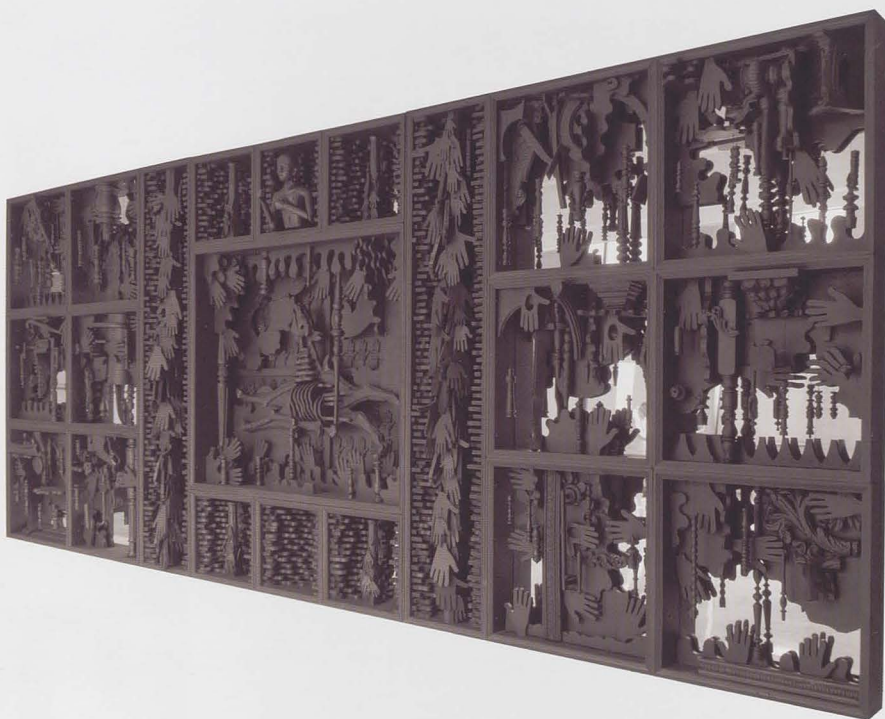
³⁰ POWER, Kevin, *Fragments and reflexions sobre la obra de José Abad*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982, p. 69.



Retablo de San Blas. 1982

civilizaciones primitivas, o mediar con sus connotaciones mágicas entre el mundo real y el del más allá, pero también se nos presentan como símbolos de la vanidad humana, iconos de lo fútil y vacuo. Al igual que las vanitas recreadas por los pintores barrocos, nos recuerdan cada día el inexorable paso del tiempo, la fragilidad y brevedad del instante, así como la relatividad de todo conocimiento. Subraya estas ideas existencialistas incorporando elementos mecánicos o fragmentos de madera que se enroscan para fundir sus sombras con la imagen del «otro yo», como ocurre en *Espejo del Prís* (1977), *Espejo de Tacoronte* (1977), o *Espejo de jurar* (1980).

Junto a los espejos, Abad encuentra un campo de expresión prácticamente inagotable en la formación de estructuras lignarias de gran complejidad que concentran la artificialidad a gran escala. Son los retablos, auténticos protagonistas del esplendor que el Barroco alcanzó en las islas. Topónimos canarios como *Tuineje*, *Tamaimo*, *Tazacorte* o *Fasnia*, son las advocaciones titulares de estas piezas que ensambla y complementa con objetos desechados para luego volver a desarmarlas, reutilizando fragmentos doblemente consumidos, para dar forma de nuevo a otras estructuras. Es como si sus obras se rigieran por el mito prometeico, que sufre día a día la destrucción y la consiguiente regeneración nocturna, manteniendo la capacidad de erigirse cíclicamente, en un eterno compromiso que la materia sostiene con la creación.



Retablo de Túnez. 1981

En ese sentido, Abad no deja de reinventar y reestructurar retablos, consciente de que la creación barroca es profundamente vitalista y, en consecuencia, efímera. Las piezas nacen marcadas por su albur perecedero, asumiendo de ese modo el sentido transitorio que los pensadores de aquella época asociaron al *memento mori*, expresión latina definitoria de la fugacidad del instante y la futilidad de lo material. Ejemplo significativo es el *Retablo de San Blas*, que en su segunda versión expone en la muestra titulada *Omaggio al Barroco*, que celebró en 1978 en la Galería del Naviglio de Milán. La disposición retranqueada del panel central aporta ilusiones de expansión espacial y dinamismo, incidiendo con dos artificios: las molduras curvilineas que a modo de cornisa acotan la verticalidad y los numerosos objetos que penden de las mismas, logrando con ellos a su vez, efectos de claroscuros. Las sombras proyectadas se desvanecen en sombras más profundas, fruto de la intensidad acumulativa, remitiéndonos a un mundo oculto, casi siniestro e inestable, en el que la dicotomía entre fondo y figura, entre superficie, realidad e imaginación queda ilusoriamente resuelta.

Una tercera versión del *Retablo de San Blas* formará parte de la magna exposición que celebra a finales de ese mismo año en el Palacio de Cristal de Madrid, inmueble que hace las veces de un magnífico «transparente» barroco, favoreciendo la orquestación escénica de un catálogo, en el que se detectan interesantes novedades. En

1982 realiza una última versión de la misma pieza, incorporando espejos y múltiples siluetas de manos que nos remiten a expresiones plásticas de civilizaciones remotas. El enigma que encierran los contornos de estas manos puede recordarnos al que desprenden los recreados por otro gran surrealista, Adolph Gottlieb, en sus reticuladas *Pictografías*, pero a diferencia de este, Abad no las acompaña de símbolos análogos que aun descontextualizados nos permiten hacer asociaciones, sino que nos las ofrece formando parte también de piezas tan utilitarias y cotidianas como son las sillas o las mesas de comedor, reduciendo así el poder de interpretación en el espectador, a efecto de dejarle una vía abierta, sin obstáculos, al mundo del inconsciente. La asociación se hace aún más complicada al observar que estos entes desordenados y amontonados, conviven sobre un espacio marcado por el rigor constructivo que le signa una retícula dividida en pequeños compartimentos cuadrados. Insiste en la dualidad, en la contradicción, en este caso protagonizada por la confrontación entre el caos y el orden, la espontaneidad y la severidad, una yuxtaposición irracional refrendada en el interior de cada cubículo, donde cohabitan pequeñas figuras geométricas: cuadrados, estrellas, círculos, prismas...

En algunas de estas piezas Abad recurre de nuevo a la imagen especular, en este caso reflejada por un cristal con el que recubre mesas y sillas, una membrana transparente que aísla dos mundos en eterno conflicto: el de la razón y el irracional. Cuando el espectador contempla su reflejo en esta superficie percibe la incomunicación de una humanidad anegada, que transita en contextos mediatizados por la presencia de una imaginería frugal. Estos vidrios actúan como tegumentos que reubican la mirada en un flujo permanente, fundiendo la presencia del espectador con los mecanismos del ambiente, transmutándolos en un agente activo de la pieza. Absorta la contemplación por la confusión y reflexión, el individuo retorna a su cotidiana indiferencia alentado por la propia utilidad y morfología del mobiliario, que en sus rasgos esenciales nos remiten al diseño contemporáneo.

También funcionales son las puertas, lugares de paso y por consiguiente símbolos ineludibles del tránsito entre fases diferenciadas: el mundo visible y el mundo interior. *Puertas para que pasen las señoritas de Avignon* (1988) es un claro exponente de una serie conformada por módulos cuadrados de cristal, convertidos en contenedores espaciales de objetos de diferente signo.

Las convulsas y vibrantes alusiones barrocas continuarán renovándose hasta 1983. La paradoja, la antítesis y la metáfora, son recursos expresivos en los que persiste para transponer una realidad magnificada y distorsionada por criterios de ficción, una confrontación visual envuelta en una escenografía ambiental en la que no faltaron los característicos cortinajes negros, caso por ejemplo, de la exposición que llevó a cabo en la Galería Leyendecker de Santa Cruz de Tenerife en 1979.

Dentro de su particular lectura unificadora, rescata de la memoria otras significativas piezas que evocan el esplendor de la orfebrería: los relicarios. Cuando observamos estas obras, como ocurre con *Águila Relicario* (1980), difícilmente podremos abstraernos de la fascinación que ejercen dos sorpresas: la majestuosidad del objeto envolvente, con su recargado plumaje sugerido por la acumulación de diminutas piezas talladas de forma homogénea, y su no menos complejo interior, donde reducidas cajitas cobijadas en las alas que sirven de puerta, custodian fragmentos de madera torneada, de similar factura



³² Esta pieza formó parte de la producción con la que concurre, en el estand de la Galería del Navigio de Milán, a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (FIAC), celebrada en 1980.

³³ Al respecto pueden consultarse los siguientes artículos: «José Abad, un escultor de comportamiento monumental», *Diario de Avisos*, 16-12-1982; «Después de representar con éxito a España en la Bienal de Venecia José Abad expone en la ermita de San Miguel», *El Día*, 16-12-1982, y RUIZ, Álvaro, «José Abad expone en la ermita de San Miguel de La Laguna», *Canarias 7*, 26-12-1982. Poco antes, el Cabildo Insular de Tenerife publicaba *Fragmentos y reflexiones sobre la obra de José Abad*, completa crítica de estos años, realizada por Kevin Power, autor ya citado en páginas previas.

◀ Silla de la Pochola Pila. 1982

▼ Puerta para que pasen las Señoritas de Arignon. 1988 ▶



a los que penden en el interior³⁴. Son relicarios laicos, pero en definitiva exhiben el mismo gusto por los residuos usados y por el acopio delirante, imponiendo un análisis escrupuloso que se resiste al primer golpe de vista.

Dos años después lleva obra de esta misma temática al pabellón de España en la Bienal de Venecia, donde cuenta con sala propia, hecho en el que la prensa local insiste cuando en diciembre se hace eco, a través de algunas crónicas y artículos de especialistas, de la exposición que con idéntico argumento celebra en diciembre en la ermita de San Miguel de La Laguna³⁵, un recinto tan propicio para esta producción como lo fue el de la capilla del Antiguo Hospital de la Cruz, en Barcelona, a donde acude en 1983, con trabajos conocidos y nuevas aportaciones derivadas de obras recicladas. Con la exposición que celebra ese mismo año en la Galería Juana Mordó de Madrid, José Abad da por cerrada esta fructífera revisita al Barroco.

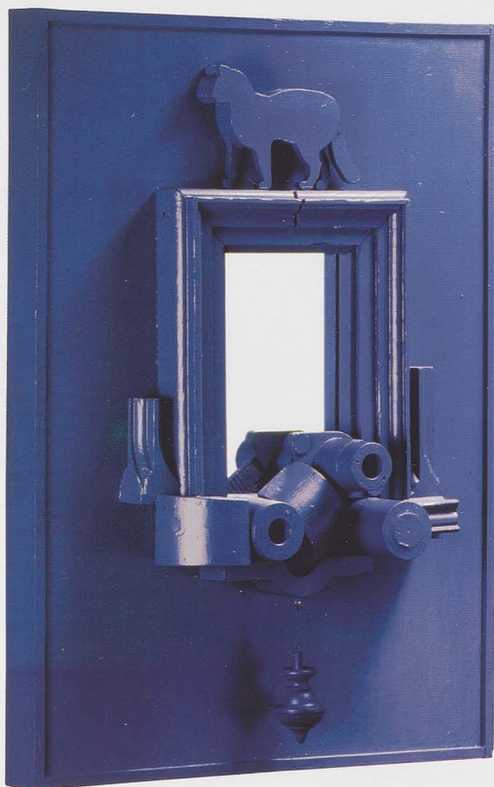
La elocuente parquedad del símbolo

A partir de 1984 con *Proyectos para un monumento al gato*, los críticos hablan de madurez del artista, pero considero que esa lucidez intelectual es una cualidad que late en su obra desde muchos años antes. Como suele ocurrir a lo largo de su trayectoria, Abad revisa frecuentemente los planteamientos y cuando pasa de una serie a otra, lo hace partiendo de un planteamiento estético preliminar. La una le lleva a la otra, no hay por tanto una ruptura drástica, sino progresión formal e intelectual, refrendando una actitud que el mismo ha confesado: «Nunca doy un salto al vacío»³³.

Para precisar esta actitud revisionista a la vez que progresiva, podemos situarnos ante *Especo con gato* (1985); la madera pintada y el espejo interceptado por objetos cuyas formas geométricas ya nos son familiares, se nos muestra presidido por la figura de un simple gato. El lenguaje de la obra entronca con las estrategias expresivas de su anterior etapa y hasta cierto punto enlaza con algunas de sus últimas propuestas, basadas en la intervención de objetos que nos acompañan en nuestro día a día. Es verdad que se trata de un felino y por tanto no de un elemento utilitario, pero él lo ve así, un ente estático,



Deslenguado I. 1986 ▲

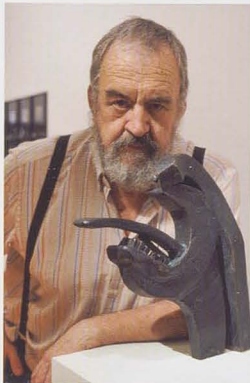


³³ SALARICH, Ramón, «Proyectos para un monumento al gato», *Diario de Avisos*, 20-9-1984.

◀ *Especo con gato*, 1985



En torno a Picasso, 1987 ▶



al que observa en el taller, en la casa y en la calle, un animal cotidiano que refiere sus vivencias y por tanto, merecedor absoluto de un protagonismo que comenzaba a asumir en la producción que daba a conocer un año antes en las galerías Garoé de Santa Cruz de Tenerife y Radach Novaro de Gran Canaria, y que posteriormente exhibirá en la Galería Yerba de Murcia y en la sede del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, en Logroño.

Frente a la pluralidad de formas y aspectos que puede ofrecer un felino, Abad prevalece una sola variante. Lo estudia detenidamente para capturarlo en alerta, expectante, en reposo, pero sugiriendo a su vez el inmediato caminar. Esa es realmente la postura que más le atrae, pero por una razón primordial; porque en ella encuentra la forma más artística del gato, la que en definitiva resume todas las apariencias posibles, negando a la serie el carácter anecdótico. Indaga en la síntesis de la escultura, en la esencialidad de las formas, proponiendo la parquedad de signos simples, pero rigurosos y elocuentes.

En este proceso de síntesis tiene mucho que ver la reorientación de su mirada. Al igual que hicieron en su momento muchos artistas de las vanguardias, Abad irá conduciendo su obra hacia la depuración formal, tras indagar en la escultura primitiva.

Se remite a expresiones de culturas remotas y observa con detenimiento la relectura que vanguardistas como Giacometti, Picasso o Miró, a quienes tanto admira, hicieron de esas locuciones. Piezas como *Deslenguado I* (1986) o *En torno a Picasso* (1987), ambas en hierro forjado, nos hablan de ese nuevo lenguaje en el que desordena o deconstruye la primacía de la emulación estética y el equilibrio racional, para proponer en su lugar una percepción que ahonda más en la antropología, en el alma, y en las conductas humanas que permanecen cerradas en el interior del individuo. Los rostros se desgarran y los hombres derrochan la compostura, permitiendo que afloren gestos y actitudes auténticas que habitan en los resquicios de su ser. Estas figuras abren su desmesurada boca para exhibir una larga lengua con la que expresan incertidumbres, temores, y su incapacidad para formularlos en una sociedad que no escucha, que no atiende a sus desvelos y que lo hace explotar en un intenso y solitario grito.

Son años también en los que Abad transita por territorios mitológicos, ámbitos que visita desde la lectura para sugestionarnos con historias remotas que marcaron el devenir de pueblos antiguos, y que en ocasiones afronta desde una perspectiva irónica y fantasiosa. Personajes de la cultura griega como los escultores Onatas y Micón, o ciudades como Egina son ahora los protagonistas. A través del humor y la ironía se enfrenta con figuras del pasado que despiertan su atención. Ese es el caso de *La Soledad de Falanto* (1986), en el que su tendencia al reduccionismo le lleva a representarlo subyugando su dimensión humana a una forma columnaria de la que pende un pronunciado pene. Una pieza que supone un precedente de otras muchas en las que abordará de forma despreocupada la representación de los atributos sexuales, convirtiéndolos en rasgos visibles e identitarios de sus protagonistas. El tabú es transgredido y la evocación de este mito griego queda reducida a una alegoría tan esquemática y simple, como reduccionistas resultan sus elementos formales, dejando que el espectador continúe el relato recurriendo a su propia imaginación. Así nos hace transitar por un pasado plagado de mitos que en algunos casos pueden alcanzar significado y similar relevancia en el mundo contemporáneo. Paralelamente intensifica la carga poética de los títulos de las obras, que si bien no las explican, sitúan al espectador ante la clave de una lectura que no siempre puede coincidir con la suya, pero que en cualquier caso le ratifican su presencia ante un mundo legendario, fantasioso y onírico, predeterminado por el azar.

Los resultados de este nuevo ejercicio plástico los daba a conocer en la Sala Conca de La Laguna en 1988, tras regresar de Arco 88, feria a la que acude con una muestra monográfica presentada por la galería italiana Naviglio. Junto a esas evocaciones míticas surgen otras piezas que también discurren a través de códigos atemporales: los de la música, a la que Abad alude consciente de que se trata de una experiencia fronteriza a la plástica. La música no le resulta ajena, pues está presente en su día a día, e inunda el espacio de trabajo incluso cuando de noche lo abandona. Con sus alegorías trasladada al hierro la impronta que le ha marcado esta otra experiencia estética, reconociendo que al igual que la escultura se debe al espacio; al fin y al cabo son dos posibilidades diferentes para llenarlo.

Estos trabajos son “los sonidos del taller”, como bien expresaba el título con el que las agrupó en su última exposición antológica. Sonidos y silencios que se funden con los contundentes golpes que en su obrador inflige al metal. La música es un





▲ *Mesa de trabajo donde Stradivarius hizo el violín del pelirrojo Vivaldi. 1987*

◀ *La Soledad de Filanto. 1986*

▼ *La guitarra de Elvis. 1988*



estímulo que afecta a su campo perceptivo y que él trasmite, haciéndose eco no del flujo sonoro, pero sí de las funciones y fuerzas dispersas que este contiene en su gestación y que incluyen al instrumento, al músico y a su lugar de trabajo. En estas creaciones, que engrosadas con otras nuevas visitan la Galería Atiir de Las Palmas de Gran Canaria en mayo de 1989, hay algo de sinestesia. Son imágenes que aluden a otro mundo de apreciaciones trasladadas a un contexto plástico de percepción diferente, donde adquieren un nuevo sentido gracias a los subjetivos discernimientos del escultor. Aún así es fácil intuir en sus referencias el apego que desde pequeño y hasta el final de su vida sintió Ingres por su violín, para el que Abad sugiere un conjunto de clavijas, o la guitarra con la que Elvis popularizó el sonido del *rock and roll*.

Pero aún va más allá cuando alude al origen de determinados instrumentos, rindiendo así un tributo al proceso creativo artesanal, al mundo del taller, donde todo tiene su origen. Con *Mesa de trabajo donde Stradivarius hizo el violín del pelirrojo Vivaldi* (1987) dignifica tanto al ámbito laboral como al creador. No hay elementos depositados sobre la mesa que permitan una lectura iconográfica, y es paradójicamente esa ausencia, esa indefinición visual, unida al título de la pieza, la clave con la que Abad nos hace intuir el minucioso proceso constructivo del lutier italiano.

Durante los últimos años de los ochenta Abad se diversifica entre exposiciones y proyectos para el ámbito público y recintos turísticos, sin dejar a un lado reflexiones más introspectivas, que le llevan a introducir nuevas temáticas en su producción. Así llegaban piezas de evocación funeraria con las que mantiene el interés por las culturas antiguas a la vez que por la dicción minimalista. Entre ellas, *Mausoleo para personaje II* (1989), desarrollada aparentemente en dos secciones. La inferior a modo de paralelepípedo cerrado y la superior oval, abierta, haciendo perceptible los supuestos restos del difunto, como aclamación del ineludible final humano.

En 1991 José Abad regresa a Palma de Mallorca para exponer en el Centre Cultural Contemporani. La muestra lleva por título *Entre Islas. Millares/Abad*. Se trata de un coloquio que el escultor establece con su amigo, rindiéndole así un homenaje más, de los muchos que le ha ofrecido desde su muerte, aunque ahora no lo hace a través de una escultura, sino con parte de su última producción, que exhibe conjuntamente a obras representativas del pintor. Josep Pinya resumía en la presentación del catálogo sus impresiones: «José Abad o los ídolos que sobreviven en medio de una terrible soledad. Manolo Millares o la abstracción sonámbula que guía su trazo ciego y preciso»³⁴.

El diálogo entre estos dos creadores se basa en la rotundidad que ofrece el compromiso que dimanan sus respectivas obras. Abad no hace de la suya una reinterpretación de la del pintor, ni tan siquiera lo homenajea de forma explícita en cada una de sus piezas. Tan sólo una de sus esculturas puede vincularse a esa consideración, *Paisaje para un bomínculo* (1990), cuyas medidas coinciden con las que Millares concibió los lienzos en los que abordó esa conocida temática. Se trata de una pieza reticular, de trazos mínimos, que rezuma un vacío existencial rotundo. En la parte inferior, en una sección del espacio surge un fragmento de hierro que Abad recogió entre los despojos del muelle, un brío enérgico, sin transformar, que como bien ha indicado Kevin Power, convierte en un emblema del espíritu del individuo, una «imagen de oscuridad y luz, eros y tánatos, pensamiento y emoción»³⁵.

Si comedidas resultan las referencias a Millares, no lo fueron tanto las que dedica a Óscar Domínguez, a quien no conoció personalmente, pero de quien se siente también un profundo allegado, desde que años atrás comenzara a indagar en su obra y personalidad. En *Óscar de paseo por Tacoronte* (1990) recurre a una representación totémica que podríamos pensar abstracta, de no ser por el desarrollo que adquieren algunos rasgos. La esquemática y elevada figura de Domínguez, convertido en mito, como sus minotauros, muestra una reducida cabeza coronada por unos pronunciados cuernos, dejando su sexo también a la vista.



▲ Paisaje para un bomínculo. Homenaje a Manolo Millares. 1990



◀ Mausoleo para personaje II. 1989

Óscar de paseo por Tacoronte, 1990 ►

Estudio para una cabeza de Óscar, 1990 ▼

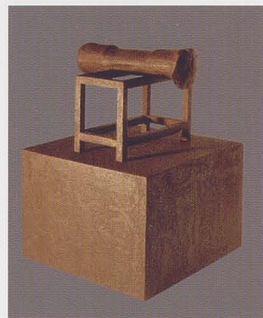


Al igual que ocurre en el caso citado, en otras piezas denominadas *Estudio para una cabeza de Óscar* (1990), resalta su materialidad, esa desnuda franqueza que aporta la rugosa textura del metal y la pátina oxidada del hierro, así como los resabios primigenios que dimanan. Sin embargo, frente a la libertad que parece respirar el protagonista en su paseo cotidiano por el municipio tinerfeño, las cabezas se nos muestran constreñidas en un marco prismático, quizá sugerencia al aislamiento insular. Hay en ellas una cierta indefinición formal y una acusada sensación de opresión, que no puede desvanecerse porque lo impide la rigidez estructural del marco.

Cosas y Casas

Parafraseo e invierto el orden del título con el que en su última exposición antológica, inaugurada en 2011, reunió un grupo de piezas, porque hasta cierto punto define escuetamente, el contenido de otras dos exposiciones individuales que prepara en la década de los noventa. En 1992 inaugura *Cosas de José Abad*, muestra itinerante que abrió por primera vez sus puertas en el Centro de Arte La Recova de Santa Cruz de Tenerife y en la Galería Parámetro de la misma ciudad³⁶. Recoge creaciones ya expuestas en Peñalares e incorpora otras nuevas, entre ellas algunas elaboradas en madera con grandes dimensiones. Estos trabajos se presentan al público dedicados a la advocación de Santa Acracia. ¿Pero quién era esta santa y por qué Abad le ofrece un yunque, exhibe su sexo, y la ha perseguido hasta su último suplicio? ¿por qué se convierte en testigo de sus más íntimos instantes vitales, incluso de aquellos que nunca quedarían recogidos en una hagiografía canónica? En realidad, poco antes nada se había planteado en relación a esta serie que surge tras quedar sorprendido, al escuchar por primera vez en la radio, mientras trabajaba, una necrológica con ese nombre, que respondía a la hija del fundador de la CNT en La Palma. Atrapado por la paradoja de que Acracia, término que por sí mismo niega la necesidad de que exista cualquier clase de autoridad, terminase fusionado al de una figura católica, Abad trasgrede lo racional, convirtiéndola, a partir de entonces, en la santa del libre albedrío. Él mismo refirió en parte el origen de este homenaje: «Me pareció encantador que existiese una santa con ese nombre y tuviese reservado su día todos los años»³⁷.

El rigor geométrico de estas piezas es indiscutible. Abad se reencuentra con las estructuras primarias y la claridad estética. Sin embargo, el orden estructural es disputado por la emergencia de algún elemento que rompe la simetría para retar al espacio circundante. La escultura abandona su contención, haciendo desaparecer las barreras con el entorno, dividiéndolo y cruzándolo, estrategia que unida a sus dimensiones, en algunos casos superiores a los tres metros de largo, impiden la posición estática del espectador, que se ve obligado a recorrerla para una mayor aprehensión.



▲ Trofeo de caza. 1990-1991

³⁶ Esta muestra visitó posteriormente el Museo de Arte Contemporáneo (Auditorio de Santo Domingo, Garachico, Tenerife), las salas expositivas del Cabildo Insular de Fuerteventura y el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria.

³⁷ GONZÁLEZ JEREZ, Alfonso, "El regalo de cumpleaños que se ha hecho José Abad", *La Gaceta*, 25-4-1992.

▼ Cama vacía de Casanova IV. 1989





▲ *Sillón para una señora impúdica*. 1989

³⁸ POWER, Kevin, *Cosas de José Abad*, op. cit., p. 8.

Otras piezas de hierro de formato inferior, no exentas de ironía, asumen metáforas reflexivas sobre cuestiones vitales, haciéndonos partícipes de su habitual talante introspectivo. A esta conclusión se llega al observar *Cama vacía de Casanova IV* (1989); el lecho hoy desierto, sin oropeles, que nada dice ya de las conquistas amorosas del célebre amante viajero. Podría tratarse de nuestra propia cama, un mueble de simplicidad absoluta, pero ligado a los acontecimientos de nuestra vida: nacer, amar y morir, pero también destinada al plano onírico, como las que Abad ofrece a Ravel. El vacío se llena en *Sillón para una mujer impúdica* (1990-1991), pero el interrogante y la sensación de soledad persisten en esta figura que exhibe sus generosos muslos, como reclamo de su cuerpo, mientras aguarda a alguien que quizás nunca llegue.

Abad se mueve como siempre dentro de la contradicción. En el texto del catálogo, Kevin Power repara en una certera observación. De las piezas presentadas, entre las que menciona también *Trofeo de caza* (1990-1991), emerge un arrojado ignoto, sin transformar, que lo convierte en signo elocuente de vida. Paradójicamente, aluden a un vacío existencial, «(...) nos llegan acompañadas de un silencio o de lo que podría denominarse un voluntario cortejo de la nada»³⁸. La relación que existe entre estas obras, en primera instancia aparentemente inconexas, queda subrayada por la omnipresente presencia de retículas. Sus componentes están libres pero a la vez sujetos a un marco estructurado, lo que los convierte en trágicos intérpretes de las obras. Vociferan en contra de sus circunstancias, se revelan ante cualquier posible oclusión y simulan reiterar que el ímpetu quebranta sus propios procedimientos durante el transcurso de su definición.

Entre las piezas férreas no faltan nuevas alusiones a la “santa ácrata”, algunas de dimensiones reducidas, acordes con las arriba comentadas, entre ellas *El sexo de Santa Acracia* (1992); otra, *Mesa con sexo de Santa Acracia* (1992), de proporciones mayores. Mientras la primera contiene enclaustrada la vulva femenina, imposibilitando dar rienda suelta a sus instintos eróticos, la otra parece consumir violentamente sus anhelos, acto simbolizado por una estructura rectangular en la que penetra un energético tubo fálico que, agrietado, termina fracturado más allá de los límites previstos. Hay equilibrio, tensión y energía. El desenfreno se ha consumado y la santa del libre albedrío caminará feliz hacia su inevitable suplicio, consciente o no, de que en su nombre se le erigirán altares y templos. Eros y Thanatos surgen, no como pulsiones contrarias de la vida, sino como partes esenciales de la misma: la muerte le da sentido a la vida. Se me antoja una visión acorde a las ideas de Hegel y Heidegger, expresadas también en poesía por Rainer María Rilke, concretamente en sus célebres *Elegías del Duino* y sus réquiems, donde insiste en la preparación de una muerte tan entusiasta como tan sólo los santos sabían concebir.

En 1993 la Galería Nieves Fernández de Madrid lo incluye en una exposición que, bajo el título *Argumentos de la escultura*, reunió a significativos creadores contemporáneos: Joan Miró, Eduardo Chillida, Jaume Plensa y Cristina Iglesias³⁹. Este acontecimiento al que concurre con tres piezas que sintetizan sus líneas de investigación en estos últimos años, revela cómo Abad, que no expone individualmente en Madrid desde diez años antes, mantiene el reconocimiento de su trabajo fuera de las islas⁴⁰.

Engaños Escogidos es el título de la última exposición individual que celebra en esta década, que tuvo lugar en la Sala Pelaires. Lo primero que sorprende al acercarnos a estas nuevas piezas no es la capacidad de renovación temática, a la que nos tiene acostumbrados, sino la habilidad de pasar en un mismo periodo a barajar escalas escultóricas contrapuestas. Mientras realizaba obras de colosales dimensiones y gran despliegue espacial destinadas al ámbito público, aquí nos ofrece otras que no superan los cincuenta centímetros y, sin embargo, resumen la misma fuerza expresiva y monumentalidad, a pesar de reducir a trazos mínimos los conceptos escultóricos.

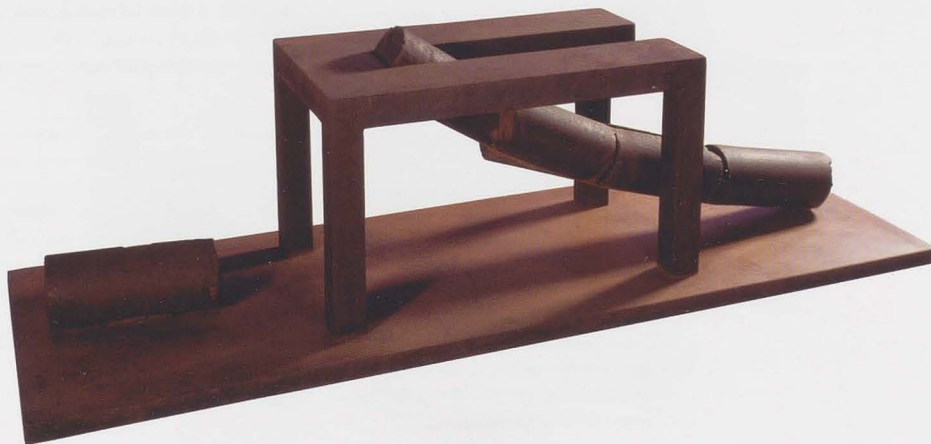


▲ *El sexo de Santa Acracia*. 1992

³⁹ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. II, p. 325.

⁴⁰ Así lo interpretó tanto la galerista como la prensa nacional en la que la muestra alcanza una notable difusión, mencionando sus hallazgos más significativos. Véase al respecto, «Esculturas de Miró, Chillida, Plensa y Cristina Iglesias», *Diario 16*, 14-6-1993; JARAUTA, Francisco, «Pasajes de la escultura», *Diario 16*, 24-6-1993; DANVILA, José Ramón, «Argumentos de la escultura: Miró, Chillida, Abad, Cardells, Plensa y Cristina Iglesias», *El Punto de las Artes*, 14 al 20-5-1993.

▼ *Mesa con sexo de Santa Acracia*. 1992





Casas para el Oeste de África. 1985-2001 ▶

⁴⁴ «José Abad, un autor que se siente herrero», *El Día*, Cuenca, 7-7-2001.

En realidad, desde 1985 venía trabajando con piezas alusivas a construcciones bastante primarias, incluso de medidas inferiores a las indicadas, que posteriormente integrará en la serie *Casas para el Oeste de África* (1985-2001), casas que como expresó en una ocasión «son las visiones de un escultor que quiere saber arquitectura»⁴⁴. Las piezas expuestas en Pelaires integran una poética serie en la que Abad evoca recuerdos y sensaciones del entorno insular. Comparte sus vivencias invitándonos a transitar por el paisaje, a atravesar puertas, o a visitar casas y solitarias cuevas, transmutando al hierro forjado los secretos y misterios que esconde el territorio.

En algunos casos son percepciones remotas, ancladas en su memoria, en otros, ecos de experiencias más cercanas que aún resuenan fuertemente, y en las que la soledad de sus recuerdos se torna en compañía y afectos personales. De conversaciones y experiencias compartidas nos habla *Paseo por La Geria con Ildefonso Aguilar* (1997), artista con quien sostiene una sólida amistad desde hace años que propicia, como seguirá ocurriendo con el paso del tiempo, la concreción de proyectos conjuntos. Precisamente de la mano de este artista conocerá La Graciosa, con la que llega a identificarse plenamente. Sus reflexiones sobre el paisaje, habitantes y relatos de esta isla, han quedado perpetuados en varias piezas de esta serie, entre ellas *Hablemos de La Graciosa* (1996).

La carga simbólica de estas esculturas parece radicar en la indagación del espacio como esencia de una estética que enlaza con una reflexión acerca de los ideales que el hombre proyecta para custodiar su existencia. Son espacios telúricos, casi uterinos, que conectan con las grutas originadas por procesos geológicos. Las distintas versiones transmiten una sensación básica de espacio puro que incitan a la introspección, donde lo primitivo adquiere un oculto significado, sensación acentuada por las huellas que deja la manipulación del metal, la carencia de ornato, y su inacabado aspecto.

Parte de esta producción la vuelve a exhibir en la exposición que celebra en 2001, en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, con el título *Veredas y lugares*, incorporando ahora otras piezas realizadas entre ambas muestras, y algunas en ese mismo año. Sin embargo, la impresión que nos da ahora de aquellas obras hace que valoremos más su grandilocuencia, percepción que logra modificando la forma en la que son expuestas, un matiz pequeño, pero sustancial. Las colocó sobre elevados pedestales, donde distribuyó pequeñas figuras. Al establecer la presencia humana en una perspectiva disminuida, la arquitectura se interpreta colosal, redirigiendo la mirada del público hacia su dimensión metafísica, como si se tratase de una metáfora visual de la disolución del individuo en un universo primigenio.

Desde el punto de vista temático, la aportación de Abad en la muestra radica en esculturas y dibujos inspirados en la arquitectura de Petra. De nuevo, la experiencia iniciática de un viaje le abre las puertas a un mundo desconocido. Nada mejor que recurrir a sus propias impresiones para entender la atracción que en él ejercen las ruinas de esta ciudad: « (...) descubro el más que buscado tesoro de los Nabateos, oculto tantos años, que no es otro que los limpios espacios interiores de cada excavación habitable y el escandaloso silencio hecho para compartir»⁴².

