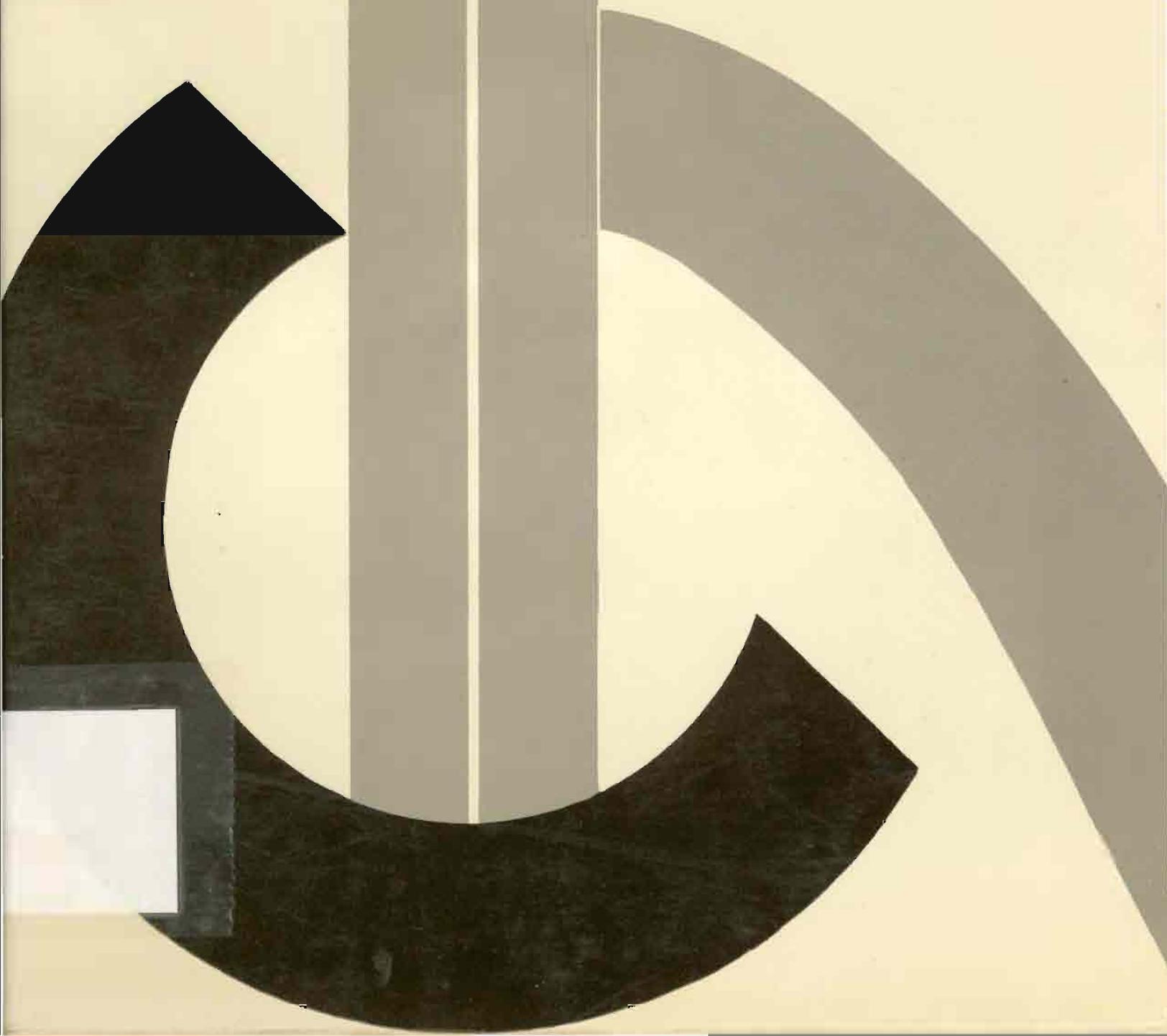


chirino





Ministerio de Cultura.
Dirección General de Bellas Artes,
Archivos y Bibliotecas.
Subdirección General
de Artes Plásticas.

Junta de Canarias.
Excelentísimo Cabildo Insular
de Las Palmas de Gran Canaria.
Casa de Colón.
Excelentísimo Ayuntamiento
de Las Palmas de Gran Canaria.





chirino

TEXTOS:

Zaya
Eduardo Westerdahl
Domingo Pérez Minik
José Luis Gallardo
Manuel Padorno
Carlos E. Pinto



Ministerio de Cultura.
Dirección General de Bellas Artes,
Archivos y Bibliotecas.
Subdirección General
de Artes Plásticas.

Junta de Canarias.
Excelentísimo Cabildo Insular
de Las Palmas de Gran Canaria.
Casa de Colón.
Excelentísimo Ayuntamiento
de Las Palmas de Gran Canaria.





Constituye una gran satisfacción para la Institución que me honro en presidir y mía personal dedicar estas palabras de saludo y reconocimiento a nuestro querido paisano y universalmente reconocido artista Martín Chirino, con motivo de los actos programados por el Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, en su nombramiento como Hijo Predilecto de la ciudad.

Este merecido homenaje se acrecienta y enriquece con la importante exposición antológica de las esculturas del artista, magno acontecimiento cultural en el que se ofrecerá a los canarios todos la oportunidad única de apreciar el magnífico quehacer de nuestro tan ilustre y célebre artista, que con tanta honra ha elevado el rango cultural de nuestra Comunidad.

Quiero expresar, finalmente, a Martín Chirino, mi felicitación más sincera y mis mejores deseos de una larga y fructífera labor creadora en el arduo camino que ha escogido dentro del Arte de nuestro tiempo.

FERNANDO BERGASA PERDOMO

Presidente de la Junta de Canarias



El Cabildo Insular de Gran Canaria no podía quedar ausente en el Homenaje, indubitable y necesario, que la Isla y el Municipio capitalino rinden a uno de los artistas con mayor rango universal y con mayor prestigio. No en vano su nombre es hoy obligado en cualquier repertorio histórico del Arte Español Contemporáneo.

Nuestro Cabildo, a través de su Casa de Colón, albergará la exposición con la que el artista ha querido mostrar su presencia. Y a través de ella, será posible admirar el vigor, la creatividad y la difícil simplicidad de nuestro Martín Chirino, insular del cual podemos sentirnos orgullosos.

Por su magisterio y por su renombre.

FERNANDO GIMÉNEZ NAVARRO

Presidente del Cabildo Insular de G. C.



El homenaje que ahora se rinde a Martín Chirino, con ocasión de que su ciudad natal lo ha nombrado «Hijo Predilecto», suscita en mí una honda satisfacción por dos distintos motivos: uno de íntima condición personal y el otro de más definido perfil genérico. Mi contento se origina en haber podido dar una prueba pública y patente de la admiración que siempre he sentido por su tenaz, auténtica y recia vocación artística y la originalidad, el vigor y la calidad de su obra. Una obra en la que se revela una coherencia firme y bien trabada entre su formulación teórica y la maestría de su formalización material. Martín Chirino es ya dueño de un estilo tan propio y genuino como propio y ajustado es su excelente oficio de escultor y forjador. En la concepción de su arte se da una feliz confluencia, una espontánea conjunción de factores derivados de su fiel sintonía de las componentes del arte contemporáneo con entrañadas e intuitivas vivencias del inconsciente colectivo de su pueblo insular. Los temas de su obra grabada y forjada, las constantes estilísticas de las diversas etapas de su evolución son como símbolos atávicos del pasado aborígen de sus islas. También algo le viene de ellas en el secreto dominio de la técnica artesanal de la que tan larga tradición guarda el pueblo canario desde sus tiempos prehistóricos.

Trasluce toda su obra un raro equilibrio, una perfecta ecuación entre forma y concepto, entre la solidez de sus volúmenes y la fina simbología de sus esencias expresivas, que, como debe acontecer con toda verdadera creación, abre caminos a un fecundo diálogo en varios niveles con cualquier espectador.

El segundo motivo de mi sincera satisfacción es el de haber contribuido a que su isla nativa, tan presente siempre en el hontanar de los sueños del artista, conozca y viva su obra, la enaltezca y la honre, le labre un recuerdo permanente y le reserve una parcela privilegiada en su corazón y en su memoria. Desde ella podrá su ciudad, podremos todos, otear y seguir con alegría y orgullo los pasos seguros y fructuosos que por las anchas sendas del mundo viene dando este gran escultor canario, ejemplo singular de genio, hombría y voluntad.

JUAN RODRÍGUEZ DORESTE

Alcalde de Las Palmas de Gran Canaria.



Martín Chirino: de la forma significante al encuentro del mito

Zaya

*We shall not cease from exploration And the end of all
our exploring Will be to arrive where we started And
Know the place for the first time.*

T. S. Eliot

Al escoger los versos de Eliot no quisiera dar la impresión de que mis palabras se conducen a partir del fatalismo que encierran aquéllos, ni que la obra de Martín Chirino no podía ser otra, que responde a un determinismo o que es el instrumento del deseo de otro. En realidad, mi intención, una propuesta, no es sino el desarrollo del precepto estético —el círculo vicioso, la espiral— que deduzco de la lectura de la obra del escultor canario. Por lo demás, cuando Chirino declaraba que «después de todo un proceso de acumulación de conocimientos llega un momento en que eres como si dijéramos el hombre de la sabiduría», que «empiezo a entender que lo que yo tengo que hacer es desandar el camino, deshacer, a través de lo que yo sé» y que «lo que tengo que hacer realmente es volver a entender ese origen», el escultor —al referirse a Joyce— repetía las palabras de Eliot y trataba de entrar en el pasado de la tradición y en su universalidad. Que eligiera a Joyce para ejemplificar su actitud no era gratuito: como Eliot, Joyce recurre a la tradición, al mito y al símbolo, para romper las barreras del tiempo y el espacio y realizar, en una época sin confianza en la coherencia, un trabajo unificador de valor universal.

En la obra de Chirino, despojada de toda intención moral y sin la pretensión de crear una obra exenta de elementos subjetivos —como pretendían aquéllos—, reconocemos una conciencia histórica que ilustra una civilización que no es el tiempo y el espacio de una tradición que descansa lejos de nuestro tiempo, sino un signo de los tiempos, parte de nuestra condición individual. Siguiendo su trayectoria, advertiremos inmediatamente el sentido de esa vocación universalista y el de su estética espiral.

Uno debe comenzar admitiendo que la amistad con Manolo Millares y la fascinación que sobre ambos ejercían las inscripciones aborígenes de Canarias son, para Martín Chirino, el único *pretexto* a partir del que se inicia en las corrientes artísticas de la vanguardia de los cincuenta.

Mientras estudiaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ciertas obras de la I Bienal Hispano-Americana de Arte (1951) y las publicaciones que de un modo u otro llegaron a sus manos, aunque en ninguna forma imprimieron en él nada fundamental, necesariamente subrayaron algunas cuestiones que entonces sólo estaban esbozadas.



La Bienal de Madrid, patrocinada por el gobierno de Franco, era todavía bastión de los artistas conservadores y los únicos artistas nuevos que participaron –Tápies, Cuixart, Tharrats, Guinovart y Jorge de Oteiza– no habían formulado aún los estilos personales por los que hoy son conocidos: experimentaban con un surrealismo de ascendencia literaria y autobiográfico similar al que, en la década anterior, preocupara a los artistas americanos que comenzaban a conocerse en España bajo el genérico de Expresionistas Abstractos.

Los artistas americanos no eran desconocidos para Martín Chirino, pero sus preocupaciones, aunque similares, difícilmente pudieron influenciar al escultor cuando en 1953 realizó su serie de «Reinas Negras». Un año antes, en un viaje a París, el encuentro con la obra de Julio González había provocado en Chirino –según explica su «Cronología»– una nueva serie de reflexiones sobre la naturaleza de la escultura.

En las de González, Chirino no sólo descubrió que existía otro orden de belleza, no sólo unas figuras de láminas metálicas, de varillas y listones de hierro que eran insistentemente humanas, sino, como en la poesía contemporánea, elisiones y metáforas de un arte moderno que no regresa a la figura cuando aparece el tema de la forma humana, sino que se apresura a encontrarla en la siguiente estación (sic). No era otro el sentido de sus «Reinas Negras», de sus «Composiciones» y de sus «Herramientas Poéticas e Inútiles».

Como *totems* inaprehensibles, oscuros y extraños, las *reinas* son el primer ejemplo de sus intenciones africanistas y de su preocupación por una obra de valor universal. El conocimiento y el contacto con las corrientes estéticas de la escultura británica contemporánea (1953); la continuada preocupación, ahora definitiva concienciación, por el arte aborigen de las Islas Canarias (1954); su amistad y colaboración con el escultor Angel Ferrant (1955) y el contacto con el Expresionismo Abstracto a través de la III Bienal Hispano-Americana de Arte celebrada en Barcelona (1955), en la que Chirino participa junto a Ferrant, Pablo Serrano, Alexander Calder, Gaston Lachaise y Theodore Roszack; el estudio de las esculturas sumeria y egipcia en el British Museum (1956) y la formación de «El Paso»

(1957), servirían para confirmar aquellos síntomas. Ya entonces, siguiendo la tradición humanista de González, Chirino comenzó a experimentar un proceso de desarrollo en el que parecía asegurarse definitivamente una significación para sus formas abstractas. El paralelismo con los años de formación de los Expresionistas Abstractos americanos –de los que Chirino sólo conocía algo de sus estilos de madurez, por los que ya merecían consideración internacional– es sorprendente y puede esclarecer, en su analogía, la posición significativa y original de Martín Chirino en el espacio estrictamente formal, exento de contenido, de la vanguardia española del momento.

La naturaleza de algunas exhibiciones que organizaron los museos de Arte Moderno y

Metropolitan de Nueva York a finales de los años treinta y principios de los cuarenta pueden iluminar el interés de los expresionistas americanos en las artes aborígenes y justificar esa relación paradigmática que entiendo como base de las intenciones universalistas de Chirino.

En el Museo de Arte Moderno, «American Sources of Modern Art (1933)» exponía la tesis de que el arte moderno americano incluía ejemplos de las culturas Azteca, Maya e Inca; «African Negro Art (1935)» ofrecía una amplia variedad de un arte cuyos presupuestos trataban de invalidar el sentido paternalista y racista de la especulación occidental; «Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa» (1937), reforzó las actitudes de muchos pintores y, especialmente Pollock, Rothko, de Kooning y Baziotes, estimularon y fomentaron las rebuscadas características estilísticas que los relacionaban con las pinturas prehistóricas, especialmente franco-cantábricas, cuando el Metropolitan Museum montó una exposición de los frescos pompeyanos; «Twenty Centuries of Mexican Art (1940)», al entender que los orígenes del muralismo mexicano podían encontrarse en el suelo americano,

sugería a los artistas de los Estados Unidos la forma para lograr un arte original y distintivo: mirar primero a sus propias raíces indígenas y transformarlas luego en un idioma moderno; finalmente, «Indian Art of the United States» obviamente interesó, por la exhibición de petroglifos y pictografías, tanto a Stamos y a Pollock como a Newman.

A partir de dichas exposiciones, con las del «Cubism and Abstract Art (1936)» y «Fantastic Art, Dada, Surrealism (1936-37)» que también organizara el Museo de Arte Moderno, y la afluencia de artistas como Max Ernst, Matta, Fernad Leger, Mondrian, Naum Gabo, etc. a Nueva York, las

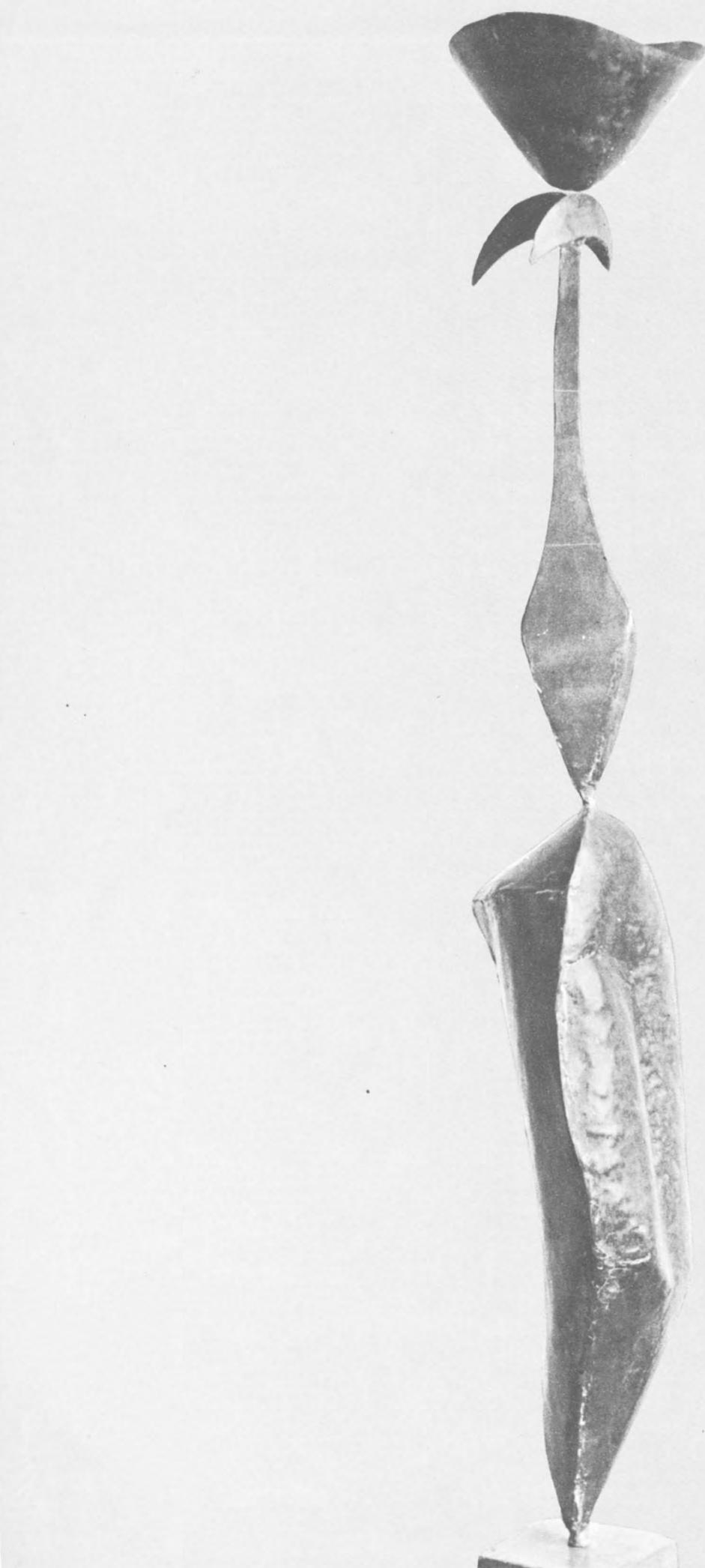
pinturas de los que iban a ser los Expresionistas Abstractos comenzaron a desenvolverse en un vocabulario que remitía a esa voluntad de significación.