Ya en la distancia, al regresar a su taller, envuelto en la soledad que acompaña a toda creación, deja que aflore la emoción del recuerdo, la vívida experiencia que le había conducido por desfiladeros, lugares y veredas, de una ciudad no construida con piedra, sino literalmente excavada y esculpida en la viva roca. Lejos de representar simples estímulos visuales derivados de la singularidad del paisaje, Abad asume la ruina desde una posición que recuerda los principios de la estética “de lo sublime”, categoría que definía la grandeza del lenguaje como una cualidad capaz de provocar en el individuo un estado de éxtasis que le conducía al abandono de su racionalidad: grande era todo lo que proveía material para nuevas cavilaciones y causaba evocaciones indelebles.

No cabe duda que el paisaje, la historia y la arquitectura de Petra, ofrecen al escultor materia más que suficiente para sublimar a su vez al espectador, que inevitablemente se siente transportado a un lugar que nunca ha visitado, a un tiempo pasado que sigue siendo presente. Piezas como *Petra abierta* (2001) y *Petra con Chus, Gabi, Juanjo, Pepe, Pili, Reyes, Sergio y Sharon* (2001) sugieren ese escandaloso mutismo del que nos advierte y del que también nos hablara John William Burgon en 1845, en su conocido poema *Petra*.

▼ *Paseo por La Geria con Ildefonso Aguilar*. 1997



▼ *Hablemos de La Griecosa*. 1997



▼ *Petra con Chus, Gabi, Juanjo, Pepe, Pili, Reyes y Sharon*. 2001



⁴² ABAD, José, op. cit., p. 266.

Al Oeste de África



▲ *Alberto en la Macaronesia*. 1995

⁴³ CASTILLA, PAGO, «Mi exposición es un homenaje al pueblo africano», *Diario de Avisos*, 15-5-2000.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cita de EISENHOFER, Stefan, *Arte africano*, Taschen, Colonia, 2009, p.9.

⁴⁶ CASTILLA, PAGO, art. cit.

Yo diría que es la toma de conciencia, como isleño de dónde estoy físicamente. Yo siempre he tenido conciencia de estar aislado, pero no sé exactamente de qué. Oficialmente estaba aislado de Europa y de toda la cultura europea pero tal vez, demasiado tarde he tomado conciencia de que existe una cultura en África rica y dentro de esa cultura un mundo que es la escultura, y posiblemente sea mucho más rico y civilizado que todo lo que hay en el mundo europeo y civilizado»⁴³.

Con estas palabras, José Abad explicaba a una periodista las razones que le llevaban a rendir este homenaje. Los argumentos con los que hace públicas sus disculpas al continente vecino por haberle dado la espalda durante tanto tiempo, los presenta en la Sala de las Bóvedas del Centro Cultural Conde Duque, en Madrid, en mayo del 2000. Cuando el escultor confiesa que ha percibido demasiado tarde los valores de la cultura y la escultura ancestral africana, considero que lo que debemos entender es un cierto resquemor por no haber abordado antes esta temática, pero nunca por ignorar, como parece desprenderse de estas declaraciones, la riqueza expresiva de su plástica. De no ser así, los salones y rincones de su casa no exhibirían una nutrida colección de piezas africanas, de las que ha venido haciendo acopio a lo largo de los años. Además, en otras líneas de esa misma entrevista declaraba: «Descubrí hace mucho tiempo el arte africano, y ha estado siempre muy presente en mí. Yo diría que más de lo que creía»⁴⁴. Lo que sí parece cierto es que será a partir de ahora cuando ahonde en la idiosincrasia africana, indagando en la cultura negra, la literatura, las leyendas y la sabiduría popular, dejándose seducir por la vitalidad y el sentido desinhibido que rigen la vida del pueblo africano. Por ello, esta nueva producción supera los intereses estéticos que, en cualquier caso, tampoco pueden desdenarse, pues no deja de ser consciente de que el icónico lenguaje del arte primitivo es capaz de condensar pensamientos y emociones, más incluso, en algunas ocasiones, que el arte occidental.

La consideración de ambos aspectos me evoca las palabras que el poeta Jean Cocteau escribió en 1917, en una carta al famoso marchante Paul Guillaume: «El arte negro nada tiene que ver con los rayos engañosos de la niñez o de la locura, sino con los trazos más nobles de la civilización humana»⁴⁵. Esta es la idea que prima en el escultor; no se queda en la superficie, ni en las apariencias. Antes al contrario, se adentra en las sendas de la cultura para descifrar y entender los secretos que encierra, aquellos que han quedado ocultos bajo la ancestral y pretendida supremacía europea. Observa, actúa, y nos transmite su reelaboración, haciéndonos partícipes de un patrimonio que siente cercano por nuestra proximidad geográfica. Al Oeste de África «está el mar y dentro de él Canarias. Esta exposición es una clara alusión a mi isla»⁴⁶.

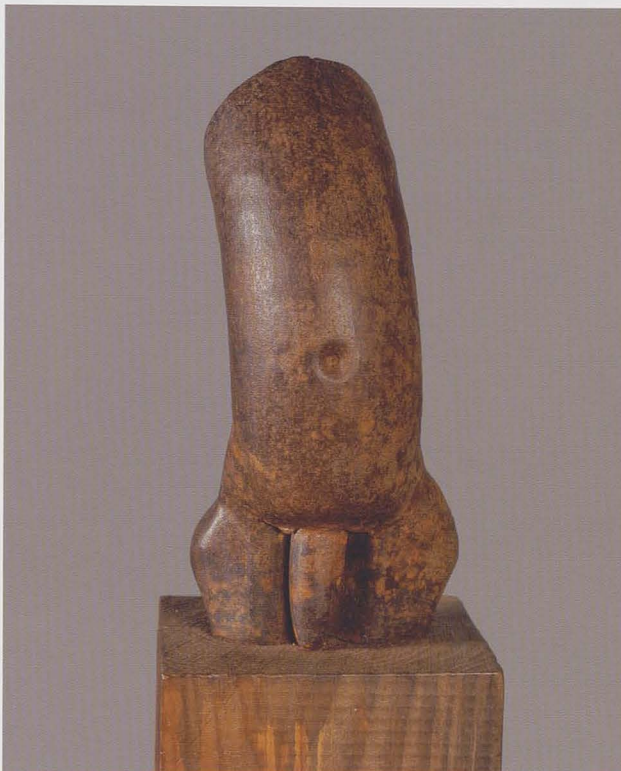
La nobleza y humanidad del pueblo africano son rememoradas por Abad a través de alusiones al poeta, ensayista y primer presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor. Si este intelectual construye la esperanza de forjar una civilización universal que uniese las culturas por encima de diferencias, a través de la capacidad simbólica de la poesía, Abad confía en que sus mitológicas creaciones contribuyan a ese mismo sentimiento, abriendo las puertas a un espacio de reflexión, en el que afloran realidades muy alejadas de los estereotipos que han marcado a la sociedad.



Con esa intención surgen varias Venus que dedica a Shengor, quien ya desde su primer libro de poemas, *Cantos de sombra*, publicado en 1945, ofrecía la más cálida y ferviente balada a la mujer africana. Al igual que él, Abad nos la presenta desnuda, despojada de artificios folclóricos, arropada tan sólo por su color y la belleza de sus formas. Son obras férreas que superan los tres metros, de dicción ruda, que sintetizan la esencia africana para transportarnos a territorios ancestrales donde el tabú carecía de significado. La representación del sexo retoma protagonismo, convirtiéndose en un significativo icono de esta serie, tal como ocurre en *Venus de Shengor II* (1999), que exhibe de forma prominente los pliegues labiales genitales.

▲ *Venus para Shengor*. 1999

Personaje para un banquete, 1999 ▶



También a las figuras masculinas despoja de todo aditamento, mostrando la desnudez más absoluta del hombre, aunque estos casos las aborda desde una óptica humorística y fantasiosa que le permite entremezclar personajes en contextos geográficos y tiempos diferentes. Así, nos presenta a *Alberto en la Macaronesia* (1995), pero también nos muestra un *Personaje para un banquete* (1999), torso que surge de un simple cilindro curvado que parece retorcerse de placer, dejando a la vista sus partes más íntimas. Pero no nos equivoquemos, no hay provocación, no nos sonrojamos; sólo podemos asentir con una sonrisa, pese a ignorar si estamos ante una actitud de mera picardía, o por el contrario ante una clara insinuación de este extraño personaje acéfalo que busca descaradamente la interacción sexual.

Sexo y erotismo desprenden también otras piezas, todas voluptuosas amantes africanas que ofrece a Óscar Domínguez. Con sus sinuosas posturas desbordan sensualidad, sugiriendo cuerpos que simulan reptar con el fin de satisfacer los placeres carnales. En la composición formal se detecta de nuevo la oposición de las formas, trazos curvilíneos rebeldes que se enfrentan a equilibradas líneas ortogonales, que finalmente resultan incapaces de frenar el ímpetu sexual, dejándose sutilmente acariciar o penetrar.

De las salas a la vía pública. La calle como espacio expositivo

Cuando uno revisa la trayectoria de Abad una vez que regresa de Cuenca no puede evitar sorprenderse de la ingente actividad que emprende, y más aún cuando se observa que sigue líneas de actuación distintas. Prepara la muestra que celebrará en 2003, titulada *Escultura y collages*, con la que se inaugura la Sala de Exposiciones de CajaCanarias, en El Sauzal (Tenerife). Ese mismo año culmina varios proyectos para el ámbito público y va trabajando en una magna exposición que trazará durante dos años un periplo por distintas ciudades: La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Cádiz, Cuenca y finalmente Málaga. En la mayoría de estas ciudades, la muestra se extiende a las calles, trazando un itinerario expositivo.

La exposición inaugurada en mayo de 2004 en La Laguna, lleva por título *Armas para la Paz II*. Estuvo integrada por una selección de algo más de sesenta piezas escultóricas, y una serie de dibujos sobre papel como estudios previos. Las obras más pequeñas se exhiben en la sala de exposiciones del instituto Cabrera Pinto, mientras que las mayores se reparten entre el patio exterior y el claustro del mismo inmueble, pasando un total de siete a ocupar puntos señeros del núcleo histórico lagunero.

Abad retoma, porque al fin y al cabo nada había cambiado en casi cuarenta años, una denuncia que ahora focaliza su atención en la invasión sufrida por Irak: «Y yo sigo siendo tan ingenuo que creo que unas esculturas y unos hierros llamados contradictoriamente “Armas para la paz” puedan contribuir en algo, tener algún sentido».⁴⁷ De estas declaraciones se desprende que el compromiso con su tiempo, con la actualidad internacional, se conserva vivo. Y a la par que mantiene la mirada en África y sus mitos, se traslada a otros territorios convulsos para denunciar el drama de la autodestrucción humana.

La chatarra, despojo del hombre, consolida de nuevo a una serie de artefactos y personajes tan inútiles como lo eran los anteriores. Pero ahora la incoherencia se exhibe también con un nuevo material, bronce forjado cincelado, técnica nada usual, en la escultura contemporánea. El bronce, tan recurrido en la historia del arte para perpetuar victorias bélicas que se exhiben en ampulosos pedestales, pretendiendo aleccionar al espectador sobre estúpidas gestas, es ahora doblemente manipulado por el escultor, como si con esa actitud arremetiera con más fuerza contra los valores históricos, subvirtiendo la tradición y desarticulando la memoria heroica de los contenidos.

El bronce, que a tantos cañones y armas ha dado forma, se torna en materia plástica para expresar la inutilidad de tanto armamento, y las consecuencias de la acción destructiva derivada de un irracional contexto sociopolítico. El escenario desde el que alza su protesta se puebla de un silencio aterrador que envuelve a los protagonistas, amigos mutilados que apoyan entre sí sus descarnados cuerpos, cargando con unas secuelas que les impiden escapar de un lugar del que todos quieren huir. Alienados combatientes acéfalos, se dejan acompañar por otro guerrero inútil desnudo que parece esconder la cabeza entre el pecho, mientras luce el pene al descubierto, esgrimiéndolo como un arma más de agresión intimidatoria para la población civil, mientras otro personaje desea mantenerse neutral, pero no puede evitar metamorfosearse en un aparente rifle, entrando en contradicción consigo mismo.



▲ Guerrero inútil, 2003-2004

⁴⁷ PEDRÓS, M^a Luisa, «La única esperanza que le queda al mundo es la revolución. José Abad-escultor», *Diario de Avisos*, 22-6-2004.



Llanto por Dulce Chacón. 2003-2004 ▶

Son imágenes del infierno existencial en el que vive Abad, para el que tan sólo encuentra cierto alivio al poder expresarse con contundencia sobre el metal. El doble proceso técnico al que somete las piezas deja profundas e indelebles huellas, las mismas que persistirán en los países violentados. La obra trasciende por tanto del propio significado plástico, transmutándose en un acto de denuncia que lleva implícito un débito para la sociedad. Como todos los gritos en el arte, el del escultor es silencioso, pero no por ello menos elocuente.

El arte es su arma para la paz, como lo es la palabra para los literatos, de ahí que también se lamente cuando una de estas voces quede definitivamente silenciada, caso de *Llanto por Dulce Chacón* (2003-2004), narradora y poetisa española que, incapaz también de permanecer ajena al conflicto, manifestó abiertamente su oposición. Abad asume la injusta y repentina desaparición de este baluarte intelectual, casi con la misma intensidad que vive toda pérdida que siente cercana. El homenaje resulta desgarrador. El rostro se diluye, concentrando toda la atención en la desmesurada boca abierta, como si en ese angustioso grito quisiera imponer su voz para acallar tanto desatino.

Frente al desasosiego de estas piezas, África se nos muestra apacible pero aureolada de misterio. Venus y apolos del Oeste lucen atributos sexuales junto a pacíficos e ingenuos habitantes, envueltos en collares, que caminan acompañados de totémicos mitos. Todas las piezas continúan siendo fruto de una observación directa de las manifestaciones artísticas primitivas, escudriñando las formas expresivas, pero también el significado. Abad se enfrenta ahora a la realidad con la experiencia intelectual y reflexiva que le proporciona un nuevo viaje. Precisamente poco antes de inaugurar esta exposición en la que presenta *Personaje camino de El Cairo I* (2003-2004), marchaba a Egipto. Sobre esta visita indicó: «Otra vez más, la escala de la realidad me juega una mala pasada. (...) Vivir aunque sea pocos días aquella realidad es algo que me hace entender cosas, hasta ese momento imposibles de ser pensadas»⁴⁸. Confirma la impronta que le deja el contacto directo con la cultura africana, haciéndose perceptible en las obras que va incorporando en cada ciudad que visita la muestra. Profundiza aún más en las creencias y ratifica su opinión de que nada hay en las creaciones primitivas que sustenten un arte por el arte. Abad reconoce así en la creación africana, como ha señalado Christian Perazzone, comisario de la muestra celebrada en La Laguna, «das fuerzas contradictoriamente destructivas y reengadoras, figura nietzscheana impregnada de pasión, de ritmo y de misticismo»⁴⁹.

Dejando parcialmente de lado la temática abordada, reparemos que en esta propuesta, Abad satisface una inquietud que siempre le había acompañado, tal como confesó en esos momentos: «Ha sido mi obsesión desde siempre, que la escultura esté en la calle, donde más a gusto me siento como escultor es realizando obras para exteriores, y afortunadamente tengo una experiencia bastante amplia en trabajar en ellas»⁵⁰. Y algunas de estas piezas, al fin y al cabo, habían sido pensadas para recintos abiertos, pues pese a «(...) estar hechas con los mínimos posibles para que puedan estar en los espacios públicos, por eso no dejan de ser esculturas que tienen vocación de ser mayores»⁵¹.

La aceptación de la muestra puede deducirse de la iniciativa que toma el Ayuntamiento a finales del mes de junio, cuando una vez concluida, permite prolongar la presencia de una misteriosa y cálida *Venus de Sbenor I* (2003-2004) en la calle Herradores, la de un artefacto vacío para la guerra, como *Arma Inútil para la paz* (2003-2004), en la plaza del Adelantado, o *Secuestro de Luces* (2003-2004) en las inmediaciones de la iglesia de la Concepción, por citar algunos ejemplos. Es más, las piezas que habían ocupado el patio y el claustro pasaron a exhibirse en el parque de la Constitución y en el de La Vega⁵². En la ciudad radicaron hasta que en diciembre la exposición visita La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria, aunque en esta ciudad no fueron finalmente expuestas, privando al público de cualquier interacción posible. Porque al fin y al cabo de eso se trata; las esculturas en la calle nos permiten disfrutar de lo que el museo nos prohíbe, de aquellos rasgos que precisamente más la definen: el tacto y la tridimensionalidad.

Así lo entendieron en Cádiz, donde la exposición, a iniciativa de la Galería Benot, apoyada por el Ayuntamiento y la Universidad, permaneció nueve meses, alterando la fisonomía de los lugares más emblemáticos del centro y de extramuros. Hasta allí viajaron las reflexiones más íntimas del escultor sobre los dramas de la condición humana y el vaivén de los acontecimientos políticos, entre otras, *Conversación con Manolo Millares en torno a Clara Petacci* (2003-2004), evocación del diálogo que sostuvo



▲ *Personaje Camino del Cairo I y II.*
2003-2004

Conversación con Manolo Millares en torno a Clara Petacci. 2003-2004 ▶

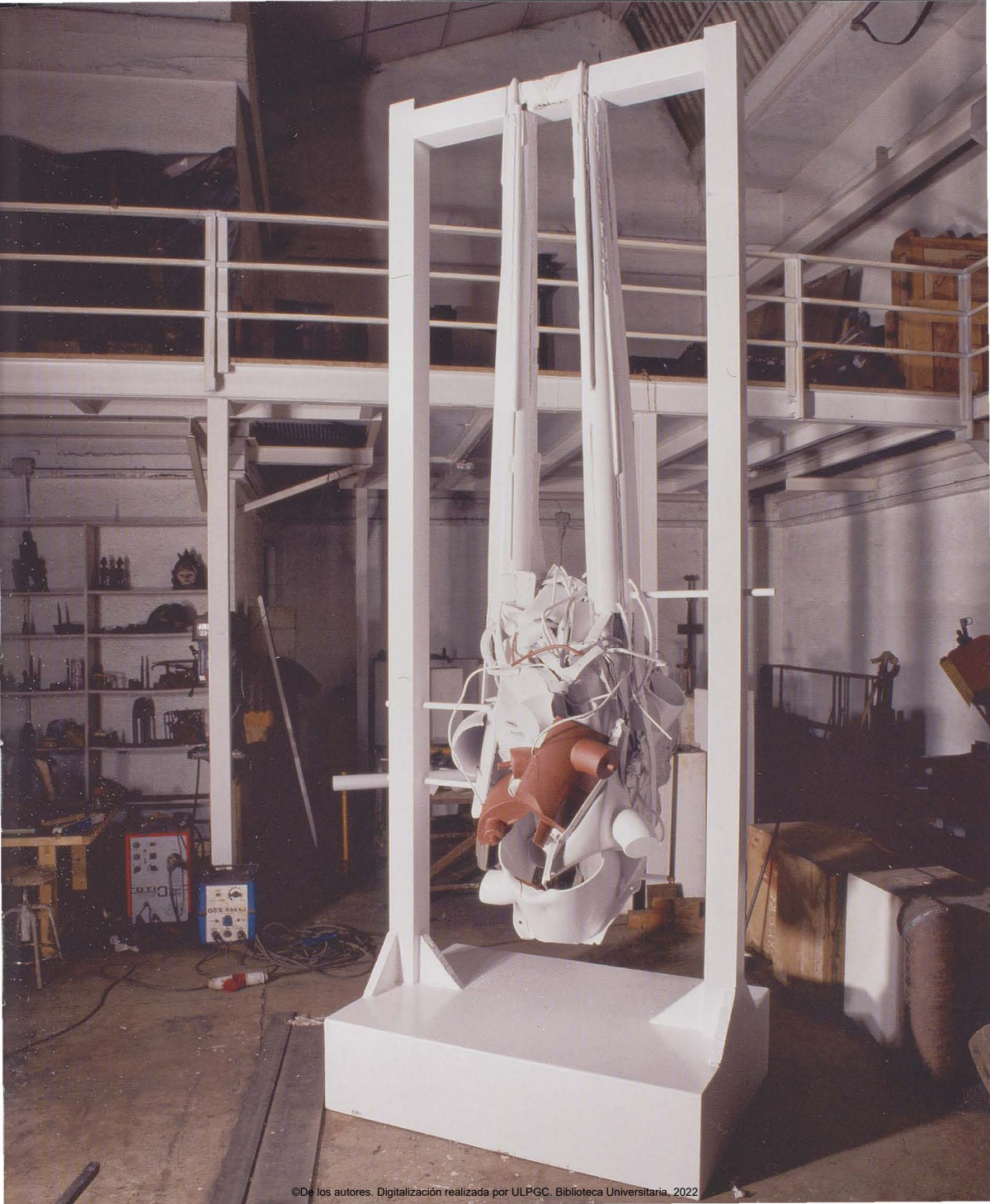
⁴⁸ ABAD, José, op. cit., pp. 269-270.

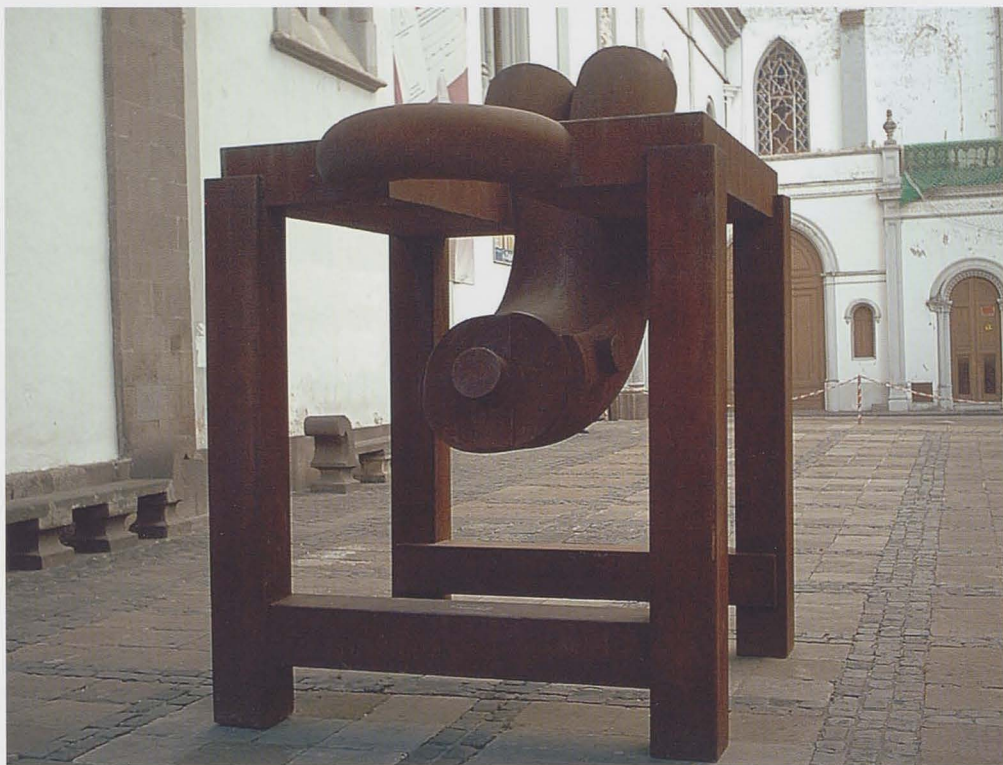
⁴⁹ PERAZZONE, Christian, «José Abad. Una actitud ante la obra», en José Abad. *Armas para la paz II*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 26.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² ARTEAGA, Raquel, «Las esculturas de Pepe Abad, un aliciente más para La Laguna», *La Gaceta*, 16-8-2004.





con el pintor sobre la contradictoria vida de la amante de Benito Mussolini, una intelectual que arrastrada por el amor permanece junto a él, siendo ejecutada y colgada por los pies, sufriendo el escarnio público en una simple estación de servicio de Milán. Para exponer este argumento con el que nos habla de la angustia existencial que compartía con Millares ante los caprichosos designios de la vida, Abad retoma un formato similar al de las piezas con las que en los años setenta expresó la desazón que sufrió tras la muerte del pintor. La asociación del imaginario se concreta en la policromía blanca con manchas rojas y en el juego de tensiones ocasionado por la estructura rectangular abierta, de la que penden dos largos segmentos en los que permanecen ensamblados una amalgama de piezas cóncavas y convexas, una composición en la que se puede intuir el cuerpo ultrajado de Clara Petacci.

Pero Thánatos, el instinto destructor del hombre, presente también en la muestra con sus esperpentos belicistas, se mueve junto a Eros, representado por Venus, que se enamoran de Shengor, por *Africana Pacífica*, *Venus del Oeste* (2003-2004) y *Apolo del Oeste* (2003-2004), que vuelven a lucir de forma natural sus atributos sexuales en el Paseo Marítimo, desde donde contemplan amaneceres ante la puerta de África. Y a Cádiz regresaría dos años después, esta vez para quedarse, *Animal Protector Inde-*

▲ *Animal protector indeterminado*
2003-2004

terminado (2003-2004), tras culminar su periplo por las distintas ciudades que visitó la muestra. Tras convertirse durante un tiempo en guardián protector del antiguo convento de las Carmelitas de Cuenca, este inmemorial y acéfalo fetiche de extremidades seccionadas, pasó a proteger con su magia la capital gaditana, imponiéndose con su construcción voluntariamente elemental⁵³.

En mayo de 2006, la exposición, ahora comisariada por el profesor Federico Castro visitaba Málaga, dando forma a una iniciativa cuya envergadura carecía de precedentes en la ciudad. Por ello no es de extrañar que tanto las fotos del montaje como la prensa reflejasen la sorpresa del transeúnte, que de la noche a la mañana ve alterado su habitual recorrido a través del casco antiguo, por la imponente presencia de diecisiete colosales esculturas de cuyo poder de seducción no puede abstraerse. A favor o en contra, los viandantes reaccionaron, atraídos por un itinerario escultórico que les llevaba desde el Palacio Episcopal al Ateneo, donde tuvieron la oportunidad de conocer dibujos, joyas y otras esculturas más pequeñas; entre ellas la nueva serie titulada *De Animalia* (2005-2006), con la que retoma las referencias a su entorno cotidiano, perros, caballos y otros animales que deja a la imaginación del espectador, al aplicar un tratamiento muy expresivo pero excesivamente reduccionista.

⁵³ Pasó a formar parte de la colección del Centro de Arte Contemporáneo, entonces por instalar en los rehabilitados cuarteles de Carlos III, pero permanece en la vía pública, cumpliéndose la ilusión del autor, quien manifestó su deseo de que se «quedara en la ciudad, en un lugar abierto». VILA, Fátima, «El Ayuntamiento adquiere para sus fondos una obra del escultor José Abad», *La Voz de Cádiz*, 30-3-2007.

Pero como siempre, en el universo de Abad, el caos y el orden, lo visible y lo oculto, nos llegan acompañados de otras piezas, en las que el azar y el comportamiento en la forja del material determinan resultados humorísticos, conformando personajes a los que extrae de contexto para plantearnos interrogantes desde el mismo momento en el que leemos el título. ¿Qué clase de sincretismo cultural practica?, podríamos preguntarnos ante *Altar de San Priapo* (2003-2004). ¿Por qué canoniza a un dios ori-



De animalia, 2005-2006 ▶



◀ *Altar de San Príapo*, 2003-2004

ginario de la mitología griega? Príapo era para esta cultura un dios menor rústico de la fertilidad, y en consecuencia se le representa con un enorme falo. Los romanos le confieren mayor protagonismo, situándolo sobre una herma desde donde protegía las huertas, pedestal que en la condensación icónica y transcultura de Abad se torna en un altar más de su peculiar santuario. Pero, hasta aquí, sólo hemos resuelto un enigma. El juego y la interrelación persiste, si en nuestra particular búsqueda de un elemento racional averiguamos que San Príapo es el patrón de la iglesia de una religión norteamericana fundada en Montreal, Québec, que precisamente ha erigido en titular al dios griego, porque cree en el falo como germen de vida y de placer. ¿A quién se refiere Abad? ¿al dios al que los romanos representaron en ocasiones cabalgando sobre su pene, o al titular de una iglesia que venera al falo y que exige el cumplimiento de determinados actos sexuales? Nunca lo sabremos y seguro que él tampoco, pues no es la investigación histórica o literaria la que impone el origen, sino el azar que propicia el hallazgo fortuito facilitándole la alteración de los órdenes establecidos y la transgresión de la moral, en un ejercicio plástico que provoca su diversión y la del espectador.

Desmontadas las salas tras un mes de exposición, las esculturas, entre las que figuraban *Puerta para Manolo Millares* (2002-2003), expuesta en su tercera versión, y *Venus enamorada de Shengor* (2006), reelaboración de otra anterior, permanecieron en el viario urbano durante cinco meses más⁵⁴. Algunas ni siquiera abandonan entonces

⁵⁴ La prensa malagueña hizo un amplio despliegue sobre la muestra, incluso antes de que fuese inaugurada. La expectación y el seguimiento de la misma puede consultarse, entre otros rotativos, en FERNÁNDEZ, Cristina, «Abad expondrá su obra en el Palacio Episcopal», *Málaga Hoy*, 11-1-2005; LÓPEZ, A. J., «Una nueva postal en el centro de Málaga», *Málaga Hoy*, 8-2-2006; o FERNÁNDEZ, Cristina, «Málaga expone la madurez de Abad», *Málaga Hoy*, 6-5-2006.

la provincia, ya que cuatro de estas obras, otras más pequeñas y una serie de dibujos pasan a integrar la exposición *José Abad. Esculturas* que inaugura en la Casa Fuerte Bezmiliana, situada en el municipio de Rincón de la Victoria.

El escultor deseaba que en Málaga se quedara para siempre *La amante de Óscar n.º XXVIII* (1999), una intención que expresa abiertamente, en un ingenioso texto que publica en el catálogo, y que lleva por título «A modo de aviso o justificación de la obra expuesta». Se cumplía el centenario del nacimiento del pintor y él que se considera «uno de los trescientos dieciocho sobrinos del tío Óscar», no duda en hacerle un regalo en un lugar soñado, engalanado con plantas, palmeras y un laurel de indias: el sobrio claustro del Palacio Episcopal. Pero a pesar de que estaba seguro de «que los amantes iban a quedar complacidos (...) con el tiempo vino la desilusión», toda vez que Óscar no aceptó el regalo. Abad no pierde las esperanzas y confía que en este otro espacio, también hermoso, «rodeado por un jardín con césped y una fuente que invita a situaciones placenteras, (...) la amante podrá derramar su apretado cuerpo, elegir su sitio, espero que el suave calor de la noche, copas, quizás algún lejano sonido de palmas y guitarras hagan posible lo normal»⁵⁵.

Merecía la pena extraer parte de este escrito porque independientemente de situarnos en las coordenadas irónicas y humorísticas del creador, supone la única ocasión en la que Abad prolonga un relato más allá del que entrevemos en sus títulos. Sin embargo, la ilusión del escultor tampoco se cumple entonces, y no será hasta 2012, cuando quiera el azar que finalmente los amantes se encuentren para dar rienda suelta a su pasión loca, en uno de los accesos del Espacio Cultural de CajaCanarias, en Santa Cruz de Tenerife, tras clausurarse la muestra antológica que celebra, *José Abad. Eros Formas y Azar*.

⁵⁵ ABAD, JOSÉ, «A modo de aviso o justificación de la obra expuesta», *José Abad. Esculturas*, Casa Fuerte Bezmiliana, Ayto. Rincón de la Victoria, Málaga, 2006, s.p.

▼ *Amante de Óscar n.º XXVIII. 1999*





◀ *Pequeño arco triunfal para la imposible llegada de Óscar a su casa africana. 1999*

▼ *Jinete y Caballero. 2011*

Esta última exposición permitió de nuevo el contacto de algunas de sus piezas con los transeúntes, organizando un itinerario que en este caso transcurría entre dos ciudades, Santa Cruz y La Laguna. En la primera, los alrededores del Espacio Cultural de CajaCanarias, sede junto al Museo Municipal de Bellas Artes de parte de la muestra, se convirtió en el escenario de unas esculturas que reiteraron su consideración a África y a Léopold Senghor, desvelando una vez más posibles complejidades culturales en las relaciones que Abad establece entre el espacio público y la sociedad. Prueba de ello es la pieza lignaria *Pequeño Arco triunfal para la imposible llegada de Óscar a su casa africana* (1999), que se exhibió entonces en la plaza Bulevar de Santa Cruz de Tenerife, donde aún permanece. Como espacio social, formulado por una escenografía integrada por terrazas de restaurantes, la zona reclamaba un orden espacial, un emblema, un punto de encuentro que esta escultura le ha proporcionado. El espacio transitable formulado por el esquema constructivo y la inclinación de muchos de los segmentos que le dan forma, la han hecho especialmente atractiva para el sector infantil, estimulando una interacción lúdica y por consiguiente su temprano contacto con la obra de arte.

En La Laguna, la Sala Juan Cas acogió parte de su obra más reciente, «Taller hoy», mientras que en su entorno se ubicaron otras piezas. Allí permanece *Jinete y Caballero*, testigo parlante de una actuación plástica con la que Abad ha experimentado la dimensión social del arte, dentro de un ámbito que nos es común a todos. Ha logrado desplazar la estética de la creación hacia la estética de la recepción, suscitando en el espectador nuevos modos de ver y apreciar las esculturas. En definitiva, el creador ha encontrado los medios para hacer llegar el arte a un mayor espectro de la sociedad.



La coherencia de una trayectoria



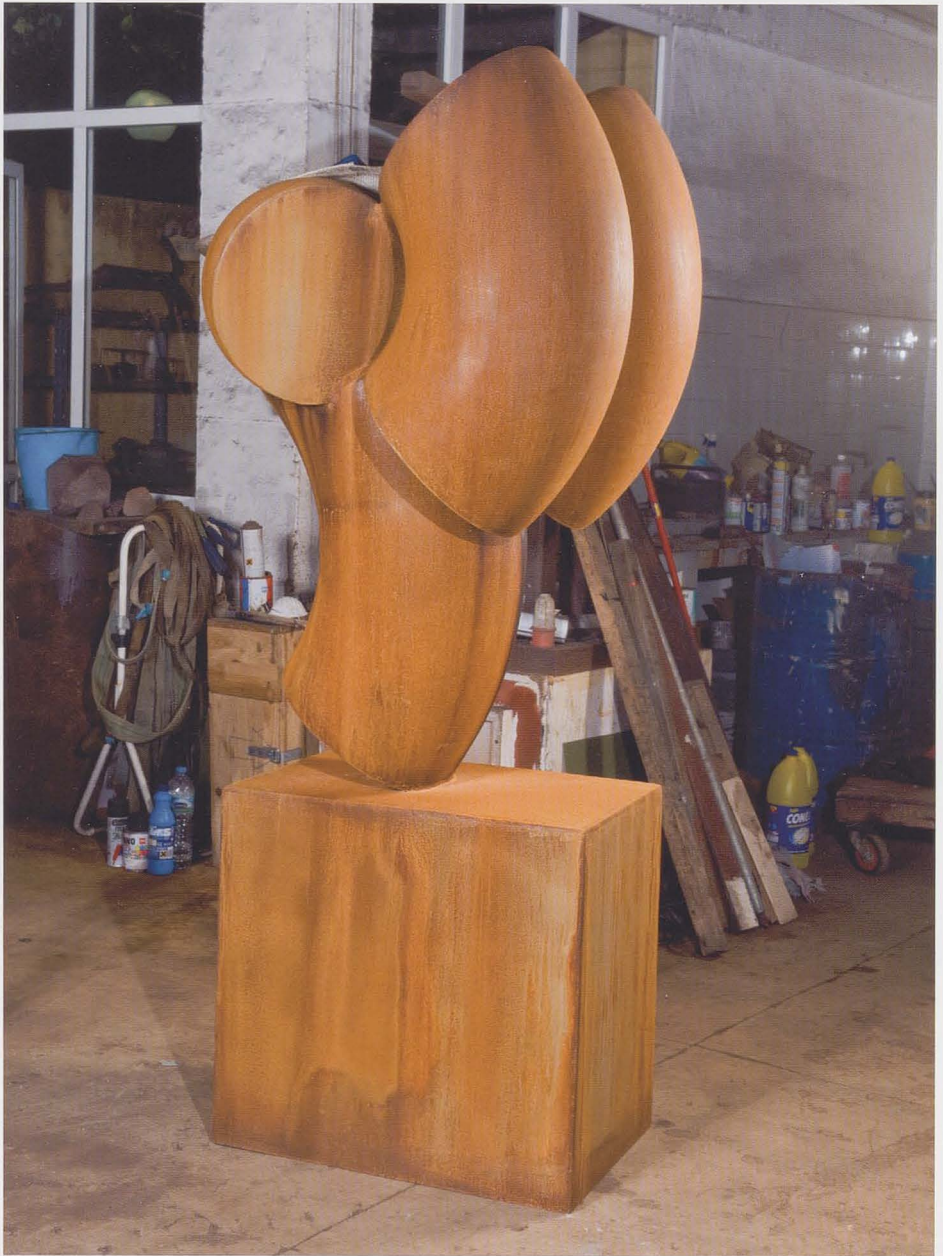
▲ *Portarretrato*, 2006

Durante los últimos años, la conexión entre hombre y artista se mantiene constante en su obra como si del primer día se tratara. No ha desvanecido su incansable espíritu escrutador, ni sus impulsivas ansias de creación, actitudes que le siguen llevando a desprenderse impetuosamente de sus propias obras para dar vida a otras determinadas por el azar, demostrando la misma libertad y vitalidad que le han permitido fraguar una producción atemporal, en la que persisten determinadas preferencias, como el reduccionismo de las formas, en clara reivindicación de la esencialidad de la escultura, el humor, el juego, la pasión, lo cotidiano, el entorno, la contradicción, y esa capacidad de deslizarse sutilmente entre la abstracción y la figuración, sin tomar parte por una u otra, cuando no exhibiéndolas conjuntamente en una misma pieza, diluyendo cualquier tipo de mentís entre ellas.

En esos parámetros éticos y estéticos se mueven las esculturas que presenta en 2007 en la Galería Mácula de Santa de Cruz de Tenerife y las que exhibe a finales del año siguiente en la muestra *José Abad, du timbre a la sculpture*, celebrada en el Musée de la Poste, del parisino barrio de Montparnasse. En ambas coinciden versiones diferentes de la serie *Portarretratos*, que había iniciado un año antes, en la que captura en una retícula, manteniendo su inconfundible juego entre vacío y tensión, a veces cuerpos y otras tan sólo cabezas o rostros, unos más reduccionistas que otros, pero ambos de idéntico brío expresivo.

▼ *Las Meninas draga*, 2011

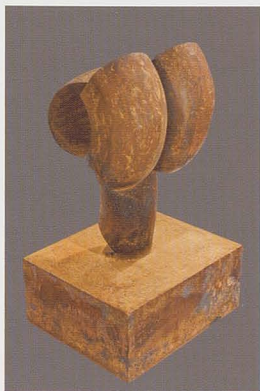




En la segunda muestra, la escultura no fue lo más relevante en lo que a cantidad se refiere, ya que en un guiño de complicidad con el contenido de la sede, basado en la historia del correo, Abad estampa un homenaje a Picasso en dibujos y collages, haciendo referencia al espacio limitado del timbre, en cuya superficie reproduce la efigie del pintor junto a indescifrables grafologías. Pese a que la presencia escultórica no fue predominante, surgen las primeras visitas que formula a *Las Meninas*, en alusión a la reinterpretación que bajo dicción cubista hace el pintor malagueño en 1957. Se trataba de una propuesta plástica integrada por numerosas versiones en hierro forjado y bronce, y en collages de madera, incidiendo en la figura de Jacqueline, a la que en su particular visión reinterpreta en distintas versiones con forma de drago, serie que, ampliada, expone en 2009, en el Musée Pierre André Benoit-art Moderne et Contemporain (PAB) en Alés, Francia. Por otra parte, con esta actitud revisionista Abad mantiene el hábito de reconocer públicamente su admiración por las aportaciones de un artista, sentimiento que hace extensible a otros creadores de las vanguardias históricas, al incorporar piezas como *En torno a Boccioni* (2007), *En torno a Magritte* (2007) o *Africana para Matisse* (2007-2008), en cuyas respectivas relecturas es fácil intuir los códigos referenciales de cada uno.

Pero de cuantas obras llevó a París, versionada posteriormente en *Eros, Formas y Azar*, hay una en la que quiero reparar en atención a su interés formal y como ejemplo de la persistencia en su catálogo hasta hoy en día, de planteamientos que reflejan una actitud personal frente a acontecimientos de la actualidad, ante los que se sigue posicionando, recurriendo al arte como vehículo de expresión de un credo personal. En una ciudad tan internacional y transitada como es París, denuncia un grave problema español que, dada sus dramáticas consecuencias exige la toma de conciencia de toda la humanidad: la arribada en pateras de grupos de inmigrantes africanos. Con el título *Esto no es un cayuco* (2007), valiéndose de un recurso de alteración lingüística y visual, nos obliga a superar el impacto inicial para repensar sobre lo que es aparentemente obvio, al tiempo que en ese sutil juego parece aludir a la inoperante actitud gubernamental ante el drama.

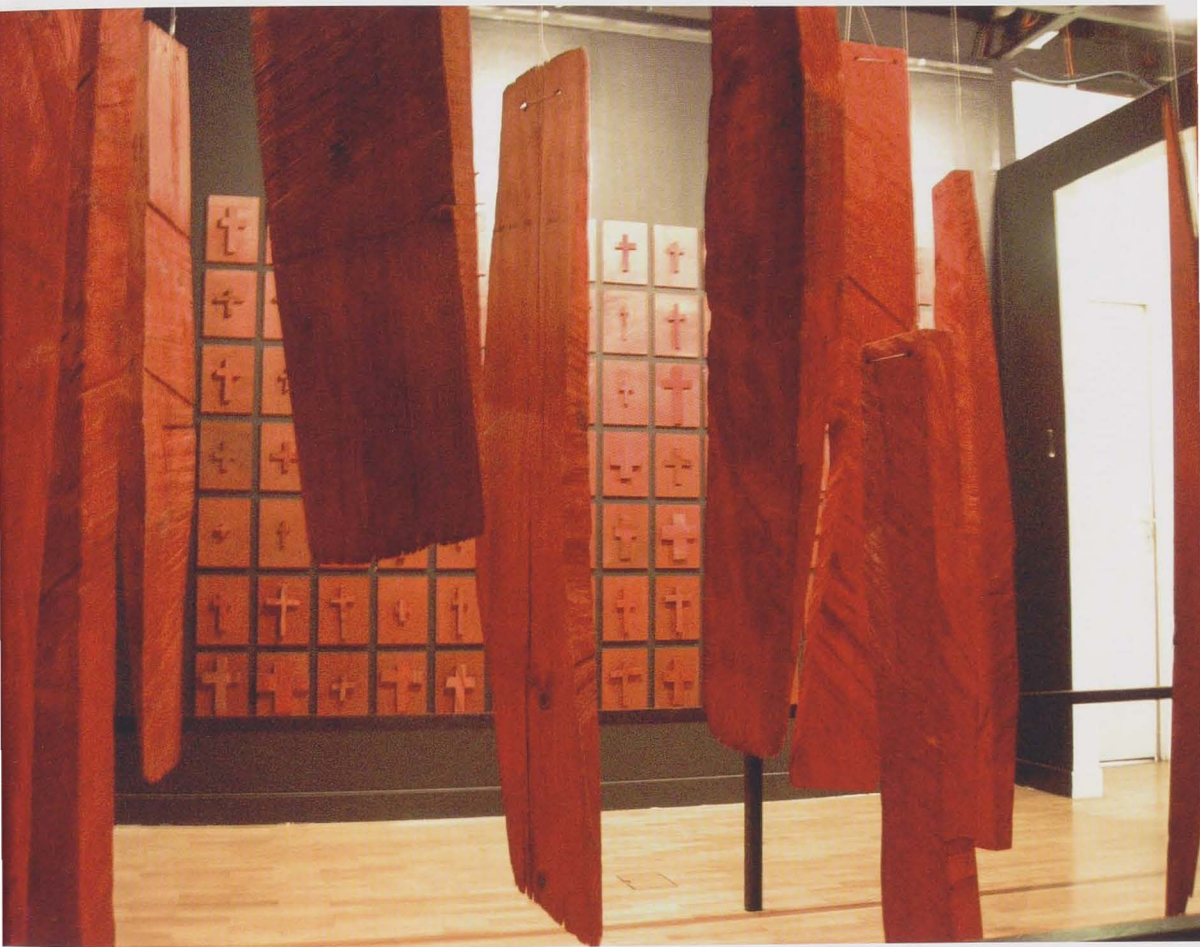
◀ *En torno a Magritte i.* 2007



La originalidad formal radica en la organización de una instalación, y en realidad visto desde una perspectiva hasta cierto punto lógica, Abad no miente al indicarnos que no se trata de un cayuco, ya que lo que recoge son sugerencias acerca de los restos de uno, fragmentos lignarios fracturados que penden del techo o se dejan ver amontonados en distintas partes de una sala rodeada por collages de madera y chapa marina, coloreados con el tono amoratado de la sangre. Esta sucesión de paneles con distintas figuraciones afines a su lenguaje, se acompaña de un ciclo que expresa como único motivo argumental el símbolo de la cruz. La estructuración que ofrecen en pequeñas piezas rectangulares, así como su disposición a lo largo y alto de la pared, sitúa imaginariamente a quien la contempla ante un cementerio católico, ante una serie de nichos anónimos, donde tan sólo la señal de una cruz que no les pertenece por creencia, recuerda el dramático final de estas víctimas lejos de su tierra.

Su compromiso entre arte y vida también permanece latente en la exposición que inaugura en diciembre de 2015, en la Sala de Arte Bronzo de La Laguna, con el título *Sillas como pretexto*. Partiendo como siempre de lo esencial, un mueble cotidiano, eleva a





Esto no es un cenicero, 2007

categoría estética una profunda reflexión. Todo motivo en su obra no es más que un subterfugio, como bien indica el lema de esta serie bronceína, para expresar un pensamiento coherente a su sentir. Él ha visto en la silla «un símbolo de la esperanza», en cuanto que siempre confiamos en que nos la ofrezcan cuando llegamos a un lugar, pero también una expresión de agasajo, de acogida, que va más allá de una simple invitación para atravesar el umbral. Partiendo de esa idea denuncia con ellas la falta de solidaridad, provocando que la serie tenga mucho «que ver con los horrores de la inmigración que vivimos, con gente que no tiene dónde sentarse»⁵⁶, es por tanto el icono de una «espera permanente»⁵⁷, de la confianza en poder contribuir en algo a despertar la conciencia. Esa cruz que se tambalea sobre el espaldar, o esos vacíos que no se llenan sino de acciones fragmentarias, son expresadas bajo las retículas geométricas del mueble, y el caos de las formas que en ocasiones la ocupan.

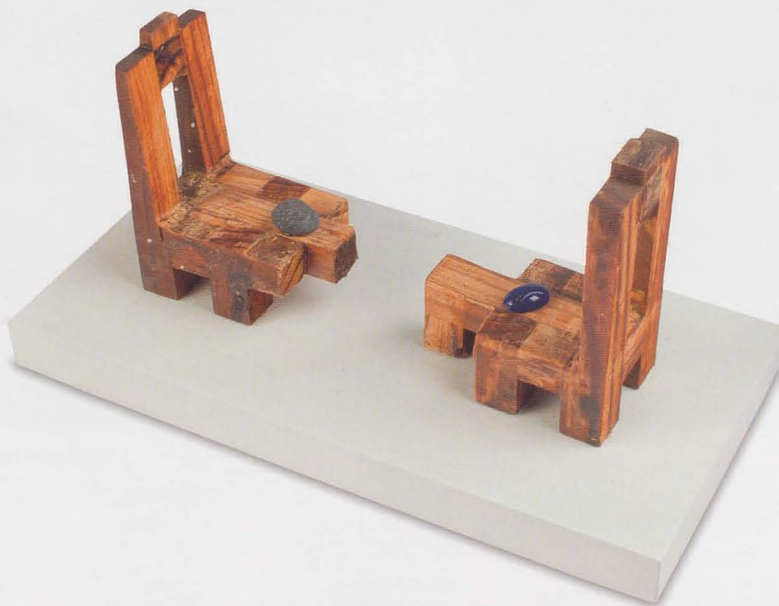
La personificación de los contrarios sigue siendo, en consecuencia, el hilo que impulsa la imaginación de Abad. Con él continúa entretejiendo un universo poético y filosófico, poblado de elementos divergentes, en el que no podemos más que intuir acepciones o sugerencias. Nada es objetivo, ni imperturbable, y nada es seguro, ni real. Abad quebranta los prejuicios establecidos por la sociedad, recurriendo a una fuerza motriz: imágenes de variada procedencia. Tiene la certeza de que la disorde asociación es capaz por sí misma de suscitar nuevos significantes y significados, anulando cualquier interpretación racional que pudiera frenar el proceso intuitivo individual. Pensemos por ejemplo, en la serie *Los sin título* (2011), una síntesis visual de disquisiciones que oscilan entre la representación de figuras híbridas de cuatro patas, mitad humanas, mitad animales, fetiches o amuletos, y formas oprimidas por segmentos laterales o entes quebrados por misteriosas oquedades de resabios telúricos.



▲ *Sillas como pretexto*, 2015

⁵⁶ GALÁN, Verónica, «Esculturas para llevar puestas», *La Opinión*, 18-12-2015.

⁵⁷ LOJENDIO, Sergio, “Pepe Abad expone en Bronzo su particular universo simbólico”, *El Día*, 18-12-2015.





▼ *Las Sin Título* 2011



En Abad, la transmutación entre animales y seres humanos supone, como en las culturas primitivas y en los artistas surrealistas, una percepción mágica, casi alquímica y mítica, que plantea diversos y singulares enigmas. Ello es posible gracias a la renovación constante de un imaginario repleto de transformaciones laberínticas, como *La señora gallina* (2013), *El gallo obispo* (2013), *Obispo gallo con espuelas* (2013), o *Señora que de tanto mirar a los pájaros se convirtió en pajarraca*, (2014), por citar algunos ejemplos. Sin embargo, también los pájaros se posan y sobrevuelan los rincones de su taller sin sufrir heterogéneas metamorfosis, aunque ya no se trata de especies disecadas como las que trabajó antaño, ni de un mero ejercicio plástico positivista, sino de recreaciones fantasiosas y oníricas que comparten con aquellas la alegorización al vuelo, como símbolo quizá de la libertad absoluta del hombre, del sueño sobre la razón y de la imaginación sobre lo establecido como legítimo. A esta serie escultórica de reminiscencias existencialistas, pertenecen *Pájaro colgado* (2014), *Pájaro I, II y III* (2014), *El pajarraco* (2014) y *Las peles del Espíritu Santo* (2014).

En el artista persiste también en estos últimos años las voces del pasado, locuciones que el azar como analogía privativa del individuo da forma, rescatando la experiencia vivencial que anida en su inconsciente desde la infancia, cuando estudiaba en un colegio religioso y participaba como monaguillo en las procesiones de La Laguna, ciudad de iglesias y conventos que han marcado el compás del tiempo y las creencias de sus habitantes. Las estructuras síquicas parecen remitirle ahora a la Semana Santa, de gran tradición local, donde Iglesia y población convergen en actos de sacra celebración que abogan por la confesión y la enmienda. El escultor materializa sus sueños, dejando los significados en suspenso, mediante protagonistas que en ocasiones asumen la purga de forma inconsciente, como *Penitente sin proponérselo* (2016), y en otras se prestan a vivir gozosos el trance del sacrificio y la muerte, como *Sor Juana de la Santa Cruz* (2016) y *Dama Decapitada* (2016). El óxido que recubre las chatarras con las que ha trabajado esta serie parece evocar las huellas cruentas y la



Penitente sin proponérselo. 2016 ▶

◀ Pájaro colgado. 2014



▶ Señora que de tanto mirar a los pájaros se convirtió en pajarraca. 2014



sangre, que tanto caracterizan a la imaginería barroca procesional de los templos laguneros, aunque la visión de Abad, filtrada por el recuerdo, el sueño y la pesadilla, elude el realismo, para ofrecer una amplia variedad de yuxtaposiciones a base de cruces, capirotos, decapitados, e incluso de atributos sexuales. Hay alusiones, pero no un mensaje explícito. Abad persigue las correspondencias y aglutina sus impresiones más profundas en el aspecto externo, pero el espectador lo más que puede hacer es percibir elementos referenciales y dejar que su experiencia personal ordene la icónica amalgama, porque al fin y al cabo todos somos partícipes de una cultura dominante perpetuada por el arraigo de la tradición, idea que parece transmitirnos en *Los inicios de una vieja familia de mi pueblo* (2015-2016), trabajada en madera tintada. La unidad familiar formada por progenitores carentes de cabeza, quizás en referencia a la alienación provocada por la religión, y un hijo, se nos presenta entronizada bajo el símbolo de una cruz, luciendo desmesuradamente las particularidades de su sexo, en la desnudez más absoluta, en actitud casi provocativa, como si con ello se revelaran ante el peso de la penitencia impuesta por una sociedad inquisitiva que le obliga a exhibirse públicamente con capirotos, icono que cubre al menor de los protagonistas, como símbolo ineludible de su condición pecadora.

Frente a la muerte y el martirio resurge Eros como creador y principio vital, aportando Abad una amplia serie de registros que discurren entre la aparente obviedad sexual y el talante erótico velado, aunque en ambos casos su pretensión no es otra que sacar a la luz lo reprimido, esa tendencia que induce al individuo a abandonar la sensatez racional para apropiarse de otro ser, movido por el deseo carnal que le define como humano. Son muestras del amor sublime, del amor pasional, como el que disfrutaron los personajes de *Ars amandi* (2017), o más aún, los que protagonizan *El abad y la abadesa no pudieron encontrarse* (2016), dos figuras que a impulsos del amor prohibido terminan fusionados en una sola, a modo de híbrido sexual de dislocados atributos.

En definitiva, con esta última producción Abad reafirma un lenguaje que vincula transversalmente las indagaciones temáticas y plásticas acometidas en las distintas etapas de su trayectoria, tal como ocurre también en las piezas que en madera ha realizado en 2017. Con ellas ratifica, además, su habitual actitud revisionista, ese talante reflexivo que le permite avanzar en las propuestas plásticas sin renunciar a intereses previos. Por ello, en este difícil equilibrio entre pasado y presente, no sorprende encontrarnos aún con el «objet trouvé», ese sencillo elemento que el azar le confía en su camino y él dignifica confiriéndole entidad artística. En *El yunque del abuelo*, un simple rastrillo, utilizado antaño para rellenar las piedras del firme de las carreteras, convive con la belleza orgánica de la madera que ha tintado en rojo, materia con la que ha dado forma a la estructura geométrica que lo encierra, donde cohabitan otros referentes, entre ellos la evocación imprecisa, pero certera, de la herramienta que da título a la pieza. Descarnando los objetos de su contexto original, en este ensamblaje Abad plantea de nuevo interrogantes en el espectador, que intenta hallar respuestas en la memoria colectiva. Resueltas o no las dudas, lo cierto es que al menos se sentirá transportado a las formas esenciales de la escultura, sin tener que plantearse complejos análisis formales.

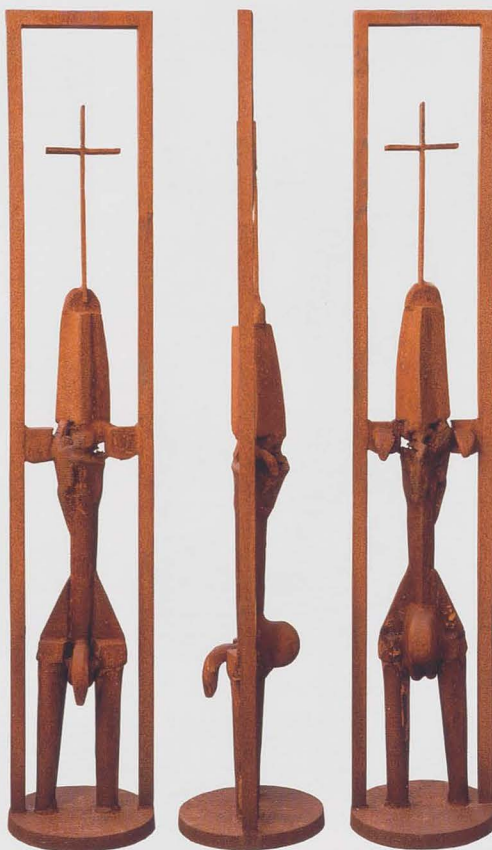
Es evidente que el escultor sigue interesado en los residuos del hombre, en materias cargadas de significado, pero en desuso, a las que confiere un nuevo sentido, transformándolas en representaciones de un universo bien diferente. Con madera de tea, tan arraigada en la cultura constructiva canaria, ha trabajado distintas piezas en las que temas y algunas formas resultan familiares. Entre ellas abundan las recreaciones de un insólito mundo animal que quebranta toda práctica representativa. Abad traspasa el umbral de la racionalidad para dar visibilidad a un pensamiento poético, mágico y humorístico que enuncia, pese a su estética reduccionista, con acentuado carácter estructural. En el taller, rodeados de herramientas y materiales, residen de forma espontánea, sin disputarse el protagonismo, un *Elefante* y un imaginario *Animal de faena*, amenizados por las melodías que en el onírico ambiente interpretan *Once cantores canarios*. Esta última pieza representa un conjunto de pájaros alineados sobre una contundente base de líneas rectas que contrasta, implantando una relación técnica de equilibrios, con la sinuosidad que trazan en el aire los voluminosos picos y crestas que definen a las aves. Pese a su aparente sencillez compositiva, la obra desprende la destreza de Abad para sugerir la consolidación de estructuras visuales, ya que sus integrantes podrían reiterarse en serie, independientemente de la singularidad de cada unidad escultórica y del discurso complementario que individualmente establecen con el resto del conjunto.



▲ *Los inicios de una vieja familia de mi pueblo*. 2015-2016



▼ *Animal de faena*. 2017



El abad y la abadesa no pudieron encontrarse. 2016 ▲

Por casualidad, o quizás no, frente a esta obra se erige, tocada por una corona, *Deesanera: directora del coro*, una majestuosa figura alada que parece predestinada a liderar la actuación de los cantores. Son recreaciones independientes y, sin embargo, resulta fácil ponerlas en relación e imaginar hipotéticas narraciones. Está claro que para Abad, la creación artística no es resolutive, no surge cerrada. Al contrario, los significados pueden entrecruzarse, incluso entre distintas obras, sugiriendo el diálogo entre ellas y provocando asociaciones inéditas que favorecen su interpretación bajo distintas miradas, dentro de un proceso activo que no deja de ser una forma más de fomentar la tensión en el espectador.

La nobleza de la tea justifica probablemente su elección a la hora de materializar *Transformación*, un homenaje que la dirección del Colegio Nuryana, La Laguna, ha rendido a la docencia, delante de la fachada del centro, en un punto que garantiza también su visibilidad desde la vía pública que le precede. Es un monumento de dicción directa, exento de complejidades interpretativas o narrativas, sin que por ello Abad renuncie a



▲ *Transformación*. 2017-2018

su capacidad de simbolización, aportando una resolución nítida y convincente. Sobre una base surge un prisma abierto de trayectoria vertical, coronado por una pieza horizontal, en la que descansan, orientadas en diferentes direcciones, diversas abstracciones del tronco y extremidades inferiores del cuerpo humano. Este recurso se reitera de forma individual, tanto en la cara frontal como en la posterior de la pieza, sobre las vigas que en la zona inferior acotan visualmente la verticalidad de la misma.

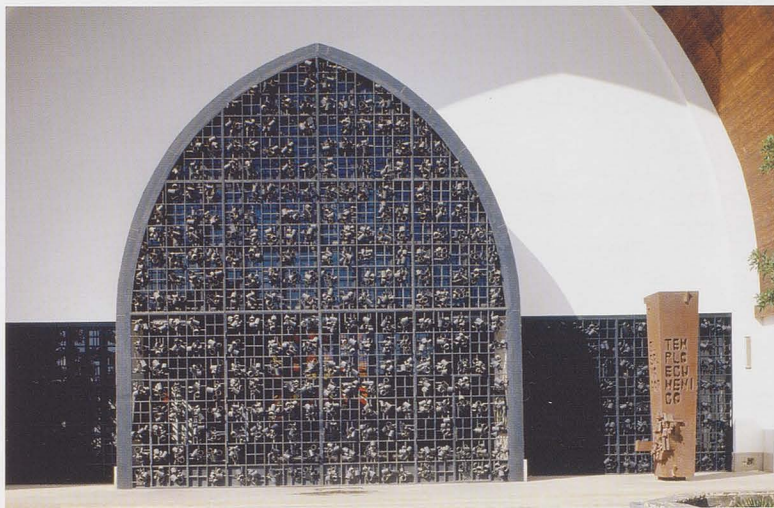
Los referentes descritos llevan a interpretar la escultura como un homenaje a la solidez del modelo educativo del centro, en el que desde 1968 se vienen formando generaciones de estudiantes. Desde el punto de vista compositivo, la recia estructura parece aludir a la consistencia y alcance logrados por la institución, aunque no todos sus elementos remiten al pasado. La tradición debe acompañarse siempre de innovación y adaptación a las necesidades de la sociedad, y esa es la idea que parece sugerir la viga que pende, a modo de péndulo, de la que limita el conjunto por la parte superior. En efecto, consolidación y progreso o movimiento son perceptibles, dialéctica que aporta al espectador una experiencia visual rica y múltiple, que enfatiza al aprovechar y potenciar los recursos expresivos que le aporta la madera, los anillos que reflejan su antigüedad, las propias imperfecciones, que incluso en algunos puntos simula, así como la impronta que en ella dejan las herramientas. Particularmente rica en efectos se muestra la base de este conjunto que ha sido reproducido a menor escala, en forma de múltiple, para entregárselo a los profesores en el momento de su jubilación, en reconocimiento a sus años de servicio.

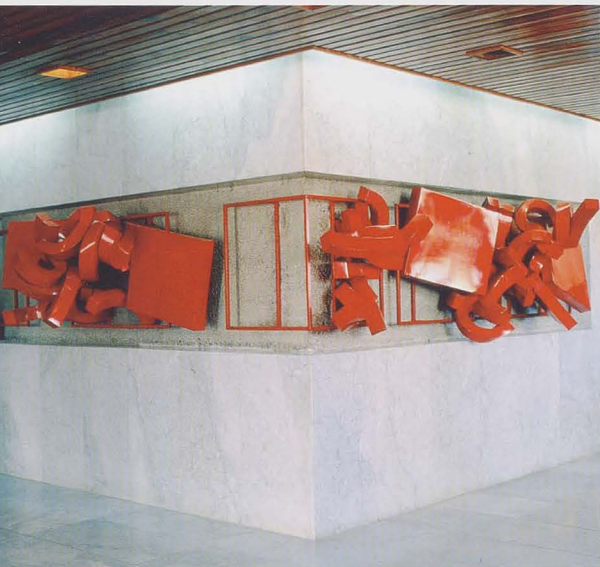
La integración de la escultura en la arquitectura

La repercusión en las Islas de algunas ideas que tempranamente habían formulado arquitectos como Le Corbusier, Fisac o Sartoris, sobre la conveniencia de asociar las artes plásticas a la arquitectura, no se hará sentir hasta los años sesenta. Es entonces cuando algunos arquitectos recién formados asumen la convicción de que las disciplinas artísticas debían retroalimentarse. No se trataba de que simplemente ornamentasen inmuebles en dócil servidumbre, sino de que conjuntamente contribuyesen en el resultado final de la obra, transfiriéndole un acento significativo. En muchas ocasiones estas ideas quedaron en meras colaboraciones, en las que cada artista cumplía su parte, pero este no fue el caso de Abad, quien desde sus inicios participa de este debate, sosteniendo al mismo tiempo su autonomía como escultor, abriendo incluso una vía de experimentación en la escultura contemporánea con una serie de proyectos vinculados a la arquitectura turística, siendo desarrollados en los años de mayor auge del sector.

La teoría de la integración de las artes abogaba también por la incorporación de nuevos materiales, idea con la que sus partidarios ratifican el posicionamiento en la vanguardia. Ello explica el imponente trabajo en hierro que Abad realiza en 1969 en el Templo Ecuménico, en Playa del Inglés (San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria). La fusión entre arquitectura y escultura se concreta en una serie de rejillas distribuidas entre las fachadas laterales y la principal, así como en gran parte del perímetro interior del patio. Recurre a una sucesión de módulos cuadrados de 50 centímetros de lado, que contienen segmentos tubulares de diferentes medidas y proyección espacial, aportando infinidad de variaciones, de modo que cada pieza, pese a la aparente uniformidad, tiene entidad plástica propia.

Portada del Templo Ecuménico. 1969 ▼





En los años setenta realiza distintos murales que concibe tras indagar en las características físicas de la arquitectura. En el hotel Red Crown en Playa del Inglés (1974) elabora uno invadiendo los extremos de dos paredes convergentes. Aprovechando un rebaje de los blancos muros, desarrolla una retícula ortogonal, fraccionada en estructuras rectangulares, pintada en rojo, superponiendo formas en desarrollo. La eclosión de estas, oprimidas por volumétricos paralelepípedos, se apodera de varias zonas del soporte; en otras, los volúmenes emergen, en un violento juego de contra curvas, sin que sepamos exactamente dónde se encuentra su origen, actuando como si fuesen raíces férreas que brotaran de la propia arquitectura.

▲ Mural del hotel Red Crown. 1974

Columna. 1978 ▶

Esa sensación se acentúa en *Columna* (1978), realizada para la entonces sede del Banco Hispanoamericano, hoy Banco Santander, en Icod (Tenerife). La actuación de Abad se ajusta a una reforma que la entidad lleva a cabo, eliminando parte del techo con objeto de aumentar la altura de la dependencia. Esta alteración hizo más evidente la presencia de un pilar de carga, cuya desnuda y fría apariencia transforma en una cálida escultura lignaria. El soporte no pierde su función tectónica pero ahora humaniza el entorno y contribuye a formular ámbitos espaciales. La pieza se extiende a lo largo de toda la altura columnaria, sugiriendo visualmente su inserción en la cubierta, como si de una sección de una estructura mayor se tratase, de modo que la noción de longitud escapa de lo mensurable.

Retablo de Adeje (1979), adaptado a uno de los muros divisorios de la terminal del Aeropuerto Reina Sofía en el sur de Tenerife, nos remite a sus múltiples homenajes al Barroco. Elaborada en madera y pintada de negro, en ella, pese al lamentable estado en el que se encuentra, podemos reconocer aún algunos de los artificios que definieron aquel especular universo poblado de incertidumbres. Sin embargo, el estanque





◀ *Cerca de Mogán, 1988*

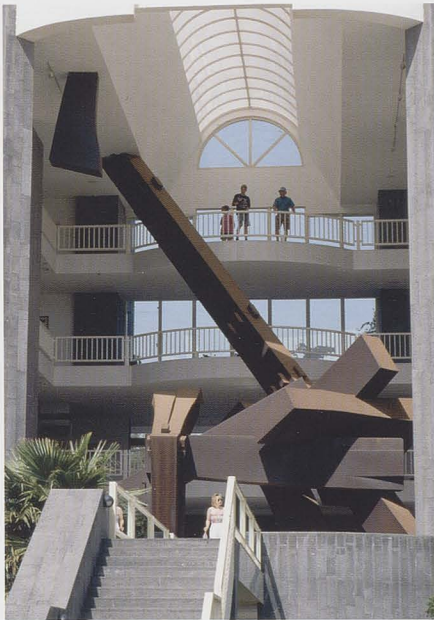
que le precedía, lleno de tinta negra, fue posteriormente eliminado, desapareciendo uno de los recursos que hacían de esta obra una pieza singular, y hasta cierto punto una de las más complejas, al fundir los inquietantes reflejos del espejo con los capturados por el agua tintada. Quizá la presencia de este retablo sirviera para ratificar en un lugar tan estratégico, por el que transitan nacionalidades diferentes, la ambigüedad del momento que vivía España. El país se vendía al exterior como un paraíso alegre, culto, y abierto al turismo, presumiendo también de un pasado y presente jalonados de singulares y destacadas muestras artísticas. ¿Y qué mejor que denunciar precisamente con el arte, la irreal situación que se mostraba? Ningún otro emplazamiento hubiese resultado más óptimo para formular irónicamente esta crítica, una parodia que retiene el poderoso juego de equívocos del Barroco español. Con ese medio lingüístico altera el contexto cultural e histórico, invalidando la autenticidad del mensaje político, desmascarando la falacia, y codificando su directa oposición a la ideología imperante.



Retablo de Adeje, 1979 ▲

A finales de la década de los ochenta nos sorprende dando un significativo paso dentro de este campo de expresión, situándose en la avanzadilla de una práctica que carece de precedentes en la escultura contemporánea, al abordar proyectos realizados en hoteles en los que la escultura asumirá funciones casi estructurales. Las formas abstractas de volúmenes escultóricos que con carácter colosal asaltan el espacio imponiendo su potente presencia física, propician un parangón con la arquitectura, favoreciendo conexiones entre ambas. Como ocurre en *Cerca de Mogán* (1988) en el Hotel Green Beach (Mogán, Gran Canaria), la escultura no intenta competir, ni mucho menos superar la obra arquitectónica, ni tampoco asaltarla, simplemente pretende situarse en un plano estético de igualdad, y contribuir con la escala a vencer la abstracción del espacio, transformándolo en un lugar transitable y casi tangible.

En realidad, la experiencia de Abad en este tipo de soluciones se apreciaba ya un año antes en *Camino a la Geria*, en el Apartotel Los Fariones (Lanzarote, 1987), constituyendo el ejemplo más significativo por su envergadura. Si indico que la escultura crece y se desarrolla antes que la arquitectura, ofrezco una idea al lector del carácter funcional y tectónico de la misma. Aquí interactúa con la construcción para concluir estableciendo un complejo diálogo entre la forma básica y las distorsiones que plantean un grupo de sólidas unidades de hierro. Invadiendo el vestíbulo de acceso, estas estructuras, auténticas equivalencias arquitectónicas, acompañan al visitante hasta el último nivel del edificio, proyectándose en distintas direcciones mediante planos oblicuos, anulando así los confines entre plástica y arquitectura.



Por otra parte, al hablar del concepto espacial de estas intervenciones, debe referirse también a otros elementos configurativos que resultan esenciales: el tiempo y el movimiento. Las obras involucran al espectador, de modo que el movimiento se formula de forma explícita cuando este las transita, estableciendo un recorrido que le permite apreciar diferentes puntos de vista. Este movimiento en torno a un espacio prolongado por la intervención escultórica, a su vez requiere de un tiempo. Al establecer la idea del itinerario como un elemento imprescindible, sitúa el proyecto en un espacio y un tiempo real, asumiendo lo que en el lenguaje escultórico se ha denominado «experiencia temporal del espacio».