No es mi intención detallar la naturaleza de esa preocupación aquí. Basta decir, para ilustrar su importancia, que cuando Motherwell visitó España en 1958 una de sus experiencias más conmovedoras fue el encuentro con las pinturas de las Cuevas de Altamira y que el fondo de los motivos de su «The Homely Protestant» (1947-48) es semejante a los de los petroglifos antiguos; que «Wounded Animal» (1943) de Jackson Pollock ofrece la medida de aquella voluntad: su estilo es el de un bisonte herido de una cueva del norte de España; que los primeros lienzos de Theodoros Stamos, maravillado con los petroglifos mexicanos, señalan eventos prehistóricos: «Ancestral Flow» (1945), «The Sacrifice» (1946), «Archaic Sentinel» (1948); y existen otros muchos ejemplos en Gottlieb, Barnett Newman y Rothko.

*REINA NEGRA. 1952
Col. privada. Las Palmas de Gran Canaria*



1952...



Martín Chirino, sin conocer las preocupaciones de aquellos y quizá entendiendo sus obras de madurez sólo como alternativas abstractas, había comenzado a elaborar una obra aparentemente sin referencias y relacionada con las corrientes informalistas. A diferencia de los cubistas y del informalismo de la época, Martín Chirino no tenía un interés especial en el mundo visual. Su preocupación principal era penetrar su propio mundo interior y crear nuevos objetos, sus propios sentimientos sobre el mundo más que el mundo mismo. Su percepción del mundo exterior, como para el Expresionismo Abstracto, era útil como una metáfora que conducía al espectador al concepto de un paisaje interior. El cubismo y el constructivismo eran útiles porque significaban la modernidad, útiles por su articulación estructural, no como herramientas de investigación. Las suyas son «Composiciones», «Herramientas Poéticas e Inútiles» que comunican al hombre con la tierra, herramientas –dice Chirino– que se empalman «con el espíritu humano en su más radical dimensión, la del utillaje».

*REINA NEGRA I. 1953
Hierro forjado y soldado
Col. privada*

*REINA NEGRA II. 1953
Hierro forjado y soldado
Col. privada*



Aparecen, pues, dos niveles de lectura en la obra escultórica de Chirino cuando en 1958 asume la espiral como identificación simbólica y como resolución formal. El primero ya lo hemos esbozado al resumir la experiencia de los años de formación de los Expresionistas Abstractos y podemos, para referirnos estrictamente a la escultura, recordar igualmente los ejemplos de Brancusi en relación a las fábulas rumanas, de su discípulo Noguchi en relación a la cultura oriental, de Moore en relación



RAIZ. 1957
Hierro forjado
40 x 40 x 15 cm
Col. privada

a los dólmenes de Stonehenge y el arte precolombino, y David Smith en relación al totemismo.

Pero sería injusto dejar que bajo los paralelismos indicados se deslizara la falsa idea de que las intenciones de Chirino no eran más que un reflejo de los intereses de otros. Sin saberlo, seguramente sin asumir lo que significaría para su obra, el joven Martín Chirino, antes de que llegara a Madrid con 23 años (1948) para emprender unos cursos académicos en Bellas Artes, había estudiado ampliamente, con su amigo el pintor Manolo Millares, los petroglifos de Gran Canaria. Expresiones de una cultura anterior a la conquista de las Islas Canarias por los españoles, los petroglifos guanches del Barranco de Balos, el Roque de Teneguía y El Julán eran entonces las únicas influencias posibles que lógicamente podrían deducirse de sus propósitos artísticos.

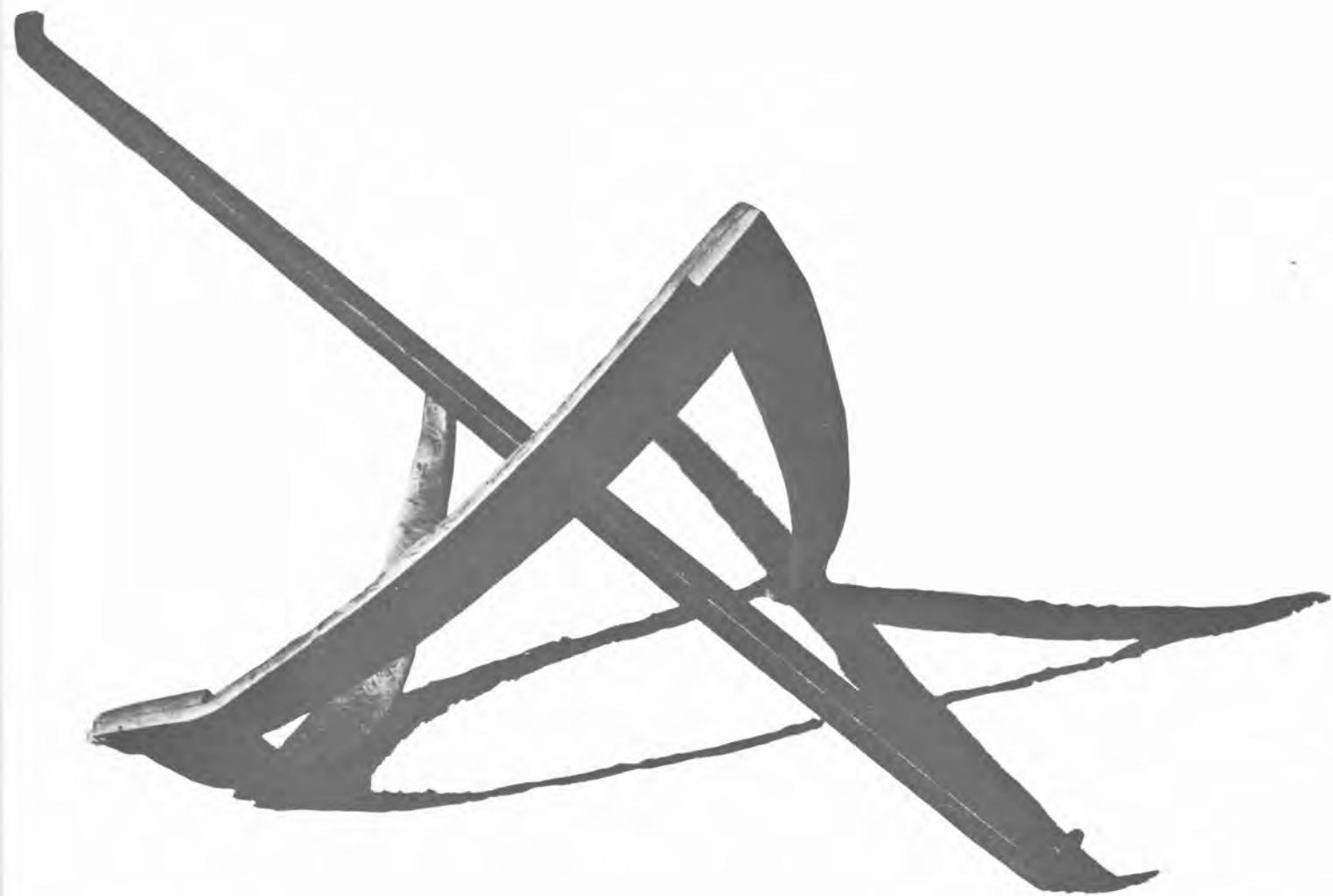
El segundo nivel, el formal, está relacionado fundamentalmente con la utilización del hierro.

Partiendo de la aseveración de Tarabukin y del constructivismo ruso en general, entonces en boga en el ámbito matérico español de los cincuenta, de que «el material dicta la forma» e «impone diferentes construcciones» podemos entender cómo las esculturas de Chirino, hasta entrados los setenta («Composiciones», «Herramientas Poéticas e Inútiles», «Raíces» e «Inquisidores») toman la inspiración

directamente de la forja, como en Julio González. Incluso en «El Viento» (1958), en la que la tensión de la espiral resiste la solidez y rigidez del hierro, Chirino forja sus esculturas con barras industriales sobre las que aparece la huella del martillo, el doblaje y el corte. Sus formas afiladas, sus torceduras, su rigidez angular derivan de sus conocimientos de la herrería tradicional y son un desarrollo de los

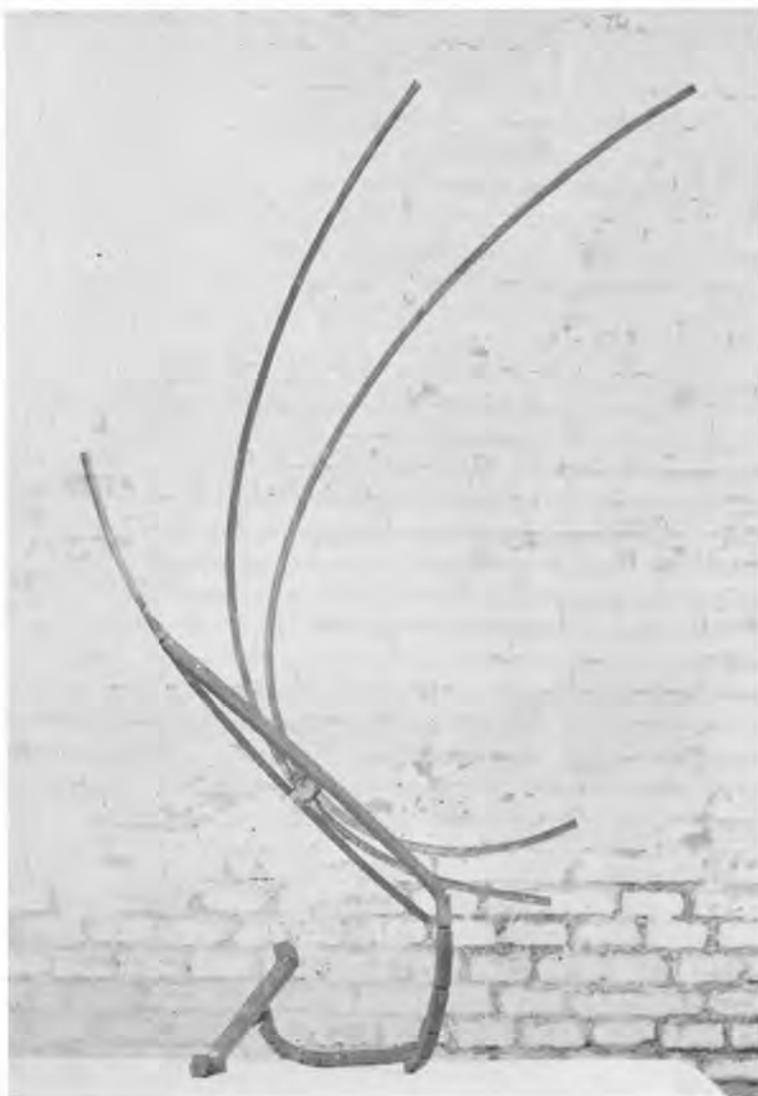
útiles y herramientas de labranza, el arado y la reja; la prolongación del brazo humano, el símbolo de esa necesidad de armonía con la tierra, de búsqueda de las raíces.

La formulación abstracta de los «Inquisidores» (1961) tiene, de nuevo, su contrapartida simbólica: en un



COMPOSICION. 1958
Hierro forjado
Col. privada

momento en el que las contradicciones socio-políticas del franquismo se agudizaban, Martín Chirino se une a la corriente dramática que en la plástica española singularizaba «El Paso», grupo del que Chirino era miembro fundador. Esa abstracción desgarrada, retorcida, corresponde a una severidad formal propiamente expresionista, más verticalista que sus «Raíces» (1967), van a continuar en conexión directa con sus primeras «Composiciones» y sus «Herramientas».



En los «Inquisidores», además, se plantea el drama a la manera surrealista restablecida en los sesenta por Ferber y que Lipton y Hare, como antes González, resolvían con una estructura formal más cercana a la estereometría de Naum Gabo. Con las «Raíces», realizadas en Nueva York y exhibidas por la Grace Borgenicht Gallery (que desde 1962 presenta periódicamente la obra de Chirino en los Estados Unidos), la obra de este escultor, desprovista de su lírica estructural, alcanza un grado de contención, pesadez y brutalidad que ya no remite a la forma humana: «Cuando descubro la vida de los hombres –diría Chirino– me siento disparado hacia una huida incesante. Los veo enredados en la aceptación cotidiana de las cosas, como en un mundo de máscaras que me es ajeno» y, más adelante, «nada de lo que digo podrá entender quien no sienta en su piel el viento helado de la angustia».

El escultor se proponía desentrañar el ser de la Naturaleza. Esta podía ofrecerle la expansión que necesitaba su obra y él mismo.

COMPOSICION RAIZ. 1958

Hierro forjado

165 x 110 x 58 cm

Col. privada

La aparición de las «Mediterráneas» a finales de los sesenta, también en Nueva York, supone una evolución formal y un deseo de liberar el carácter dramático y la rigidez de las esculturas anteriores. Las superficies, pintadas al duco, y las curvaturas, que aparecían ya en sus «Herramientas» y en sus «Inquisidores», facilitan y contribuyen a la especialidad, despejan finalmente la fría calidad de las anteriores y abren y desarrollan el enlace central.

Las «Ladies», a principios de los setenta, decantarán esas formas y humanizarán los gestos de las «Mediterráneas».

Para entonces, considerada ya su obra internacionalmente, Chirino había conseguido resolver el problema que planteara Julio González: proyectar y dibujar en el espacio. «El problema no es solamente el desear hacer un trabajo que sea armonioso y perfectamente balanceado, no, sino conseguir este resultado por el



COMPOSICION. 1958
Hierro forjado
90 x 70 x 30 cm
Col. privada.

matrimonio del *material y el espacio*. Por la unión de las formas reales y las formas imaginarias, obtenidas y sugeridas por puntos establecidos, o por perforación, y de acuerdo a la ley natural del amor, fundirlas y hacerlas inseparables una de otra, como son el cuerpo y el espíritu» (sic).

Que Chirino utilice el acero laminado, soldado y pintado al duco, no sólo representa una innovación en su trayectoria. La necesidad expansiva,



COMPOSICION N.º 1. 1959
60 x 50 x 6 cm
Col Daniel Cordier. París

liberadora, le conduce directamente a esa resolución óptica, inmaterial, incontenible, de naturaleza no táctil del color que es, de acuerdo con los preceptos puritanos o minimalistas, inconsistentes con la naturaleza física de la escultura. Chirino trataba de incorporar el espacio a la vez que aliviaba la pesadez del reposo de la escultura, y el color, con la suavidad y lisura de las superficies, reforzada la sensación de ligereza. La aparición de los «Aeróvoros», entre las composiciones más bellas de la escultura contemporánea, viene a reconsiderar aquella misma voluntad de levantar el vuelo esbozada en las «Ladies».

Los «Aeróvoros» (1973-1976) representan un grado de transformación y sutileza incomparables en la escultura española contemporánea. Partiendo de la espiral, concentrada en su centro como cuerpo propiamente dicho de la escultura, el «Aeróvoro» se alarga en modulaciones retorcidas para dar la apariencia de un ave a punto de emprender el vuelo. Chirino estaba a punto de conseguir la sensación de la masa suspendida que parecía inevitable en el desarrollo de su producción desde los sesenta.

Los «Paisajes» (1974-1978), suponen una aproximación diferente al mismo problema. Lejos de concentrar la tensión de sus extensiones, sus brazos anchos y aplastados, formados por fragmentos modulares, parecen contrarrestar el peso del hierro para suspender, finalmente, la escultura en el aire. Aquí no es necesaria aquella sensación de fragilidad de los «Aeróvoros». Esta vez, la horizontalidad de sus formas no está contenida ni concentrada. Su levitación es el producto del equilibrio balanceado de su cuerpo-extensión. Pero lo que podemos afirmar para sus «Paisajes VI, VII y IX» (1975) no es aplicable a la verticalidad del «Paisaje X (El árbol)» (1978) que destruye o limita, como señalara Westerdahl, la apertura y la expansión, donde esas masas que trataban de ascender o levitaban se afirman en el suelo.

En 1973, Martín Chirino, de nuevo a partir de la espiral, ese símbolo universal que encontrara entre los petroglifos y pintaderas aborígenes de Canarias, realiza «Oölogy». Para entonces, diferentes artistas contemporáneos (Richard Long, Robert Morris, Alice Aycock, etc.) realizaban unas construcciones de forma espiral para crear un laberinto.



SERIE RAICES. 1960
Hierro forjado
Col. privada. Italia

Ya K. Kerényi había formulado que la espiral es la extrema simplificación del laberinto y Luis Diego Cuscoy, el etnólogo canario amigo de Chirino, había desarrollado la idea de que, por consiguiente, «la espiral vendría a ser no un “motivo básico” o “primario”, sino una expresión gráfica obtenida como consecuencia de una lenta y larga elaboración selectiva». A Martín Chirino le cabía la gloria de haber sido el primer artista contemporáneo, en 1958 (luego con su serie «Laberintia» en 1977), en recuperar para el arte de nuestro tiempo un símbolo ya usado desde el arte antiguo hasta el siglo XIX y con el que Robert Smithson alcanzaría su celebridad en 1970 con la realización de su «Spiral Jetty» en Great Salk Lake, Utah.

«Oölogy» representaba no sólo el desarrollo de ese hallazgo, sino que es el origen de la obra capital de Martín Chirino: «Afrocán». Si nos remitimos a la definición que ofrece el Diccionario Webster's de la lengua americana.

«Oology» es la rama de la ornitología interesada en el estudio de los huevos de los pájaros. Y, de este modo, la pieza singular de Martín Chirino es el huevo de los «Aeróvoros» que, eventualmente, engendrará la máscara del hombre: «Afrocán».

Finalmente con «Afrocán» (1974), Martín Chirino establece la más clara exposición de su discurso universalista y elabora una poética formal donde la espiral canaria y aquella preocupación africanista esbozada en sus «Reinas Negras» se enlazan no para disfrazarse,



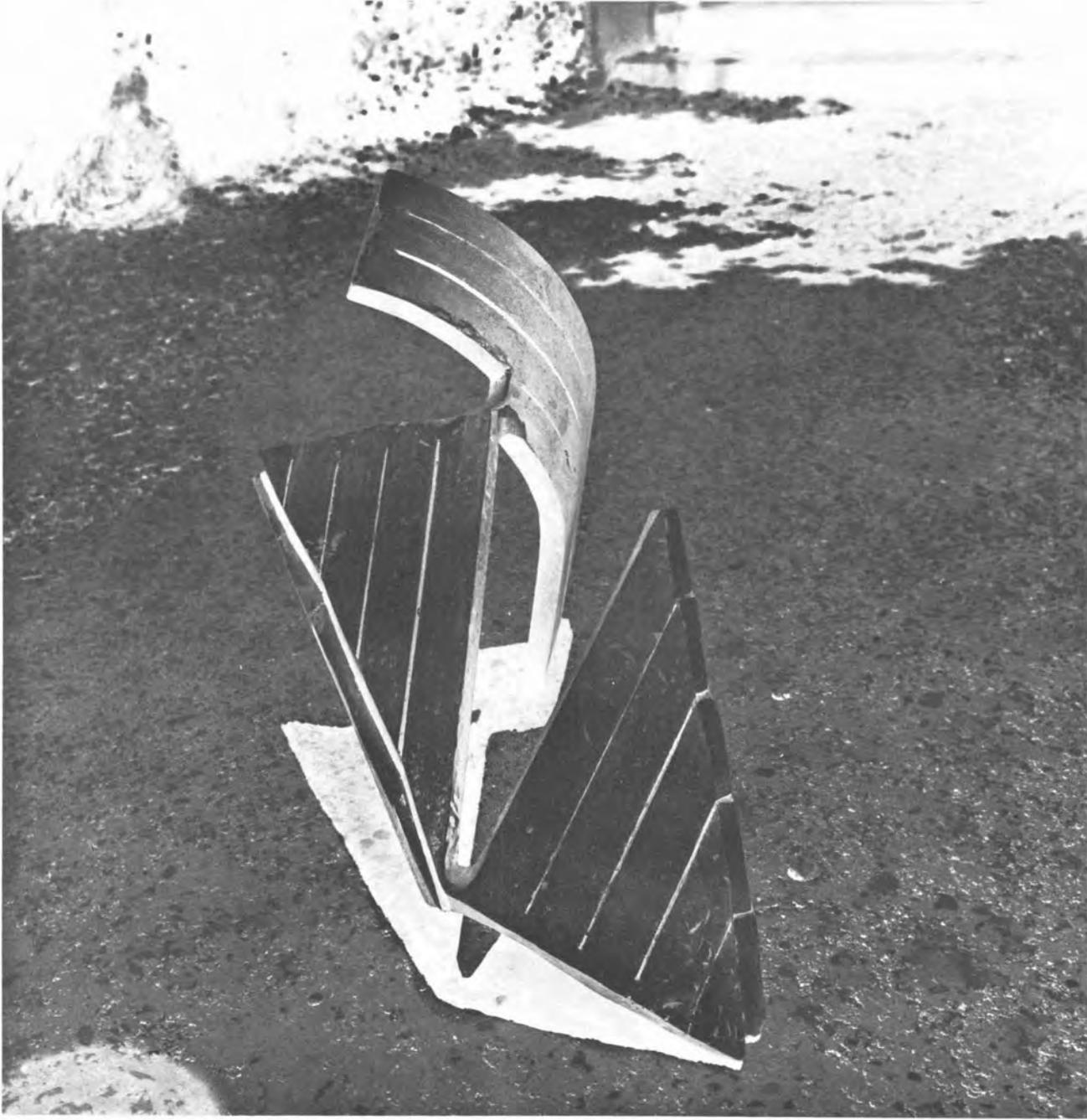
HERRAMIENTA POETICA E INUTIL. 1961
Hierro forjado
Col. privada, Italia

ni para embellecer ni para afirmarse, sino para retirarse tras una imagen simple que se ajusta, en su grandeza simbólica, a los requerimientos del mito. «Afrocán» atrapa y refleja la totalidad, lo universal.

Como las máscaras africanas. «Afrocán» reafirma la verdad y la presencia inmediata de los mitos en la vida diaria. La máscara fortalece la existencia colectiva en sus aspectos más complejos y es la prueba de la diversidad del mundo. Su cosmografía progresiva, como la espiral, regenera el tiempo y el espacio, desplazando al hombre y sus valores de la ruina temporal de la vida. Pero una máscara no es, en sí misma, el ser que representa; es sólo una fachada que intenta burlar las fuerzas que atrapa a su alrededor.

«Los Afrocanes I» (1974) y «VI» (1977) tienen cierta relación formal con las máscaras «Bakwele» del Congo Kinshasa, sólo que su disposición espacial es diferente. Los «Afrocanes II, III y IV» (75-76) eliminan o reducen paulatinamente el óvalo central hasta ofrecer la apariencia de una máscara de Costa de Marfil o Gabón.

En todas estas obras, Chirino mantiene la estructura rígida de un diseño cuyo contorno limita la expansión de las formas y atrapa el espacio. La tensión entre las curvas de ese contorno y la línea vertical, a veces hendidura y a veces prominencia, logran este propósito.



HOMENAJE A JULIO GONZALEZ. 1960
Hierro forjado
50 x 58 x 35 cm
Col. Hirshhorn Collection
Washington D. C.
Smithsonian Institution



INQUISIDOR N.º II. 1962
 Hierro forjado
 Grace Borgenicht Gallery. Nueva York

Las «Cangrañas» (dibujos, collages y técnica mixta) son otras composiciones africanistas que sugieren, a veces, las máscaras *bateke* del Congo Kinshasa y, a veces, como esa otra escritura simbólica o compendio que es el «Pandemiun» de Chirino, una sucesión de expresiones y gestos.

Finalmente, después de la realización del «Afrocán VIII» (1978), en el que Chirino acentúa el carácter vertical de los anteriores a partir de una solución que recoge a la vez la hendidura y la prominencia que alternativamente apareció en aquellos, Chirino realiza el *tótem* de su

producción: «Penetrecán».

Esta serie, lejos de reflejar la influencia del medio urbano, como han querido ver algunos críticos, acentúa en su carácter totémico las propuestas simbólicas de «Afrocán» y subraya su original contenido social.

«Penetrecán» sitúa el mundo, a semejanza de la estatuaria africana, en una continuidad y densidad temporales que el hombre penetra, como las raíces de un árbol que crecen en el suelo nutritivo. En esta filosofía agraria, que remite una vez más a sus «Herramientas», los valores se dirigen a la tierra, a la armonía entre el hombre, la tierra y el cosmos.



INQUISIDOR N.º I. 1962
 Hierro forjado
 65 x 40 x 30 cm
 Col. privada



POETIC AND USELESS TOOL

Hierro forjado. 1961

Col. privada

Aquí, la escultura no se percibe ya como la creación o el producto de una elección personal. Tiene la apariencia de una entidad: «una forma herméticamente sellada que confiere su propia realidad al conjunto», como dijera Carl Einstein de la escultura africana. Y donde la escultura contemporánea occidental se cierra en un sistema de efectos variados que descubren la libertad del espectador y su capacidad de indiferencia, el «Penetrecán», de Chirino, es categórico: transmite el mensaje del ser y desplaza toda interpretación, toda evasión.

Esas características que lo relacionan con el *totemismo*, que funcionó para establecer distancias entre el objeto y el espectador, para crear tabúes contra la apropiación del tótem y su imagen humana, sitúan la concepción escultórica de Chirino junto a la de

David Smith, quien al resistirse a dotar a la obra con las relaciones formales que vemos en el constructivismo —por las que, explica Rosalind Krauss, la escultura era entregada a la comprensión del espectador— anunciaba su propia separación estética del resto de la escultura contemporánea.

La conformación del «Penetrecán» y la posibilidad de su apropiación establecerán una contradicción con el mismo título, que parece advertirnos sobre su capacidad para penetrarnos sin la posibilidad de que podamos descifrar ese monumento fálico que tiene por base una espiral.

Contradicción que está presente también en los recientes *tótems* de Alain Kirili, en los que se advierte igualmente la hendidura vertical luminosa que encontramos en «Afrocán» y en «Penetrecán». La seriedad de ambos escultores, sin embargo, es evidente, y ambos se conducen contra esa proposición folklórica cercana al bazar que trata de preservar y devolver significados perdidos. Chirino no empaqueta lo primitivo ni confía en una mixtificación ficticia. Como advirtiera en una ocasión, «el error está en creer que se puede crear una escuela alrededor de esto». Su perspectiva no está sólo en lo que tiene delante, afirma Chirino, «sino en lo que tengo que investigar sobre un pasado, una tradición, un sentimiento, en todo lo que realmente aconteció alrededor mío, es decir, en toda mi vida».

New York, 1981

A través de la obra de Martín Chirino

Eduardo Westerdahl

Se puede afirmar que, dentro de la producción actual de las artes plásticas, el escultor Martín Chirino es el más arriesgado y valioso representante de Canarias. Esto ya sería bastante para rendirle este homenaje que le tributa Gran Canaria, al reconocerlo como hijo predilecto, sobre todo a sabiendas de que parte de su obra procede de la influencia recibida por vestigios isleños, por las marcas de petroglifos y escrituras aborígenes. De ahí la permanencia de lo canario en las titulaciones seriales de sus trabajos escultóricos: *afrocanes*, *cangrafías*,

(gráfica canaria), *penetrecan*. Pero su importancia no es solamente de las islas. La nación lo ha reconocido otorgándole el Premio Nacional de Artes Plásticas 1980, después de haber obtenido éxitos internacionales: el Primer Premio de la Bienal Internacional de Escultura, en Budapest (Hungría), las muestras individuales y colectivas mundiales y los museos y fundaciones internacionales que han adquirido sus obras. Considerado este trabajo continuo y la originalidad permanente de sus esculturas, no es extraño que actualmente se le estime como uno de los más importantes escultores nacionales y que su prestigio se cimentara en las periódicas exposiciones de Nueva York, siendo la más reciente la de marzo/abril del corriente año.

Lo que más ha sorprendido a la crítica internacional, con independencia a la originalidad de su obra, es su huida de la facilidad común a gran parte del proceso artístico contemporáneo. Martín Chirino ha vuelto la espalda a toda gratuidad y ha regresado a la técnica artesana del herrero, al duro oficio de la fragua y el martillo, incorporando a la materia candente la investigación de signos, su sabiduría de geómetra, las herencias indigenistas y la poética de consideración ritual del espacio, de la luz. El crítico norteamericano Hilton Kramer ha estudiado la obra de Chirino deteniéndose en las «normas de ejecución impecable de su escultura», en la convivencia de la monumentalidad con la gracia lírica y

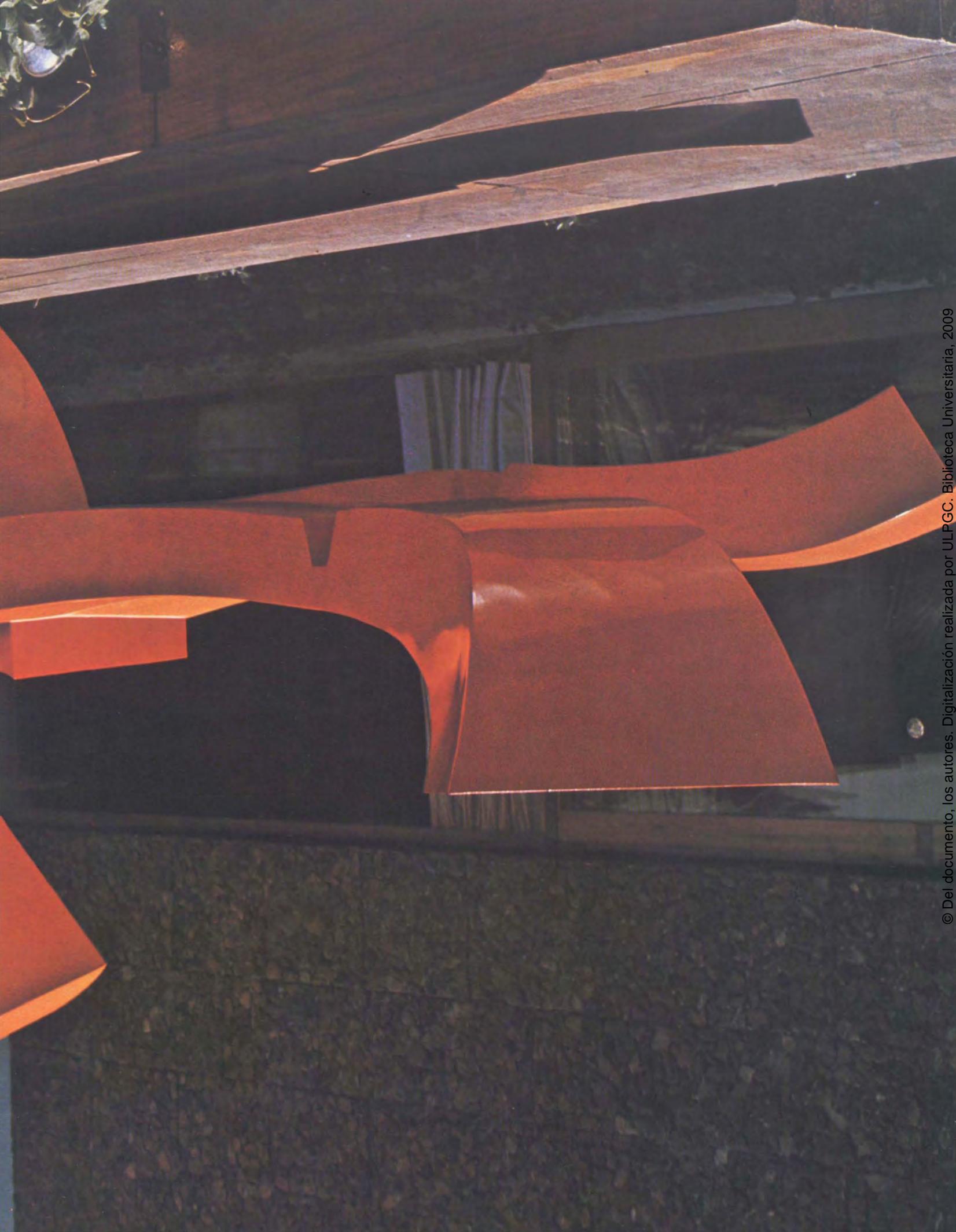
EL VIENTO. 1963

Hierro forjado

53 x 51 x 18 cm

Col. Dr. Alberto Portera. Madrid





MEDITERRANEA. 1966

Acero laminado, soldado y pintado al duco

Col. Hotel Oasis. Maspalomas. Gran Canaria



en lo que se ha perdido con los movimientos recientes –a lo que ya me he referido– de todos aquellos que olvidaron el alto oficio del objeto escultural hecho a mano. Martín Chirino o la perfección de oficio. Martín Chirino o la obra bien hecha.

Después de sus estudios, frecuentación de talleres, viajes, reflexiones y experiencias, todo parece indicar que la partida se origina con las llamadas «reinas negras». De ahí parte su trayectoria africana. Seguirán las «herramientas poéticas e inútiles».



HERRAMIENTA POETICA E INUTIL. 1964
 Hierro forjado
 40 x 40 x 15 cm
 Col. privada

Estamos en ese momento en la apertura del grupo «El Paso» al que nuestro escultor perteneció como uno de sus fundadores. Seguirán los «Inquisidores», como motivo de urgencia social. En 1967 trabaja en los Estados Unidos su serie «Raíces para New York». Como en las *herramientas*, su contacto con el suelo. Esta relación lo traslada al mar y presenta sus «Mediterráneas». Y así continúa con la «lady», el «aeróforo», el «afrocan», la «cangraña», hasta llegar al «penetrecan».

Representaciones imaginarias del viento, remitiéndose al desarrollo de la espira, de paisajes que luego se convertirían, por la suspensión del vuelo, en poderosos «aeróvoros», cuerpos que se liberan, agudas cuerdas de un canto a la libertad. Consigue de esta forma la huida del suelo, como si se tratara del vuelo de un enorme pájaro en la simplicidad de su abstracción. Chirino sigue en contacto con el espacio y será la luz, verticalmente apresada en la estrecha apertura de las planchas metálicas, la que transforme los grandes y sobrios sólidos, estableciendo una

EL VIENTO. 1964
 Hierro forjado
 58 x 55 x 20 cm
 Col. Museo de Arte Abstracto, Cuenca



comunicación emotiva con el espectador como si se tratara de una nueva imagen totémica. Y esta operación se ha realizado por la vía racional del Constructivismo, sin abalorios de fantasía, sino dentro del más puro rigor racionalista, es decir, dentro de la norma de la geometría.