En otros casos la conexión de la escultura con el lugar existe más en un plano conceptual, al intervenir en inmuebles significativos ya preexistentes. En 1991 emprende el proyecto *7 Islas*, para el edificio en el que tiene la sede el Parlamento de Canarias, concretamente en el acceso correspondiente a la calle Juan Padrón, en Santa Cruz de Tenerife. Allí permaneció hasta 1999, año en el que tras la reforma del mismo pasó a situarse en el vestíbulo, rompiéndose la solución de continuidad que originariamente ofrecía. Son piezas elaboradas en acero cortén, en las que el juego de volúmenes contrastados constituye uno de sus rasgos estructurales. La situada a la izquierda ofrece siete superficies cóncavas que acogen igual número de piezas circulares, a modo de columnas, que llevan inscritos el nombre de cada isla, sobre las que descansan piedras extraídas de sus respectivas canteras. Le precede una enorme piedra que registra el nombre del Archipiélago. El otro panel localizado justo a la entrada, ofrece una sólida columna central flanqueada por pilastras, repartiéndose sobre la superficie otras piezas rectangulares y fragmentos semicirculares.

◀ *Camino de La Geria, 1987*



7 Islas, 1999 ▶





Del reciclaje de una escultura anterior, *El último suplicio de Santa Acracia* (1992) surge *Homenaje al vino* (1997), localizada en el vestíbulo del Hotel Escuela de Santa Cruz de Tenerife. El color morado nos remite a los caldos de las comarcas vitivinícolas insulares y las formas geométricas, de resonancias constructivistas, se tornan en rasgos referenciales de los típicos lagares isleños. La calidez de la madera humaniza el ambiente, al igual que ocurre con la que realiza para el patio interior de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna (Tenerife), *La casa del pescador* (1992). Presenta esta la novedad de estar suspendida en el vacío, y a pesar de ello, su presencia se hace perceptible nada más cruzar el vestíbulo, dada la potencia de su configuración. Abad da así un paso más al explorar dinámicamente el espacio, haciendo que su habitual juego entre equilibrio y tensión sea mucho más acusado, y quizá por ello más complicado de entender. La escultura en este diálogo entre espacio y materia revela el brío implícito de la propia estructura, que emana básicamente del arrojo que transmite la proyección de sus ímpetus internos. Las formas abiertas y a la vez cerradas suponen una afirmación de energías disidentes, mientras que las trayectorias proyectadas por las distintas líneas de fuerzas, manifiestan la facultad de estimular la percepción del movimiento.

▲ *Homenaje al vino*. 1997

▼ *La casa del Pescador*. 1992



El “site-specificity” y la monumentalidad escultórica. Intervenciones en el espacio público

⁵⁸La iniciativa de este certamen parte de los arquitectos Vicente Saavedra y Carlos Schwartz. Apoyados por el Colegio de Arquitectos de Canarias, al que se sumarán distintas instituciones de la isla, se decide organizar la muestra, trazando un recorrido a través de la entonces denominada rambla General Franco y el Parque García Sanabria. Fue este uno de los acontecimientos más relevantes que protagonizó el arte del pasado siglo en Canarias. Sobre el desarrollo de la muestra consultar SAAVEDRA, Vicente, “Historia de un acontecimiento”, 1ª *Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife, 1973*, Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1996, pp. 11-23.

⁵⁹La pieza inicialmente sin título, pasó a denominarse así, después de que un niño tras escuchar el origen del proyecto escultórico durante una visita escolar, lo propusiera.

▼ *Objeto encontrado sin manipular*, 1978



A finales de los años sesenta muchos artistas y críticos de Estados Unidos debaten arduamente acerca del papel que debía desarrollar la escultura contemporánea en el espacio público. Se cuestionaban si esta sería capaz de recuperar el carácter monumental que había perdido en el siglo XIX con la proliferación de obras conmemorativas, o si podía ser planteada para un lugar concreto asociado a valores históricos, o cuando menos, interferido por costumbres sociales cotidianas. ¿Hasta qué punto las obras de arte actual podían responder a este reto? ¿perderían su autonomía? ¿podrían integrarse en la naturaleza sin perturbar su esencia? En esos momentos surgía el concepto «site-specificity», acuñado para promover el diálogo que las esculturas, particularmente las abstractas, debían establecer en un enclave, valiéndose de su fuerza interna y presencia física. Las piezas debían responder a las circunstancias del contexto, integrarse plenamente, o por el contrario, transformar el lugar. Un pensamiento que denostaba la habitual costumbre de trabajar la escultura sin considerar la pertinencia a un emplazamiento concreto.

Las repuestas a las preguntas arriba formuladas han sido resueltas por Abad, en solitario, en cada una de las piezas que ha emplazado en el espacio abierto, conquistando la escala, integrando el entorno, reorientando la percepción, aprehendiendo el lugar y sus circunstancias históricas, o dotando de significación a determinadas zonas carentes de referencias urbanas. Y ello lo ha logrado incluso recurriendo al «objet trouvé», como en *Objeto encontrado sin manipular* (1978), un cigüeñal desarraigado del motor de un barco que sitúa en Ofra (Santa Cruz de Tenerife), convirtiéndolo en hito urbano de esta humilde barriada desprovista de símbolos identitarios, cuya estructura zigzagueante dialoga con la verticalidad y distribución de huecos de los edificios que le sirven de fondo, estableciendo una interesante cohesión con el contexto topográfico.

Fomentar la memoria o el recuerdo desde prácticas transgresoras alejadas de los convencionalismos que rodeaban a toda conmemoración plástica es perceptible tempranamente en su obra. En el acceso norte a Santa Cruz de Tenerife, en un punto de tensión urbano, un fragmento de rambla rodeada de tráfico e impersonal señalética, Abad erige un memorial en recuerdo del elevado número de pasajeros que perdieron la vida en un accidente aéreo acaecido en el aeropuerto de Los Rodeos, en diciembre de 1972. Se trata de *El reloj de la muerte* (1973) con el que participa a iniciativa del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias en la 1ª *Exposición Internacional de Escultura en la Calle*⁵⁸. La carga emotiva de la materia, chatarras del avión siniestrado⁵⁹, le permite ahondar en disquisiciones sobre la naturaleza y forma de la misma, que tanto le preocupaba en aquellos años. Hierros contraídos y chapas soldadas se ensamblan con remaches para estructurar un prisma abierto que reviste con pintura al duco en rojo. La gravedad de los elementos que la integran provoca una tensión similar a la que suscita el recuerdo, sacudiendo la conciencia del transeúnte en su diario y frenético caminar. El planteamiento artístico se torna en metáfora y esta convierte la materia en el único medio posible de incorporar su intangible dimensión.

Interesa resaltar también la sensibilidad que ha demostrado al intervenir en el paisaje natural, apropiándose de las cualidades físicas del entorno, para convertirlas en materia plástica. Así actuaba con *Escultura-homenaje al ingeniero Francisco Ortuño* (1968), ubicada en el mirador que en La Esperanza (Tenerife) lleva su nombre⁶⁰, y así lo haría, a mayor escala, en el *Monumento a las Víctimas del incendio de La Gomera* (1985). Inserto en plena naturaleza, en las inmediaciones del Roque de Agando (La Gomera), lugar del siniestro, el conjunto se articula a modo de receptáculo, formado por una estructura trapezoidal abierta, en cuyo interior alberga una estela en la que figuran inscritos los nombres de las personas que perdieron la vida en el luctuoso accidente⁶¹. La cabal proporción y organización del mismo otorga al espacio natural una monumentalidad primigenia, casi dolménica, que parece hundir sus raíces en los orígenes paleolíticos, donde la forma como depósito de la memoria se une al espacio en el que ha tenido lugar un acontecimiento doloroso. Al tratarse de un lugar transitable facilita la participación del público, uniendo el sentir litúrgico de la muerte con el concepto cíclico, vital y renovador que impone la naturaleza. En ese sentido, puede decirse que nunca la escala de una pieza ha sido más humana, provocando una reflexión sobre el poder de comunicación de las formas sencillas y primitivas.



▲ *El reloj de la muerte*, 1973

▲ *Monumento a las víctimas del incendio de La Gomera*, 1985

⁶⁰ Lástima que esta obra haya perdido su estructura original, víctima de un vandalismo incívico, cuyos daños no han sido capaces de subsanar las autoridades pertinentes. Cuando se procede a la rehabilitación del mirador, tras permanecer en un estado de abandono durante años, se interviene también en la pieza, obviando la presencia del elemento natural: la sabina. Esta injerencia ha anulado la estrategia sutil de Abad, dejando sin efecto la semántica de un conjunto concebido armónicamente con el entorno.

⁶¹ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op.cit., T. II, pp. 170-176.



Parte de una historia: Homenaje a Ignacio Aldecoa. 1990-1991 ▲

En ocasiones, el diálogo que entabla la obra es doble, vinculándose tanto al medio natural como a la arquitectura. Así ocurre en una obra más pequeña, acorde a las proporciones del entorno, una reducida explanada de La Graciosa, limitada por la costa y la sencilla arquitectura doméstica. Con ella, *Parte de una historia* (1990-1991), rinde homenaje a Ignacio Aldecoa. Se basa en el relato de un naufragio que el escritor sitúa en el litoral de la isla. El escultor rescata la quilla del velero siniestrado, insertándola en una estructura prismática abierta que descansa sobre un monolito blanco. La rotunda simplicidad no resta un ápice de monumentalidad a esta pieza que sugiere conectar con el talante humilde de los personajes de la narrativa neorrealista y humana que cultivó el homenajeado, rasgo que, por otra parte, caracteriza a los lugareños y a su ámbito de vida.

En otras intervenciones, particularmente en las que realiza en bordes costeros o en zonas de reciente trazado, donde la memoria del lugar es prácticamente inexistente, y donde no concurren apenas puntos artísticos de referencia, Abad se siente aún más libre, si cabe, para interactuar con el entorno, acentuando la relación dialéctica entre escultura y paisaje. Son obras que con su monumental escala y enérgica expresividad confieren una nueva dimensión al ámbito, dotándolo de significado, hasta el punto de que con el paso del tiempo, difícilmente podríamos imaginarlo sin ellas. En ese momento, la escultura se ha hecho con el lugar, ha signado el territorio. Así ha ocurrido en la escollera que pone fin a una avenida de la nueva urbanización de Costa Teguiense en Lanzarote, donde destaca nitidamente recortada en el horizonte *Juguetes de Erjos* (1987), totémicas figuras oxidadas, trabajadas con chatarras procedentes de astilleros cercanos, asumidas como reminiscencias del lugar.



◀ *Juguets de Erjos. 1987*

Estrategia similar, en cuanto a referencia locativa de un nuevo entorno se refiere, adopta cuando interviene, junto a Ildefonso Aguilar, en una rotonda de Arrecife (Lanzarote). La ciudad, como tantas otras, crecía de forma desmesurada, apoderándose del extrarradio con impersonales e inhóspitas autopistas y carreteras que se diversifican en nuevas direcciones a través de ese nudo arterial impuesto en la sociedad actual a efectos de la viabilidad del tráfico. En uno de ellos, a la entrada de la urbe, como si de un alivio o respiro para el viandante se tratara, un hito referencial le rescata del desconcierto y desorientación ocasionados por las frías trazas de la ingeniería, suscitando en su memoria la evocación de referentes vitales, y por tanto el lugar en el que se encuentra. Se trata de *El Monumento a la Vela Latina* (1997-1999) que sugiere con potentes módulos de acero cortén, confrontando embarcaciones insinuadas por mástiles independientes que comparten protagonismo



Homenaje a la Vela Latina. 1997-1999 ▲

Puerta de Tárrega. 1986 ▼



con velas, aludidas por el triángulo horadado en una plancha curvilínea que emula desde presupuestos simbólicos la popa o proa de las mismas. Pese a la rotundidad del conjunto, la presencia de un pórtico enmarca una panorámica del mar, como si deseara atrapararlo, estableciendo una sutil conexión con el medio.

Pese a lo comentado, Abad no descuida tampoco otras intervenciones escultóricas, con las que insiste en el empeño de humanizar la ciudad, centro neurálgico y efervescente, de armazón fragmentario, pero indiscutible enclave social en el que conviven sedimentos de formas y signos de distintos tiempos. Con esa idea concurre a la Feria de Arte que se celebró en Lérida, en 1986. En un guiño a la ciudad anfitriona, bautiza su participación como *Puerta de Tárrega*, ya que en realidad las formas se inspiran en ese prototipo arquitectónico que en la antigüedad daba acceso a los recintos urbanos. La conformó con cinco vanos, número que identificaba a las más significativas; del central, más ancho que los laterales, penden varios segmentos unidos por pernos y bisagras que permiten su articulación, sugiriendo el movimiento de la pieza, si bien se ancla en el suelo, alusión quizás al fluir de los habitantes en el espacio y en el tiempo, y a la concreción del devenir histórico.

Al año siguiente, realiza en un lateral del edificio de CajaCanarias el conjunto denominado *7 Islas*, (1987), en el que, de nuevo, desechos de fabricación industrial se alzan junto al inmueble, engarzando sus totémicas sugerencias abstractas con *Pareja esperando a Óscar* (2007), realizada en hierro galvanizado en caliente para el vial del



◀ *Los Menceyes Guanches de Candelaria.*
1996-1999

▼ *Acazmo*

Barranco de Santos, en las inmediaciones del parque Viera y Clavijo. El conjunto está integrado por dos figuras esquemáticas de aproximadamente treinta metros de altura, formadas por tubos que se proyectan enérgicamente en el vacío.

Los distintos caminos que ha explorado José Abad a la hora de aprehender el espacio público revelan una predisposición para enfrentarse a diferentes retos, teniendo en cuenta que cada lugar tiene su especificidad, y en consecuencia requiere su propia solución. Y en tal sentido, uno de sus grandes desafíos fue aceptar el proyecto de *Los Menceyes Guanches de Candelaria* (1993), dado los referentes históricos, sociales, e incluso religiosos consolidados en el entorno.





Pareja esperando a Óscar. 2007 ▲

⁶² Esta Fundación estuvo integrada por el Ayuntamiento, Basílica y la Promotora Punta Larga. Asesorada por el catedrático en Historia del Arte, Jesús Hernández Perera y por Dimas Coello, artista dinamizador de la vida cultural del municipio, decide formular el encargo a José Abad.

⁶³ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. II, pp.212-216.

⁶⁴ GUTIÉRREZ, Luis, «Cosas de José Abad», *La Opinión*, 1-5-1992.

⁶⁵ Estas palabras figuran en el relato histórico que acompaña al libro que Abad realiza en 1993, con fotografías de cada uno de los menceyes. En el manual practica otra experiencia plástica basada en la fragmentación y reconstrucción de la imagen fotografiada sobre una superficie reticulada. Véase ABAD, José, *Los Menceyes Guanches de Candelaria*, José Abad, Tenerife, 1993, s.p.

Los embates del mar, la incidencia solar y la erosión eólica habían deteriorado las esculturas que de la misma temática habían sido recreadas en piedra artificial, a principios de los años sesenta, por Alfredo Reyes Darías, por lo que el Ayuntamiento decide sustituirlas. Cuando la Fundación Pro Menceyes Guanches Plaza de la Patrona de Canarias⁶², le formula el encargo, Abad se plantea si debía aceptarlo, no tanto por lo que suponía su intervención en el entorno, como por el hecho de tratarse de un proyecto que exigía figuración, un lenguaje que no practicaba desde hacía muchos años y que nunca había respondido a los cánones realistas que demandaban los comitentes. Tras su inicial negativa y después de pensarlo detenidamente, asume el reto con la condición de que se le concediera libertad. Marcha a Italia y Grecia para estudiar la escultura clásica y de regreso se ilustra acerca de la historia de Canarias en el Museo Arqueológico de Tenerife, donde encuentra información sobre costumbres, ropaje, útiles y abalorios que caracterizaban a los guanches. Adquiridos los conocimientos teóricos emprende el modelado en barro de la musculatura, facciones de las figuras y aditamentos, pasando seguidamente a elaborar los moldes de escayola que facilitarían su fundición en bronce, en Madrid. Fue un procedimiento minucioso y lento, en el que Abad ensayaba repetidamente, modelaba, corregía o destruía, para empezar de nuevo, hasta quedar convencido de que no se trataban de meras efigies, sino de auténticas esculturas, un proceso perceptivo y mental que sólo alcanza tras retomar el rasgo más distintivo de su producción, el elemento generador de su expresión plástica: el objeto encontrado⁶³.

En efecto, su quehacer hay que contemplarlo en atención a un proceso que debe mucho a su habitual práctica artística. La representación del cuerpo humano siempre ha estado presente en su obra, pero nunca ha sido para él un fiel y consciente reflejo de la común realidad. Estas esculturas simplemente suponen un medio para expresar un universo de ideas elaborado en su intelecto, y para ello le bastó con manipular o intervenir un objeto encontrado por azar, que ahora no es otro que el propio cuerpo humano, momento en el que logra la concreción del paradigma estético y artístico, pues como declaró entonces en una entrevista, lo que pretendía «era destacar como si fuera la figura un hierro encontrado y luego le pongo ese marco, lo que llamará la atención al público, que irá más al objeto encontrado y no a la escultura»⁶⁴.

Cada uno de los guanches presenta una fisonomía, estructura física y postura claramente individualizada, portando útiles diferentes, si bien en palabras de la profesora María Rosa Alonso todas exhiben «(...) su anepa o bastón de mando, que era un asta o especie de cetro, no de oro ni de plata, sino arrancada de la entonces apretada arboleda isleña, y casi todos con su arma, el banot, un especie de lanza o vara tostada, aguzada para el ataque»⁶⁵.

Los guanches de Candelaria arraigaron en la conciencia colectiva nada más ser inaugurados y prueba de ello es que poco después el Ayuntamiento de La Laguna (Tenerife), le encarga la escultura del *Mencey Bencomo* (1995-1999), ubicada en la avenida de los Menceyes, cuyas formas de lejos recuerdan a las piezas anteriores, pero de cerca nos revelan un tratamiento iconográfico pormenorizado y diferente, particularmente respecto al que ofrece el personaje homónimo.

Entre la historia y la leyenda se sumergirá de nuevo, cuando la corporación municipal de Santiago del Teide (Tenerife), le solicita una representación del *Guanche don Alonso Díaz* (2003), para conmemorar el v centenario de la primera data del término, docu-



◀ *Guanche don Alonso Díaz*, 2003

mento donde se recogía un pleito que este aborígen ganó, tras denunciar ante el rey que el conquistador Alonso Fernández de Lugo le había robado doscientas cabras, argumento que reza en el pedestal, reforzando la iconografía que ofrece del aborígen: musculatura y juventud nos hablan de las condiciones físicas del protagonista, mientras que el ejemplar caprino que porta en su mano derecha y la lanza, que casi a modo de cetro real sostiene con la izquierda, ilustran la gesta.

Las coordenadas de actuación que ha venido fijando el escultor a lo largo de muchos años, en relación a la concertación de la escultura con el lugar, serán las mismas que definen otras intervenciones más recientes, en las que impone su personal lenguaje, basado en el empleo de materias más rudas y en una simbología reduccionista, que evita la narrativa enaltecedora. En el paraje natural de la sierra de Madrid, Abad establece un nuevo diálogo entre entorno, escultura y construcción, sólo que en esta ocasión no se encuentra con una escenografía arquitectónica consolidada por la historia. Se trata ahora de expresar, al igual que la reciente arquitectura que le rodea, una simbología coherente con la función que ese espacio iba a desempeñar, al transformarse dentro del ámbito y valores de la Naturaleza, en sede del Campus de Colmenarejo, de la Universidad Carlos III. La propuesta toma forma en una pieza de acero cortén, *Homenaje a la Institución Libre de Enseñanza* (2000), integrada por cuatro pórticos abiertos que enmarcan el paisaje en dirección a los puntos cardinales, simbolizando la amplitud de miras y la universalidad de la entidad. A través de ellas podemos acceder a la parte central constituida por cuatro pilares que sostienen una veta, transmutando así el aire en dispositivo plástico e incorporando el mo-

▼ *Homenaje a la Institución Libre de Enseñanza*, 2000



⁶⁶ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. II, p. 236 y del mismo autor: «José Abad: intervenciones escultóricas en paisajes y ciudades», *José Abad. Al oeste de África*, Ayuntamiento de Madrid, 2000, p. 33.

⁶⁷ MARTÍN, Estefanía, «Un monumento sirve de homenaje al trabajo de todos los campesinos», *El Mundo*, 21-7-2003.

vimiento real a la obra. No será ese el único componente natural, ya que bajo esta estructura encontramos un cubo «extraído de un filón que atraviesa el solar sobre el que se implanta el campus, quizás uno de los elementos más escondidos y desconocidos de la sierra, que se pone en evidencia del mismo modo que el esfuerzo de la enseñanza desvela el conocimiento, rememorando la pedagogía natural que auspició la Institución Libre de Enseñanza»⁶⁶.

En la rotonda del barrio de San Benito, antigua vía de penetración a La Laguna por el norte y en el límite entre la zona primigenia del barrio y las nuevas urbanizaciones que hoy se levantan sobre las antiguas huertas, se localiza el *Monumento al Campesino* (2003), recordando la actividad que antaño desempeñaron sus habitantes. Alude al tema mediante una pieza en acero cortén, cuya morfología prismática, flanqueada por dos figuras circulares, sugieren una carreta que puede insinuar no sólo al habitual medio de transporte utilizado por los campesinos, sino también a los antiguos talleres que allí radicaban destinados a su construcción. Si con esta alegoría quizá hace un guiño a la memoria del lugar, con la representación del arado romano que de ella surge, rescata una vez más sus recuerdos y vivencias, pues en más de una ocasión ha declarado que independientemente de que la forma del mismo le interesaba desde el punto de vista escultórico, el arado le evocaba una actividad que habían practicado algunos de sus antepasados. Es más, con motivo de la inauguración indicó: «El símbolo de este arado es un arma de paz y sólo por eso me parece maravilloso»⁶⁷. Parafreaseando el título de una parte de su producción, alude ahora al arma, no como artefacto inútil, sino como un ingenio que simboliza la armonía, un icono universal y atemporal.

▼ *Monumento al Campesino*, 2003





◀ *Homenaje a los Agricultores. 2007*

Con estas declaraciones, no es de extrañar que un inmenso arado romano de veinte metros de largo corone una estructura integrada por cuatro pilares, con los que dio forma a su *Homenaje a los Agricultores* (2007), en una rotonda de la Ronda Oeste de Cuenca, vial que enlaza la carretera de Alcázar de San Juan con el acceso al núcleo urbano. Con sus veinte metros de alto, el memorial puede verse desde cualquier punto de la ciudad, recordándole que buena parte de su prosperidad actual deriva del trabajo que durante años ha ejercido este colectivo de trabajadores. Por otra parte, el arado hace las veces de veleta y pese a su tonelaje puede mecerse con una ligera brisa, gracias a un doble sistema de rodamiento, «como si de una veleta de iglesia se tratara»⁶⁸.

En esta última fórmula insiste en *Los primeros diez años...* (2009), que conmemora en un punto estratégico, inmediato al Aeropuerto de Los Rodeos, el décimo aniversario de la declaración de «La Laguna Ciudad Patrimonio de la Humanidad». Aquí el giroscopio, «la aguja de marear», asentado sobre cuatro estribos nos lleva a reflexionar sobre la configuración radial del núcleo histórico que sigue el trazado geométrico impuesto por una rosa de los vientos, un modelo urbanístico inspirado en el concepto de ciudad territorio, diseñada sin amurallar. Es la primera ciudad para la paz y

⁶⁸ La obra fue encargada por el Ayuntamiento de Cuenca para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la constitución de la Asociación de Jóvenes Agricultores de Cuenca (ASAJA). J. H., «El monumento al agricultor, un sueño que se ha hecho realidad», *La Tribuna de Cuenca*, 1-12-2007.



A la izda.: *Altar de las palabras*. 2010 ▲
A la dcha.: *Los primeros diez años...*. 2009



al igual que la veleta, su influencia se extiende en todas direcciones, convirtiéndose en un vivo ejemplo de entrecruzada cultural entre Europa y América, una idea que el escultor ha refrendado al señalar: «Lo que he querido es que el monumento refleje la universalidad de mi ciudad»⁶⁹. En la zona inferior del prisma localizamos un fragmento de ignimbrita basáltica, denominada popularmente piedra chasnera, extraída de las entrañas de las canteras de Arico (Tenerife), cuya presencia está vinculada al pasado y presente constructivo de nuestro patrimonio arquitectónico.

Pese a lo dicho en este apartado y sin entrar en contradicción con ello, un caso relativamente reciente demuestra que la intención que acompaña a la obra de Abad no siempre ha sido interpretada con acierto por los comitentes. En 2010, por encargo de la Fundación CajaCanarias proyecta en hierro *Altar de las palabras*, destinada a un espacio público, previamente sin precisar. La propuesta adopta la forma de un rectángulo, integrado por un doble marco dividido interiormente por segmentos horizontales y, verticalmente, por dos gruesos cilindros que no llegan a tocar el marco superior. A pesar de la contundente presencia de los elementos internos, la pieza ofrece un interesante vacío que permitiría ponerla en relación con un entorno paisajístico o en diálogo con algún referente arquitectónico urbano, fomentando así una posible interacción de significados divergentes. Pero la realidad ha sido bien

⁶⁹ D. B., «Más de cincuenta toneladas de arte para enaltecer una ciudad Patrimonio de la Humanidad», *El Día*, 24-II-2009.



distinta. La escultura ha sido ubicada en el patio interior de la Casa Soler, en el municipio de Garachico (Tenerife), una localización desacertada, agravada por la presencia del muro que le sirve de fondo, mampuesto y reiteración de piedra vista, pretendido sello de la arquitectura insular que desvirtúa su potencialidad expresiva.

En su taller aguarda aún su última obra monumental, *La verdad de la cueva-casa de una amante desconocida de Óscar* (2002-2016), en cuya realización no ha mediado encargo. Da la sensación de que Abad, con esta intención exclusivamente personal, no ha podido resistirse a trasladar a este ámbito una de las temáticas recurrentes en su producción, a la que hasta ahora no ha dado salida: la erótica. Y lo hace desde un posicionamiento poético, insinuante, buscando en el espectador una respuesta que consolide la interacción. Para lograr la percepción intelectual de esa sensualidad, recurre a la contraposición de dos colosales estructuras, una curvilínea y otra rectilínea, de las que emergen unas insinuantes piernas femeninas, entrecruzadas, generando un vacío que en su apertura formal nos permite entrar en ellas. Desvanecida la separación entre espacio interior y exterior, quien la contempla se identifica plenamente con el sentido de la obra, la hace suya, sintiéndose incapaz de frenar una atracción que le suscita sutiles sugerencias acerca del cuerpo femenino y del enigmático y telúrico lugar del que surge.

▲ *La verdad de la cueva-casa de una amante desconocida de Óscar. 2002-2016*

El arte como provisión urbana

Algo más de veinte años han transcurrido desde que José Abad integrara en la plaza de Santo Domingo de La Laguna la luminaria que elevó a categoría artística, ya que no será hasta 1990 cuando retome esta opción plástica, que le ha permitido extender el concepto de utilidad al arte público. El respeto al entorno, la concertación con el lugar y la sobredimensión de la escala se alían ahora con la funcionalidad, buscando la concentración y polarización perceptiva en la carga simbólica de un diseño que contribuye a ordenar visualmente un nuevo entorno, ya que la plástica se genera casi de forma simultánea a la actuación espacial.

La concreción de *La Puerta de la isla de La Graciosa* (1990) ilustra perfectamente este propósito. El proceso de gestación fue paralelo a la configuración de una escollera en la Caleta de Sebo, que pasó a convertirse en la nueva bocana del muelle que en esta isla se había ampliado. El estratégico lugar que ocupa justifica la función, actuando de soporte de las indicaciones luminosas que facilitan el tráfico naval. La percepción unitaria de los brazos que conforman este acceso se logra al situar dos formas escultóricas en cada uno de ellos, concentrando la luz verde en uno, y la roja en el otro⁷⁰. Abad transmuta la tecnología en una composición poética alimentada por metáforas vinculadas al medioambiente: faros, norays, puerta al océano y quizás también pescantes, crean un ámbito de sugerencias que no sólo marcan el espacio, sino que lo hacen significativo. Los volúmenes compactos de las piezas contrastan con el imponente vacío del que actúa a modo de pórtico —confluencia de periplos—, y la rotundidad del acero cortén con el fluir y la transparencia del mar.

⁷⁰ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. II, p. 202.

La puerta de la isla de La Graciosa, 1990 ▼





El pluralismo conceptual de Abad respecto a esta alternativa plástica se ratifica cuando, junto al artista Ildefonso Aguilar, transforma en 2003 una explanada que forma parte de la avenida que bordea la playa de Los Pocillos (Tías, Lanzarote). La actuación se extiende en una plaza de aproximadamente 5.000 centímetros de diámetro, concebida como escenario de potenciales eventos. Ante la necesidad de proporcionar luz a este espacio, proyecta *Escultura Luminaria*, conjunto realizado en acero galvanizado en caliente, integrado por doce piezas de diferentes formas y dimensiones, alcanzando el foco los 3.330 centímetros de altura, al que sirven de contrapunto el resto de los componentes. El pictórico pavimento sobre el que se levanta, realizado por Aguilar, contrasta con las monocromas piezas blanquecinas, concebidas con dicción minimalista. La esbeltez de las piezas y las sombras que proyectan proporcionan sugerencias dinámicas, como si de una danza ritual de ancestrales mitos se tratara, entrando en aparente contradicción con la función tecnológica.

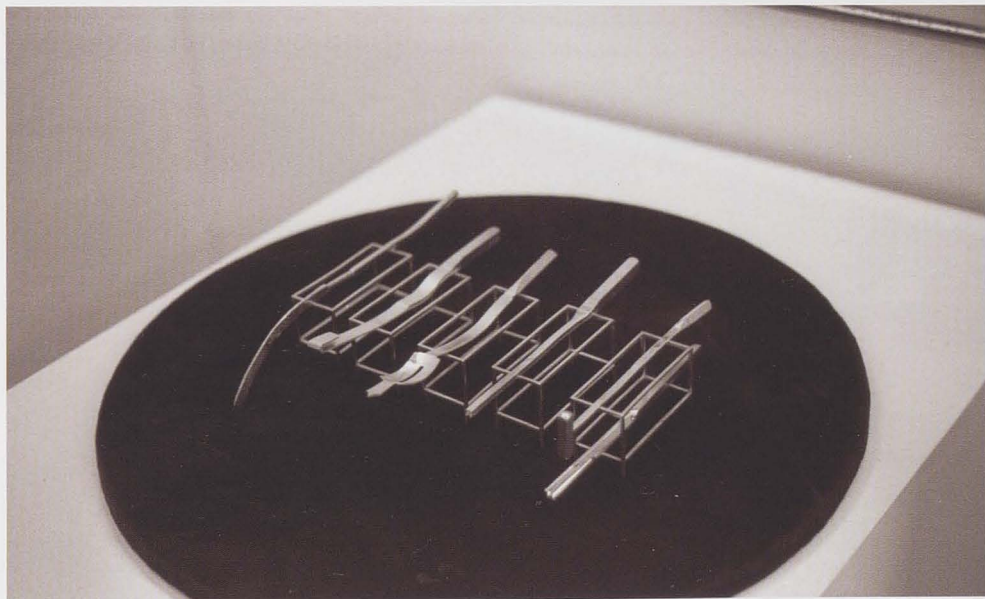
▲ *Escultura luminaria*. 2003

El escultor orfebre. Esculturas mínimas

Los referentes de Abad en el apartado de la joyería se encuentran en su propio ámbito vital, en La Laguna, donde a lo largo de los siglos había ido arraigando una tradición que sirvió para abastecer a iglesias y particulares, una actividad que ha dado forma a un valioso patrimonio litúrgico y a un elevado número de alhajas y exvotos. Ahora bien, la interpretación universal que de esta actividad hace el artista lo sitúa también junto a otros grandes creadores contemporáneos, como Giacometti, Calder, Gargallo o Picasso, entre otros, que han reivindicado en los objetos de pequeño formato, más accesibles al público, la dignidad de las investigaciones alcanzadas en creaciones de mayores dimensiones, en un intento de eliminar barreras entre oficio y arte.

Coincidiendo con el momento en el que inicia el proceso de esquematización formal de la escultura, se interesa por la simplicidad y las posibilidades expresivas y poéticas que encierran los objetos cotidianos. En plata forjada realiza *Tenedor 2 gatos* (1984); en este caso, el cubierto se nos muestra prácticamente sin manipular, convirtiéndose en el soporte de un felino que transita con su habitual y equilibrado donaire sobre el puente que le ofrece la curvatura funcional del utensilio, mientras otro le aguarda sin atreverse a cruzar una estructura prismática que le obliga a permanecer aislado. En los asedios que practica para significar la esencialidad de la escultura emprende poco después la serie *Cubiertos inútiles* (1986-1987), cincelando y horadando el metal hasta reducir las referencias al mínimo, negando su posible funcionalidad al convertirlos en objetos inservibles o imposibles que exhibe en la Galería Conca en 1988.

Cubiertos inútiles. 1986-1987 ▼



Un año antes presentaba pequeñas esculturas de plata en el stand de la Galería Naviglio en la Feria de Basilea Art 18,87. Son figuras en las que el cuerpo queda simplemente sugerido por la varilla del metal, al que añade algunas piezas forjadas para expresar cabezas, extremidades o determinadas partes del cuerpo que inevitablemente nos transportan a las esculturas totémicas que en esos años y en los siguientes cultiva. En relación con estos trabajos se encuentran los múltiples como *Personaje I* (1987), reproducido en bronce y acero cortén para la Galería Nieves Fernández de Madrid, dando respuesta a una representación institucional, o la escultura distintiva del premio *Opelio Rodríguez Peña* (1990), trofeo del Carnaval tinerfeño.

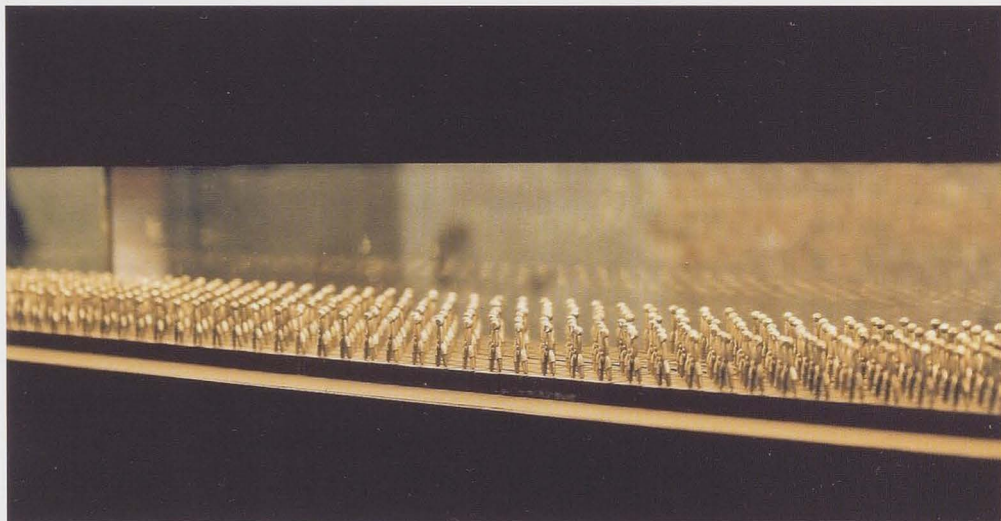
La serie más reciente que en las últimas décadas ha titulado genéricamente *Escultoría Joyérica*, consolida su interés por trasladar las disquisiciones escultóricas al campo de los metales preciosos, ratificando temáticamente los argumentos que exhibe, como ocurre con la pieza *Coral Africana para Freud* (1999), esculturas de plata con incrustación de circonita, y otras de oro con brillante, versiones todas de una serie lignaria homónima que presentaba conjuntamente en la muestra *Al Oeste de África*.