Todo conduce a creer que estas torsiones de las vigas de hierro de sus *afrocanes*, buscando en el roleo la breve hendidura luminosa, tengan su base en una operación estrictamente racional, ya que ellas nos llevan a la sobriedad de los *penetrecanes*, donde la intencionalidad, fuera de todo azar, queda reflexivamente expuesta.

Se puede aceptar que muchas de sus obras seriales están relacionadas con imágenes de la realidad y que constituyan interpretaciones, o traslaciones abstractas de esa misma realidad subyacente. Chirino quiere siempre plasmar una realidad recordada y perdida en el recuerdo. Las herramientas inútiles serán herramientas –prolongación de la mano, nos dirá el escultor–, pero estarán evadidas en la consideración de que también son herramientas poéticas o de ficción, como las titula su autor. Los inquisidores se remitirán a rostros espacialmente dibujados y espacialmente perdidos. Las raíces, las



LADY. 1960
Hierro forjado cromado-oro
40 x 15 x 4 cm
Col. privada. Nueva York

mediterráneas y los paisajes, no han sido denominados abstracciones, sino que Chirino los ha encajado dentro de unos términos representativos. Los afrocanes serán máscaras africanas, claramente identificadas. Las espirales responderán al nombre de vientos. Los aeróvoros devorarán el aire y pueden ser pájaros. Y los penetrecanes serán, para su autor, imágenes totémicas. Y nos quedan las «ladies», que claramente son mujeres ensoñadas.



RAIZ. 1966
Hierro forjado
45 x 20 x 4 cm
Col. privada

simplemente un óvalo. Pero pensemos que todo el proceso de las vanguardias está sujeto a este juego: al escondite entre la representación y la evasión, entre el encuentro o el hallazgo y el olvido de la identidad, entre la cosa conocida y el misterio de la invención. Viene a ser la base de toda creación. Una lectura de todas las titulaciones de las obras surrealistas nos llevan por estos senderos oscuros que constituyen las tinieblas del arte contemporáneo.

Humanizando los signos o deshumanizando las realidades, el escultor Martín Chirino nos da, con la incuestionable originalidad de su obra, la magistral lección del proceso de la escultura contemporánea.

Todo esto parece estar en orden. Pero no. Atención a otra actitud impar que subvierte la cuestión de la realidad inmediata y propagada. Levantemos un banderín de proa sobre este barco cargado de objetos conocidos. Diremos entonces que se trata de una obra cargada de abstracciones, de rúbricas espaciales, de roleos y horizontales en fuga, de construcciones verticales estrictamente geométricas. El viento será un laberinto y es una espiral. La escultura titulada «Oölogy» será



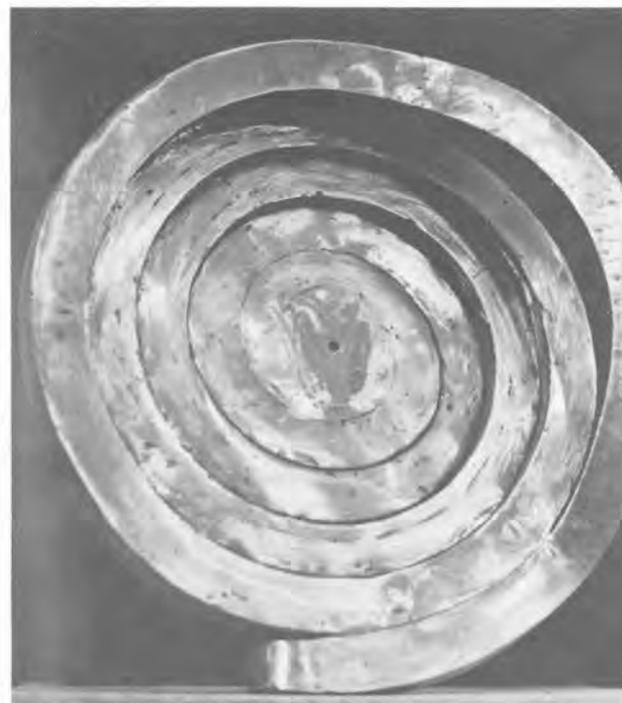
MEDITERRANEA. 1969
Acero laminado soldado
Col. privada. U.S.A.

Un escultor otro Martín Chirino o la belleza confrontada

Domingo Pérez Minik

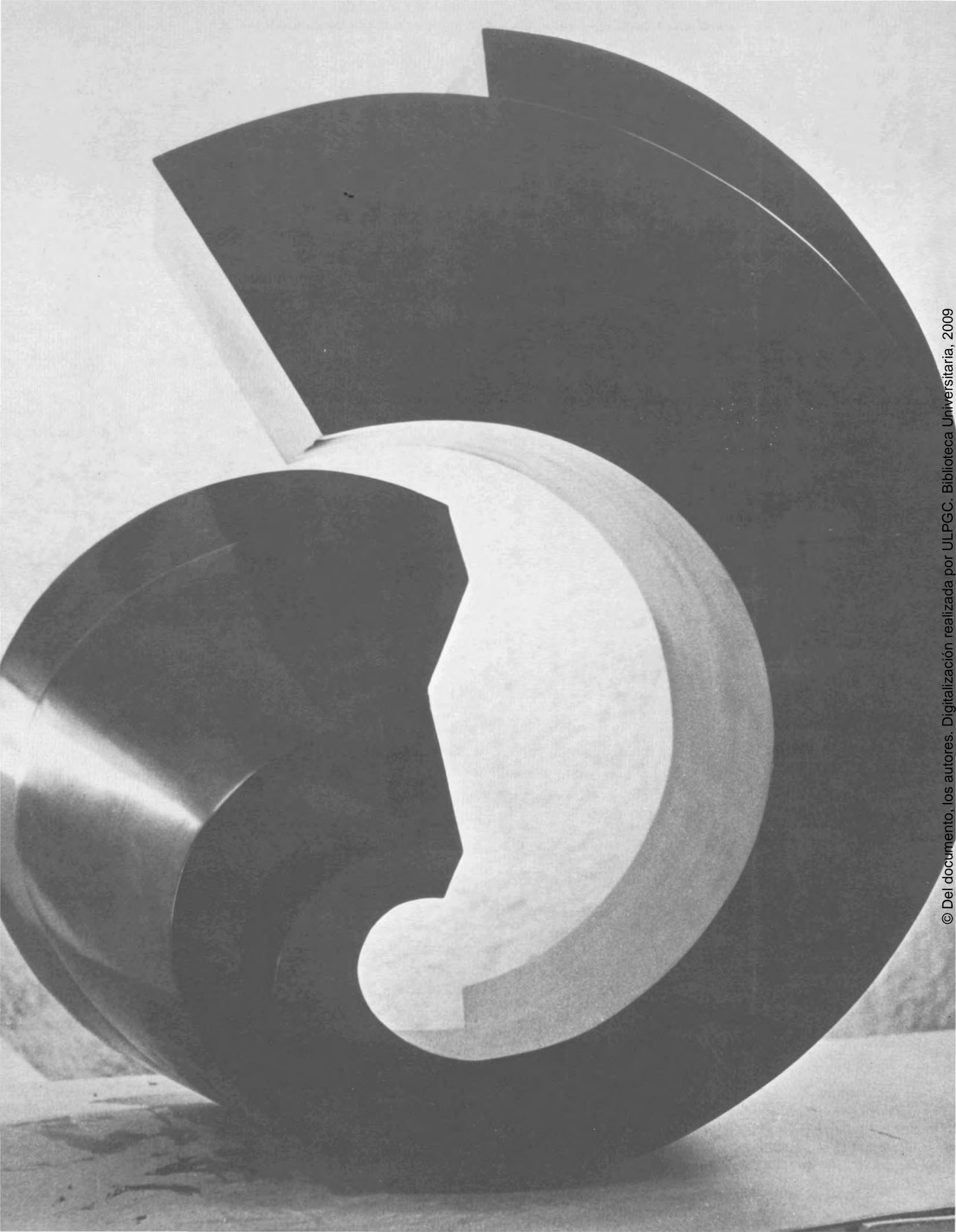
No sabemos por qué extrañas razones cada vez que me encuentro con una escultura de Martín Chirino recuerdo el poema de William Blake, «El tigre». Surgen versos completos, tantas palabras, hasta su colocación, no tanto el significado como la estructura. Desde «El cordero» hasta «El tigre» hay una gran distancia que pretendemos esclarecer para no perdernos, más por el cómo se dice que por lo que se dice. Aparecen allí nombres intraducibles que necesitamos expresar en inglés, aunque no lo entendamos en su más

cabal realidad: «Que mano u ojo inmortal / hizo tu temida simetría.» Dios sonríe cuando hace el cordero, un símbolo de la inocencia, pero asimismo se asombra de haber ligrado la *fearful symmetry* del tigre. Y, además, con esto se afirma la genialidad del lírico británico visionario, entre estas dos actitudes no aparece ningún juicio de valor moral. Lo mismo nos sucede cuando observamos, miramos o gozamos una escultura de Martín Chirino. No ignoramos que a la escultura, desde el más lejano ayer hasta hoy mismo, le podemos poner muchas calificaciones, nombres o interjecciones, y es muy seguro que todas estas maneras de manifestar



EL VIENTO. 1969
Hierro forjado
40 x 44 x 5 cm
Col. privada. U.S.A.

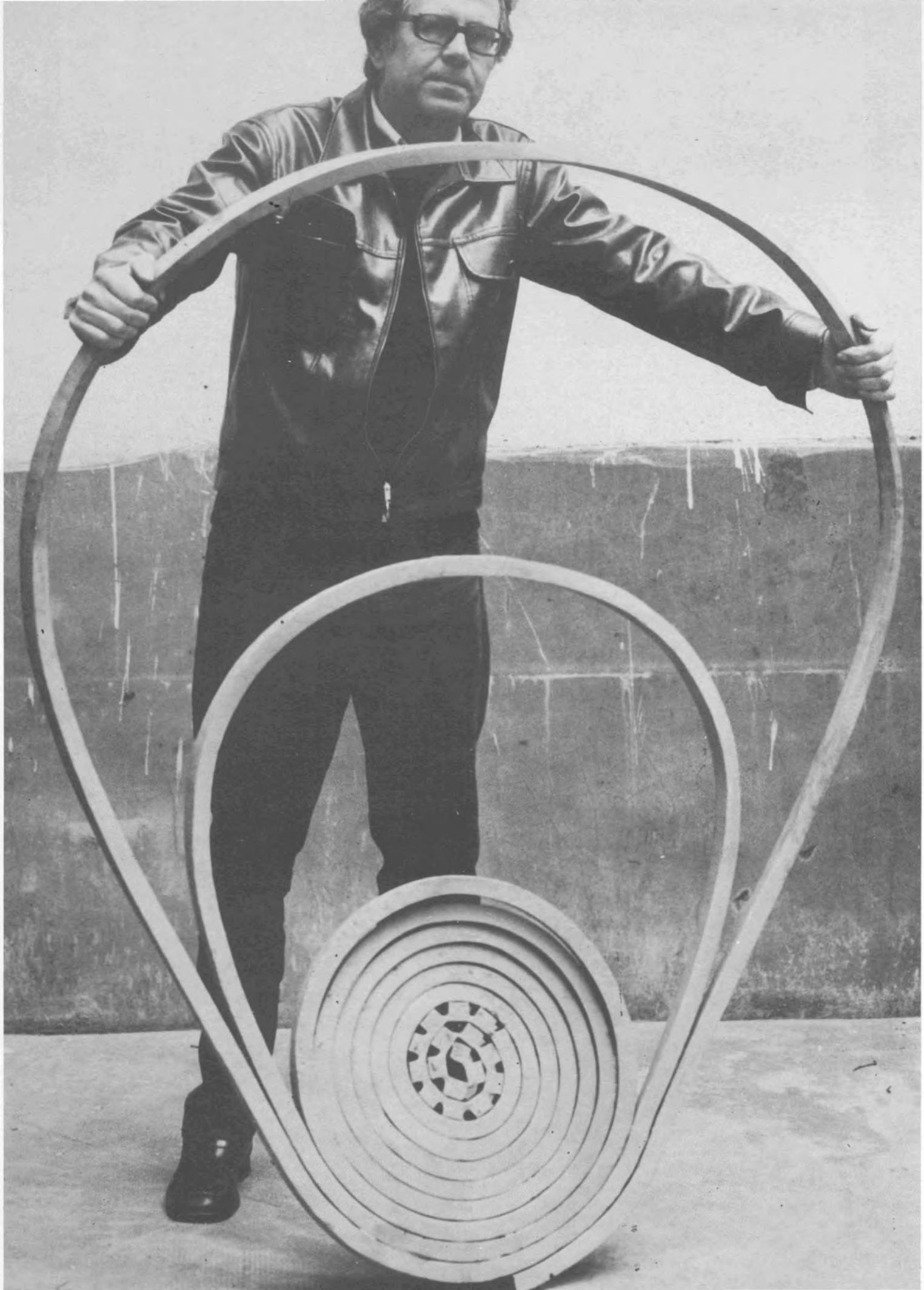
EL VIENTO. 1972
Bronce
110 x 100 x 70 cm
Col. Banco de Bilbao





MY LADY. 1971
Acero laminado, soldado y pintado al duco
Col. Colegio Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife





nuestro júbilo, asombro o pena, sólo empiezan y terminan en nosotros mismos. Pero, a pesar de todo, aquella escultura sigue viviendo por su cuenta. Todo esto quiere afirmar que estas figuras de Martín Chirino, en el momento que las contemplamos acabadas, son el fruto de un mundo de tensiones, trabajo y juego, la imaginación y la voluntad conjugadas, y que el proceso creador entre el cordero y el tigre en su esencial oposición lograron lo inalcanzable del más bello discurso escultórico.

Toda la gente sabe lo que es una escultura o, mejor dicho, no sabe nada. Las definiciones son perturbadoras, ya que no nos descubren nunca lo que es este arte. Nos tenemos que contentar con establecer un asedio, lanzar un reto, comenzar una disputa, hablar por hablar o disparar esas flechas que no sabremos jamás si darán en el blanco. Hasta los tiempos modernos poseíamos algunos metros, tablas de valores y pesos y medidas que nos servían para mantener cualquier valoración, juicio o sentimiento.

Aunque ya habían aparecido en la historia algunos aventureros, piratas o héroes fuera de la ley que intentaban asegurarnos que la escultura no era sólo la que surgió con nuestra tradición clásica, la imitación de la naturaleza, la mimesis del hombre, con sus significados cercanos, una reproducción, la imitación más o menos libre. La palabra belleza había perdido su sentido. Una escultura podía ser otro objeto que no presentaba ninguna relación con el original que nos ofrecía en bandeja de plata, madera o piedra, el orbe de nuestro alrededor, circunstancia o crónica. Y, además, aquella misma escultura para satisfacer, emocionar o sorprender al espectador podía ser fea,



MEDITERRANEA, 1972

*Escultura en hierro soldado y pintado al duco
Museo al aire libre de la Castellana. Madrid*

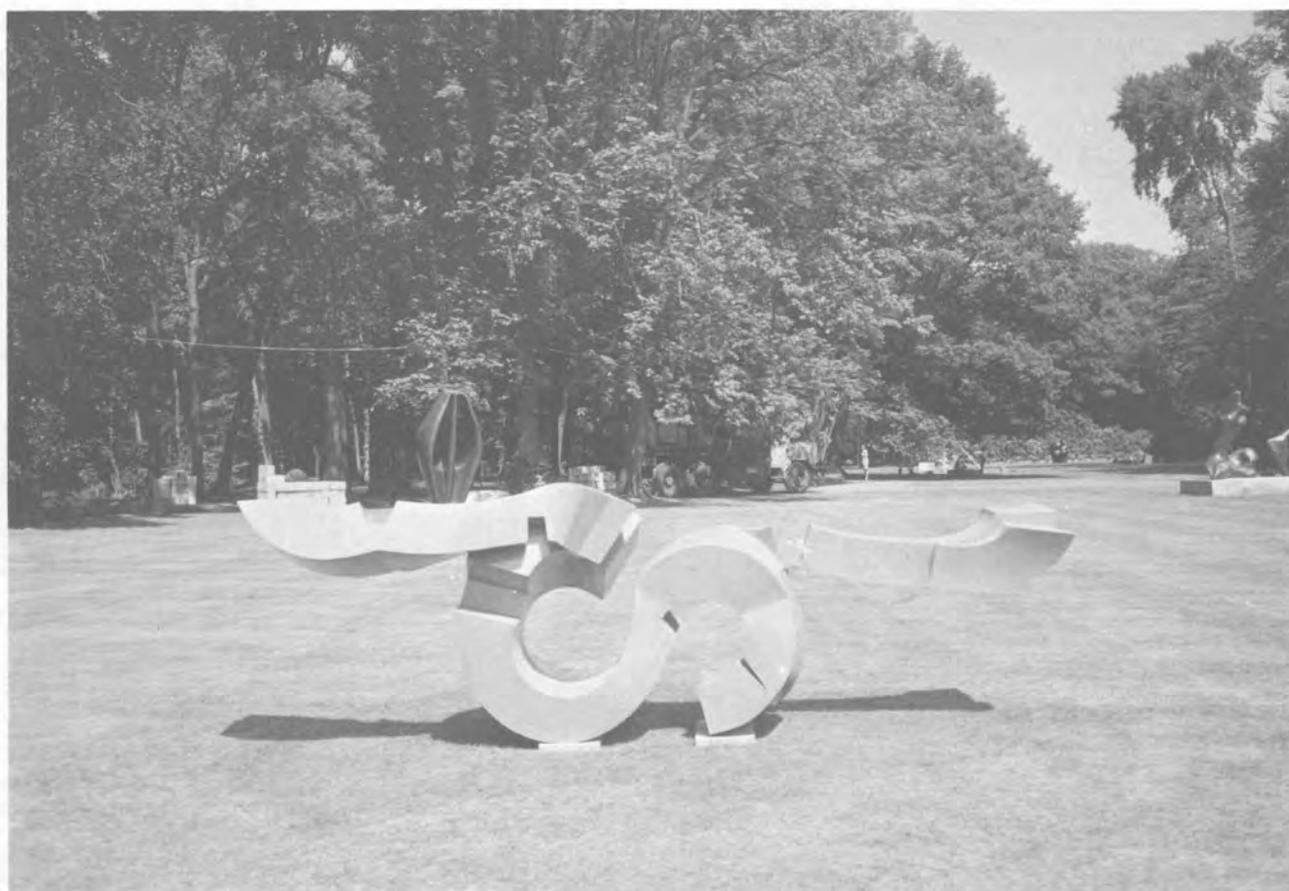
deformada, misteriosa, melodramática o esperpéntica, lúdica o teleológica, figurativa o no, abstracta o simbolista, horrorosa o inocente, incitante o aburrida, onírica o enajenada. Los nombres de tantos artistas románicos, expresionistas o surrealistas están ahí para demostrarlo.