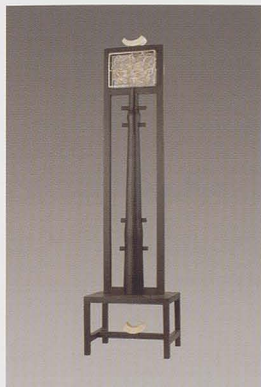
En la exposición *Armas para la Paz II*, en la edición correspondiente a Málaga (2006), aunque encontramos piezas que recuperan supuestos formulados en años previos, cuando las jaulas prismáticas de las que pendían cadenas se mostraban incapaces de contener la rebeldía de las formas, la mayoría de las piezas corroboran la temática que en esos momentos ocupa al artista. Se suceden las figuras totémicas, misteriosos iconos que nos sumergen en ámbitos arqueológicos, como si se tratara de ajuares vinculados al mundo de ultratumba. También referencias a la estética africana se detectan en homenaje a *Sir Blancar Ruy* (2004-2006), un pequeño idolillo femenino, sedente, en el que sus pronunciados pechos se juntan con los collares que luce, abalorio completado por los aretes que adornan su expresivo pero sintético rostro.



▲ *Personaje I*, 1987

▼ *Coral africana para Freud*, 1999





▲ *Escultura de ébano, plata y hueso. 2011*



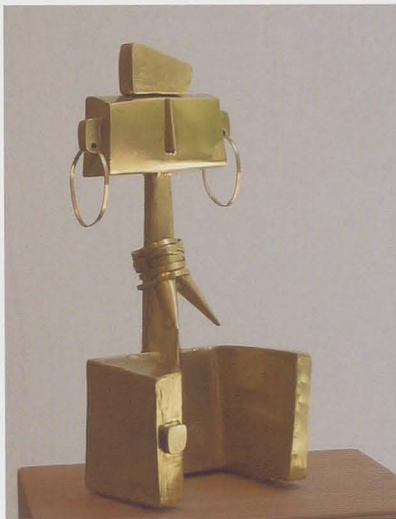
▲ *Escultura de ébano, plata y hueso. 2011*

Aunque también debemos considerarlas pequeñas esculturas, o *Esculturas mínimas*, como denominó a la primera exposición en la que las exhibe en 1979, en el Colegio de Arquitectos de Canarias, Abad realiza joyas para vestir. Son aderezos femeninos, anillos, colgantes, pendientes y pulseras, en las que engarza diferentes piedras: ónix, esmeraldas, brillantes, ágatas, etc. En estos trabajos ofrece un equilibrio perfecto entre la adaptación del adorno a las funciones del objeto y la reflexión sobre las posibilidades y límites de la materia. En algunas alhajas trabajadas con ágata u ónix se sobrepone pequeños fragmentos de plata, que bien trepan por la superficie desmarcando los límites de la piedra o se superponen protagonizando una fuga que finalmente detiene la consabida estructura reticular. Una retícula pone orden, en un colgante de oro presidido por una esmeralda, a la eclosión rebelde de unas diminutas formas. Otra sugiere una máscara primitiva, cuyos rasgos y límites parecen desdibujados por el tiempo en el que ha permanecido oculta como parte de algún tesoro milenario, mientras otras evocan también tiempos pretéritos alegorizando por formas excesivamente simplificadas.

Diferentes en materia y formato son los «aderezos» que realiza en 2013, recurriendo a la densidad lignaria del ébano, cuyo intenso color negro contrasta con el brillo de la plata y la claridad del hueso, con los que complementa las numerosas piezas escultóricas, en un ejercicio que rezuma artesanía de orfebre. Idéntica destreza desprenden varios conjuntos de colgantes y pendientes con los que participa en la exposición colectiva *Joyas de autor*, inaugurada en la Sala de Arte Bronzo a finales de ese mismo año. Reseñas totémicas desprende el denominado *Ofrenda*, trabajado en oro, lapizlázuli y brillantes engarzados. En el titulado *Sueño de Atleta*, plata y ónix, parece remitirnos al mundo clásico, reinterpretando desde la contemporaneidad el interés que los artistas de entonces sintieron por la anatomía, centrando Abad su atención tan sólo en parte del tronco y extremidades inferiores, en actitud de marcha, que en el colgante encuentran su contrapunto en algunos rostros, también seccionados, que sitúa en la forma ovalada que pendiendo de la cadena da paso al prisma que contiene la escena, de cuyo extremo inferior surgen sucesivos óvalos dispuestos en tamaño decreciente, configurando un esquema que en líneas generales, pero de forma simplificada, reproduce en los pendientes.



A la izda.: *Joya. 1996* ►
A la dcha.: *Sueño de atleta. 2013*



En diciembre de 2014 es invitado por el Musée de La Poste, en París, para participar en la muestra *Faites vos voeux! Ex-voto d'artistes contemporains*. Se le presenta la oportunidad de trabajar sobre exvotos, piezas de gran valor cultural y artístico, en cuanto que expresan la forma en la que los hombres se han enfrentado ante un acontecimiento que marca su vida y cuyo desenlace temen. Es este hecho y la forma plástica del propio exvoto lo que atrae al escultor a la hora de versionarlo, por lo que no debe interpretarse una actitud de creyente, como bien ha dejado claro en el texto del catálogo que acompaña las ilustraciones de estas piezas: «Por moi, agnostique total, un ex-voto est avant tout une forme plastique que je dé barrasse de toute intention mystique ou religieuse. Elle me permet simplement d'aborder la condition humaine d'une autre manière. Je ne suis pas superstitieux parce que cela porte malheur»⁷¹.

Partiendo de esta idea, Abad insiste con estas joyas elaboradas en plata, en la historia de las formas y acepciones. Sus títulos vuelven a hacer un pequeño guiño al significado, permitiendo leer entre líneas la interpretación personal que nos hace con cierto humor. En *Bras de Dadór* (2013), una fina lámina de plata representa un brazo con secciones recortadas, una imagen incompleta que puede evocar las limitaciones de la enfermedad. La articulación del codo queda señalada por la presencia de la circonita que repite en una de las cuadrículas inferiores que delimitan el prisma.

Cuando en diciembre de 2015 presentaba en la Sala de Arte Bronzo la serie escultórica *Sillas como pretexto*, versiona también este mobiliario en plata, con un sentido más lúdico: *Silla Burbuja* y *Silla Cola*, son dos ejemplos. Exhibe también una colección de joyas, pulseras y colgantes, bien en plata u oro, inspiradas en el *Monumento de los Menceyes Guanches de Candelaria*. Para evocar la insularidad incorpora la olivina, única piedra preciosa con la que cuenta el Archipiélago⁷². Los menceyes surgen recortados en finas láminas insertas en retículas, símbolo del aislamiento; en ocasiones aparecen en solitario, y en otras acompañadas por la representación del Teide, subrayando el contexto geográfico.

▲ A la izda.: *Sir Blumar Ruy*. 2004-2006
En el centro: *Bras de Dadór*. 2013
A la dcha.: *Il n'est pas ce qu'il semble*. 2013

⁷¹ «Para mí, agnóstico total, un exvoto es ante todo una forma plástica a la que yo elimino toda intención mística o religiosa. Ello me permite simplemente abordar la condición humana de otra manera. Como se dice en el póker, yo no soy supersticioso porque eso da mala suerte». ABAD, José, *Faites Vos Voeux! Ex-voto d'artistes contemporains*, Musée La Poste, Snoeck, 2014, p. 23.

⁷² GALÁN, Verónica, «Esculturas para llevar puestas», *La Opinión*, 18-12-2015.

Obra sobre papel. Collages, dibujos y escritura

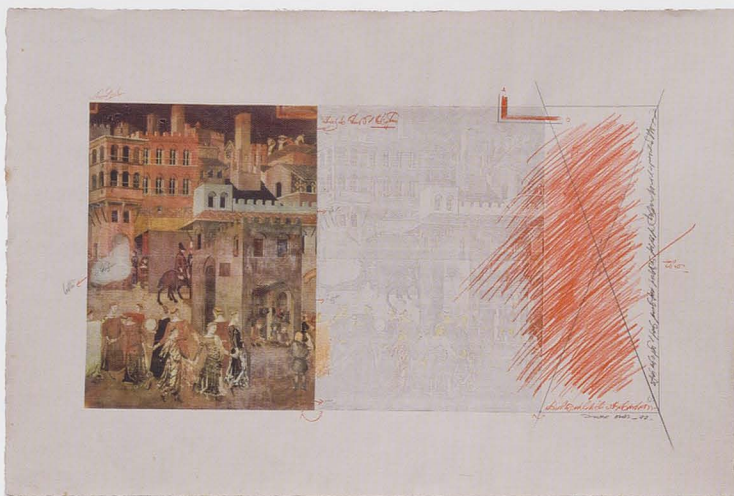
En una ocasión Abad explicaba su versatilidad creativa, aduciendo «que cualquier artista debe utilizar medios diferentes para expresar las distintas facetas de su quehacer artístico con libertad. No me parece adecuado el encasillarse en una sola forma de expresión, el artista no puede limitarse»⁷³. En la exposición *Armas para la paz* (1966) ya afianzaba este pensamiento en unos dibujos de tinta sobre papel. Con ellos insiste en la denuncia mediante formas de resabios mecanicistas, traduciendo la misma tensión que ocasiona la confrontación de los hierros en el espacio, al adoptar la apariencia de los ensamblajes y la sensación del vacío que suscitan las negras trazas.

El humor y la ironía alientan diversos collages realizados junto a su amigo Alberto Pizarro, agrupados en la serie *Poesía eres tú* (1975), en la que ambos trabajan el recurso de la descontextualización, trasgrediendo los umbrales de toda lógica. Cada una de las piezas está integrada por una estampa seleccionada entre las publicadas durante 1888 y 1889 por la revista catalana *La Ilustración Artística*, alterando la imagen con aplicaciones de color puntuales, o incorporando elementos ajenos que pertenecen a espacios cronológicos diferentes. El efecto sorpresa se acentúa cuando leemos la reinterpretación poética que Pizarro formula de versos de autores que se corresponden con distintos momentos históricos, como los de Santa Teresa de Jesús, Pedro Paz Roldán, Gervasio Méndez o José María Garavito. La alteración de los textos subraya el efecto conocido como «ostranenie», o extrañamiento visual y gramatical que ocasiona en el espectador los inconexos elementos que se añaden a las estampas, a los que debemos sumar el sobrevuelo que protagoniza un ave en cada una de ellas.

⁷³ CASTRO MORALES, M^a Belén, «Una experiencia plástica: Los 365 días de José Abad», *El Día*, 15-3-1979.

Poesía eres tú, 1975 ▶





◀ *Serie italiana*. 1977

Pese a esta colaboración, Abad también aborda la escritura de manera individual y bajo unas grafías personales que impiden al espectador su descodificación, evitando hacerlo participe de pensamientos íntimos que, paradójicamente, siente la necesidad de expresar. Sus garabatos no nos conducen a un prototipo mental preestablecido, de modo que podemos entenderlos como expresión de lo que se ha denominado estos últimos años escritura asémica, término que en griego significa sin signo, grafología que algunos vanguardistas como Jean Dubuffet, Paul Klee, Joan Miró o Zhang Xu convirtieron en medio plástico. Estas grafías no están formadas por caracteres conocidos, careciendo de contenido semántico específico, pero por ello no debemos entenderlas carentes de sentido, sino como una escritura sin letras, que se concibe de forma similar a la sémica, pero que no deriva de la consciencia, sino del subconsciente.

Podemos partir, como ejemplo ilustrativo, de la *Serie italiana*, integrada por collages que exhibe en la Sala Conca de La Laguna en 1977, donde también daba a conocer la carpeta titulada *Apuntes de Historia*. Son fragmentos de imágenes que datan del Renacimiento o del Barroco, a los que somete a extrañas e indescifrables anotaciones⁷⁴. Entre los collages que integran la primera, destaca uno que reproduce cuatro veces la misma visión de un mausoleo clásico protegido por un templete ubicado en un recinto religioso. Aplica colores a las columnas, basas y losetas que determinan la perspectiva espacial renacentista, y sobrepone flechas, grafías y otros signos que repite en cada uno de ellos de forma diferente, de modo que cada imagen adquiere una apariencia individualizada, suscitando claves de lectura desiguales del mismo elemento matriz, lo que genera a la vez un conflicto en la percepción. Similar intención provoca un gran espacio blanco parcialmente cubierto por tachaduras rojas y caligrafías, que parece ocultar intencionadamente parte del conocido mural *Allegoría del Buen y el Mal Gobierno* (siglo XIV). Abad transita entre espacios temporales diferentes, el pasado en el que interviene y el presente que vive, al que alude incorporando nuevos significantes.

Arriba, izda.: *Calendario 365 días*. 2013 ▶

Arriba, dcha.: *Apunte para un retrato*. 1979

Abajo, izda.: *Portada para un libro imposible*. 1979

Abajo, dcha.: *María del Mar y el Santa*. 1995

⁷⁴ CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, op. cit., T. II, p. 366.

Ese mismo año inicia otro proyecto, *365 días*, en el que continuará trabajando hasta marzo de 1979, momento en el que lo da a conocer en la Galería Rodin de Santa Cruz de Tenerife. Como si de un diario personal se tratara, cada día realiza un dibujo diferente al anterior, conformado por signos caligráficos y huellas dactilares. Posteriormente, al encontrar un taco de almanaque, va añadiendo una hoja del mismo a cada uno. La crítica relacionó esta práctica con la poesía experimental tan en boga durante esos años, si bien él justifica su actuación con la necesidad de expresar poéticamente aquellos pensamientos que sólo a él le pertenecen, y que por tanto carecen de significado e interpretación para todo aquel que intente descifrarlos⁷⁵. Se trata de una cavilación sobre el paso del tiempo, en la que ahonda sobre el concepto de vitalidad, un modo de sublevarción constante, impuesto por el día que finaliza y el que empieza de nuevo. Analiza los momentos vividos, los pormenores, intentando dar coherencia a los fragmentos que integran el transcurrir diario. Todos somos signos escritos, rayas que tachan lo que vamos ultimando, anotaciones de lo que aún nos resta por hacer, letras, números e improntas digitales⁷⁶. Con el paso de los años estas ideas perviven en el intelecto de Abad y resurgen en *Calendario 2013*, donde retoma algunos de los elementos descritos, a los que suma otros recursos icónicos que se detectan en collages de esas mismas fechas, sellos, aves...

La aportación de Abad en relación a la práctica del dibujo fue reconocida ese mismo año, al concedérsele la segunda mención en la edición XVIII del Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, un certamen auspiciado por el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo de la Fundación Joan Miró de Barcelona⁷⁷. Participa con *Apunte para un retrato* (1979), realizado con técnica mixta, a base de carboncillo, lápices de distintas durezas y tinta de tampón. Reproduce el busto de un personaje extraído de una fotografía antigua, en cuyo rostro y algunas zonas de la vestimenta ofrece cicatrices que ha dejado la acción del tiempo, vacíos o borraduras que también se detectan en el sistema reticular que, a imitación de las hojas de los cuadernos, le sirve de fondo, donde se enmarañan huellas dactilares, tachaduras y otros símbolos de su alfabeto.

En la serie *Portadas para un libro imposible* (1979) Abad aúna códigos lingüísticos de los dos trabajos anteriores. Daguerrotipos ovales de personajes uniformados se muestran incompletos. Mientras en la parte superior reproduce la cubierta de un manual antiguo que, aún desgastado por el devenir de los años, preserva en el lomo las letras doradas que refieren el título y la especialidad del volumen, en la inferior, la emulación de estos referentes viene dada por caracteres del todo ilegibles, como si no deseara compartir el contenido de este extraño manual. En la contraportada, un borrón cruzado por una fina raya interrumpe la continuidad del oscuro grafito, persistiendo esa estrategia expresiva en la sombreada portada, donde surge la hoja de un almanaque de 1942. Todos los recursos utilizados remiten a momentos diferentes, como si se tratara de una reflexión en diagonal sobre el proceso histórico.

A finales de la década de los ochenta, Abad da un paso más en este tipo de prácticas, editando algunos libros de artista. En ellos reinterpreta algunas obras escultóricas, convirtiéndose cada representación en una pieza que cuenta con entidad propia. El formato desplegable de *Juguets de Erjós* (1987) transmuta al papel versiones de la escultura homónima, sugiriendo enigmáticas sombras, cuyo misterio se acentúa con las grafías mecánicas que las envuelven. En *Onatas III*, libro del que al igual que

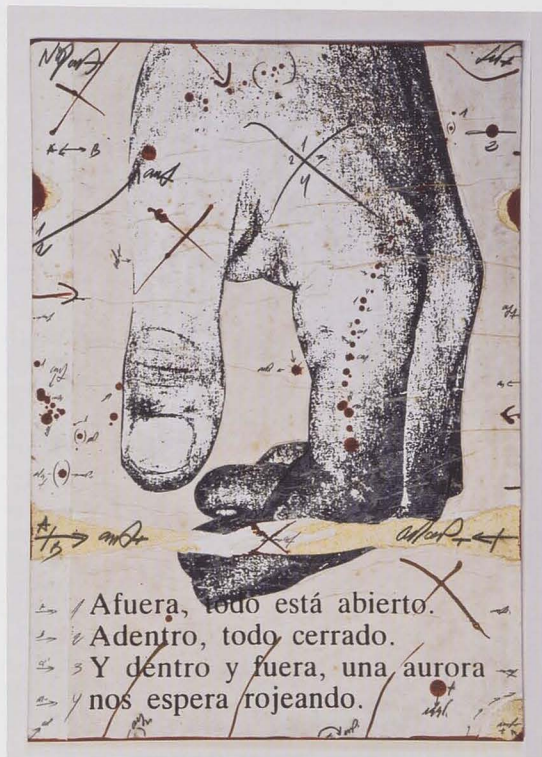
Izda: Onatas III. 1995 ▶

Dcha: Proyecto para una serigrafía con un poema de Pedro García Cabrera. 1995 ▶

⁷⁵ CÁSTRO MORALES, MF Belén, art. cit.

⁷⁶ POWER, Kevin, «Palabras para una exposición: «365 días», de José Abad», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-6-1979.

⁷⁷ Este certamen en el que participaron un total de 424 artistas de todo el mundo, alcanzó una amplia repercusión en el sector de la crítica en la prensa nacional. Al respecto, sirvan de ejemplo las siguientes referencias: «XVIII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró», *La Vanguardia*, 21-7-1979; «Exposición Premi de Dibuix Joan Miró», *El País*, 26-8-1979; GIRALT MIRACLE, Daniel, «El XVIII premi internacional de dibuix Joan Miró», *Avui*, 12-8-1979; CIRICI, Alejandro, «El concurs internacional Joan Miró», *L'Hora*, n.º 24, agosto, 1979; MARTÍN-CRUZ, «XVIII Premio Internacional Joan Miró», *Diario de Navarra*, 16-11-1979.



en el caso anterior, editó 120 ejemplares, adopta una estrategia diferente, ya que al extenderse nos ofrece una lectura conjunta del perfil de *La Soledad de Falanto*; dicho de otro modo, cada página parece capturar un fragmento de esta figura. La escritura errática de blancos trazos se superpone a la negra silueta, mientras que el grafito inunda el fondo, sugiriendo reglones escritos con símbolos primarios.

Hasta ahora he venido reparando en esas grafologías de gesto rápido con las que Abad, en una especie de *horror vacui*, llena las superficies. Sin embargo, en algunas ocasiones estas comparten protagonismo con frases que son legibles, hecho que contribuye a ratificar el carácter más intimista de aquellas, revelando los límites que el artista se auto impone al expresar sus emociones o pensamientos. Así se deduce al observar el collage titulado *María del Mar y El Santo* (1995), donde una fotografía de su hija montando a caballo se superpone a un fondo con cuadrículas coloreadas en distintas tonalidades, sobre las que intercala diferentes signos, números y flechas. En la parte inferior se lee perfectamente una cariñosa dedicatoria; sin embargo, algo más arriba, Abad escribe mecánicamente, negando el valor comunicativo de las palabras, resguardando la clave de una posible interpretación que nos permita adentrar en su ámbito vital más íntimo, aislando así la esfera privada de la pública.

Estrategia similar puede transmitir *Proyecto para una serigrafía con un poema de Pedro García Cabrera* (1995). Abad transcribe unos versos extraídos del *Romancero Cantivo* (1936-1940), en el que el universal poeta narra las peripecias que sufre tras ser apresado el 18 de julio de 1936. La indignación y tristeza que siente Abad ante la castrante y opresiva vida que impuso la dictadura franquista al poeta y a la cultura en general, quedan ocultas tras un universo de símbolos, negro y rojo, grafías que invaden los versos y la inmensa mano que preside esta composición, concebida en parámetros cercanos a la poesía visual, donde el componente icónico es tan importante como el verbal. Si el prominente brazo parece simbolizar la dominación y opresión, Abad, con sus indescifrables caracteres vence a la censura dejando fluir su inconsciente sin represión, dando rienda suelta a su irritación mediante el poder creador.

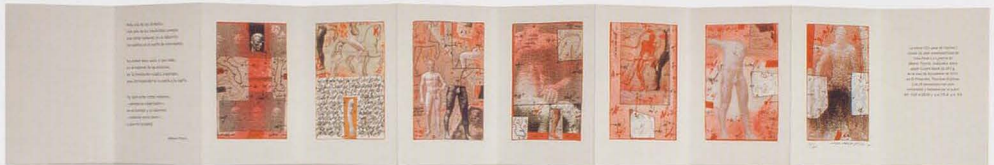
En 1999 Nilo Palenzuela escribe un poético texto titulado *Estrellas para un Abad*, para el catálogo de la exposición *Al Oeste de África*. Cinco años después, Abad lo reproduce íntegramente, convirtiéndolo en elemento plástico de una obra en la que no deja un solo espacio libre. Con grafito despliega un alfabeto gestual, incorporando figuraciones mediatizadas por el sueño y la realidad, que deben mucho a las esculturas totémicas con las que en esos años rindió homenaje a la cultura africana.

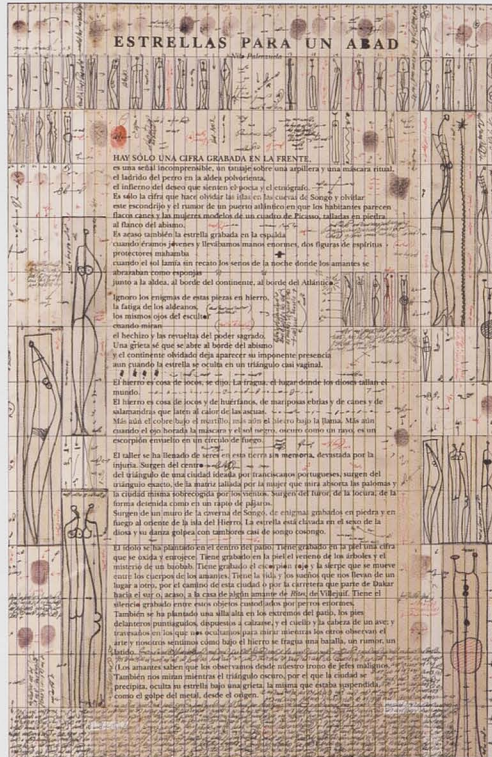
La seducción que Abad siente por la poesía y la palabra escrita es palmaria en la selección de obras comentadas en este apartado, una sugestión que ha confirmado en alguna ocasión, al confesar que a través de su escultura no podría alcanzar nunca la libertad que le ofrecía la palabra, de ahí que sienta la imperiosa necesidad de introducirla en su producción, sin hacerse planteamientos intelectuales *a priori*: «hay momentos en que es suficiente la mera escritura, porque un día estás haciendo cosas y escribes tres palabras y con ello te has vaciado»⁷⁶. Justifica también su atracción por la poesía, al indicar que al no tratarse de un objeto de mercado, «no hay posibilidad de que un poema pueda tener un costo elevado en dinero, y ahí es donde todavía está la pureza de creación hoy»⁷⁹.

⁷⁶ GARCÍA CALÍ, JORDI, «José Abad asevera que el inconveniente de la creación es que te deja desnudo», *La Opinión*, 23-12-2001.

⁷⁹ *Ibidem*.

▼ *La Casa de Hypnos I y II*, 2014





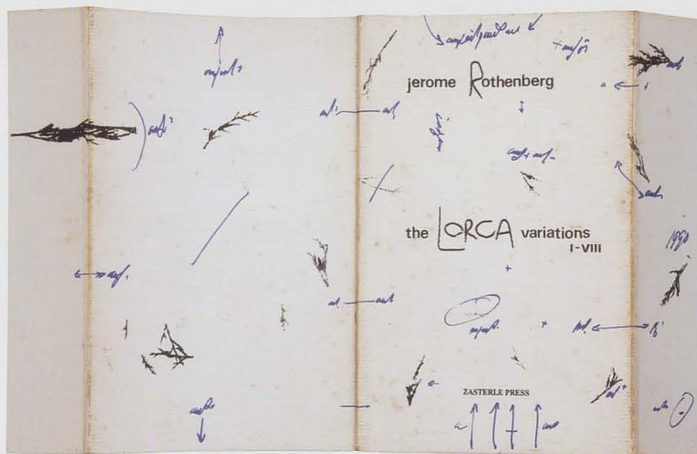
Estrellas para un Abad, 2003 ▶

Ambas declaraciones explican que al igual que en sus orígenes, Abad siga contando con su gran amigo Alberto Pizarro para fomentar estas actuaciones, como vemos en *Macaronesia* (2004), de técnica mixta, donde el poema alusivo a un mirlo, excediendo las normas tipográficas tradicionales, destaca sobre la convulsa y nerviosa grafología. O más recientemente, en la exposición de collages y dibujos titulada *La casa de Hypnos*, que presenta en diciembre de 2014 en Cuadros Torres de La Laguna. Su contenido temático revela la impresión que le causa el descubrir que en Almedinilla (Córdoba), en la antigua villa romana El Ruedo, existió una morada dedicada a este dios, a la que los romanos acomodados acudían para curarse del estrés mediante el sueño, o lo que es más sorprendente, para sumirse con dignidad en la eternidad. A este lugar dedica Abad dos libros de artista desplegados, *La casa de Hypnos I y II* cada uno de ellos acompañado de un poema de Alberto Pizarro. Tanto los collages, como los grabados y las estampaciones de los libros, reproducen imágenes recortadas de una fotografía de la estatua romana del dios. Resurge aquí el Abad existencialista, el artista que recurriendo a su pasión por la mitología, dilucida sobre el concepto de la libertad humana, consciente, como Heidegger, de que ella radica en la actitud personal que debe adoptar el ser frente a su destino.



The Lorca Variations I-VIII ►

◀ Cosas que pasan en el taller cuando yo no estoy. 2007



Si en el caso anterior su pasión por la mitología encuentra su correlato en el collage, serán el humor y el azar los que determinen los collages pertenecientes a la serie *Cosas que pasan en el taller cuando yo no estoy* (2007). Distintas perspectivas fotográficas que recrean su ámbito de trabajo sirven de fondo a cómicas figuras dibujadas que transitan entre ídolos y esculturas totémicas, extraña situación que se agudiza con la incorporación de cadenas, lápices o fragmentos de madera, anulando así toda apariencia racional, para hacernos perder en irónicos argumentos.

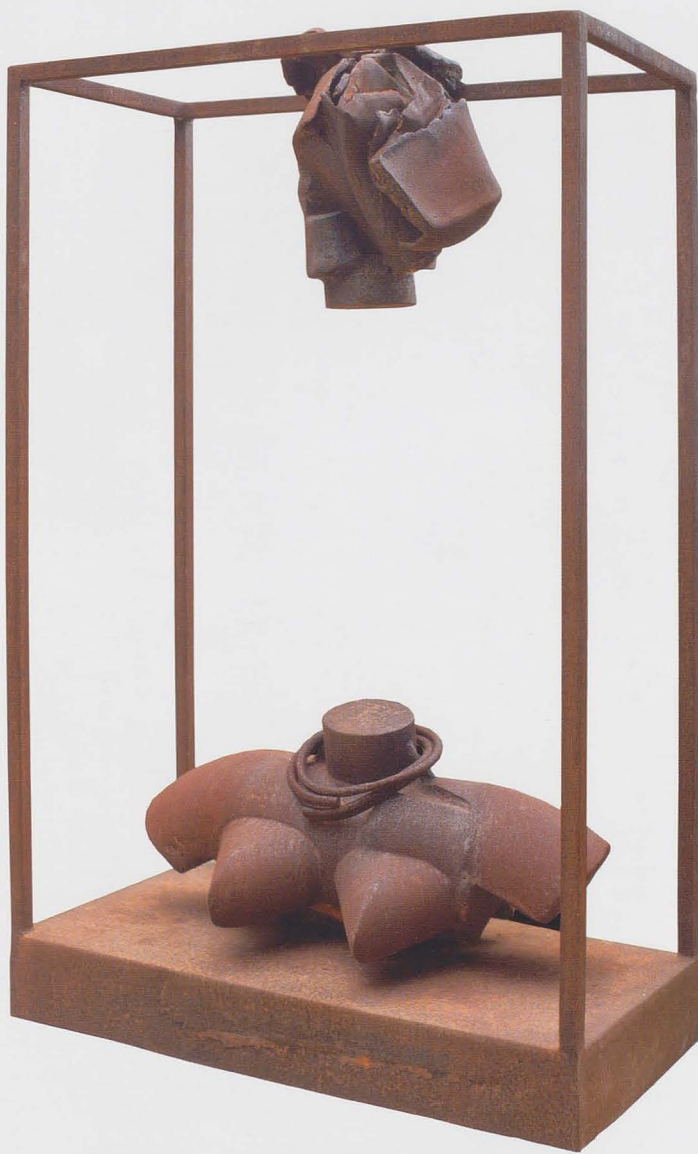
No quiero concluir este apartado sin reparar, al menos brevemente, en otra actividad artística menos conocida de Abad: la ilustración de publicaciones, variante motivada por el entusiasmo que siente por la lectura. Se inicia con la portada que realiza para los poemas de Eugenio Padorno, que con el título *Para decir en abril*, se publican en la colección de poesía «Mafasca» (1965). Recurre a un dibujo monocromo, de trazo negro, excesivamente esquemático, emparentado en sensualidad y voluptuosidad con los que contiene la carpeta, *14 grabados al linóleo*, editada ese mismo año.

Paralelamente diseña las ilustraciones interiores del libro *Como un grano de trigo*, en la colección de poesía *El Bardo*, obra de Carlos Pinto Grote, quien abordó, bajo su inconfundible estilo simbolista, el viaje de una nave espacial. En relación con el tema recrea imágenes que el lector puede asociar fácilmente con extraterrestres.

En este apartado de su producción Abad nos muestra también su carácter dual, ya que si en los ejemplos comentados sus recreaciones parecen explícitas y el espectador puede interpretarlas con cierta facilidad, en otras hace gala de su escritura errática y misteriosa. Así actúa en la portada del libro *Puede el Mar*, poesías de Alberto Pizarro, editado en 2006 en la colección la Caja Literaria, donde despliega sobre el espacio reducido de un sello, flechas, tachaduras, letras y números, que también encontramos con diferente organización en la ilustración que años antes realiza para el libro *The Lorca Variations I-VIII* (1982), obra en la que Jerome Rothenberg reinterpreta la poesía de Lorca.



Cronología



1942

El 24 de septiembre nace Juan José González Hernández-Abad (José Abad), en La Laguna. Será el tercero de cuatro hermanos. En esta ciudad tinerfeña realiza sus estudios; primero en el Colegio Nava de los Hermanos de La Salle y posteriormente en el Instituto de Enseñanza Media Cabrera Pinto.

1960

Ingresa en la Universidad de La Laguna con intención de licenciarse en Derecho, siguiendo el ejemplo de su progenitor. Sin embargo, paulatinamente se da cuenta de que las leyes no eran lo suyo, de modo que irá alternando las aulas con el Seminario de Historia del Arte, donde día a día devora publicaciones. Con espíritu autodidacta recorre talleres artesanales en busca de nuevas técnicas y materias.

Acude a la I *Exposición de Tabacos y Licores* celebrada en las Galerías Macías del Toro, en La Laguna, con un mural en yeso para la fábrica de tabacos *La Lucha*.

1961

Con *Mujer*, madera, participa en la II Regional de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, auspiciada por el Ayuntamiento y celebrada en el Círculo de Bellas Artes.

1962

Obtiene los premios Santo Tomás de Aquino de Escultura y de Teatro de la Universidad de La Laguna.

Participa en la III Regional de Bellas Artes con *Pensador* y *Exiliados*; con esta última pieza, actualmente desaparecida, merece el primer premio.

En junio celebra su primera exposición individual titulada *8 esculturas de la serie tauro-maquía*, en la sala de exposiciones del Museo Municipal de Santa Cruz.

Marcha a Italia. Asiste a la Academia de Bellas Artes Pietro Vannucci de Perugia. Visita la Bienal de Venecia, conociendo de cerca las nuevas propuestas artísticas.

Participa en la Segunda Feria de Navidad convocada por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz. En desacuerdo con los organizadores decide, al igual que Pedro González y Enrique Lite, retirar su aportación. Con estos pintores, junto a Miguel Tarquis, funda el grupo Nuestro Arte.

1963

En el paraninfo de la Universidad de La Laguna presenta *15 monotipos sobre tela*, producción que posteriormente selecciona Westerdahl para integrar la representación española que pasa a formar parte de la exposición internacional itinerante del colectivo alemán Roter Reiter, que tiene lugar en el Círculo de Bellas Artes.

Realiza la reja de acceso del Centro de Rehabilitación Vintersol, en el sur de Tenerife, además de una escultura para el jardín y una cabeza de Ramón y Cajal para el exterior.



1964

Expone en el Ateneo de La Laguna la carpeta *14 linóleos*, grabados de sinuosas figuras, acompañados por poemas de Eugenio Padorno, José Luis Pernas y Alberto Pizarro, con quienes había fundado la colección «Mafasca».

Marcha de nuevo a Perugia y luego a Madrid, donde a través de Elvireta Escobio, Manolo Millares y Martín Chirino, con quien trabaja ocasionalmente en su taller de San Sebastián de los Reyes, hace amistad con un importante grupo de artistas e intelectuales del escenario cultural madrileño, algunos, integrantes del colectivo *El Paso*.

En noviembre participa en el Primer Salón de Arte Experimental de Canarias con dos piezas, *Triciclo-Cabeza*. La primera pasará a integrar la muestra que con el título *Triciclo 64* tiene lugar en el vestíbulo del Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

Obtiene el premio en el concurso que el Ayuntamiento de Santa Cruz celebra para la elección del cartel de las Fiestas de Invierno.

1965

Está presente en la *Segunda Exposición del Grupo Nuestro Arte*, celebrada en el Museo Municipal de Santa Cruz.

En su primer taller, ubicado en la Casa Lercaro, La Laguna, experimenta con cemento hasta dar forma a *Mujer*, homenaje a Germaine Richier, pieza con la que obtiene el primer premio en la VI Exposición Regional de Bellas Artes.

Participa en la *Quinta Exposición del Grupo Nuestro Arte*, homenaje a Julio Tovar.



1970

Recurriendo al hierro elabora las series *Bloques huecos* y *Láminas forjadas*.

1971

Es seleccionado junto a Berrocal, Pablo Serrano y Corberó para representar a España en la III *Exposición Internacional del Pequeño Bronce*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

En octubre se traslada a Valencia para participar en la II *Exposición Nacional de Escultura en Metal* y en la *Feria Internacional de Arte en Metal de Valencia*.