MY LADY... 1971
Colegio Oficial de Arquitectos
Santa Cruz de Tenerife

Pues bien, necesitamos afirmar en muy primer término la belleza otra de la escultura de Martín Chirino. Y, asimismo, decir también que se trata de una belleza que es el resultado de un gran debate interior, de unos compromisos con su tiempo tan conflagrativo, de la contradicción entre el cordero y el tigre de William Blake. A estas alturas seguimos ignorando lo que es la belleza, pero si podemos expresar nuestra «proyección sentimental» de que «Las reinas negras», «Las herramientas poéticas e inútiles», «Las mediterráneas», «Las espirales», «Los inquisidores», «Las raíces», «El viento», «Las ladies», «Los paisajes», «Los aeróvoros» y hasta «Los afroCan» son bellos, las más variadas, pero muy seguras manifestaciones escultóricas de la larga obra de Martín Chirino. Esta no es tanto el producto de una abstracción matemática, ontológica o visceral, las hay de todo esto, sino la figuración apasionada mas asimismo especulativa de algo muy concreto, el hado, que según el pensamiento de Soren Kierkegaard acompaña en todo momento al hombre de forma íntima con su eterno temor y la última sombra trágica que no puede conjurar.

Esta belleza de Martín Chirino no pertenece a las ya definidas por los maestros teóricos: la apolínea, la dionisiaca o la prometeica. Es decir, esas que apreciamos muy pronto en Miguel Angel, Rodin o Henry Moore. Cuando escribimos belleza confrontada queremos afirmar que la obra ha sido el cociente de un largo debate de la condición humana de nuestro artista, que se ha valido para expresarnos su no o su sí ante el mundo que le circunda más para establecer sus



LADY MEDITERRANEAN. 1972
Museo Middelheim. Amberes

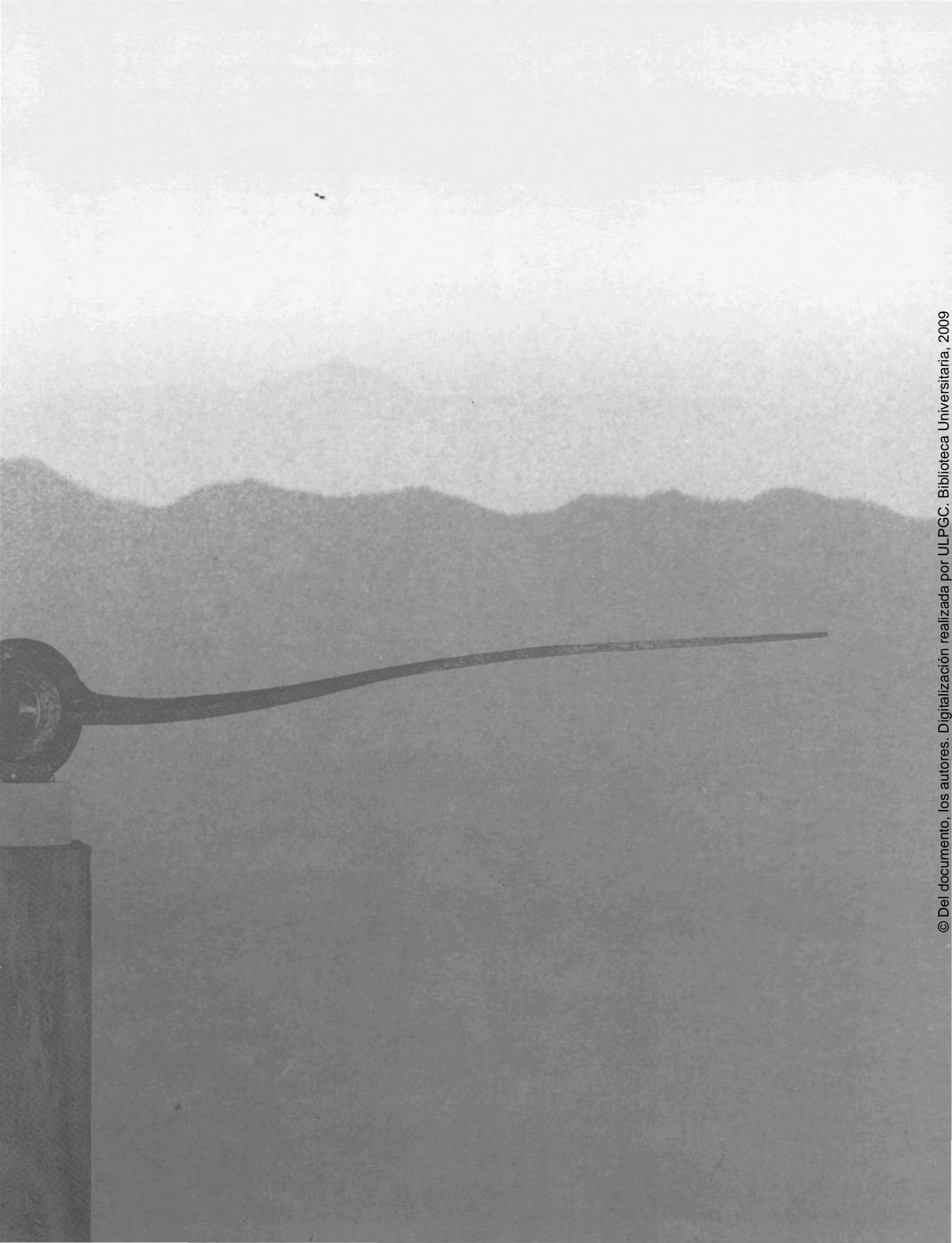
AEROVORO IV. 1964
Hierro forjado
22 x 332 x 27 cm
Col. Ramón de Icaza y Zabálburu. Bilbao





AEROVORO V. 1973
Hierro forjado
Col. *Galería Juana Mordó. Madrid*

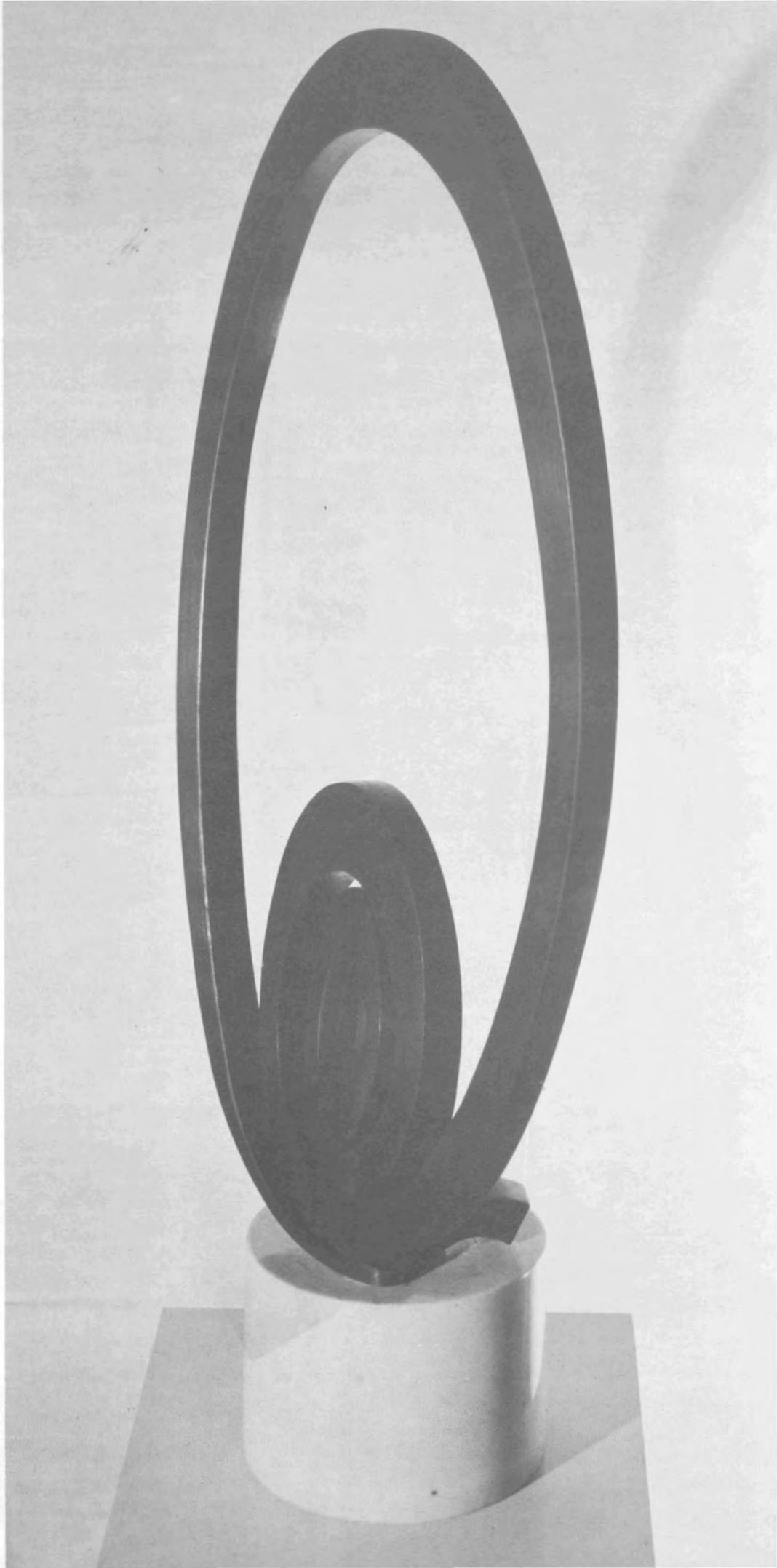




diferencias que para mantener sus semejanzas. Pero a pesar de esta situación bélica de las realidades, Martín Chirino al ofrecer a su espectador el orden de un trabajo controvertido nos ofrece siempre una conclusión dialéctica de la belleza bien marcada por una dimensión de equilibrio, armonía, concordia, gracia o ley hecha por su propia mano que no ofende a los demás. No en vano él se esforzó en servirnos herramientas poéticas e inútiles, un utillaje necesario y modesto, el caudal popular más rudimentario, el sufrimiento por su entorno, las espirales ancestrales que quiere hacer suyas cuando son de todos los pueblos, las «Ladies» que le sirven de entretenimiento y a nosotros de goce al reconocer que entre la plancha metálica y el color rojo al duco de esta representación se nos intenta mostrar una perplejidad irónica sobre la historia, sin olvidar esas últimas actividades, «Los vientos», que no dispersan sino que concentran, «Los aeróvoros» con la gracilidad del más inocente invento que parecen preparados para ascender en esos «Paisajes» que nos aseguran la conciliación del sueño y la realidad como una lección desinteresada para la naturaleza que Martín Chirino no pierde nunca de vista, guía o semáforo,



AEROVORO I. 1974
Hierro forjado
Col. The Guggenheim Museum. Nueva York



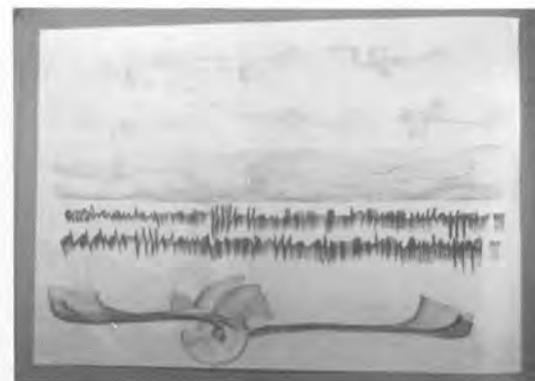
AFROCAN I. 1974
Hierro forjado
82 x 50 x 13 cm
Col. privada

hasta los «AfroCan»), su homenaje al continente negro, con su razón geográfica, y esas «Espirales» y sus cuerpos que ya no lo son porque se nos presentan cerradas y no abiertas, concluidas y no desenvueltas, ovals y no elípticas. En todo esto se percibe con mucha lucidez esa belleza confrontada que hace de Martín Chirino el escultor otro.

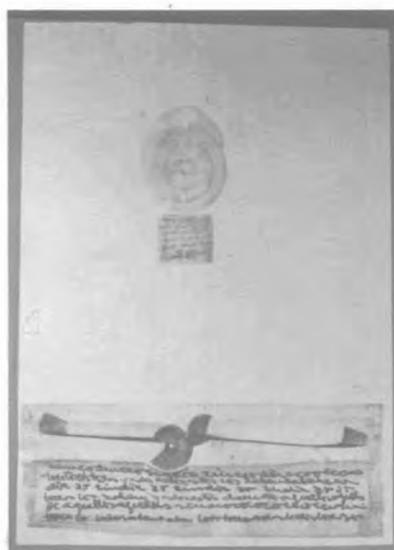
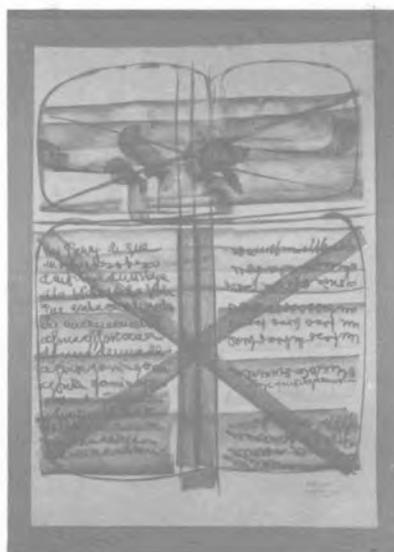
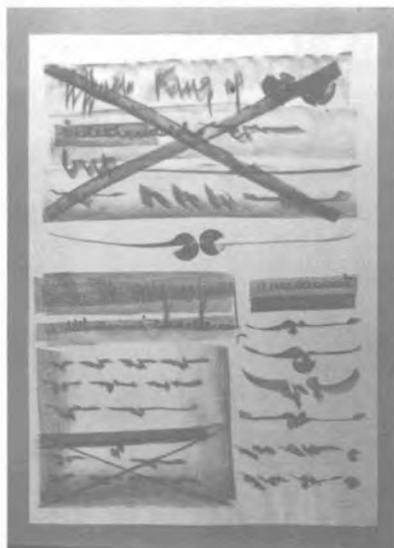
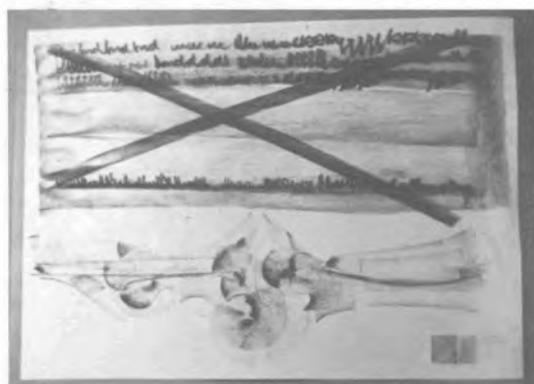
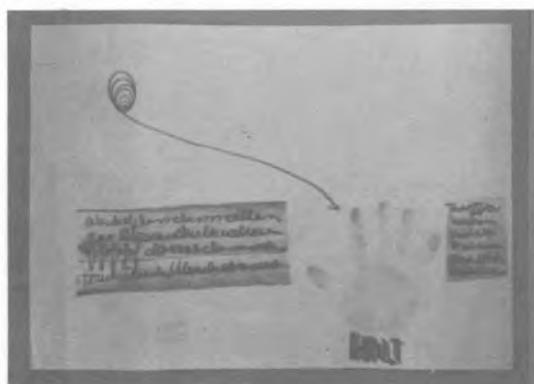
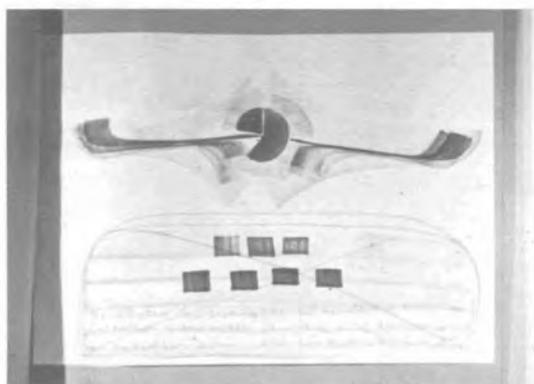
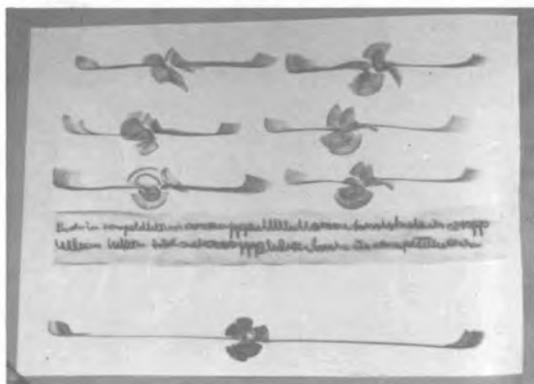
Pero, además, pretendemos también asegurar que Martín Chirino es el artista de la elipsis, esa figura de