Edita cuatro carteles diferentes con un grabado al linóleo cada uno, titulados *Esculturas recientes de José Abad*, firmados y numerados del 1/25 a 25/25.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao adquiere la escultura *San Tacoronto*. Abad dona a la institución *Últimos hombres*, perteneciente a la serie *Armas para la Paz*.

1972

Participa en la *Exposición-bomenaje a José Lluís Sert*, con la que el Colegio de Arquitectos de Canarias inaugura su sede en Santa Cruz de Tenerife. En la misma tiene lugar la exposición *Obra gráfica y múltiples españoles contemporáneos*, en la que estuvo presente con *Doce variantes-estudio para un hierro forjado*.

Emprende distintas obras recurriendo a la goma espuma, insistiendo en el análisis de la interacción entre volumen y espacio.



José Abad con Maud Westerdahl

▼ *José Abad con Eduardo Westerdahl y José María Moreno Galván*



3



José Abad con Juana Moró

En la Galería Ramón Durán de Madrid celebra la muestra *Cobres forjados, esculturas de José Abad*.

Para la colección de la familia Padilla de Felipe, Puerto de la Cruz, Tenerife, elabora en hierro forjado el *Monumento al Farmacéutico rural*.

1973

Participa en la *Exposición Homenaje a Manolo Millares* que celebra la Galería Juana Moró de Madrid, tras el fallecimiento del pintor.

Asiste a la II *Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo*.

Participa en la inauguración de la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en Palma de Mallorca, y forma parte de la exposición *Miró'80*.

Inaugura la exposición individual *José Abad. Esculturas y collages*, en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca.

En la I *Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, celebrada en Santa Cruz de Tenerife, levanta justo en la entrada de la ciudad, en la conexión con la autopista del Norte, *El reloj de la muerte*, realizada con los restos de un avión siniestrado en Los Rodeos.

1974

Colabora con un collage en la *Mostra di Art Realitat*. El collage se editará, en un almanaque del siguiente año, acompañado de un poema de José Agustín Goytisolo.

Viaja a París, residiendo y trabajando en el taller de Claude Viseux en Arcueil. Realiza esculturas con chatarras de acero inoxidable. Con *La Hornaca*, concurre al Salón de Mayo de París, y con *Prisión número tres* obtiene el Premio de la Federation du Patronat, en el Certamen del Salón Internacional de Arte de Toulón.

Celebra una exposición individual en la Sala Conca de La Laguna, exhibiendo las piezas que había presentado en la Sala Pelaires.

En Londres presenta *Esculturas y collages*, en la Sixty One Tempura Gallery Limited.

1975

De regreso a la isla, prepara la exposición *José Abad. Esculturas y collages* para la Caja Insular de Ahorros de La Palma.

En febrero, en las salas expositivas de la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, celebra la muestra individual *Collages José Abad. Homenaje mínimo a mi maestro Eduardo Gregorio*. Allí se reencuentra con una antigua amiga de la Universidad, María Reyes Reina Ariles, natural de esa isla, con quien contrae matrimonio el veintisiete de septiembre. Con ella, licenciada en Románicas, conoce y comparte la cultura clásica. Se ha convertido en su gran apoyo, no sólo en el plano personal sino también en el artístico, ya que ha colaborado en muchos de sus trabajos, encargándose también de documentar toda su obra.

En la Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife, celebra la muestra *José Abad. Esculturas y collages*. Profundiza en una línea de investigación basada en ensamblajes de madera y objetos encontrados que cubre de alquitrán o pinta de negro. Comienza a incorporar aves disecadas que adquiere en establecimientos, introduciéndose en la taxidermia durante su estancia en La Palma.

Entre octubre y noviembre, en el Ateneo de La Laguna, exhibe algunas piezas de esa serie y otras nuevas, dentro de la muestra *Esculturas y Collages de José Abad*; entre los collages destaca la serie *Cartulina con palomas*.

1976

Lleva a cabo una carpeta cuya justificación de tirada indica: «5 dibujos-collages de la serie instrucciones para el uso de la baraja española de los que es autor José Abad./ Se han hecho 25 ejemplares firmados y numerados del 1/1 al 25/1, sobre papel de dibujo basik n.º 42 de Guarro Casas S. Han sido realizados manualmente en colaboración con María Reyes Reina Artiles. Se terminaron de realizar el 7 de Septiembre de 1976».

Para el Centro de Seguridad e Higiene en el Trabajo, Ofra, Tenerife, realiza *Mural*, en madera pintada.

1977

En mayo, con esculturas y collages, rinde su primer *Homenaje al Barroco*, en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

En las mismas salas participa en la colectiva *Arte de Canarias*, auspiciada por *Guadalimar*.

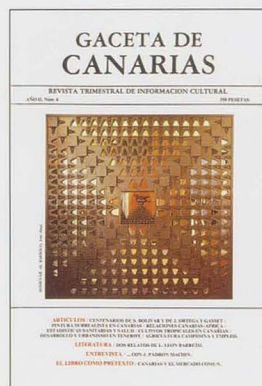
Edita junto a María Reyes Reina Artiles, *Apuntes de Historia*, carpeta integrada por seis dibujos-collages, iluminados a mano, acompañados de un poema de Alberto Pizarro. Se publican cien ejemplares numerados del 1/100, que son presentados en una caja con tapa de cristal que permita intercambiar las láminas.

1978

En la Galería Balos, Las Palmas de Gran Canaria, presenta *Obra gráfica y collages*. Ubica en Ofra (Tenerife), *Objeto encontrado sin manipular*, un cigüeñal del motor de un barco que transforma en hito urbano.

Celebra la exposición *Omaggio al Barocco* en la Galleria del Naviglio de Milán. El catálogo recoge un texto de Tomasso Trini. Silvano Maggi prepara un amplio reportaje fotográfico que encuentra difusión en distintos medios.

En el Palacio de Cristal, en los Jardines del Retiro de Madrid, inaugura *Homenaje al Barroco*. Las amplias dimensiones del inmueble le permiten llevar obras de gran envergadura, algunas reelaboraciones de piezas anteriores y otras nuevas. El catálogo ofrece textos críticos de Maud Westerdahl y Jesús Hernández Perera, además de un poema de Claude Viseux.



Gaceta de Canarias

1979

Nace María del Mar, su única hija.

Para el Casino Taoro del Puerto de La Cruz (Tenerife) realiza la escultura *El Cofete*.

Elabora *Retablo de Adeje* para el Aeropuerto Reina Sofía.

Su amigo Alberto Pizarro entrega personalmente, en el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo de la Fundación Joan Miró de Barcelona, *Apunte para un retrato*, con el que concursa en el XVIII Premi Internacional de Dibuix Joan Miró. Recibe la Segunda Mención.

En la Bienal de Valparaíso, Chile, recibe la Mención de Escultura por *Retablo de Guamasa*.

En la Galería Rodin de Tenerife celebra la exposición *365 días*, un calendario personal, integrado por igual número de dibujos en tinta roja y negra, y *Collage* de papel de 15 x 10,5 cm. La muestra fue presentada por Javier Lomana y Kevin Power.

Con este mismo diario gráfico, que monta en doce cuadros de cartón sobre novopán y enmarcados, 147 x 138 cm c/u, participa en el Pabellón Oficial Español, en la Bienal de Alejandría. Al regresar, desmonta los dibujos, y sobre los cartones de novopán, realiza la serie *Dibujos de Alejandría*, grafito, collages de papel y objetos varios.

Presenta *Esculturas de la serie Homenaje al Barroco*, en la Galería Leyendecker de Santa Cruz de Tenerife.

A la izqda.: José Abad con Kevin Power ▼

A la derecha: ▼

José Abad con Joseph Guinovart

En el Colegio de Arquitectos de Canarias celebra la exposición *Joyas: esculturas mínimas*.

Realiza una serie de collages titulada *Portada para un libro imposible*.



1980

El Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo, Tenerife, le encarga *Mural*.

En octubre acude a la *Feria Internacional de París (FLAC)*, con una muestra individual de su obra en el stand de la Galleria del Naviglio de Milán.

1981

Celebra la exposición *Escultura y obra sobre papel de José Abad*, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

Participa en *Homenaje a Henry Moore*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Edita una carpeta de grabados cuya justificación se inicia indicando: «Esta edición de 'Vesalio 24942' consta de ocho aguafuertes de José Abad y ocho poemas de Alberto Pizarro (...)». En la tirada colaboró, una vez más, María Reyes Reina Artiles.

1982

De nuevo participa en el stand que la Galleria del Naviglio presenta en ARCO'82, Madrid. Exhibe algunas piezas de mobiliario y el monumental *Retablo de Tuineje*, hoy en día propiedad de CajaCanarias.

Izda.: José Abad
con su hija María del Mar

▼ Dcha.: José Abad con su mujer Reyes





Es invitado al I Premio Cáceres de Escultura que tiene lugar en el Museo de la Casa de los Caballos. Acude con dos obras, *La mesa de la Casa Quemada* y *La silla de la Pochola Pila*. Esta última es adquirida por la institución para su colección.

Concorre a la VIII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, celebrada en Madrid, con *Mesa con proyectos de trofeos*, con la que obtiene el Primer Premio de Escultura, y *Hexágonos para un balón y botas*.

En la Galería Rodín exhibe la muestra *Espejos, esculturas recientes*.

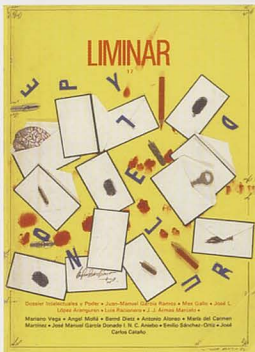
El Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife edita el libro *Fragmentos y reflexiones sobre la obra de José Abad*, de Kevin Power. Fue presentado en Tenerife por Francisco Calvo Serraller.

Cuenta con sala expositiva individual en el Pabellón Oficial de España en la XI Bienal de Venezia, Venezia' 82. Entre las obras se encontraba *Puerta*, que pasaría a ejercer esa función en el acceso a la Galleria del Naviglio-Venezia.

En el mes de diciembre expone en la ermita de San Miguel, en La Laguna. La presentación de la exposición corrió a cargo de Eduardo Westerdahl.



España en la Bienal de Venecia '82



Liminar

1983

Presentada por el crítico José Corredor, se inaugura en la capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, la muestra *José Abad, exposició homentatge al barroco*.

Para el vestíbulo del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Tenerife realiza *Mural*, en madera de tea.

Presenta *Obra sobre papel, en torno a Malevich*, en la Galería Populart, Madrid.

En la Galería Juana Mordó, Madrid, ofrece *Homenaje al Barroco*, última muestra que celebra con este tema. El texto del catálogo corresponde a Maud Westerdahl.

Participa en la muestra *Con Sempere*, celebrada en la Sala de Exposiciones del Banco Exterior de España, Madrid.

Presenta obra en la Fiera di Bologna, Galeria Gibralfaro de Verona, Italia.

1984

En su estudio-taller organiza *Muestra de esculturas-joya*.

Primero en la Sala de Arte Garoé de Santa Cruz de Tenerife y posteriormente en la Galería Radach Novaro de Playa del Inglés, Gran Canaria, expone *Esculturas de José Abad: proyectos para un monumento al gato*. Esta última sala edita un catálogo con el título *Los gatos de José Abad*, cuyo texto escribe Carlos Pinto Trujillo.

Está presente en ARCO'84, Madrid, estand Sala Pelaires de Palma de Mallorca.

En el municipio de Arona ubica *En torno a Maso*.

Participa con la carpeta *Vesalio 24942*, en la X Bienal Internacional del Grabado de Cracovia, Polonia, y en Integrafik'84, Berlín, República Democrática Alemana.

Realiza *Escultura* para la sede del Banco Hispano-Americano, en La Laguna.

1985

En la Galería Yerba de Murcia presenta la muestra *José Abad, Esculturas*, que se exhibirá posteriormente en el Ayuntamiento de Logroño. El catálogo lleva un texto de Kevin Power.

Se incluye la edición de *Vesalio 24942* en el libro *Utopía*, de Alberto Pizarro, publicado por el Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

Se inaugura el *Monumento a las Víctimas del Incendio*, en La Gomera.

1986

Está presente en el stand que la Galería Yerba tiene en ARCO'86, Madrid.

Realiza *La Puerta de Tárrega*, con la que participa en la 3ª Fira de l' Escultura al Carrer, de Tárrega, Lérida.

1987

Una de sus esculturas está presente en la exposición *Lucas en la escena canaria: un ensayo general de interpretación*, que tuvo lugar en Jerusalem Artists, Jerusalén.

Para el exterior de la nueva sede de la Oficina Principal de CajaCanarias, en Santa Cruz de Tenerife, realiza *Siete Islas*. Exhibe en sus salas expositivas una serie de *dibujos-collages*, realizados con fotografías del proceso creativo de la obra en el taller, y varias esculturas de pequeño formato trabajadas en plata forjada.

Con la Galleria del Naviglio de Milán asiste a la Feria Art 18'87, Basilea, Suiza.

En Costa Teguse, Lanzarote, erige *Juguetes de Erjos* y en Puerto del Carmen, en el hotel Los Fariones, trabaja *Camino a la Geria*.

1988

Participa en el stand que la Galería Tendenz abre en Art'88 Basel, Sindelfingen, Alemania.

Cuenta con muestra personal en la participación que la Galleria del Naviglio de Milán tiene en ARCO'88, Madrid. Ediciones Naviglio publica un catálogo con texto de Kevin Power y fotografías de Ildefonso Aguilar.

Expone en la Sala Conca de La Laguna, *Esculturas y dibujos de José Abad*.

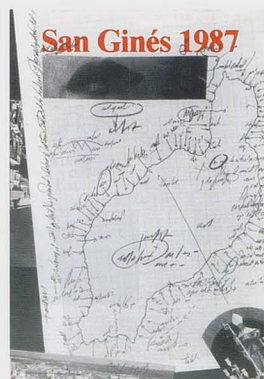
Para el hotel Green Beach de Mogán, en Gran Canaria, realiza *Cerca de Mogán*.

En la Casa de la Cultura Benito Pérez Armas en Yaiza, Lanzarote, presenta *Abad, hierro y papel*. Se edita un catálogo que recoge *58 collages*, elaborados expresamente con las mismas medidas que la publicación.

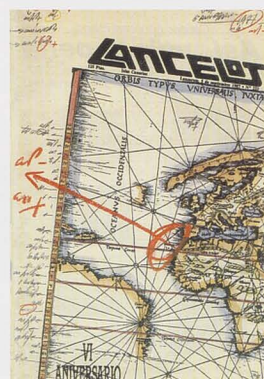
1989

Expone en la Galería Atiir de Las Palmas de Gran Canaria.

Contribuye con obra en la celebración del xxv aniversario de la Galería Juana Mordó.



San Ginés 1987



Lancelot



José Abad con su madre ▲ Es invitado a la II Bienal Internacional de Escultura Contemporánea de Óbidos, Portugal. Acude con dos piezas: *El yunque de Onatas* y *Demeter*.

1990

Está presente en Intergrafik'90 Berlín, República Democrática Alemana.

Junto a Ildefonso Aguilar celebra *Abad-Aguilar* en el Centre d'Art de Mont de Marsan, Francia, institución que adquiere para su colección permanente la escultura *Pied*.

Con el mismo artista celebra una muestra en el Convento de San Francisco de Te-guise, Lanzarote. Aguilar, dentro de su habitual línea de trabajo, contribuye con una serie de cuadros trabajados con arena y pigmentos. Abad lo hace con unas piezas escultóricas, en acero cortén, destinadas a integrar *La Puerta de la isla de La Graciosa*. Con motivo de la muestra se editó un catálogo con reportaje fotográfico de Aguilar y texto crítico de Alberto Pizarro.

1991

Se consolida a nivel nacional como artista de «esculturas mínimas», al quedar representado en *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, exposición itinerante que inició su andadura en La Lonja, Palma de Mallorca.

En la muestra *El Museo Imaginado. Arte canario 1930-1990*, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, están presentes tres de sus piezas: *La hora del café*, *La silla de Egina* y *Paisaje para un homínulo*.

En el Centre Cultural Contemporani Pelaires de Palma de Mallorca inaugura la exposición *Entre Islas Millares-Abad*. El catálogo lleva un texto introductorio de Josep Pinya, y otros críticos de José Corredor-Matheos y Kevin Power.

Realiza en La Graciosa *Parte de una historia*, homenaje al escritor Ignacio Aldecoa.

En el inmueble del Parlamento de Canarias, integra la escultura mural, *Siete islas*. Años después adaptará el conjunto al acceso actual.

1992

Repite experiencia laboral con la Galería Tendenz, participando en el stand que esta lleva a ARCO'92 Madrid.

En el edificio departamental de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna ubica *La casa del Pescador*, escultura colgante trabajada en madera.

Celebra la exposición *Cosas de José Abad*, en el Centro de Arte La Recova de Santa Cruz de Tenerife, y paralelamente la muestra *Esculturas y collages* en la Galería Parámetro. La exposición visita el Museo de Arte Contemporáneo —Auditorio de Santo Domingo— de Garachico, Tenerife, y el Centro de Arte la Regenta de Las Palmas de Gran Canaria. El catálogo incorpora un texto de Kevin Power.

El Colegio de Arquitectos de Canarias le encarga un múltiple, *Sin título*, en hierro y madera, cuya edición está firmada y numerada: 1/320 a 320/320.

Para CajaCanarias realiza otro múltiple, *Personaje*, plata forjada sobre basalto, cuya edición firma y numera 1/23 a 23/23.

1993

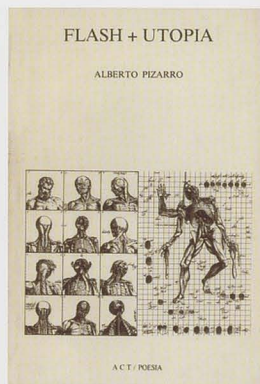
La Galería Nieves Fernández de Madrid incluye tres de sus últimas piezas en la muestra *Argumentos de la escultura*.

Desde el volcán. Artistas canarios del siglo XX, celebrada en el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo de Washington-Ape Gallery, Spanish Institute de Nueva York, exhibe algunas de sus últimas obras escultóricas.

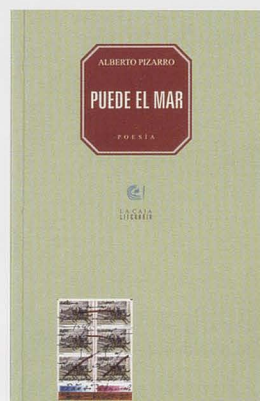
El 15 de agosto se inaugura el conjunto escultórico *Los Menceyes Guanches de Candelaria*, ubicado en el extremo colindante al litoral de la plaza que precede a la Basílica de Candelaria, en el municipio homónimo de Tenerife. Por ese motivo edita la monografía *Los Menceyes Guanches de Candelaria*, con fotografías de Ildefonso Aguilar y textos de la historiadora María Rosa Alonso.

1994

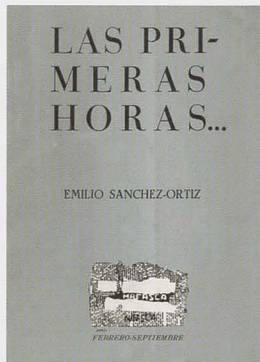
En el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias expone *Los 9 Menceyes Guanches de Candelaria*, maquetas, collages y obra gráfica. Paralelamente edita una carpeta que contiene nueve serigrafías y un poema de Alberto Pizarro.



Alberto Pizarro: *Flash + Utopía*



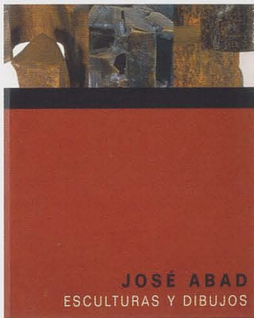
Alberto Pizarro: *Puede el mar*



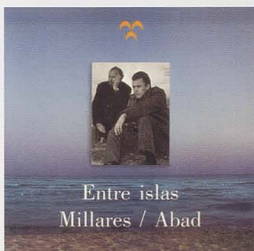
Emilio Sánchez-Ortiz: *Las primeras horas...*



Fetasa. Revista de arte y literatura



José Abad. Esculturas y dibujos



Entre islas. Millares / Abad

Con madera y espejos elabora dos murales para integrar en el hotel Los Jameos-Playa, en Puerto del Carmen, Lanzarote: *Espejos para que no se miren Santo y Orient Celeste*.

1995

Por encargo de la Consejería de Presidencia y de la Viceconsejería de Cultura realiza una escultura en hierro, *Erjos IV*, que iba destinada a la plaza que precede al inmueble ocupado por la Presidencia del Gobierno de Canarias en Las Palmas de Gran Canaria, pero determinados desacuerdos han impedido su emplazamiento.

1996

En su taller de La Laguna celebra la exposición *Pequeñas esculturas en oro y joyas*.

1997

Para el Hotel Escuela de Santa Cruz de Tenerife elabora *Homenaje al vino*.

Participa en la exposición colectiva *El objeto del arte*, celebrada en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca.

1998

Celebra la muestra individual que lleva por título *Engaños escogidos*, en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, en la que exhibe esculturas, dibujos y joyas. El catálogo cuenta con un texto de Josep Pinya y un poema de Alberto Pizarro.

Para Arrecife, Lanzarote, comienza en acero cortén, *Homenaje a la Vela Latina*, realizado en colaboración con Ildefonso Aguilar.

El crítico y comisario de arte francés Serge Fochereau selecciona algunas de sus piezas para la exposición *Forjar el espacio: la escultura forjada en el siglo XX*, celebrada primero en el CAAM y al año siguiente en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia. Posteriormente, la muestra tiene lugar en Francia, en el Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais, bajo el título *Forger l'espace*.

En la Geo Sala de Arte, Puerto Calero, Lanzarote, celebra la exposición *Ildefonso Aguilar, José Abad, Elena Betancort*.

1999

Por encargo del Ilmo. Ayuntamiento de La Laguna, emprende la escultura del *Mency Bencomo*, que será inaugurada al año siguiente, como acto institucional de la celebración del v Aniversario de la Fundación de la Ciudad. Con idéntico motivo se edita un múltiple en bronce de 42 cm. de altura, firmado y numerado del 1/25 al 25/25.

Se inaugura la escultura *Homenaje a la Vela Latina*.

2000

En el Centro Conde Duque, Madrid, celebra la muestra *Al Oeste de África*. El catálogo ofrece, junto a textos institucionales, otros de carácter crítico firmados respectivamente por Gabriel Villalba, Federico Castro Morales y Nilo Palenzuela.

Realiza en acero cortén, *Homenaje a la Institución Libre de Enseñanza*, en el Campus de la Universidad Carlos III, Colmenarejo, Madrid. Esta universidad edita en dos tomos el libro *José Abad*, cuyo autor es Federico Castro Morales.

En los talleres Bronzo, se funde en bronce el busto del pintor José Hernández. Pasó a ser ubicado en el acceso al Instituto de Enseñanza Secundaria que lleva el nombre del pintor en Villanueva del Rosario, Málaga.

2001

Inaugura la exposición *Veredas y lugares*, en la Fundación Antonio Pérez, Cuenca. Antonio Fernández Alba, José Corredor Matheos y Federico Castro Morales suscriben los distintos textos que integran el catálogo.

Es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Visita Jordania; impresionado por los abruptos parajes y la arquitectura excavada en roca, inicia una serie de esculturas y obras sobre papel inspiradas en ese entorno.

2003

Celebra la muestra *Esculturas y collages* con motivo de la inauguración de la Sala de Exposiciones de CajaCanarias, en la oficina de El Sauzal, Tenerife.

Para la Avenida de Playa de los Pocillos, en la isla de Lanzarote, realiza una *Escultura Luminaria* que se levanta sobre un pavimento diseñado por Ildefonso Aguilar.

▼ José Abad con María Belén Morales y José Luis Fijardo





José Abad en su taller

En julio se inaugura el *Monumento al Campesino* en San Benito, La Laguna.

El periódico tinerfeño *Diario de Avisos* edita una colección gratuita de diez monedas que reproduce la imagen individualizada de los *Menceyes Guanches de Candelaria*.

Se inaugura la escultura del *Guanche Don Alonso Díaz*, en Santiago del Teide.

2004

En mayo, comisariada por Christian Perazzone, celebra una exposición que lleva por título *Armas para la paz II*, en la Sala de Exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, integrada por algo más de sesenta piezas escultóricas y dibujos sobre papel como estudios previos. La exposición extiende su radio de acción a la calle, ubicando siete piezas en puntos señeros del conjunto histórico. El catálogo contiene textos de Christian Perazzone, Serge Fauchereau, Juan Cruz y Luis Alemany.

En diciembre, *Armas para la Paz II* visita La Regenta en La Palmas de Gran Canaria.

2005

Se inaugura *Armas para la Paz II* en Cádiz, repartiéndose las obras en distintos espacios expositivos: el Aulario La Bomba de la Universidad, el Baluarte de la Candelaria, la Galería Benot, y diversos puntos de la ciudad, donde se exhiben nuevas obras que se suman a las ya presentadas en La Laguna. El Ayuntamiento gaditano se hace con la escultura *Animal Protector Indeterminado*.

2006

En mayo, comisariada por Federico Castro, se celebra la exposición *Armas para la Paz II* en Málaga. Este nuevo proyecto incluye diecisiete esculturas distribuidas en sitios estratégicos del casco antiguo. En el Palacio Episcopal y en el Ateneo se exhiben esculturas de formato inferior, dibujos y joyas. Se edita un nuevo catálogo, en el que aportan sus impresiones Kevin Power, Christian Perazzone y Federico Castro.

También en Málaga, concretamente en el municipio de Rincón de la Victoria, presenta a finales de año la muestra *José Abad. Esculturas* que, comisariada por Carmen Aguilar, tuvo por sede la Casa Fuerte de Bezmiliana. El catálogo contiene un texto de Enrique Castañón Alés y otro del propio Abad titulado *A modo de aviso o justificación de la obra expuesta*.

En la Galería de Arte Pilares, Cuenca, inaugura *José Abad, Armas para la paz*. La obra expuesta se recoge en un catálogo precedido por un texto de Santiago Catalá Rubio.

2007

Trabaja en hierro galvanizado en caliente *Pareja esperando a Óscar*, destinada al viario del Barranco de Santos, en Santa Cruz de Tenerife.

En Cuenca se inaugura *Homenaje a los Agricultores*.

En la Galería Mácua de Santa Cruz de Tenerife expone *Portarretratos*, serie que había iniciado un año antes.

2008

En noviembre inaugura la muestra *José Abad, du timbre à la sculpture*, en el Musée de la Poste, París, Francia. El catálogo incluye textos de Christiane Moutel, Juan Manuel Bonet y Josette Rasle. El artista rinde homenaje a Picasso en dibujos y collages, reproduciendo su efigie junto a indescifrables grafologías. Presenta también sus particulares versiones de *Las Meninas*, en hierro forjado y bronce, y en collages de maderas, incidiendo en la figura de Jacqueline. En la misma muestra organiza la instalación *Esto no es un cayuco*. El museo adquiere nueve *dibujos-collages* pertenecientes a la serie *Sobres con sellos de Picasso*. Dona al museo la primera versión en hierro de *Cabeza en torno a Magritte*.

2009

Ingresa como Académico Numerario en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en la sección de Escultura. Meses después renuncia a la plaza, al verse imposibilitado, por razones laborales, a colaborar con la misma.

Con motivo del vigésimo aniversario de la creación del Musée Pierre André Benoit-Art Moderne et Contemporain (PAB), inaugura la exposición individual titulada *José Abad le fer et le papier*. Por mediación de la Asociación de Amigos del PAB, el centro adquiere la escultura *Menina*.

Para conmemorar el x Aniversario de la declaración de La Laguna como Ciudad Patrimonio de la Humanidad, el Ayuntamiento le encarga una escultura que titula *Los diez primeros años...* Es ubicada en la rotonda que precede al Aeropuerto de Los Rodeos.

2010

Por encargo de la Fundación CajaCanarias realiza la escultura *Altar de las palabras*.

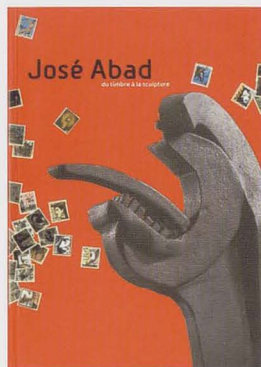
2011

Elabora la serie *Los sin título*.

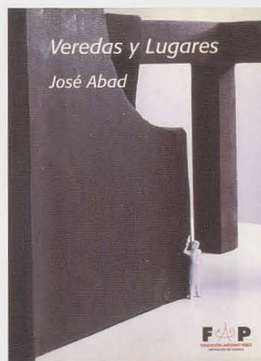
El 17 de octubre inaugura la muestra retrospectiva *José Abad. Eros, Formas y Azgar*. También en esta ocasión, el entorno urbano adquiere relevancia como espacio expositivo, extendiéndose su ámbito de acción en dos ciudades: Santa Cruz de Tenerife y La Laguna. En la primera, las salas del Museo Municipal recogen las obras realizadas durante sus primeros años, mientras que las del Espacio Cultural CajaCanarias exhiben buena parte de su producción. Los alrededores de esta institución se convirtieron en un escenario en el que Abad reitera su consideración a África. En La Laguna, la Sala de Arte Juan Cas acoge «Taller Hoy y Palabra Escrita». CajaCanarias adquiere *Gran Menina Madre* y Fundación La Caixa, *La amante de Óscar nº XXVIII*, y *La novia de Óscar*, ubicándose estas últimas en uno de los accesos del Espacio Cultural, mientras que en La Laguna, junto a la iglesia de la Concepción, aún permanece *Jinete y Caballero*. En el catálogo se recogen dos textos, uno firmado por Álvaro Marcos Arvelo y otro por Nilo Palenzuela; en las últimas páginas José Abad redacta «¿A modo de Autobiografía?».

2012

A finales de enero clausura la exposición *José Abad. Eros, Formas y Azgar*.



José Abad. Du timbre à la sculpture



José Abad. Veredas y lugares

Pone fin a una serie escultórica trabajada con plata, ébano y hueso.

2013

Participa en la exposición colectiva *Joyas de autor*, que tuvo lugar en la Sala de Arte Bronzo. Presenta dos conjuntos de colgante y pendientes, *Ofrenda* y *Sueño de atleta*, más un colgante que lleva por título *No es de cine*.

Durante este año y el siguiente trabaja en una serie en la que transmuta aves y seres humanos. *Obispo gallo con espuelas*, y *Mujer pajarra* son dos ejemplos relevantes.

2014

Es invitado por el Musée de La Poste, París, para participar en la muestra *Faites vos vœux! Ex-voto d'artistes contemporains*. Contribuye con varias piezas de plata con incrustaciones de circonita, inspiradas en exvotos tradicionales.

En Cuadros Torres, La Laguna, inaugura *En casa de Hypnos*, exposición de collages y dibujos. Presenta dos libros de artista, *En Casa de Hypnos I* y *En Casa de Hypnos II*. El primero contiene siete estampaciones de José Abad y un poema de Alberto Pizarro. Consta de 25 ejemplares numerados y firmados por el autor de 1/20 al 20/20 y p.a 1/5 al p.a 5/5.

Inaugura en la Sala de Arte Bronzo de La Laguna la muestra individual *Obras recientes*.

2015

En la Sala de Arte Bronzo inaugura *Sillas como pretexto*. La muestra exhibe también una colección de joyas inspirada en el mismo tema y otras en el *Monumento de los Menceyes Guanches de Candelaria*.

2016

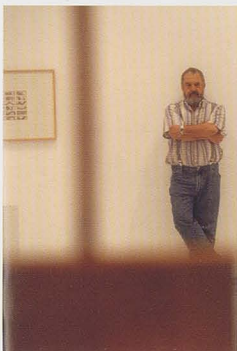
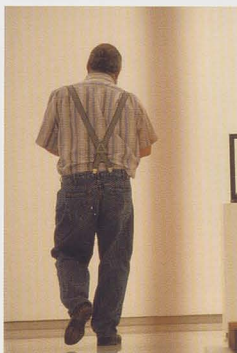
Trabaja en una serie basada en la experiencia vivencial que reside en su subconsciente desde la infancia, cuando participaba como monaguillo en las procesiones de la Semana Santa lagunera. A ella pertenecen *Penitenta sin proponérselo*, *Sor Juana de la Santa Cruz* y *Dama Decapitada*, entre otras.

Altar de palabras es ubicada, sin contar con el visto bueno del autor, en el patio de la Casa Soler en Garachico (Tenerife).

2017

Emprende distintas esculturas con madera de tea reciclada, abordando diferentes temas, si bien abundan las recreaciones de fantásticos animales, como *Animal de faena*, *Once cantores canarios*, o *Deesenera: directira del coro*, por citar algunos ejemplos.

Para el acceso del Colegio Nuryana, por encargo de la dirección, elabora, también en madera de tea, un homenaje a la docencia titulado *Transformación*. El memorial ha dado forma además a un múltiple que se entregará a los profesores en el momento de su jubilación, en recuerdo a sus años de servicio.





Antología de textos



CARLOS PINTO GROTE

«La exposición *Nuestro Arte*
La Tarde, I-II-1963

«Juan José González nos grita desesperadamente, nos hace, ¡y qué importante es esto! caer en la cuenta de que el mundo también es un caos incomprensible en el cual el hombre vive sujeto a los caprichos de los dioses, pero que este mismo hombre solitario es capaz de conducir a las fuerzas desatadas hacia un fin propuesto. Sus obras crean una síntesis donde lo natural —en el más amplio sentido de la palabra— y la expresión de la mano cobran su más alto sentido. Él nos ha enseñado a ver la forma escultórica en su prístina sencillez, y es, en parigual manera, el más y el menos realista de nuestros escultores».

MANUEL VICENT

«José Abad. Meditación ante un hierro forjado»
Madrid, 26-II-1969

«(...) las formas escultóricas que José Abad muestra en la Galería Skira podrían resumirse intuitivamente en una sensación: materia desbordada o una especie de solidez generadora de espirales. La sensación estética que produce una escultura de José Abad está compuesta de una parte de gravedad, de pesadumbre, y otra de libertad del hierro huido de la base, unas planchas sólidas tratando de atrapar a unas vigorosas virutas que tratan de escapar. Poseen un elemento estático y otro dinámico».

JULIO TRENAS

«Los hierros de José Abad», 7 fechas
Diciembre de 1969

«Porqué ya no es lícito hablar de *vanguardias estéticas* cuando nos encontramos ante una escultura como la que realiza José Abad. Su funcionalidad la ha dotado de peso y efectividad. Vigen sus expresiones adosadas a la marcha de la arquitectura actual, como un complemento difícilmente separable. Desaparece así toda característica de moda o audacia mutable. Se trata, en fin de cuentas, de un modo de entender la escultura en orden a materiales y formas anteriormente no explorados, pero que pudieron surgir tiempo atrás, no tanto por causa de una investigación estética como por una preferencia de utilización».

Hay en el arranque de la cuestión un brote inspiracional inédito. El artista se ha encontrado con formas sugestivas cuyo encanto no había saboreado antes: el tornillo, la pieza mecánica, la argolla o el sonoro ondular de la chapa en el aire. Estatificar, unir, potenciar estas formas tan limpiamente definidas en su diseño industrial para elevarlas a la constancia estética, fue su trabajo.

(...) Puede agregarse a ello la inspiración, como un vuelo añadido, el más importante, a esas esculturas en hierro que se nos aparecen una vez en la evidencia óxida del metal y otras pintadas, para valorar exclusiva, diríamos que asépticamente, las formas que se ondulan como virutas poderosas, o son cual vísceras clamantes de la gran máquina de la civilización».