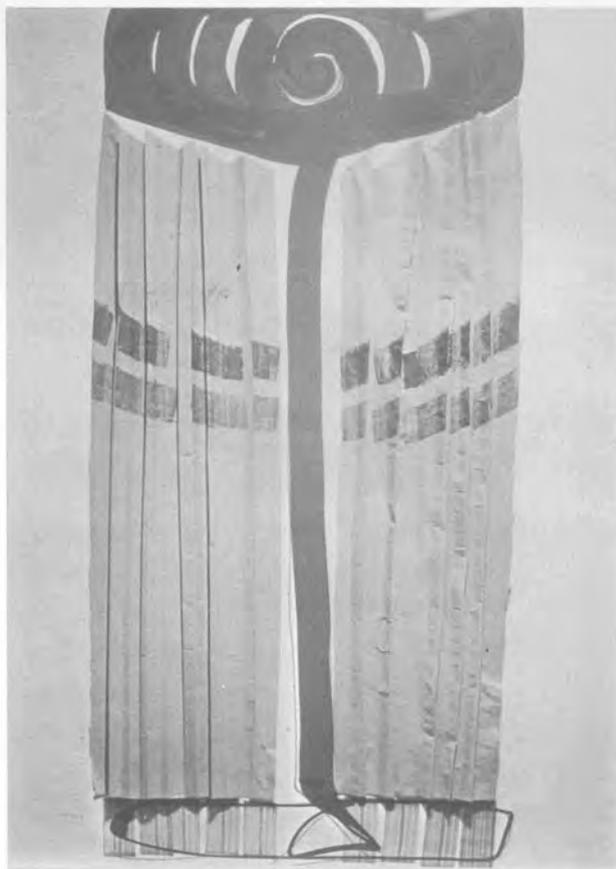
construcción por la que suprimimos palabras para que el discurso del pensamiento creador alcance la mayor concreción, la espontaneidad que no oculta un esfuerzo, lo superfluo frente a lo urgente, necesario o imprescindible. Esta escultura no puede ser distinta de la que es. No le sobra nada y lo tiene todo. Así de simple. De aquí que se preste a esa discusión entre su esencia de forma abstracta y su lenguaje de forma concreta. Es un lenguaje que todos podemos comprender. Sólo nos basta con detenernos, contemplarlo, intuirlo. La belleza es lo último y, asimismo, lo primero que vemos, porque es el resultado de su confrontación con la historia frente a la elipsis de su discurso. Ni la Estética de Platón, ni la de Santo Tomás de Aquino, ni la de Descartes entenderían esta escultura. Sólo Heráclito la hubiera



comprendido. La dialéctica entre «El cordero» y «El tigre», de William Blake, nos concede el punto medio de esclarecimiento para saber qué es la inocencia y qué es la «temida simetría». La cruel simetría. La fascinante simetría.

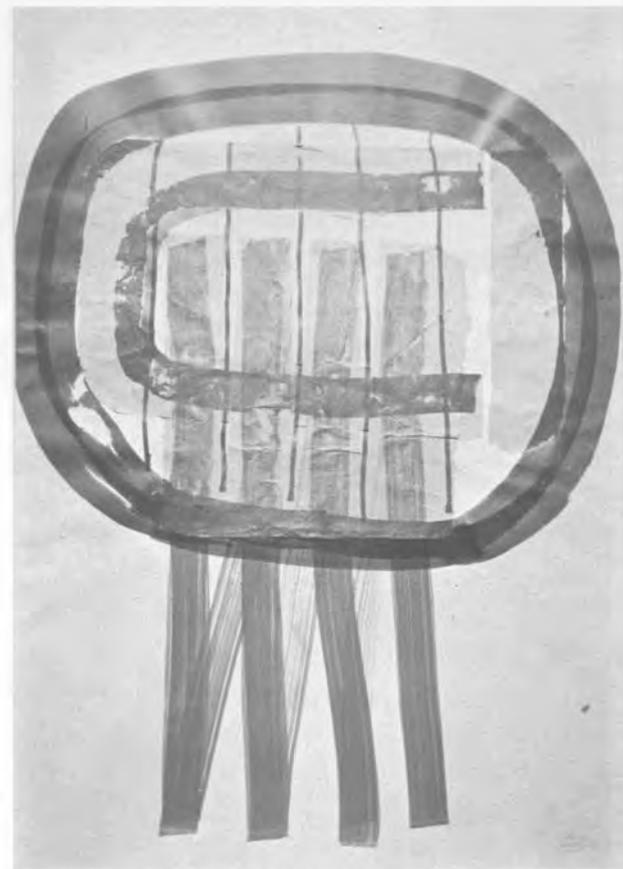


PANDEMIUM. 1974
Dibujos técnica mixta
Tinta, crayon



La «Vindicta» de la Espiral del Viento

José Luis Gallardo



Si bien se mira, toda la obra de Chirino a partir de «Forjario» (1970-72), podríamos decir que tiene un carácter vindicativo, en el sentido en que lo son los grandes poemas conservados del Próximo Oriente y que recoge la segunda acepción del verbo *vindicar* del Diccionario de la Real Academia. Dicho a nuestro modo y manera: vindicar es defender a alguien o a algo que se sabe amenazado. En este

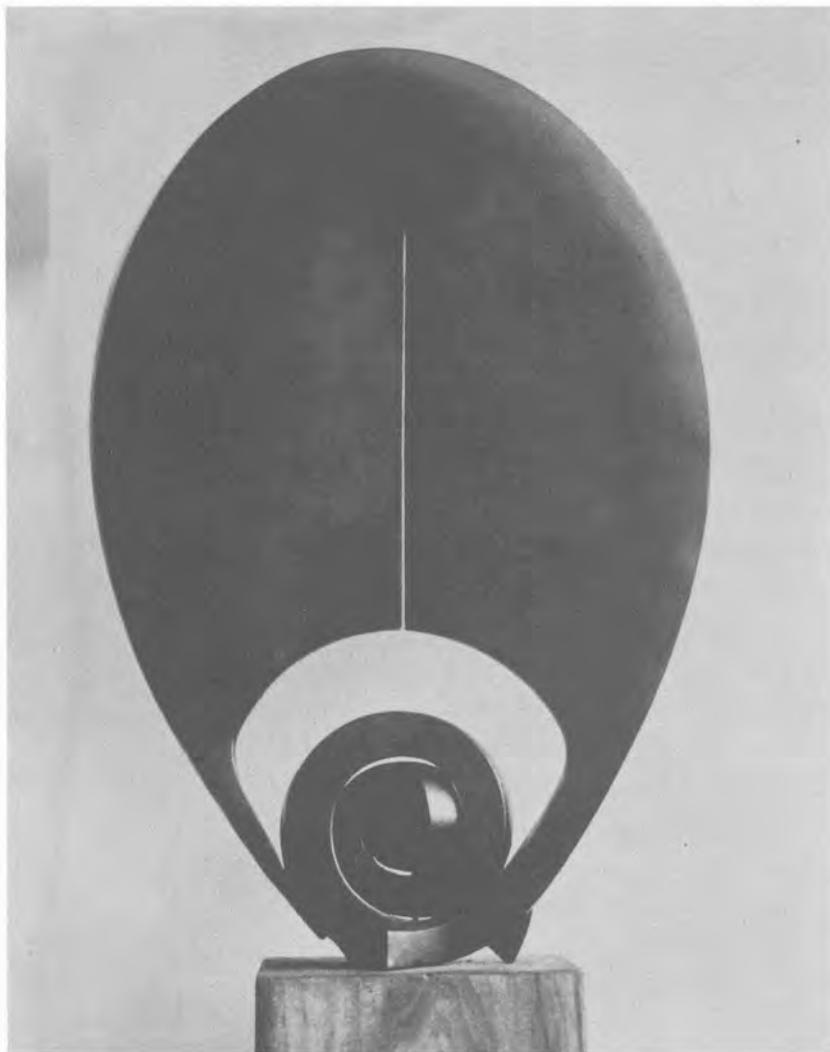


sentido, Marduk, protagonista del poema babilónico de la Creación, lo es con respecto a Ea, quien recurre a Ansâr, el cual a su vez, luego de que su propio hijo Anu, temeroso, renunciase al empeño, propone por indicación de los otros dioses reunidos en consejo al héroe Marduk para luchar contra la vengativa Tiamat y su cohorte de terroríficos seres. Hacemos la observación, que nos sale al paso, de que Tiamat en esta cohorte había incluido a los temibles *huracanes*, de donde el origen maléfico de los «Vientos», de Chirino, que quedan así marcados como fuerzas negativas. En la Biblia se habla igualmente de «un viento de Dios» (Gn., 1, 2), cuyo carácter negativo le viene de la

Creación a partir de la nada, pero sin referirse al Espíritu de Dios y su función en la Creación, es decir, lo contrario de la «palabra» de Dios o de su «acción».

Pero hay que remontarse atrás, a 1959, en que aparece su primera espiral en hierro: «El Viento», e incluso retrocediendo, aún más, a 1955, cuando crea las series de «Herramientas poéticas e inútiles», para rastrear mejor esta vocación vindicativa de Chirino. En su

importante monografía: *Martín Chirino es un escultor*, nos dice Angel Ferrant que «la naturalidad personal de Martín Chirino se transmitió a sus hierros, en los que no hay nada fingido». Es efectivamente esta sinceridad, o mejor dicho, esta fidelidad para consigo mismo, la que aparta tempranamente a nuestro escultor de los caminos trillados de la escultura-objeto-de-lujo, por aquellos (y por estos) tiempos tan en boga.



AFROCAN II. 1975
Hierro forjado
94 x 65 x 14 cm
Col. privada. Madrid

Por la índole de este breve trabajo no vamos a detenernos más en pormenores. Es nuestro objetivo más bien el desarrollar algunos aspectos temáticos del universo mítico-cosmogónico de Chirino, partiendo por un lado de ese rasgo vindicativo que me parece fundamental y por otro del estímulo que su condición –que resaltara ya Angel Ferrant– de forjador del hierro le confiere, tomándolos ambos en su proceso de interrelación dialéctica –tal como la anuncia la «Espiral»– y en su diversificación mítica en base a la lucha entre opuestos. Nos vamos a servir a este propósito de nuestro conocimiento personal de la vida y la

obra del escultor, guiándonos, al mismo tiempo de las monografías y catálogos que obran en nuestro poder.

Entrando ya directamente en «AfroCan» (1977), esta *vindicta* como propósito, lleva a nuestro forjador a inscribirse en el proceso que puede leerse en la *Suma Perfectionis*, obra alquímica del siglo XIV y que cita Mircea Eliade, de que «lo que la Naturaleza no puede perfeccionar en un largo espacio de tiempo, nosotros lo acabamos en breve lapso, con nuestro arte». Es que para Chirino, como para los herreros y alquimistas del pasado –según recoge Eliade– el hierro, ya pase por caído de la bóveda celeste, ya sea extraído de las entrañas de la tierra, está cargado de potencia sagrada.

El recuerdo fabuloso del «metal celeste» –seguimos a Eliade, que desde ya se convierte en nuestro mentor–, más allá de un mero fetichismo o de superstición, lleva a los herreros y forjadores de los tiempos prehistóricos a tener un respeto sagrado hacia un objeto «extraño» que no pertenece al universo familiar, que viene de «otra parte» y, por lo mismo, se convierte en *signo del más allá*. El «metal celeste» o hierro meteórico es ajeno a la tierra, «trascendente», procede de «arriba». Esta tradición lleva a Chirino, en



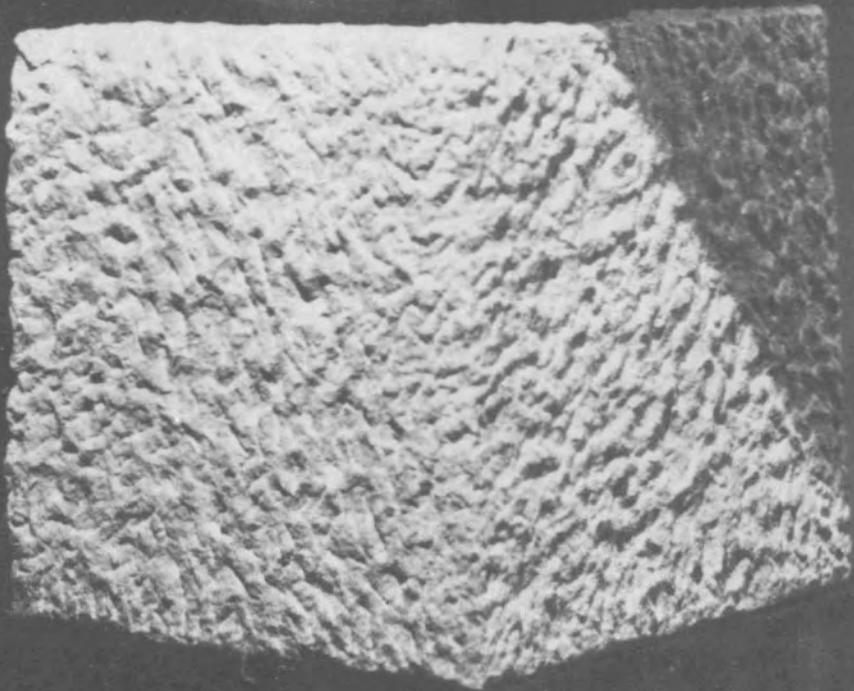
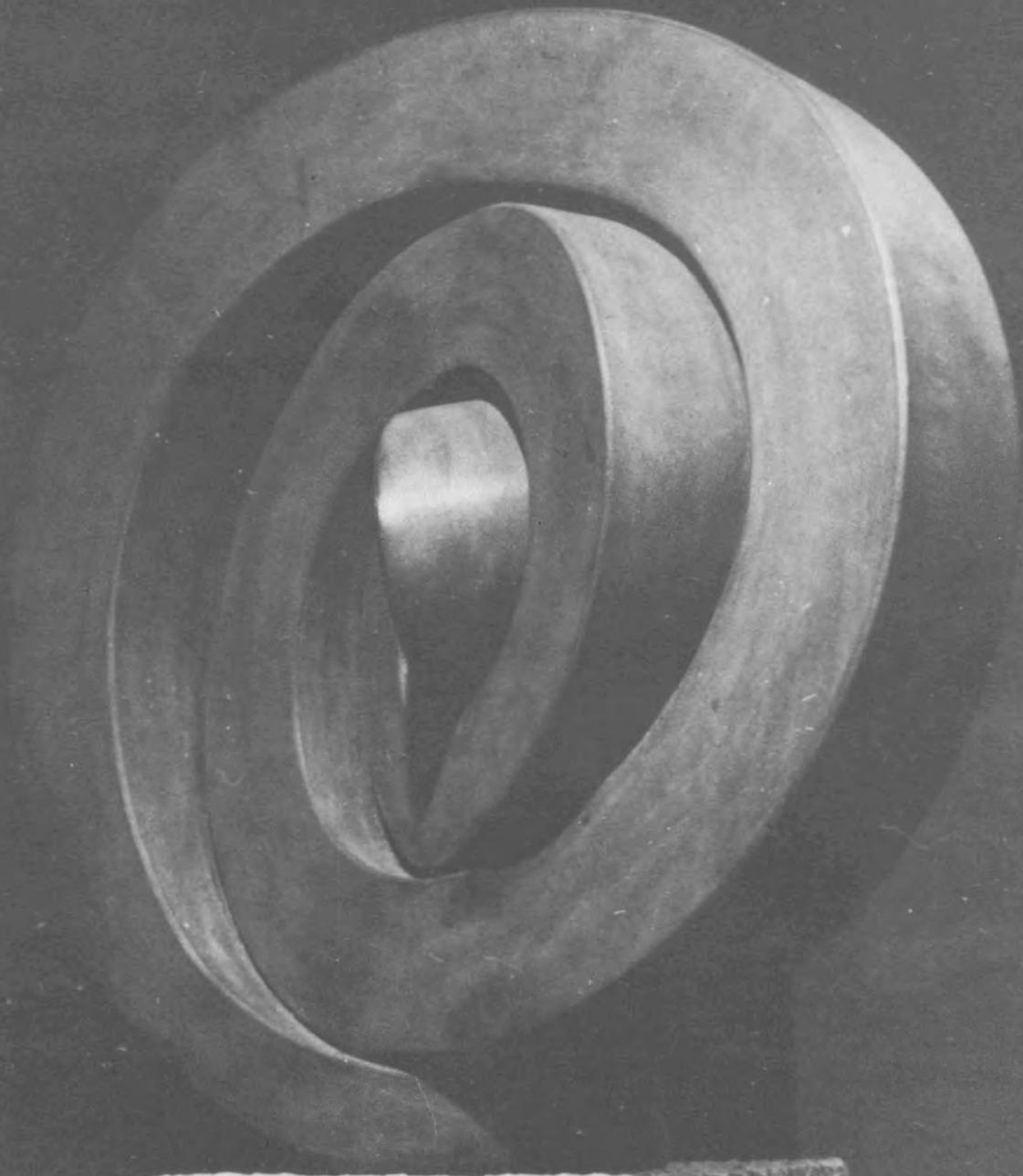
PAISAJE. 1975
48 x 127 x 28 cm
Col. J. M. Ruiz de la Prada. Madrid

cuanto a herrero y forjador, a conectar con aquella época fabulosa de héroes y semidioses. Ahora bien, Chirino es consciente de que existe una ruptura entre el «aquel tiempo» mítico (*illud tempus*) y los tiempos históricos; y toda ruptura —concluye aquí Eliade— indica en el nivel de la espiritualidad tradicional una trascendencia abolida por la «caída».

Por ello, la «Espiral del Viento» chiriniana, contrariamente a lo que aduce Luis Diego Cuscoy en su documentada interpretación de esta obra, lo que se propone es nada más, pero a su vez nada menos, que la abolición de ese *tempo*, que no es lo mismo que decir de todo tiempo.

Chirino lo que vindica es como una nueva redención, borrar toda huella de la «caída», la que marca la diferencia del tiempo arcaico al tiempo histórico. Restablecer una «trascendencia». Para cualquiera que haya contemplado una exposición de AfroCan, o que hojee con atención uno de sus catálogos, no se le puede pasar por alto esa impresión de sacralidad que de improviso se desprende.

Pero hay más, entre los imprecisos límites que separan a los dioses «uránicos» (buenos) de los «telúricos» (malos). Se observa en la mayoría de las teogonías, que el supremo dios celeste es un *deus otiosus*, en tanto que los dioses de «abajo» no son todos forzosamente «malos» ni «demoníacos». Por muy benévolos que sean los dioses de «lo alto» —continúa Eliade en otro lugar— son desgraciadamente pasivos. Habitan las esferas superiores del Cielo, apenas intervienen en los asuntos humanos y tienen relativamente mucha menos influencia en el curso de la vida que los espíritus del «bis de abajo», vindicativos, más cerca de la Tierra.



Según algunos mitos –continúa contándonos Eliade– el herrero ha recibido su oficio de una divinidad «perversa», un maestro herrero del Infierno. Por ello vive en una casa de hierro, rodeado de fragores de hierro, tal le sucede a Chirino en su taller de San Sebastián de los Reyes. Allí Chirino es quien repara los miembros rotos o amputados de los héroes que pueblan su fantasía. A veces también participa en la iniciación de otros artistas: pretende temprar sus almas del mismo modo que temple el hierro. Incluso esta leyenda podría circular entre los amigos de Chirino: toca el hierro candente con la lengua, sin quemarse, para conocer el temple de sus hierros. Estoy hablando del escultor

también como chamán además de como herrero. Aquél que es capaz de coger hierro candente con la mano o tocar con el pie un hierro al rojo. Como los herreros, los chamanes son «dueños del fuego», en tanto que sus poderes mágicos son muy superiores.

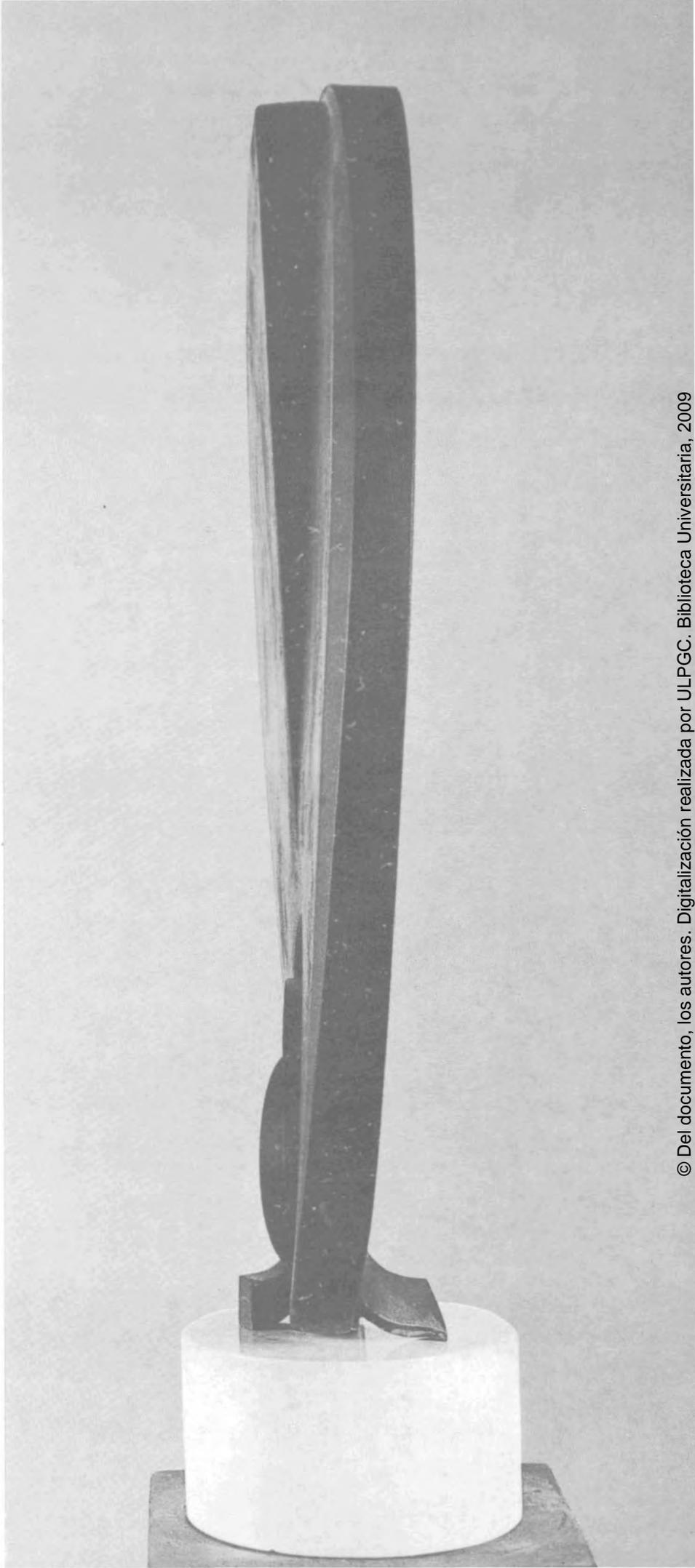
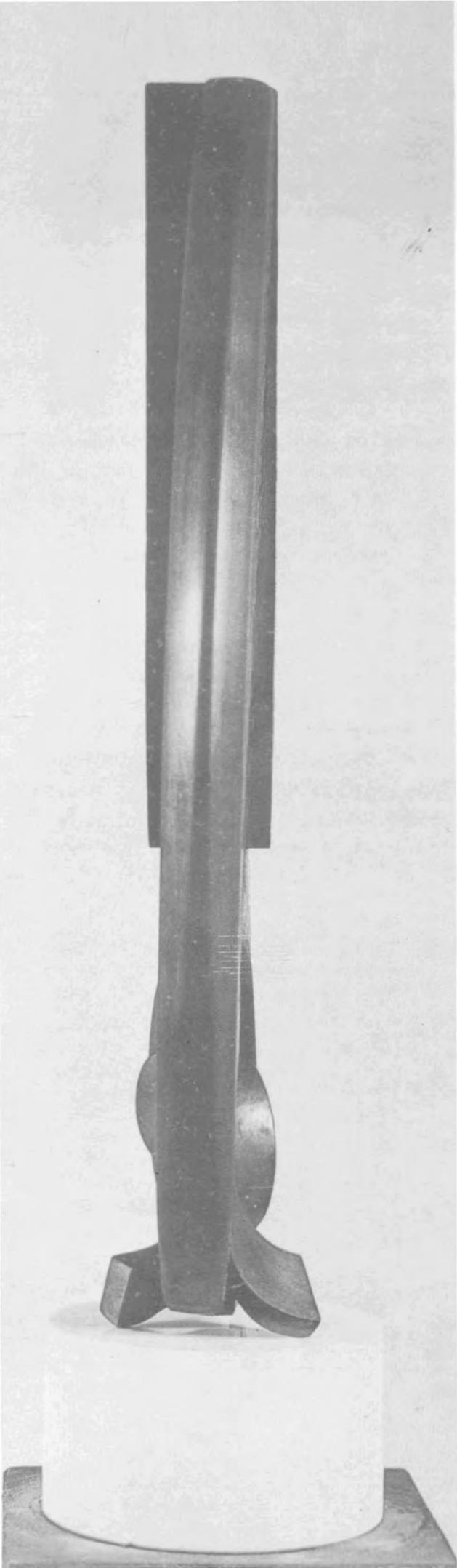
Manuel Padorno nos habla de la genealogía de las formas creadas por Chirino: de las «Composiciones» a las «Herramientas». A continuación surgen las «Raíces». A partir de 1950 las «Espirales» y en 1958 «El Viento». Luego los «Inquisidores», las «Mediterráneas». Surge enigmática y misteriosa la «Lady». Hasta que a partir de 1970 el torbellino contenido de la espiral se desata violentamente y surge el «Aeróvoro», extraño pájaro de larguísimas alas devoradoras del tiempo. Por esta misma fecha –continúa Padorno– el hierro se ondula y nace el «Paisaje». Y ya últimamente y casi simultáneamente el «AfroCan», primeramente concebido como el «Oölogy» de 1973.

Paralelamente a esta genealogía, aquí un tanto resumida, y la explicación, quizá demasiado lineal, de



*AFROCAN VII. 1978
Hierro forjado
89 x 46 x 10 cm
Col. privada. U.S.A.*

*AFROCAN. IV. 1976
Hierro forjado
92 x 65 x 15 cm
Col. privada. U.S.A.*



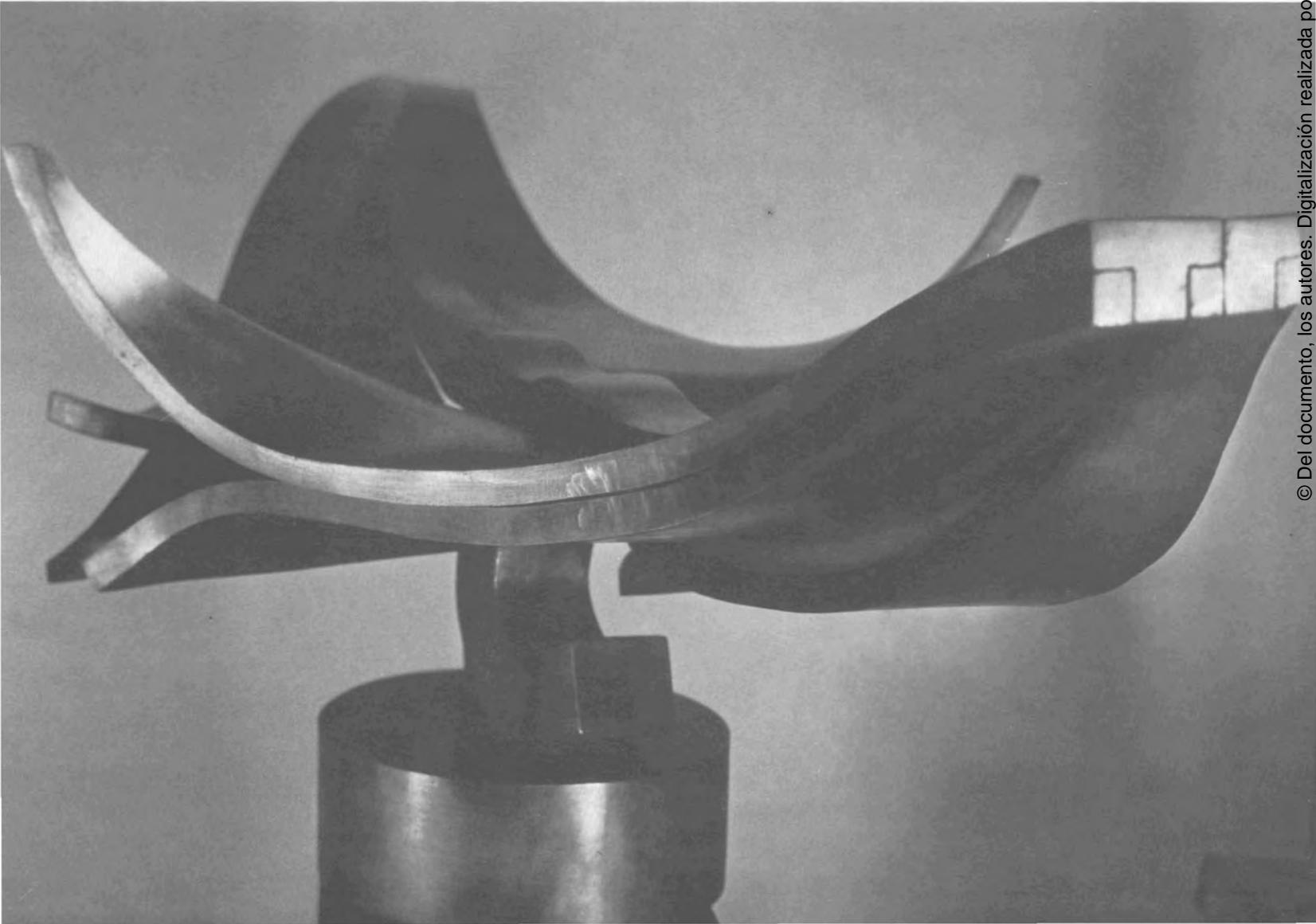
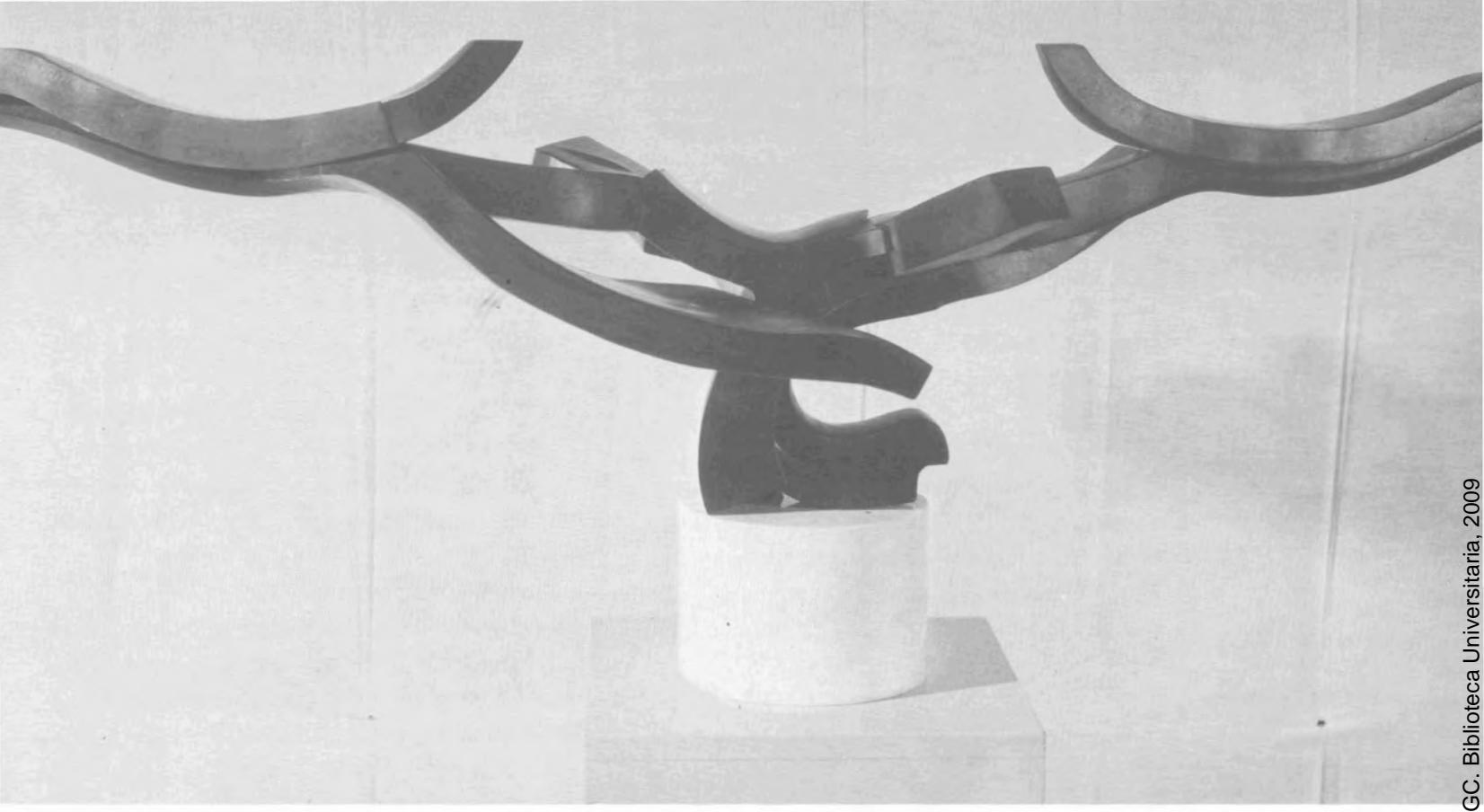
Padorno, yo quisiera ver el proceso, partiendo del cuadro que he tratado de pintar antes, de Chirino como chamán. Quisiera intentar un relato *mitológico* de este génesis. Por ejemplo, en sus sueños iniciáticos, pudiera haber ocurrido que Chirino sufriera una enfermedad provocada por los «espíritus» del herrero. Como describe

A. Popov y cita Eliade de la cura de un herrero por un chamán, después de sacrificar un toro negro (el toro picassiano) embadurnaron con su sangre todas las herramientas del herrero. Siete hombres encendieron una enorme hoguera y echaron la cabeza del toro en las ascuas. Entretanto, el chamán empezaba su sortilegio y se disponía a emprender el viaje extático. Los siete hombres recogieron la cabeza del toro, la pusieron sobre el yunque y la golpearon con unos martillos. ¿No tenemos aquí la forja simbólica de una escultura (la «cabeza» del herrero) de Chirino, análoga a la que se consagra a los «demonios» en los sueños iniciáticos del futuro chamán?

Este «poder sobre el fuego» que ostenta el escultor-forjador que es Chirino, unido a la propia magia de los metales, explica la actitud ambivalente de aceptación y rechazo, que algunos suelen adoptar frente a sus esculturas. Para explicar la diversidad de formas y motivos, la repetición y contraposición de temas, la semejanza y la diferencia entre un «Oölogy» inicial y un

PAISAJE VIII. 1976
Hierro forjado
48 x 127 x 28 cm
Col. privada. Caracas

PAISAJE IX. 1976
Hierro forjado
56 x 155 x 84 cm
Col. privada. Nueva York



«Penetrecan» final, y en general entre todas las series entre sí relacionadas no basta con una exposición lógica, lineal. Habría que recurrir a la Tabla de Clasificación Isotópica de las Imágenes que nos propone Gilbert Durand, que polariza en general entre imágenes diurnas y nocturnas, para luego ir adscribiendo los diversos arquetipos, las estructuras, los géneros heroicos, drámaticos y antifrásicos en que los mismos se agrupan.