SANTIAGO AMÓN

«José Abad (Skira). Una senda inadecuada y una omisión», *Nueva Forma*, Núm. 48
Enero de 1970.

«Aquí palpita el quehacer de Eduardo Chillida, no cual luz orientadora de un nuevo horizonte, sino como modelo empírico de la actividad llevada a cabo por el escultor José Abad. Otra vez repetimos que la obra de los grandes maestros posee la virtud de iluminar el ámbito de la manifestación, al tiempo que modifica categorías estéticas de supuesta inmutabilidad y conforma, bajo prismas antes ignorados, la facultad contemplativa del hombre. ¿Acaso el quehacer instaurador de Picasso, Mondrian... o Chillida no ha transformado sustancialmente el ángulo de visión, la sensibilidad misma del hombre contemporáneo? Es, sin embargo, impropio y vicioso confundir el ámbito iluminado por los grandes maestros, con la obra empírica debida a su mano. Esta senda conduce fatalmente, si no a la degradación del arte, sí, por supuesto, a su encrucijada. No hay duda de que José Abad ha comprendido con rara sutileza el universo espacial inquirido por Chillida y se ha sentido vivamente estimulado a la acción creadora en la lucidez de aquel confín descubierto por el intrépido escultor donostiarra. Hasta aquí nos parece admirable, plausible, la actitud emuladora de Abad; a un paso, sin embargo, yace el peligro. A un palmo de sus ojos surge la región soñada y a una mano de su mano se hace táctil la tentación o, más bien, el cuerpo de la tentación (el crudo hierro, la forja al rojo vivo, la paciente modulación. El ingenio de Chillida). José Abad, como a tantos otros... ocurriera».

JOSÉ M^a. MORENO GALVÁN

Texto en el catálogo de la exposición *José Abad Esculturas en cobre*. Ramón Durán Galería de Arte Contemporáneo Madrid, 1972

«Yo no recuerdo si lo dije entonces, pero, por si acaso, lo digo ahora. La escultura de José Abad no era una copia de la de Chillida porque todo copista lo que hace es incautarse de las soluciones del maestro y, en cambio, el verdadero creador —como él lo era—, lo que hace es tomar la base de aquellas soluciones para montar sobre ella un nuevo problema. Es decir: él hacía —y hace— escultura, con problemas y no con soluciones.



*Gallo obispo
con espuelas. 2013* ▶

¿Cuál es el problema específico de Pepe Abad? Chillida, su maestro no negado, hace escultura distribuyendo el espacio. Claro está que se vale de formas: como que esa es su prodigiosa materia prima. Pero su argumento capital no es la forma misma, sino el espacio que insinúa. Pepe Abad hace escultura distribuyendo a la forma. Y claro está —aquí es a la inversa— que se vale también del espacio, pero como un negativo, para darle más entidad a la forma misma. Por eso, en la escultura de Abad, se advierte ese juego de torsiones y curvaciones tan definitivamente complejo».

ALBERTO PIZARRO

*José Abad. Esculturas, Sala Pelaires
Palma de Mallorca, 1973*

Hermoso taller

*En la hora del regreso de las cosas
cuando el mar ardiente se cubre
con su sombra, y los templos
se desvanecen oscuros en el tiempo;
tiemblan tus pasos en el misterioso taller.*

*Despacio, sobre la ardiente chatarra
como último estertor de lo que fue
en su día rojo campo de batalla,
recogido luego, manipulado, golpeado con fuerza,
el pintado hierro da fe
de nuestra escoria humana
en el movimiento creado de los seres.*

— Tu reino es de este mundo —

*Repugna al espíritu
tanto inquisidor ilustre,
tanto reposo dulce,
tanta belleza hermafrodita.*

*Sin embargo, ahí están, insomnes,
observándote, apaciguando iras,
para que feliz, sin libertad, viva aquí
el hombre.*

Alberto Pizarro, La Laguna, IX-1973

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

«El otro barroco de José Abad», en *José Abad. Homenaje al Barroco*, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978

«José Abad construye jaulas cuyos pájaros están fuera y muertos, como las vanaglorias del barroco sobrepuesto en los templos de trazado arquitectónico clásico que cargaban, soportaban los adornos como postizos.

Cuando los vacíos lo son de esperanza y justicia, o de felicidad, entonces lo que hay que hacer es vestirlos de luto y eso hace Abad. Su luto es incluso blanco, como el de algunas culturas no europeas. Es un luto omni-

comensivo. Es luto por la indigencia, como una vieja compensación debida al alarife, el artesano, el herrero del gran siglo barroco, por las riquezas que contribuyó a crear para que otros disfrutaran y él no pudo alcanzar nunca. Es un homenaje al barroco popular que debió ser y nunca fue.

El barroco de aparato, de personajes, del brillo, tenía los pies de barro como la estatua del sueño de Nabucodonosor. El sueño del barroco ocultaba los andrajos, la penuria, la mezquindad, la usura que tenía detrás, y Pepe Abad alza el telón y nos presenta la historia silenciada, las mutilaciones que rubios angelotes, rocallas en pirueta, columnas salomónicas llenas de pámpanos, figuras de santos con ropajes majestuosos, enormes piezas de orfebrería cuajadas de pedrería preciosa, trataban de escamotear, de negar. El lleno externo del barroco recubría el vacío de dentro, el vacío interior. En la cultura de Abad ambos, el lleno y el vacío, cumplen su función, conjugan sus fuerzas adversas ante los ojos del espectador, sin trampas, con la fascinación que irradia la honradez y el amor a la sencilla verdad.

MAUD WESTERDAHL

«El Circo Negro», en el catálogo de la exposición *José Abad. Homenaje al Barroco*, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978

«El espejo es Psikhe, el alma, el obligatorio autorretrato de quien se mira y que entonces se separa de su propia imagen para perderse en ella, en una triple perspectiva: óptica, real e irreal. El espejo es el fiel compañero y cómplice de la angustia existencial, en las malas horas de la noche o del amanecer, transparente puente entre aquí y allá, al otro lado del cual las cosas se ponen al revés: el reloj marca el anti-tiempo, las proporciones cambian. Bien lo sabían Lewis Carol y Alicia en su travesía del espejo. Puente semejante al que abre las temibles tierras de Nosferatu. André Breton citaba a menudo, entre otras frases claves de su vida (de las cuales él decía que «golpeaban en la ventana»), un subtítulo de la película de Murnau: «Cuando atravesó el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro». Pues el frágil puente de cristal de los espejos de Abad parece destinado al paso de fuerzas ocultas. Además estos espejos van acompañados

de objetos colgantes que complican la visión, que se interponen entre el ojo y la imagen y de extrañas cornucopias de piezas confusas o arbitrarias, restos de materiales tallados, unidos por una VOLUNTAD DE AXAR, si así se puede decir. Cornucopias negras, ¿serán signos de una abundancia de luto. De oscuridades, de miedo a que una espesa capa de alquitrán venga a cubrirlo todo?».

KEVIN POWER

«Abcd Abad», texto en el catálogo de la exposición *José Abad, Esculturas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño, Logroño, 1985

«Abad se mueve furtivamente como un gato entre lo no revelado. Trepa y sube, y el equilibrio se recupera momentáneamente cuando el gato llama al gato. Sin embargo, este equilibrio resulta ser una ilusión momentánea,

igual que las montañas grises y ásperas nos parecen suaves y azules en la distancia. Siempre hay algo que se queda por decidir, algo que Abad deja tirado sin intención premeditada y quizás volvamos a contemplar el año que viene bajo una luz distinta. Los elementos aparecen con frecuencia atrapados en sistemas y los gatos se acercan y los miran con curiosidad. Oyen las historias, pero las olvidan. Lo que es inexpresable se revela como tal y eso es lo que nos lleva en los trabajos de Abad a un sentido de la presencia. La imagen es un momento de convicción y no se puede alterar ni falsificar sin que se sepa (aunque no somos nosotros, los espectadores, quienes lo sabemos, sino el artista). La escultura pone a prueba la relación entre las cosas, lleva consigo la secuencia de la revelación y en esto reside su intensidad. Estas obras se debaten buscando claridad, o sea especie de lucidez estructural que todo objeto necesita para afirmarse y persistir en el mundo. Nadie necesita el arte, a menos que tenga que juntar cosas, encontrar un equilibrio».

▼ *Deeseneru: directora del coro. 2017*



«Manolo Millares y José Abad: Apertura y fuerza del arte canario», texto en el catálogo de la exposición *Entre Islas Millares/Abad*, Sala Pelaires Palma de Mallorca, 1991

«Pepe Abad: CONTENEDORES DE ENERGÍA», Texto en el catálogo de la exposición *Cosas de José Abad*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias 1992

«Manolo Millares y Pepe Abad tienen, pues, rasgos comunes; éste contó desde el principio con la amistad y apoyo del primero, pero ambos tienen personalidades bien diferenciadas. En Millares, por su edad, pesó hondamente la situación de España y la de un mundo en que, junto a su destreza y agresividad, ofrecía unas esperanzas que todos situábamos en un horizonte próximo. Ello servía a su temperamento profundo para darnos unas imágenes simbólicas que eran a la vez —como ocurre tantas veces en los símbolos— muy directamente reales. Los despojos del hombre, lo que nos parecen ropajes vacíos, restos de un hombre ultrajado, acaso inexistente, nos ofrecían un autorretrato que son la otra cara de una esperanza exasperada, que se hace insostenible. A José Abad, a pesar de haber participado en las mismas esperanzas, le es dado asistir a un proceso histórico en el que se han derrumbado muchas de ellas —algunos creerían que todas—, sin que, estoy seguro, haya renunciado a la fe —la misma que movía a Millares— que es precisa para seguir creando arte. Porque ¿qué arte, qué acción creadora de cualquier clase, sería posible sin un impulso, a ciertos efectos ciegos —es decir, no del todo consciente, en modo alguno racional en su raíz—, podríamos decir gratuito? —el artista no busca, no pretende nada: no espera nada—. Si separamos esa primera capa o nivel como manifestación de una esperanza traicionada encontraremos sobre todo la repuesta a una necesidad, y, aunque parezca extraño, obediencia. El artista no se impone a la naturaleza, sino que la revela, porque revelándola se hace él mismo. Por esto, el primero beneficiado, y me atrevería a decir que el primer y último destinatario de la obra de arte —entre uno y otro extremo hay efectivamente otros—, es el propio artista. Y si separamos la primera capa, la más visible, en la que Abad se nos muestra violentando la materia, forjando hierro, encontraremos la misma repuesta a una necesidad, la misma obediencia a un impulso cuyas raíces más profundas no le es dado a ningún artista conocer con la consciencia del nivel cotidiano.

«Los dos estudios totémicos de Abad sobre la figura humana, hombre y mujer, revelan su interés por lo primitivo y su constante búsqueda de los medios más reducidos. El interés por lo primitivo es típico de los artistas modernistas de principios de siglo, y el uso que hace Abad de lo primitivo se podría interpretar como la fértil continuación de una tradición que va desde Brancusi, Erstein, y Gaudier-Brzeska hasta Picasso, Miró y Kirchner. Al centrarse en lo sexual, utiliza un método directo y sencillo de simbolizar la fertilidad, la fecundidad, y la creatividad. El sexo masculino es adición «encontrada», mientras que el feminismo es una ausencia. (...) Hemos de preguntarnos qué representa ahora la imagen del «hombre» para nosotros. Sin duda, las repuestas son demasiado complejas y comprensivas para que yo pueda abarcarlas aquí y ahora, teniendo en cuenta que incluirían también ramificaciones sociales, culturales, políticas y psicológicas. Pero no podemos «meter» interpretaciones artificialmente en la obra. Es la obra misma la que ha de convertirse en un *locus* de energía para la interpretación. Estas figuras esquemáticas se podrían entender, acaso, no tanto como un esfuerzo por constituir al hombre cuanto como un reconocimiento de su disolución, del hecho de que el *yo* ya no se puede identificar con la conciencia, y que sus funciones han pasado a formar parte de una serie de sistemas interpersonales que operan a través de él. (...) La imagen de Abad nos devuelve a lo primordial, a otro tipo de relaciones con el mundo basadas en un sentimiento de temor reverencial, mezcla de sorpresa y miedo, que mantiene intacto el misterio. Nos hace darnos cuenta de que somos simplemente una parte compleja de un sistema de energía. Son, en cierto sentido, eventos, presencias explosivas. Nos enseñan que crear es pensar, echar los dados».

CHRISTIAN PERAZZONE

«José Abad. Una actitud ante la obra»,
texto del catálogo *Armas para la Paz II*.
Gobierno de Canarias, Canarias

2004

«La escultura de Abad habla, como lo hace la escultura contemporánea, de peso, de densidad, de opacidad, de transparencia de la materia, de la estructura de la obra por ella misma y para el observador. Abad nos propone una narrativa exuberante porque él es así de generoso. Al escultor le gusta engañar al observador amigo con juegos existenciales y formales de interrelación entre el interior y el exterior. Con esto no quiero decir que sus obras no son el fruto de un pensamiento profundo y que su materia misma no es el resultado de unas relaciones imperceptibles entre su fuerza interior y su poder exterior. Lo que quiero decir es que, de una manera sutil e inteligente, Abad usa y abusa de signos para perdernos y jugar con nosotros. Abriendo un puente entre el pasado y el futuro, se incorpora a la actualidad como observador del mundo sabiendo usar los recursos formales del pasado. De esta manera, permite asimilar algunas de sus obras a dioses o divinidades de ayer; son referencias claras al pasado colectivo de la humanidad. Abad ha entendido el combate que le opondrá a la tradición. De hecho, combate todo lo que puede oponerse al despertar y el desarrollo de sus facultades creadoras».

SERGE FAUCHEREAU

«José Abad escultor. Cuatro apuntes. Materia y color»,
en el catálogo *Armas para la Paz II*.
Gobierno de Canarias, Canarias

2004

«Con esta serie de esculturas, Abad se aferra a un solo material, una sola técnica: el hierro forjado. Pero de todos es sabido que ha explotado otros materiales y otras modalidades plásticas. Esta reducción de medios (consideremos hasta qué punto forjar, retorcer, recortar, hojar o martillar el metal es arduo), lejos de desembocar en resultados minimalistas, le permiten la exploración de un campo, precisamente circunscrito por reglas que él mismo se ha impuesto. Es en la exposición del conjunto donde accedemos a la posibilidad de apreciar la coherencia de su reflexión y de su práctica artística.

(...) Estoy convencido de que una buena parte de la emoción que nos embriaga, cuando nos paramos ante estas esculturas, proviene del hecho de que son, visiblemente, realizaciones humanas: un hombre las ha hecho y no ha buscado esconder su esfuerzo con un acabado cuidado, con una apariencia impecable; al contrario, podemos ver las huellas de su lucha con el hierro: impactos de martillo, marcas de lima, trozos de sierra...

Antaño, las esculturas eran policromadas; posteriormente, se les ha dado pátina para conferirles una nobleza convencional. La estatuaría clásica de mármol y de bronce le ha hecho perder un color, que retoma aquí sus derechos. Ha sido necesario esperar al siglo XX para reencontrar el gusto de las esculturas pintadas de colores. Abad no recurre a la pintura; ha preferido dejar hacer al metal, aprovechando su rico tinte natural cuando brilla o se oxida. De esta manera, se introduce en sus esculturas la dimensión del tiempo, que altera y modifica el estado de las cosas. Un simple barniz incoloro interrumpe casi totalmente la oxidación, dejando visible la vida temporal de la obra; obra que no pretende estar libre de contingencias materiales, ni por encima de nosotros.

Formas y colores: un juego sutil y dosificado entre lo que el artista ha querido y lo que el azar le ha dado para elegir. Aquí no nos movemos en el ámbito de las ciencias exactas o de la precisión tecnológica. El arte es otro saber y otro saber hacer».

JUAN CRUZ

«Madera de hierro», texto del catálogo
Armas para la Paz II, Gobierno de Canarias

2004

«Los materiales que utilizan los artistas son instrumentos del alma... Cuando visitábamos el estudio de José Abad en La Laguna hallábamos siempre, como en algunos estudios de los artistas verdaderos, el aliento de sus historias, como si le dictaran la humedad del ánimo íntimo que suelen tener los solitarios... En una de las conversaciones que tuvimos desde aquellas visitas, Abad nos dijo sobre la procedencia de su arte: «A lo mejor es el polen de los verodes». Sea el polen o sea los verodes, lo cierto es que a Abad le ha llevado al hierro precisamente la obsesión por lo volátil, y al arte ha sido conducido por la luz de invierno que La Laguna tiene hasta cuando se ha ido la lluvia, o precisamente mientras se va la lluvia...



Y lo ha llevado al hierro probablemente ese color de atardecer de invierno que tiene la imaginación de los melancólicos, y aunque él no lo exprese directamente, siempre ha llevado sobre sí ese aire del solitario que toca para saberse vivo, pero en realidad toca para sentirse dentro de su propio mundo, vivo o ausente, pero en su mundo...

¿Y la madera? ¿Cómo un hombre rodeado de agua, de humedad y de madera, desemboca en el hierro? El hierro no pesa, es un dibujo, y en las esculturas de Abad adquiere la densidad del aire, es un vuelo. ¿Y la madera? La madera viaja en función de la voluntad ajena, del mar o del aire, mientras que el hierro alza el vuelo por su propia voluntad; el artista lo dota de la pasión de volar».

LUIS ALEMANY

«Hidrofobia o breve reflexión narrativa acerca de las sorprendentes relaciones entre el Arte, la Naturaleza y el Azar», en el catálogo *Armas para la Paz II*.
Gobierno de Canarias, Canarias

2004

«... pocos días antes de esa fecha sobrevino un catastrófico accidente en el estudio del escultor debido a la violenta rotura de las cañerías de agua del enorme edificio que confluían en aquel sótano y que anegaron aparatosamente el local, de tal manera que resultó imposible acceder a él hasta dos o tres días después, cuando finalizaron las labores de limpieza. Sólo entonces pudo acudir el escultor allí, planteándose mientras —con tristeza— el deplorable estado en que su cuestionada obra artística debería haber quedado, en un deteriorado estado de imposible recuperación, inequívocamente inútil para la inmediata exposición, y —tal vez— ni siquiera digna de ser conservada a través de una triste reflexión, en la que se sorprendió a sí mismo debatiéndose en un difícil equilibrio enfrentado entre la tristeza por la obra arruinada y la paradójica tranquilidad que le producía poderse desentender definitivamente de aquellas esculturas que nunca había aceptado plenamente. Sin embargo, cuando por fin entro en su estudio, observó sorprendido el estado en que se encontraban la totalidad de las esculturas tras los furiosos deterioros producidos por el agua de la inundación, en una profunda erosión en la que el metal se había oxidado y corroído, y la madera se había desgarrado y podrido; de tal manera que todas las

obras habían adquirido un desgarrador deterioro que les confería la entrañable humanidad que el escultor llevaba meses persiguiendo, sin haber podido conseguir, hasta aquel momento, otra cosa que la insuficiente frialdad estructural. La exposición se inauguró dos días después y constituyó un éxito estruendoso que supuso la definitiva consagración profesional del escultor».

SANTIAGO CATALÁ RUBIO

«La Gigantez de José Abad», en el catálogo de la exposición *José Abad, Armas para la Paz*,
Galería de Arte Pilares, Cuenca
2006

«Fuerza, contundencia, multidimensionalidad —habida cuenta de las inagotables perspectivas que ofrecen cada una de sus obras—, sencillez, atemporalidad, universalidad, provocación, silencio, gesto sereno, sinceridad inquietante, protesta... son algunos de los adjetivos/sustantivos que siempre me evocaron las esculturas de este incuestionable artista.

Pero hay algo más (en realidad, muchas cosas) en su obra, algo que a mí me cautiva especialmente: El compromiso ético de su estética. No creo en ninguna estética, o tal vez simplemente no merezca demasiado la pena, que no encierre en sí misma un desgarrador y eterno grito. Ningún mal hay en este mundo que nada tenga que ver con la injusticia, ésta es la fuente provocadora de todo mal que pasa y sucede al ser humano y, si hay algo radical y estructuralmente injusto, algo verdaderamente temible y desolador, eso es la guerra.

“Armas para la Paz” es el título genérico al que responden las últimas series de José Abad o, lo que es lo mismo, el escultor como fabricante de armas útiles para acabar con la siempre interminable guerra, una nueva versión de la fragua de Vulcano, los preparativos necesarios para la paz eterna, el mito utópico por el que merece la pena luchar hasta morir, y es por todo esto, por la capacidad de sacar de las entrañas de uno mismo esa ingente colección de aparatos destinados a la conquista de la Paz, aparatos pequeños, dibujados como si fueran estampillas, artilugios humildes —como la bala de onda— capaces de desencadenar la necesaria lucha hacia la conquista del único futuro que merece la pena».

«La tosca herencia del profano vivir», texto en el catálogo de la exposición *José Abad. Eros, formas y azar*, Obra Social CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife,

2011

«La potencia expresiva de sus primeras esculturas, doblando la rudeza tosca de fragmentos devastados, procedente de chatarra industrial va, lentamente, aligerándose, retando a la gravedad con sus rejas y jaulas que parecen reticular el espacio, dibujando fronteras que son siempre traspasadas por formas que no aceptan el límite: cadenas que escapan de las jaulas, hierros que penetran el recinto del aire, rejas que aran los deseos y los sueños. Estas esculturas retan al espacio que la envuelve para apoderarse de este recinto donde habita el pensamiento del artista. Es aquí donde la obra de José Abad se adentra en la indagación de los límites, en este intento infructuoso del hombre por aprehender el espacio. De ahí que sus esculturas tiendan a abrirse desgajándose de su centro, expandiendo la forma que se proyecta al exterior, queriendo herir el aire.

A pesar de la proximidad estética con Manolo Millares, ese diálogo con el amigo consigue expresar las tensiones de su tiempo a través de un lenguaje propio. Es precisamente con la muerte de Millares, en 1972, cuando José Abad se pregunta qué soñar a partir de ahora, cómo canalizar la opresión asfixiante de su tiempo, «la tosca herencia del profano vivir». Su respuesta será la reinención del barroco y su concentración conceptista. La escultura de Abad, que había empezado siendo un grito insumiso en su serie «Armas para la Paz» inaugura ahora una tentativa de someter al fin la forma a la voluntad del artista. Como en los *environnements* de Louise Nevelson con sus casilleros fragmentados, ese orden es engañoso. José Abad se cuestiona el mundo de las apariencias, de ahí que en sus cajas y retablos barrocos, introduzca el espejo para que el espectador —ese espectador que Humberto Eco consideraba emancipado para decidir su acercamiento a la obra—, descubra su frágil identidad fragmentada».



«Las formas que definen el tiempo», texto en el catálogo de la exposición

José Abad. Eros, formas y azar,

Obra Social CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife,

2011

«CUANDO ABAD no realiza una obra con rigor geométrico aparecen los garabatos, o surgen las figuras, el ídolo, la diosa de la fertilidad, la vulva y el pene dispuestos a emprender su canto. Y construye parejas o héroes solitarios al oeste de África, a veces gigantes junto al mar de Lanzarote; en otras ocasiones, figurillas de andar por casa. En uno y otro caso son muestras de una traducción y de un desplazamiento. ¿Son seres africanos como los que evoca Wilfredo Lam y tantos artistas cubanos, por ejemplo?, ¿seres herméticos y dignos como los presentes en las obras del surrealista Eugenio Granell, aquel exiliado español amante de las culturas indias norteamericanas y deudor de Picasso?, ¿son formas que están cargadas de simbolismo, de animismo, de fuerzas espirituales que se desplazan sin posibilidad de sujetarlas a un discurso estrictamente formal?

Abad se mueve, como siempre, entre lo uno y lo otro, mientras avanza por el filo cortante del tiempo, mientras decide qué hacer en cada instante. (...) Abad a lo largo de su trayectoria, colecciona piezas de amplia memoria ritual que hablan de la fertilidad, de la conjunción sexual, de la vida y de la muerte. Como escéptico que es, no sabe de antemano, (...) que estos objetos reservan una poderosa fuerza espiritual, pero los percibe en el taller como testigos misteriosos.

Bajo su presencia se asiste a una traslación que tiene que ver con la vida, con el amor y la muerte, con el sexo, con la obscenidad y el destello de la oscura luminosidad del erotismo. En sus piezas de hierro forjado se levantan seres como guerreros o danzantes llenos de amuletos. Son personajes: *Amanecer africano sin nombre*, *Africana pacífica*, *Gran femina*, *Pareja bien avenida*, *Venus y Apolo del Oeste*. Son parejas o familias de seres como *7 islas* (1987) que vienen después de haber reconstruido la unidad. Vulvas y penes, formas masculinas y femeninas de hierro, parejas hieráticas y envueltas en silencio, signos del deseo suspendidos por un instante, salen de su resaca nocturna y no les importa la muerte, como si el amor y la cópula se supusieran de antemano.

El pudor, tan español, también salta por los aires en la obra de José Abad. La desnudez y los instintos se exhiben. Se observan los atributos del macho y la hembra, mientras los onanistas sacan la lengua. El sexo y la sexualidad se vuelven visibles, como en Picasso, como en los dibujos de Rodin, como en la colección de pequeñas obras casi pornográficas que colecciona nuestro escultor de su amigo Claude Viseux. No es sólo la *translation* y el desplazamiento de una cultura animista. Es la interpretación y la relectura occidentales, como Freud en torno al tótem, como el ritual expuesto en los sótanos del Centro Cultural del Conde Duque de Madrid con su *Coral africana para Freud*. Penes como jóvenes cantores. Lo uno y lo otro. Lo uno en lo otro. *El sillón para una señora impúdica* y el *Altar de San Priapo* y, a veces, un ser andrógino: *La casa de Ravel*. El humor y el amor».

JOSETTE RASLE

«Du timbre à la sculpture»,
traducción del texto que en francés se publicó en el
catálogo de la exposición *Du timbre à la sculpture*,
Musée de la Poste, París, 2008,
reproducido en *Diario de Avisos*
13-12-2008

«José Abad es ante todo un escultor que crea tanto en lo monumental como en lo íntimo, en una frontera que, como sabemos, es muy frágil; e incluso si su preferencia se dirige al hierro no tiene ningún prejuicio con otra materia. Utiliza con sutileza las imperfecciones de cualquier material, incluso las refuerza sin preocuparle la belleza, sino más bien la expresión que finalmente ha de obtener. Ausencia de prejuicio, pero también de trampa, pues Abad no intenta que parezca más ligero lo que pesa varias toneladas o unos cientos de kilos. Al contrario, quiere que se experimente el peso de la materia, tanto en esculturas de varios metros de alto, que se elevan hacia los cielos de algunas ciudades, como en aquellas más modestas tallas que evocan, según Serge Fauchereau *ido-*

los, dioses y signos llenos de sentidos ocultos, Venus de otro tiempo y que se han encontrado en las excavaciones arqueológicas.

No obstante, en la exposición que presentamos en el Musée de la Poste, y que reúne más de cuatrocientas piezas, la escultura no ocupa el primer lugar, pues se privilegia el dibujo y el *collage*, en suerte de contrapunto a la escultura.

La primera parte de la exposición presenta trabajos de diferentes periodos que constituyen un homenaje dedicado a Picasso, considerado por Abad el más grande pintor de la historia del arte del siglo xx.

En soportes inesperados y con la ayuda de materiales diversos, el artista canario se entrega a un juego con y sobre Picasso. Reproduce en sobres o en sellos cuadros del maestro, reinterpreta en su contorno *Las Meninas* de Velázquez, remodela su rostro con la ayuda de fragmentos de los rostros de sus amigos, esculpe personajes salidos directamente de sus pinturas. Así se advierte en la escultura *Según Picasso*, la obra de Abad perteneciente al Musée de Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais, y que no es otra que la transposición en tres dimensiones de la cabeza de una de las mujeres del célebre *Guernica*.

Pero como indica él mismo, si es hijo de Picasso, hace mucho tiempo que mató al padre. Y los trabajos presentes en la segunda parte de la exposición están aquí para constatarlo. Especialmente los realizados con sellos. Pues Abad transforma el timbre en obra de arte. Todo, en esta figurilla, es pretexto para una divagación sin límites. El sello se convierte en el espacio de una libertad donde el artista no renuncia a nada, incluso a acoger la representación gráfica de sus propias esculturas. Se convierten así en objetos de dos dimensiones que no pierden nada de su fuerza, en pequeños cuadros que dotan la obra de un carácter más íntimo.

Recorriendo al arte postal como a otras formas estéticas para interrogar con fuerza por el mundo y la historia de ayer o de hoy, Abad enseña un trabajo sorprendente y seductor».

TEXTOS DEL ARTISTA

Prólogo del libro de
LUIS BALBUENA CASTELLANO Y LOLA DE COBA GARCÍA
Geometría de los calados canarios,
CajaCanarias, 2003

«Para uno que está metido en el trabajo diario del hierro, la madera o la piedra, cambiar las herramientas y los procedimientos habituales por un papel en el que decir, escribiendo, no dibujando, que cosas tan diferentes como la escultura, los calados y las Matemáticas tuvieran alguna relación, me hubiera parecido algo insólito, salvo como recurso y vía novedosa dentro de alguna de las *vanguardias*.

Este libro *Geometría de los calados canarios* ha sido, y deseo que sea para muchos, una de las más hermosas lecciones que no aparece en ninguna asignatura de colegio, instituto o universidad y no sé si cierto al decir: es lo que nos hace PERSONAS.

No tenemos plena consciencia de este axioma: desde el más *humilde* de los artesanos y artesanas al más *sofisticado* de los artistas, todos, absolutamente todos, tenemos una fuente común que son las Matemáticas.

No puedo entrar, y lo siento, en los valores matemáticos de este libro. Quienes lo han escrito tienen un currículo amplísimo y este envidiable trabajo está avalado por premios como el *Francisco Giner de los Ríos*.

Sí me atrevo a valorar alguna de sus cualidades pedagógicas: estas ventanas que los autores me abren con la finalidad de introducir la luz necesaria para mi oficio de escultor. Agradecer, también, la puerta sin cerrojos que puede llevarme por caminos para mí desconocidos.

Ahora estoy pisando una vieja alfombra bereber; en la pared hay un bodegón anónimo andaluz del XVIII; sobre

la mesa una monografía sobre Paul Klee, la luz de las ventanas está tamizada por uno de los calados, de los de siempre, hecho por estas tierras; alguna escultura ajena admirada... Lo cotidiano.

Simetría. Semejanza. Equilibrio. Isometría. Isomorfismo. Frisos,... son algunos de los títulos de las lecciones que contiene este libro y que sus autores, en este caso, han sabido personalizar en estos objetos de diario que han sido acariciados por unas manos sabias en el oficio de calar.

Es duro aprender, tan tarde, que las Matemáticas están presentes en cada uno de mis objetos y de mi trabajo de todos los días. Las grandes aportaciones soñadas están resueltas con una claridad meridiana es estas lecciones de Geometría. En la alfombra que piso y admiro están las mismas reglas de oro de los calados y bordados que hay en esta casa y coinciden, exactamente, con el ritmo y el alma de ese óleo andaluz, con el cuerpo de Klee, con el adorno de esta cerámica precolombina, y, mira por ónde, con una esculturilla recién salida de mi fragua.

Algo más que calados es el título de uno de los capítulos finales de este libro, experiencia pedagógica de innovación educativa. Efectivamente es el reflejo y testimonio de eso que muchos hacemos –perdón por incluirme– con mucho amor y con las manos y que esconde la Geometría y las Matemáticas nuestras de cada día. El principio y el fin del mundo.

José Abad. Escultor»

JOSÉ ABAD
texto en el catálogo de la exposición
Alberto Herrera González. Retrospectiva,
Caja Canarias
2003

«Una escritura para el ausente cuya presencia es cotidiana. Dos manos que no están, pero sus huellas en forma de claras pinceladas, dan fe de un hombre que entendió su principal papel en la vida al asumir dar testimonio del paisaje añorado por muchos y que esos cuadros fueran el compañero imposible en la lejanía.

Alguna vez he sentido lo gratificante de la luz en medio de la oscuridad, para que la pared más oscura tenga un hueco de luz hecho con agua y colores hábilmente manejados.

A Alberto Herrera González, que tuvo como oficio principal hacer con el agua, la luz y el color hay que agradecerle su dedicación en el poco tiempo que físicamente pudo estar con nosotros.

Quiero querido primo, decir que la soledad en tu estudio nos acompaña y nos acompañará siempre.

José Abad. Escultor
Agosto 2003»

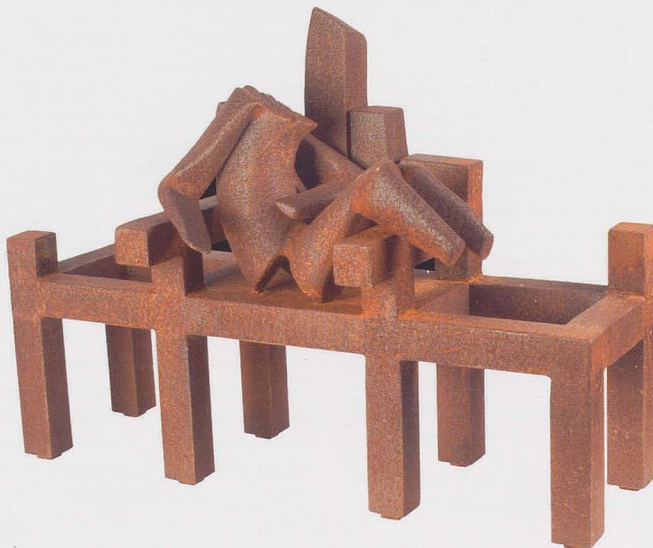
JOSÉ ABAD
«a modo de aviso o justificación de la obra expuesta»,
texto en el catálogo de la exposición *José Abad Esculturas*. Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Rincón de la Victoria. Casa Fuerte Bezmiliana, Málaga
2006

«óscar domínguez nació el tres de enero de mil novecientos seis, en la calle de los herradores de la muy noble, muy leal, fiel y de ilustre historia ciudad de los adelantados de san cristóbal de la laguna de tenerife, islas canarias.

yo nací en la misma ciudad casi treinta y siete años después . no tuve la fortuna de conocer personalmente al tío óscar . sí conozco mucho de su biografía y voy sabiendo cada día cosas nuevas sobre él y de qué manera ejerció su vida como persona, pintor, creador de realidades o mitos, amante, suicida...

me considero uno de los trescientos dieciocho sobrinos — no sé que número hago—del tío óscar y realizo cosas que algunos llaman esculturas, dibujos o recortables de papel o madera . hace muy poco tiempo hice una exposición de mis obras en el palacio episcopal y en las calles del casco histórico de Málaga y pensé que era la ocasión de ofrecer un regalo a domínguez con motivo de su centenario.

▼ *Esperando* 2014



en la entrada del palacio episcopal hay un sobrio claustro y está el patio con macetones de plantas verdes, algunas palmeras o un laurel de indias . era el lugar idóneo para dejar el regalo, ubicar a la amante de óscar nº xxxviii en un espacio soñado . tuve muchísimo cuidado para no arañar el mármol del piso y salvar los escalones sin romper ninguna arista . no fue trabajo fácil . tenía la sensación que el pesado hierro se resistía a colaborar en el juego; pero estaba seguro que los amantes iban a quedar complacidos.

el escenario era hermoso . el ambiente se engrandeció con algún sonido de campanas de la cercana catedral, música que hubiera servido para acallar una risa o un rumor exagerado . se respiraba con el morbo del temor a una visita escondida de los dueños del palacio ya que en una de las salas que dan al claustro estaban expuestos el sexo de santa acracia y el altar de san priapo . fue emotivo ver a la amante plácidamente recostada sobre el blanco lecho marmóreo.

quizás el regalo pudo ser disfrutado esa misma noche aunque no se hubiese inaugurado la exposición ni los espejos estuvieran limpios para que óscar pasase sin problemas.

pero con el tiempo vino la desilusión.

no sabré nunca el motivo por el que mi tío no disfrutó del regalo que yo ofrecí durante el tiempo de la exposición . algún experto en estas materias, a quien conté la historia, me habló de una clara justificación: pudor . sí, pudor y confusión . delante del palacio episcopal y frente a la puerta principal de la catedral está la venus enamorada de sengor y óscar es respetuoso con los amigos que admira . —el gran poeta senegalés léopoldo sédar senghor también cumple cien años estos días—.

soy obstinado, lo reconozco, y suelo ser persistente en cuestiones como ésta . tengo la gran ilusión de que mi querido óscar acepte el regalo y pueda disfrutar de su amante xxxviii.

voy a realizar otra exposición de mis cosas en el rincón de la victoria, Málaga . el lugar será la casa fuerte bezmilianiana . es un espacio maravilloso rodeado por un jardín con césped y una fuente que invita a situaciones placenteras . ahí estará ubicado el regalo, la amante podrá derramar su apretado cuerpo, elegir su sitio . espero que el suave color de la noche, copas, quizás algún lejano sonido de palmas y guitarras hagan posible lo normal .

muy cerca, atentos para impedir cualquier cosa que distraiga o disturbe a los amantes, estarán la venus del oeste y el apolo del oeste que saben bien del dúctil acero de sus cuerpos; en la proximidad harán vela los dos férreos personajes camino del cairo que complacidos retrasarán su viaje por si hay que dar alarma al vigía con que su voz de bronce espera en el interior de la fortaleza . en las paredes están prestos los personajes sin título y algunas cabezas sin cuerpo de otros que quieren tener sus nombres para mejor soportar la fragilidad de sus maderas . no se quedarán quietos un par de dibujos-collages con grafito agazapados al fondo de una de las salas pese a que su cometido es vigilar al portarretratos nº 1 para que no sea ocupado por alguna cabeza de personaje anónimo y sin fecha .

josé abad
la laguna de tenerife, julio de dos mil seis

-p . e.- a óscar le gustaba la manera de escribir todos los textos con minúscula y en gaceta de arte así lo hacían ».



Bibliografía



- AA.VV., 3ª Fira de l' escultura al carrer Ayuntamiento, Tárrega, Lérida, 1986.
- AA.VV., *Entre islas. Millares/Abad*. Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1991.
- AA VV., *Exposición homenaje a Manolo Millares*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1973.
- AA.VV., *Exposición Internacional de Escultura en la Calle: Santa Cruz de Tenerife*, 1973, Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1996.
- AA.VV., *José Abad. Homenaje al Barroco*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
- AA.VV., *José Abad. Al Oeste de África*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1999.
- AA.VV., *José Abad... engaños escogidos*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1998.
- AA.VV., *José Abad. Esculturas*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1973.
- AA.VV., *Santa Cruz de Tenerife, esculturas en la calle*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985.
- AA. VV., *José Abad. Veredas y lugares*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2000.
- AA. VV., *José Abad. Armas para la paz II*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2004.
- AA.VV., *José Abad. Esculturas y dibujos*, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2006.
- AA.VV., *José Abad. Esculturas*, Casa Fuerte Bezmiliana, Ayuntamiento de Rincón de la Victoria, Málaga, 2006.
- AA.VV., *José Abad. Armas para la paz*, Galería de Arte Pilares, Editorial Alfonsipolis, Cuenca, 2006.
- AA.VV., *José Abad. Du timbre à la sculpture*, Musée de La Poste, París, 2008.
- AA.VV., *José Abad. Eros, Formas y Azar*, Obra Social CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2014.
- ABAD, José, *Onatas III*, Imprenta Ibero Suiza, Valencia, 1987.
- , *Juguetes de Erjos*, Imprenta Ibero Suiza, Valencia, 1987.
- , *Los menceyes guanches de Candelaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1993.
- CASTRO BORREGO, Fernando, *From the volcano. Twenty Century Artist's from the Canaries: desde el volcán. Artistas canarios del siglo XX*. Gobierno de Canarias, Madrid, 1993.
- , *Luces en la escena canaria: un ensayo general de interpretación*. Gobierno de Canarias, Jerusalem Artists House, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- CASTRO MORALES, Federico, *José Abad*, 2 Tomos, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2000.
- CORREDOR-MATHEOS, José, «ST», en *José Abad: exposición Homenaje al Barroc*. Ayuntamiento, Barcelona, 1983.
- DÍAZ-BERTRANA, Carlos; GONZÁLEZ, Pedro; ALEMANY, Luis, *Nuestro Arte*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Tenerife, 1998.
- Dibujos-collages 365 días*. Galería de Arte Rodin, Santa Cruz de Tenerife, 1979.
- Esculturas de José Abad* (proyectos para un monumento al gato). Sala de Arte Garoé, Santa Cruz de Tenerife, 1984.
- Esculturas mínimas*. Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1979.
- Exposición de esculturas y collages de José Abad*. Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1975.
- Exposición de escultura y obra sobre papel de José Abad*. Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1981.
- FAUCHEREAU, Serge et al., *Forjar el espacio: la escultura forjada en el siglo XX*. Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, Calais, CAAM., Las Palmas, IVAM., Valencia, 1998.
- GONZÁLEZ ROBLES, Luis, «S.T.», en *III Exposición Internacional del pequeño bronce: escultores europeos*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1970.
- MACEIN, Carmina; WESTERDAHL, Eduardo, *José Abad y José Luis Fajardo*. Galerías Skira, Madrid, 1969.
- MASSO, Angelo di, *José Abad*, Sala Conca, La Laguna, 1988.
- MORENO GALVÁN, José María, *José Abad: esculturas en bronce*. Galería Ramón Durán, Madrid, 1972.
- Obra sobre papel de José Abad*, Populart, Madrid, 1983.
- PINTO, Carlos E., «Los gatos de José Abad», en *José Abad: proyectos para un monumento al gato*, Galería Radach Novaro, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.
- PINTO GROTE, Carlos, Texto presentación de la exposición *Ocho esculturas de la serie Tawromaquia*, Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, 1962.
- , *Como un grano de trigo*, El Bardo, Barcelona, 1965.
- , *Juan José González: escultura, dibujo y grabado, 1962-68*, Colegio Mayor San Fernando, La Laguna, 1968.
- POWER, Kevin, *Fragmentos y reflexiones sobre la obra de José Abad*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- , «abede abad», en *José Abad. Esculturas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño, julio-agosto, 1985.
- , *José Abad*, Galería del Naviglio, 1987.
- , *Los juguetes de Erjos: una escultura de José Abad*, Galleria del Naviglio, Milán, 1988.
- , *Cosas de José Abad*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- TRINI, Tommaso, *Omaggio al Barocco*, Galleria del Naviglio, Milán, 1978.
- WESTERDAHL, Eduardo, "Juan José González", en *Juan José González-José Luis Fajardo*, Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife, 1966.
- , «Juan José González Abad», en *José Abad: José Luis Fajardo*, Galería Skira, Madrid, 1969.
- , *José Abad: esculturas recientes*, Sala Conca, La Laguna, 1971.

_, *Las abstracciones verdícas de José Abad*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

_, «S.T.», en *Sculture di José Abad*, Galería del Naviglio, Milán, 1982.

WESTERDAHL, Maud, «A la luz del sol

negro», en *Homenaje al Barroco*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

_, *José Abad*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1983.

HEMEROGRAFÍA

«El escultor canario José Abad reivindica el concepto de barroco en el arte», *El País*, Madrid, 21-6-1983.

«El escultor José Abad y el pintor Ildefonso Aguilar presentan sus últimas obras en Tegui», *Lancelot*, n. 373, Lanzarote, 4-8-1990.

«En homenaje a los agricultores cuencenses», *La tribuna de Cuenca*, Cuenca, 29-II-2007.

«Esculturas de Miró, Chillida, Plensa y Cristina Iglesias», *Diario 16*, Madrid, 14-6-1993.

«Exposición Premi de Dibuix Joan Miró», *El País*, Madrid, 26-8-1979.

«Exposición Entre islas», *Cambio 16*, Madrid, 16-4-1991.

«José Abad: premio en Toulón y gran éxito en París», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2-6-1974.

«José Abad, un autor que se siente herero», *El Día*, Cuenca, 7-7-2001.

«La Casa Fuerte Bezmiliana de Rincón acoge las esculturas de José Abad», *El Mundo*, Málaga, 11-8-2006.

«Las últimas «cosas de José Abad», reunidas en Parámetro y La Recova», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21-5-1992.

«Pepe Abad, en Leyendecker», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29-3-1979.

«Siempre he luchado por no copiar a mí mismo», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 17-3-2002.

«VIII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró», *La Vanguardia*, Madrid, 21-7-1979.

ALEMÁN, Gilberto, «El Cristo de la Cruz del Señor: el escultor Juan José González defiende su obra», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-5-1968.

_, «La polémica sigue en pie: sobre el Cristo de la Cruz del Señor», Serie de artículos publicado en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-5-1968, 16-5-1968, 18-5-1968, 19-5-1968.

ALOMAR, Gabriel, «Manuel Millares y José Abad, entre islas», *Baleares*, Palma de Mallorca, 11-3-1991.

AMÓN, Santiago, «José Abad (Skira). Una senda inadecuada y una omisión», *Nueva Forma*, N° 48, enero 1976.

AREÁN, Carlos, «Dos nuevos nombres en la escuela canaria: José Abad y José Luis Fajardo», *Estafeta Literaria*, n. 434, Madrid, 1969.

ARTEAGA, Raquel, «Las esculturas de Pepe Abad, un aliciente más para La Laguna», *La Gaceta*, Santa Cruz de Tenerife, 16-8-2004.

B. D., «Pelaires, entre islas», *El Diario 16 de Baleares*, Palma de Mallorca, 15-3-1991.

BALDACCI, Paolo, «Omaggio al Barrocco: José Abad», *La Repubblica*, Roma, 22-3-1978.

BAUZA Y PITA, J., «Los sugerentes artefactos de José Abad: que no me acepten es cuestión de cultura», *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 31-10-1973.

BRITTO JINORIO, Orlando, «Esculturas de José Abad en la Galería Attiir», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-5-1989.

CALVO SERRALLER, Francisco, «José Abad, la escultura como ensamblaje», *El País*, Madrid, 22-10-1983.

CASTILLA, Paco, «Mi exposición es un homenaje al pueblo africano», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 15-5-2000.

CASTRO MORALES, María Belén, «Una experiencia plástica: los 365 días de

José Abad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-3-1979.

CIRICI, Alejandro, «El concurs internacional Joan Miró», *L'Hora*, Barcelona, n° 24, agosto, 1979.

CRUZ RUIZ, Juan, «José Abad: doble éxito en Francia», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9-7-1974.

D.B., «Más de 50 toneladas de arte para enaltecer una ciudad Patrimonio de la Humanidad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24-II-2009.

D'ORS, Esperanza, «El barroco enjaulado de José Abad», *La Actualidad Española*, n. 1362, Madrid, 16-12-1978.

DANVILA, José R., «Argumentos de la escultura: Miró, Chillida, Abad, Cardells, Plensa y Cristina Iglesias», *El Punto de las Artes*, n. 282, Madrid, 14 y 20-5-1993.

DÁVILA, Jorge, «José Abad en estado puro. En mi taller no dejó entrar ni al perro ni a la razón», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-10-2013.

DURAN, Lourdes, «José Abad: *El arte y la vida son engaños escogidos*», *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 6-3-1998.

FERNÁNDEZ, Cristina, «José Abad comienza a llenar de arte el centro histórico de Málaga», *Málaga Hoy*, Málaga, 28-4-2006.

_, «Mi motivo en la vida es no permitir jamás que la escultura me aburra», *Málaga Hoy*, Málaga, 12-1-2006.

_, «Abad expondrá su obra en el Palacio Episcopal», *Málaga Hoy*, Málaga, 11-II-2006.

_, «Málaga expone la madurez de Abad», *Málaga Hoy*, Málaga, 6-5-2006.

GALÁN, Verónica, «Esculturas para lle-

var puestas», *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 18-12-2015.

GALLARDO, José Luis, «Los gatos de José Abad no son tales», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9-II-1984.

GARCÍA CALÍ, Jordi, «José Abad asegura que el inconveniente de la creación es que te deja desnudo», *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 23-12-2001.

GIRALT-MIRACLE, Daniel; MIRALLES, Francesc, «José Abad en Sala Pelaires», *Destino*, Palma de Mallorca, 22-12-1973.

GIRALT-MIRACLE, Daniel, «José Abad en Sala Pelaires», *Destino*, Palma de Mallorca, 22-II-1973.

—, «El XVIII premi internacional de dibuix Joan Miró», *Avui*, Barcelona, 12-8-1979.

—, «Entre paréntesis. Los premios Joan Miró», *Liminar*, n. 3, septiembre-octubre de 1979.

GONZÁLEZ JEREZ, Alfonso, «El regalo de cumpleaños que se ha hecho José Abad», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25-4-1992.

GONZÁLEZ, Juan José, «Meditaciones sobre uno que empezó por escultor y terminó en picapedrero», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.

HUICI, Fernando, NAVARRO, Mariano, AMON, Santiago, «En el décimo aniversario del Museo de Arte Abstracto de Cuenca», *El País*, Madrid, 14-8-1977.

IRIONDO, Paloma, «Cuando el arte invadió la calle», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22-5-1994.

IZQUIERDO, Eliseo, «Cristo sobrio, mesurado, nuestro», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-5-1968.

JARAUTA, Francisco, «Pasajes de la escultura», *Diario 16*, Madrid, 24-6-1993.

J.H., «El monumento al agricultor, un sueño que se ha hecho realidad», *La Tribuna de Cuenca*, Cuenca, 1-12-2007.

LOGROÑO, Miguel, «Homenaje al barroco, de José Abad», *Diario 16*, Madrid, 6-12-1978.

LOJENDIO, Sergio, «Pepe Abad expone en Bronzo su particular universo simbólico», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18-12-2015.

LOMANA, Miguel Ángel, «El negro plumero de unos negros pájaros en el negro mundo de Pepe Abad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-6-1975.

MARTÍN-CRUZ, «XVIII Premio Internacional Joan Miró», *Diario de Navarra*, Navarra, 16-II-1979.

MORAGUES, Godi, «Entre islas: Millares/Abad. El arte canario sacude la placidez mediterránea», *Galería Antiquaria*, a. IX, 1991, n.º. 84, Madrid, 1991.

—, «Entre islas», *Venta y Cambio*, Palma de Mallorca, 5-4-1991.

—, «La espiral del puro gesto», *Dominical*, Palma de Mallorca, 15-3-1998.

MORENO GALVÁN, José María, «José Abad y José Luis Fajardo en Galería Skira de Madrid», *Triunfo*, 20-12-1969.

—, «José Abad: esculturas en Ramón Durán», *Triunfo*, 17-6-1972.

—, «José Abad: homenaje al barroco», *Triunfo*, Madrid, 16-12-1978.

PADORNO, Eugenio, «La venus Krupp», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 4-6-1969.

PALENZUELA, Nilo, «Rostros, caligrafías, garabatos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 13-12-2008.

PARET, Pierre, «Aguilar et Abad au Centre d'art», *Sodirnamche*, Mont-de-Marsan, 11-3-1990.

PEDRÓS, María Luisa, «La única esperanza que le queda al mundo es la revolución», José Abad escultor», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22-6-2004.

PERAZZI, Mario, «Abad: reinventaré Tenerife», *Corriere d'informazione*, Milán, 8-3-1978.

PERELLO-PARADELO, Rafael, «El arte y los artistas: José Abad», *Última hora*, Palma de Mallorca, 13-II-1973.

PLANELLES, Salvador, «Crónica de galerías. Abad», *Gazeta de Arte*, 30-II-1973.

POWER, Kevin, «José Abad: muchas son las obras de Onatas, hábil artista, hijo de Micón y ésta es una de ellas», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 11-6-1988.

—, «Palabras para una exposición: 365 días, de José Abad», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-6-1979.

RIBAL, Pilar, «Ancladas en la tierra. Las esculturas de hierro del tinerfeño José Abad», *La Esfera*, Palma de Mallorca, 28-3-1998.

RUIZ, Álvaro, «José Abad expone en la ermita de San Miguel de La Laguna», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26-12-1982.

SALARICH, Ramón, «Proyectos para un monumento al gato», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20-9-1984.

WESTERDAHL, Eduardo, «Exposición de José Abad en el Palacio de Cristal madrileño», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26-II-1978.

—, «José Abad en el Pequeño Bronce Europeo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-4-1970.

—, «José Abad», *El País*, Madrid, 23-II-1978.

WESTERDAHL, Maud, «Juan José Abad y sus gatos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 23-9-1984.



Obras y documentos reproducidos



- Casas para el Oeste de África*, 1985-2001. Medidas varias. Colección del autor, p. 10-11
- Paisaje infantil*, 1957. Óleo/cartón. 32 x 29 cm. Colección del autor, p. 12.
- Mujer*, 1961. Madera policromada. 125 x 9 x 5 cm, p. 13.
- Exiliados*, 1962. Madera. 150 x 100 x 80 cm, p. 14.
- Tauromaquia*, 1962. Hierro. 27,5 x 62 x 27,5 cm, p. 14.
- Monotipo sobre tela*, 1962. 65 x 40 cm, p. 15.
- Cartel del Carnaval*, 1964. Collage original. 96. 65 cm, p. 16.
- 14 Grabados al linóleo*, 1962. Carpeta de 65 x 50 cm, p. 17.
- El Dictador*, 1966. Hierro pintado. 44 x 60 x 24 cm, p. 18.
- Últimos bombes*, 1966. Hierro pintado. 52,5 x 82 x 93 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 19.
- Reja para arar deseos*, 1966. Hierro pintado. 77 x 79 80 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, p. 20.
- Reja del Centro hospitalario Vintersol*, en Arona, Tenerife, 1963. Hierro. 200 x 401 x 7,5 cm, p. 21
- Armas para la paz*, El Cardonal, 1966. Hierro pintado. 100 x 600 x 300. Tenerife, p. 22.
- Escultura luminaria*, Plaza de Santo Domingo, La Laguna, 1968. Hierro. 5000 x 200 x 200 cm, p. 23.
- Jaula para los deseos*, 1967. Hierro. 110 x 150 x 65 cm, p. 23.
- Cristo de la Cruz del Señor*, 1968. Hierro pintado. 500 x 250 x 100 cm, p. 23.
- Escultura*, 1969. Hierro pintado. 23,5 x 54 x 23 cm, p. 24.
- Bloques Huecos*, 1970. Hierro pintado. 24,5 x 50,5 x 33 cm, p. 25.
- Láminas Forjadas*, 1970. Hierro oxidado. 29 x 33 x 34 cm, p. 25.
- San Tacoronto*, 1971. Hierro galvanizado. 144 x 176 x 140 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 26.
- La bañera de Elisa*, 1972. Cobre forjado. 14,5 x 24,7 x 17,2 cm. Colección del autor, p. 27.
- Homenaje a Manolo Millares*, 1972. Hierro forjado y pintado. 30,8 x 70 x 40 cm, p. 29.
- Jaula con cadenas*, 1973. Hierro forjado. 85 x 25 x 19 cm. Colección particular, p. 30.
- Jaula enjaulada*, 1973. Hierro forjado y pintado. 30 x 30 x 30 cm. Colección particular, p. 30.
- Jaula blanca*, 1973. Hierro pintado. 116,5 x 52,5 cm, p. 31.
- Mural de Fuencaliente*, 1974. Madera chapada en cobre. 325 x 326 cm. Colección Caja Insular de Ahorros de Las Palmas, p. 31.
- Decoración, Bolera de Ten-Bel, 1975. Madera, hierro y aves disecadas. Las Galletas. Tenerife, p. 32.
- Jaula de San Blas*, 1975 (1ª versión). Madera pintada. 320 x 60 x 40 cm, p. 33.
- Columna de Vilaflor 1*. 1975. Madera pintada y aves disecadas 254 [1ª] x 285 [2ª] x 235 [3ª] x 50 x 50 cm, base, p. 34.
- Espejo de jurar*, 1980. Madera pintada y espejos. 125 x 99 x 15 cm, p. 35.
- Retablo de San Blas*, 1982. Madera pintada y espejos. 293 x 255 x 25 cm. Colección particular, p. 36.
- Retablo de Tuineje*, 1981. Madera y espejos. 280 x 670 x 40 cm. Colección CajaCanarias, p. 37.
- La silla de la Pocbola Pila*, 1982. Madera pintada y cristal. 177 x 50 x 50 cm. Silla, p. 38.
- Puerta para que pasen las Señoritas de Avignon*, 1988. Madera. 105 x 140 x 36 cm, p. 39
- Espejo con gato*, 1985. Madera pintada y espejo. 82 x 6 cm, p. 40.
- Deslenguado 1*, 1986. Hierro forjado. 58 x 29 x 12 cm, p. 40.
- En torno a Picasso*, 1987. Hierro forjado 38 x 30 x 10 cm. Dentelle. Musée de Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais. Francia, p. 41.
- La Soledad de Falanto*, 1986. Hierro forjado 23 x 50 x 50 cm. Colección Juan Nadal-Aguirre. Palma de Mallorca, p. 42
- La guitarra de Elvis*, 1988. Hierro forjado. 169 x 74 x 30 cm. Colección particular, p. 43.
- Mesa de trabajo donde Stradivarius hizo el violín del pelirrojo Vivaldi*, 1987. Madera caracolillo 66 x 229 x 68 cm, p. 43.
- Mausoleo para personaje II*, 1989. Hierro forjado. 9 x 29 x 14 cm, p. 44.
- Paisaje para un homínido. Homenaje a Manolo Millares*. 1990. Hierro forjado. 220 x 130 x 560 cm. Colección Gobierno de Canarias, p. 44.
- Óscar de paseo por Tacoronte*, 1990. Hierro forjado. 340 x 150 x 53 cm. Colección Juan Oliver Mateo. Palma de Mallorca, p. 45.
- Estudio para una cabeza de Óscar*, 1990. Hierro forjado. 290 x 30 x 30 cm, p. 45.
- Cama vacía de Casanova IV*, 1989. Hierro forjado. 82 x 60 x 44 cm, p. 46.
- Trofeo de caza*, 1990-1991. Hierro forjado. 40 x 30 x 33 cm, p. 46
- Sillón para una señora impúdica*, 1989. Hierro forjado. 41 x 54 x 33 cm, p. 47
- El sexo de Santa Acracia*, 1992. Hierro forjado. 45 x 51 x 33 cm, p. 48.
- Mesa con sexo de Santa Acracia*, 1992. Hierro forjado. 99,5 x 302 x 90 cm, p. 48.
- Casas para el Oeste de África*, 1985-2001. Hierro forjado. Medidas varias. Máxima: 11 x 20 x 20 cm, mínima: 7 x 9,5 x 7 cm, p. 49.
- Paseo por La Geria con Ildefonso Aguilar*, 1997. Hierro forjado. 38, 5 x 93 x 72 cm, p. 50.
- Hablemos de La Graciosa*, 1997. Hierro forjado. 25 x 47 x 52 cm. Colección Juan Nadal-Aguirre. Palma de Mallorca, p. 50.
- Petra con Chus, Gabi, Juanjo, Pepe, Pili, Reyes y Shanon*, 2001. Hierro forjado. 19 x 26 x 26,5 cm, p. 50.
- Alberto en la Macaronesia*, 1995. Hierro forjado. 234 x 40 x 30 cm, p. 51.
- Venus para Shengor*, 1999. Hierro forjado. 314 x 80 x 80 cm, p. 52

- Personaje para un banquete*, 1999. Hierro forjado. 25 x 12 x 9 cm, p. 53.
- Guerrero inútil*, 2003-2004. Bronce forjado y cincelado. 63 x 22 x 15 cm. Colección Padilla de Felipe, p. 54.
- Llanto por Dulce Cbaón*, 2003-2004. Bronce forjado y cincelado. 47 x 26 x 13 cm, p. 55.
- Personaje Camino del Cairo I y II*, 2003-2004. Hierro forjado. 221 x 63 x 37 cm / 211 x 48 x 37 cm, p. 56.
- Conversación con Manolo Millares en torno a Clara Petacci*, 2003-2004. Hierro forjado y pintado. 405 x 128 x 165 cm, p. 57.
- Animal Protector Indeterminado*, 2003-2004. Hierro forjado. 228 x 211 x 312 cm, p. 58.
- De Animalia*, 2005-2006. Hierro forjado. 33,5 x 44 x 20 cm, p. 59.
- Altar de San Priapo*, 2003-2004. Hierro forjado. 113 x 100 x 54 cm, p. 60.
- Amante de Óscar nº XXVIII*, 1999. Hierro forjado. 82 x 136 x 300 cm, p. 61.
- Pequeño Arco triunfal para la imposible llegada de Óscar a su casa africana*, 1999. Madera. 448 x 960 x 300 cm, p. 62.
- Jinete y Caballero*, 2011. Hierro forjado. 620 x 200 x 1,10 cm, p. 62.
- Portarretrato nº 17*, 2006. Hierro forjado. 40 x 92,5 x 20 cm, p. 63.
- Las Meninas drago*, 2007. Hierro forjado. I-II-III. 19 x 18 x 18 cm, p. 64.
- En torno a Magritte I*, 2007. Hierro forjado. 45 x 27 x 23 cm, p. 65.
- Esto no es un cayo*, 2007. Madera y chapa marina coloreada. Instalación de medidas Varias. Cuadros de 23 x 17 cm, pp. 66-67.
- Sillas como pretexto*, 2015. Bronce: 29 x 16 x 8,5 cm; Plata: 10,5 x 18,35 cm; Ébano: 29 x 8 x 11,5 cm; Madera-gemelas 9,5 x 4,5 x 17,5 cm, p. 68.
- Los Sin Título III*, 2011. Hierro forjado. 251 x 68 x 40 cm, p. 69.
- Pájaro colgado*, 2014. Hierro forjado. 131 x 40 x 45 cm, p. 70.
- Señora que de tanto mirar a los pájaros se convirtió en pajarraca*, 2014. Hierro forjado. 251 x 60 x 50 cm, p. 71.
- Penitente sin proponérselo*, 2016. Hierro forjado. 190 x 174 x 96 cm, p. 71.
- Los inicios de una vieja familia de mi pueblo*, 2015-2016. Madera pintada. 112 x 30 x 40 cm, p. 72.
- Animal de fauna*, 2017. Madera-tea. 63 x 36 x 45 cm, p. 72.
- El abad y la abadesa no pudieron encontrarse*, 2016. Hierro forjado. 165 x 30 x 30 cm, p. 73.
- Transformación*, Colegio Nuryana. 2017. Madera-tea, p. 74.
- Portada del Templo Ecuménico*, 1969. Fachada principal. 1000 x 2600 x 20 cm. Playa del Inglés. Gran Canaria, p. 75.
- Mural del hotel Red Crown*, 1974. Hierro pintado. 100 x 1200 x 40 cm. Playa del Inglés. Gran Canaria, p. 76.
- Columna*, 1978. Madera. 600 x 180 x 120 cm. Colección Banco Hispanoamericano. Icod. Tenerife, p. 77.
- Cerca de Mogán*, 1988. Madera de riga. 700 x 200 x 500 cm. Colección Hotel Green Beach. Mogán. Gran Canaria, p. 78.
- Retablo de Adaje*, 1979. Madera y espejo. 400 x 1800 x 80 cm. Aeropuerto de Santa Sofía. Colección Aena. Tenerife, p. 79.
- Camino de la Geria*, 1987. Hierro. 2150 x 1400 x 1000 cm Aparhotel Los Fariones. Lanzarote, p. 80.
- 7 Islas*, 1999. Hierro. Altura máxima 750 cm. Colección Caja General de Canarias. Tenerife, p. 81.
- Homenaje al vino*, 1997. Madera teñida. 240 x 600 x 130 cm. Colección Hotel Escuela. Tenerife, p. 82.
- La casa del Pescador*, 1992. Madera. 400 x 120 x 400 cm. Facultad de Geografía e Historia. La Laguna, p. 82.
- Objeto encontrado sin manipular*, 1978. Hierro. 500 x 80 x 80 cm. Grupo de viviendas de Ofra. Tenerife, p. 83.
- El Reloj de la Muerte*, 1973. Hierro y aluminio pintado. 450 x 350 x 250 cm. Santa Cruz de Tenerife, p. 84.
- Monumento a las víctimas del incendio de La Gomera*, 1985. Hierro y acero cortén. 500 x 600 x 200 cm. Roque de Agando. La Gomera, p. 84.
- Parte de una historia: Homenaje a Ignacio Aldecoa*, 1990-1991. Hierro. 100 x 100 x 400 cm. Isla de La Graciosa. Lanzarote, p. 85.
- Juguetes de Erjos*, 1987. Hierro. 1500 x 400 x 500 cm / 1470 x 560 x 320 cm. Costa Tegui. Lanzarote, p. 86.
- Homenaje a la Vela Latina*, 1997-99. Acero cortén. Diámetro plaza 5000 cm. Altura máxima 1550 cm, p. 87.
- Puerta de Tárrega*, 1986. Madera y hierro. 330 x 150 x 550 cm [aprox.]. Lérida, p. 87.
- Los Menceyes Guanches de Candelaria*, 1996-1999. Conjunto escultórico en bronce. Nueve menceyes. Candelaria. Tenerife, p. 88.
- Cabeza de Acaymo*. 45 x 40 x 4 cm, p. 88.
- Pareja esperando a Óscar*, 2007. Hierro galvanizado. 3400 x 650 x 700 cm. Barranco de Santos. Santa Cruz de Tenerife, p. 89.
- Guanche Don Alonso Díaz*, 2003. Bronce. 2000 cm de altura sobre piedra natural. Santiago del Teide, p. 90.
- Homenaje a la Institución Libre de Enseñanza*, 2000. Acero cortén. 1700 x 1400 x 700 cm. Universidad Carlos III. Madrid, p. 90.
- Monumento al Campesino*, 2003. Acero cortén. 500 x 600 x 120 cm. San Benito. La Laguna. Tenerife, p. 91.
- Homenaje a los Agricultores*, 2007. Acero cortén. 30 m x 20 m x 2 m. Cuenca, p. 92.
- Los primeros diez años...*, 2009. Acero cortén, piedra chasnera, ignimbrita basáltica. 1150 x 800 x 210 cm más veleta de 1000 cm largo. Acceso a Los Rodeos La Laguna. Tenerife, p. 93.
- Altar de las palabras*, 2010. Hierro forjado. 350 x 250 x 150 cm. Garachico. Tenerife, p. 93.
- La verdad de la cueva-casa de una amante desconocida de Óscar*. 2002-2016. 295 x 210 x 345 cm, p. 94.
- La Puerta de la isla de La Graciosa*, 1990. Acero cortén. Dos agujas de mear. 300 x 600 x 80 cm. Puerta Islas 700 x 400 100 cm. Noray. 150 x 120 x 80 cm, p. 95.

Escultura Luminaria, 2003. 12 elementos diferentes en acero galvanizado. Altura máxima 3,330 cm. Playa de los Pocillos. Lanzarote, p. 96.

Cubiertos inútiles, 1986-87. Plata forjada. 7,8 x 23,5 x 4,5 cm, p. 97.

Personaje 1, 1987. Plata. 26,2 x 5,9 x 10,2 cm. Acero cortén 40 x 11,4 x 9,8 cm, p. 98.

Coral Africana para Frenck, 1999. Plata, oro, zirconita, brillante. 42 x 15 x 7 cm, p. 98.

Joya, 1996. Oro blanco, brillantes, ónix y collar. 57 x 55 x 4 mm, p. 99.

Escultura de ébano, plata y bueso, 2011. 58 x 15 x 12. Ébano 29 x 8 x 11,5 cm, p. 99.

Sueño de Atleta, 2013. Plata y ónix. 18 x 9,3 x 2 cm, p. 99.

Sir Blancar Ruf, 2004-2006. 136 x 54 x 45 cm, p. 100.

Bras de Dadó, 2013. Plata, ónix y zirconita. 9 x 2,9 x 0,5 cm, p. 100.

Poesía eres tú, 1975. Collage. 50 x 70 cm, p. 101.

Serie italiana, 197. Collage y dibujo. Papel Guarro-basik. 105 x 80 cm, p. 102.

Calendario 365 días, 2013. Collage y dibujo. 21 x 17 cm, p. 103.

Apunte para un retrato, 1979. Grafito sobre papel. 69 x 54 cm, p. 103.

Portada para un libro imposible, 1979. Técnica mixta sobre papel Arches. 105 x 70 cm, p. 103.

María del Mar y el santo, 1995. Collage y dibujo. 144 x 100 cm. Colección particular, p. 103.

Onatas III, 1987. Serigrafía-libro. 15 x 11,5 c. cerrada. 14 x 209 c, desplegado. Edición de 120 ejemplares, p. 105.

Proyecto para una serigrafía con un poema de Pedro García Cabrera, 1995. Técnica mixta. 70 x 50 cm, p. 105.

La Casa de Hypnos I y II, 2014. 100 x 15 cm. 7 estampaciones sobre papel Fabriano, p. 106.

Estrellas para un Abad, 2003. Dibujo y grafito sobre papel a partir de un texto de Nilo Palenzuela, p. 107.

Cosas que pasan en el taller cuando yo no estoy, 2007. Técnica mixta. 69,5 x 53 x 6 cm c/u, p. 108.

The Lorca Variations I-VIII. Editorial Zasterle-Press. 1990. 19,5 x 12 cm, p. 109.

Dama decapitada, 2017. Hierro forjado. 146 x 90 x 45. Colección del autor, p. 113.

Proyecto para monumento a un borrachito de La Laguna, 2016. Hierro forjado. 86 x 40 x 30 cm, p. 132.

Gallo obispo con espuelas, 2013. Hierro forjado. 310 x 80 x 50 cm, p. 134.

Deesanera: directora del coro, 2017. Madera de tea. 80 x 78 x 35. Colección del autor, p. 136.

Señora del Gran Poder, 2017. Hierro forjado. 54 x 29,5 x 25 cm. Colección del autor, p. 139.

Esperando, 2014. Hierro forjado. 49 x 66 x 20. Colección del autor, p. 144.

Ofrenda, 2013. Oro, brillantes y lapislázuli, p. 146.

El capuchino, 2016. Hierro forjado. 63 x 75 x 17. Colección del autor, p. 148.

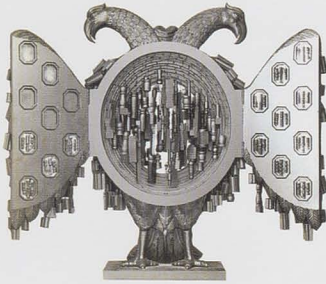
El yunque del abuelo, 2015. Madera tinta-da y hierro. 230 x 104 x 57. Colección del autor, p. 152.

Cabeza de anónimo, 2016. Hierro forjado. Colección del autor, p. 154.

Predicador con pajarraca, 2017. Hierro forjado. 325 x 110 x 70, p. 157.



Predicador con pajarraca, 2017 ▶



Esta edición de

Biblioteca de Artistas Canarios:
José Abad

se terminó de imprimir
el día primero de junio de 2018
en los talleres de Litografía Drago S. L.



Gobierno de Canarias