No nos podemos detener aquí en estos interesantes extremos. Por hoy nos quedamos en el comienzo del poema babilónico de la Creación:

«Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado, y abajo la tierra firme no había sido mencionada por su nombre»...

Buda, cuando después de la Iluminación visitó por primera vez su ciudad natal, para convencer a los suyos de sus fuerzas espirituales, exhibió algunos «poderes milagrosos»: se elevó por los aires, cortó su cuerpo en pedazos y dejó caer en el suelo su cabeza y sus miembros, para que se reunieran inmediatamente ante los ojos maravillados de los espectadores. En los sueños iniciáticos de los chamanes: el candidato asiste al descuartizamiento de su propio cuerpo por las almas de los antepasados. Pero sus huesos son enseguida reunidos y soldados con hierro. Esto es quizá algo de lo que sucede a Martín Chirino con sus esculturas forjadas a base de martillo y fragua.



Martín Chirino constructor del espacio

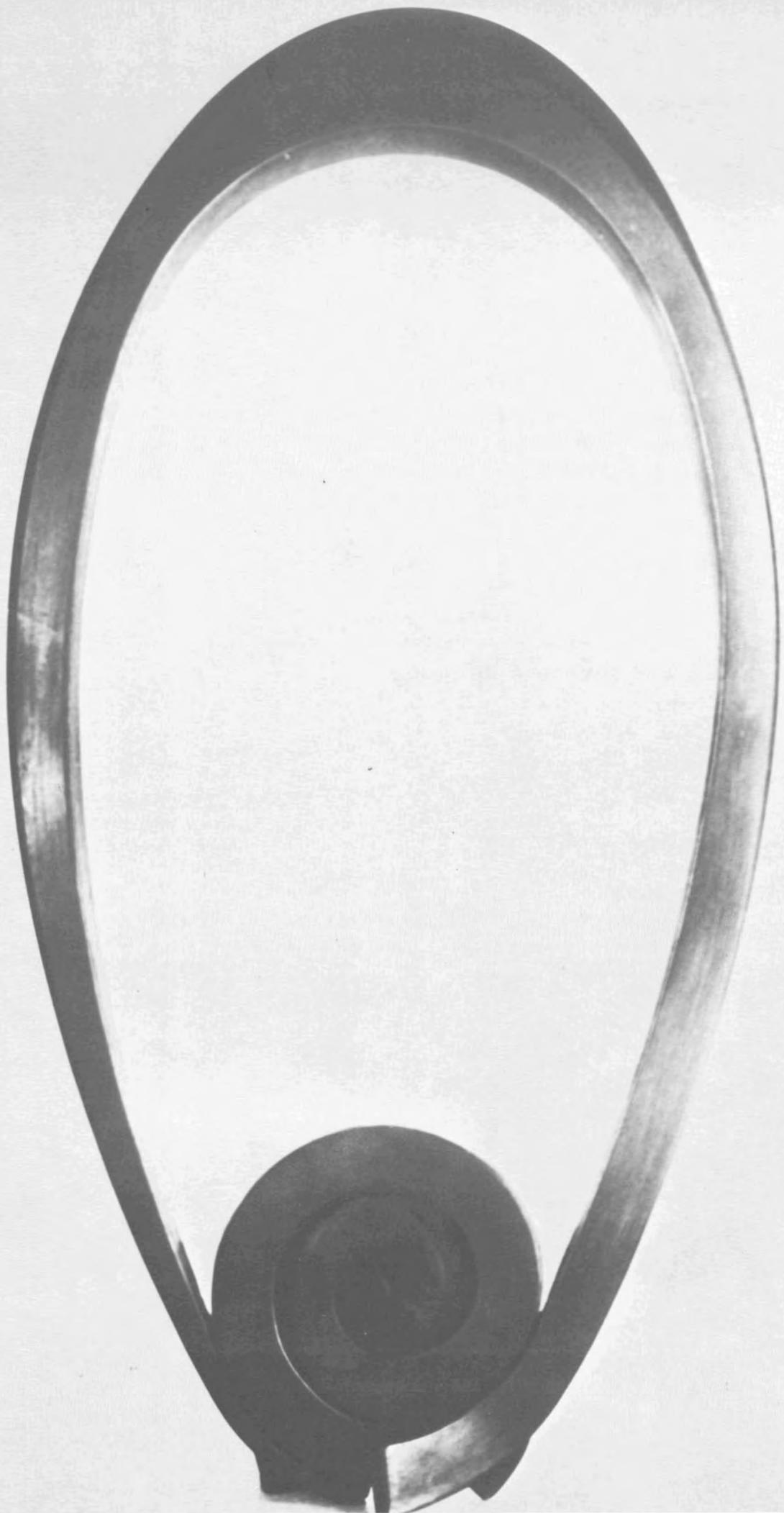
Manuel Padorno

Preliminar. En el espacio real exterior y en el espacio mental imaginario, visible e invisible, el hombre actual arrastra su antigüedad y su moderna etapa histórica; cruza la floresta inmovilista y el pedregal revolucionario con un ramo de llamas y un ramo de agua creadoras; atraviesa, con el clan secreto de su organización biológica, la espesa vegetación étnica; arroja su red lógica al mar; tira al aire su fe irracional; se

mira en el cristal físico y ético de su antropología; entierra en el armario su estética máscara social; golpea sobre la piel del silencio; se baña, constantemente, en el río continuo de la duda y de la certidumbre, con la esperanza de que su propio conocimiento muerda la manzana de las realidades, se encuentre consigo mismo y se identifique a sí mismo y, por último, se ame fieramente a sí mismo, tenga la cortesía de empuñar, decidido, los remos y bogue, bogue con fuerza hacia tierra, baje a la calle, acepte con la mayor naturalidad su compromiso humano en la comunidad en que vive, comparta su celda única, la condena y la libertad de su tiempo, escriba en los muros el duro memoria de la historia de su pueblo.

El escultor Martín Chirino usa su tiempo humano en forjar un texto, visible e invisible, cuya combustión incendie la amorfa masa cerebral, inicie la dinámica de las transformaciones.

Texto y Lectura. La escultura es texto; su materia signo. Con frecuencia, el mismo material se



presta, inicialmente, a un análisis de lectura previa: la textura del hierro forjado.

La forja del hierro, el oficio del herrero, tiene una larga historia. Ante el descubrimiento del hierro todas las civilizaciones anteriores se quedaron, literalmente, petrificadas. El tumultuoso río cultural de la piedra detuvo su curso, asombrado y curioso, al pasar y mirar hasta el fondo de la fundición y de la herrería.

La lectura del texto promete cuestionar, resueltamente, el problema de pensar. Leer es pensar.

Para leer un texto —o la naturaleza— es necesario que la mirada humana se amaestre, se artesane. En esta artesanía de la mirada hay, implícito, un amor por los signos, por su significación, y fundamentalmente, por los silencios. Hay que saber leer el signo y su pulso, la significación concreta y su clara vegetación, el

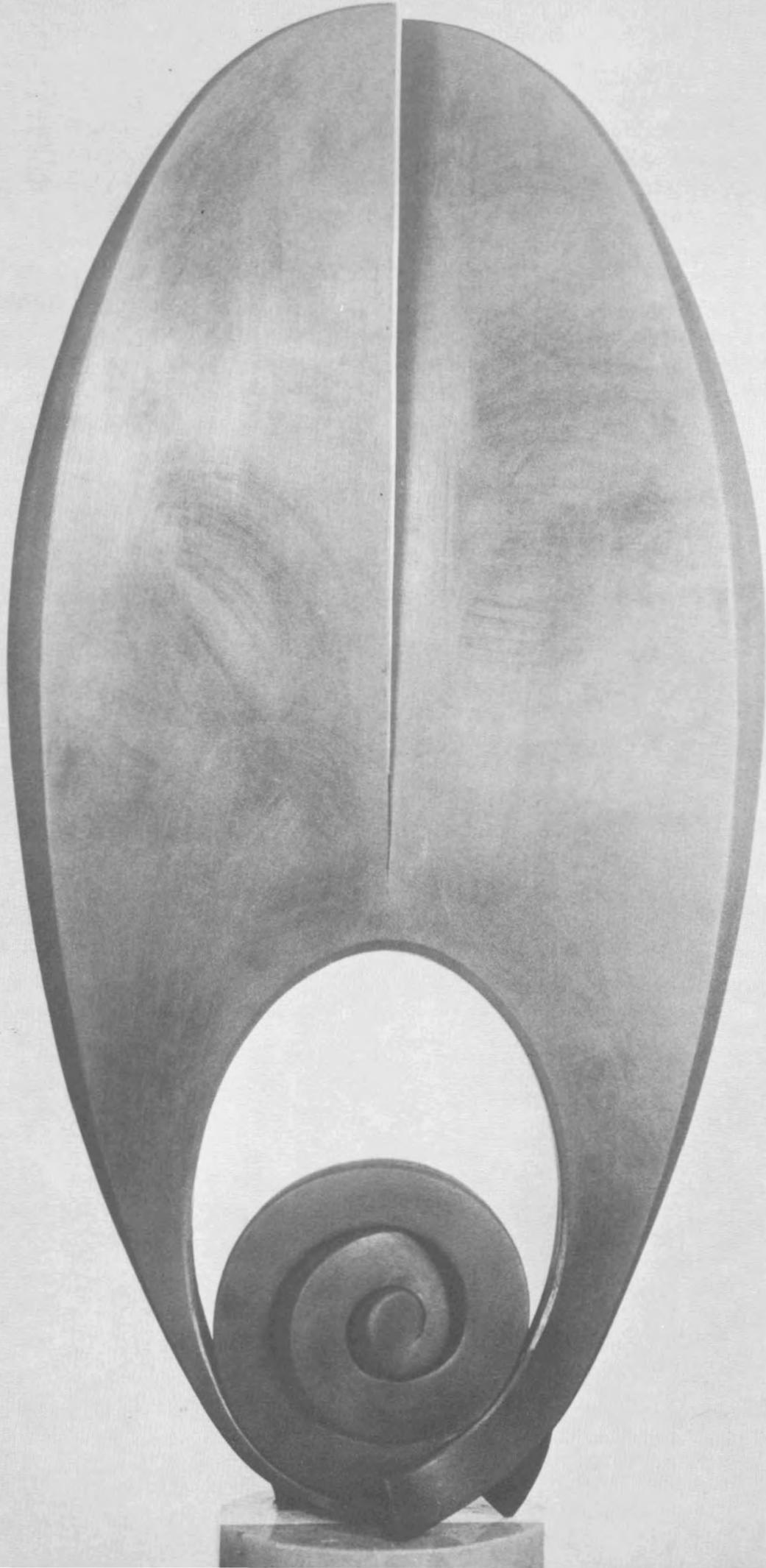
tumbo y el redoblar de sus silencios. El discurso dialéctico de Julio González está perfectamente tramado —fría dramática y horro de énfasis— de espacios donde se inician las fuentes del silencio. Constantin Brancusi —eremita universal exquisito— propone un proceso desde el borde mismo de la creación, silabeo místico, pulido silencio arrebatador. Pablo Gargallo muestra un discurso del cual sólo le interesa, finalmente, dejarlo vacío, dejar los huecos de la estructura de su retórica, el espacio atravesado de rumores silenciosos.



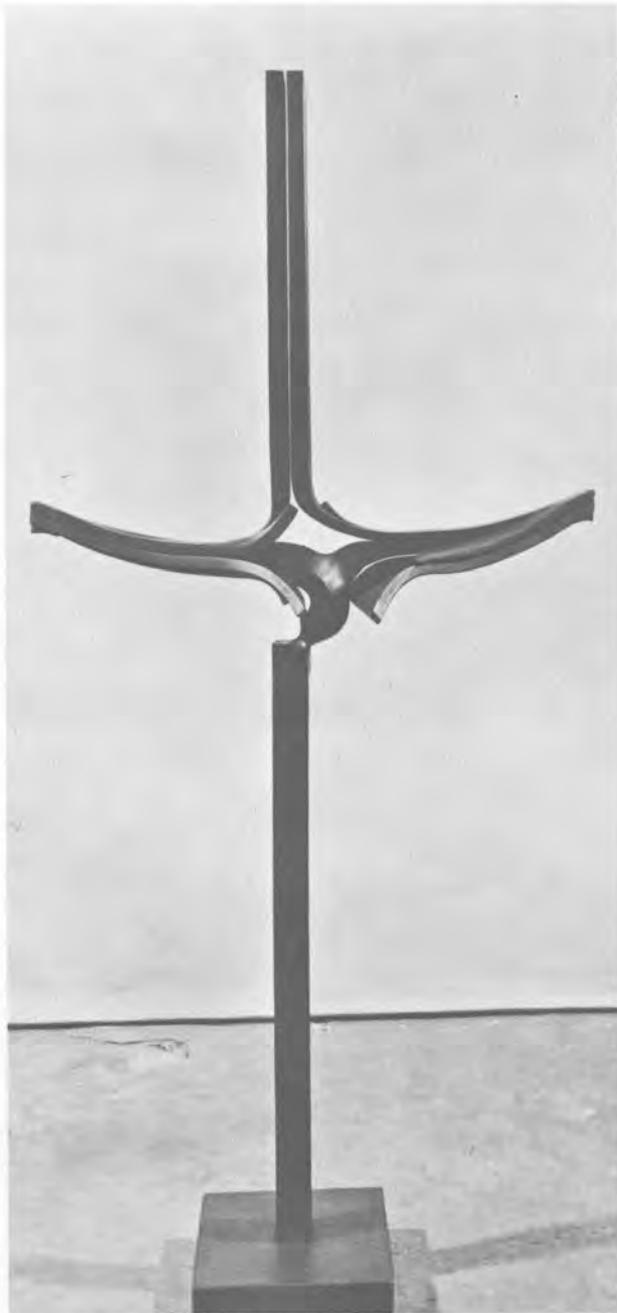
El hombre contemporáneo quizá no tenga ninguna necesidad de leer; la necesidad de leer el espacio se halla más bien en estos escultores.

Esculturas. Martín Chirino comienza prácticamente sus trabajos de mayor problemática y sencillez hacia mediados del siglo, cuenta, por entonces, justamente veinticinco años. Madera, piedra, cristal, cemento, plomo, hierro son los materiales elegidos en sus investigaciones experimentales, siendo este último el que por su propia textura tomará cuerpo, plenos poderes, carta de naturaleza desde ayer hasta hoy. Inicialmente sus espacios de hierro forjados o de chapas de hierro forjadas y soldadas se instalan en la vanguardia de la abstracción

expresionista. Estas «Composiciones» tienen la libertad de ofrecer, en su conjunto, volúmenes que conciertan ya, espacialmente, una poética. Este proceso de «Composiciones» conducirá a Chirino a un mayor y más profundo conocimiento del material. Su interpretación de la materia —por más comprendida, más jubilosa— le llevará a crear sus «Herramientas poéticas e inútiles» que reptan por el suelo, se yerguen como animales nocturnos petrificados hacia el día, crecen y levantan el vuelo —la espiga vertical— serpentean olfateando el rastro de una presa quimérica o enigmáticamente otean el horizonte en espera de no se sabe bien qué aparición, qué misterio. Seguidamente surgen sus «Raíces» del conocimiento racional e irracional de la vida humana. Raíces que agrietan, resquebrajan y soportan el enorme móvil del aire, raíces que penetran en el espacio visible desconocido, raíces que son el único testimonio del naufragio de la civilización y alucinada tecnología; raíces en las que se hunde violentamente la violencia y destrucción humanas. Los diversos hechos artísticos no se van desarrollando sucesivamente hasta sus últimas consecuencias espacio-temporales, sino que entramados, interrumpidamente, crean un bosque de figuras distintas, acordadas y diferenciadas por el solo hecho de que cada pieza ha tenido la



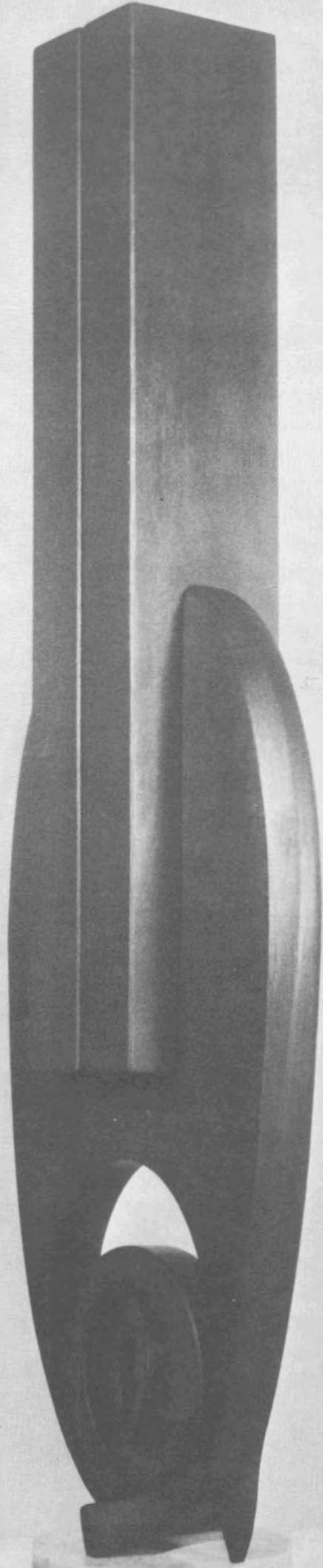
posibilidad real de ser por ser, cada una única. Sin embargo, hay cierto hilo mental, analógico, que enhebra progresivamente todas sus épocas. Chirino traza ya desde 1950 sus tremendas y aparentemente sencillas espirales. Pueden verse en sus dibujos de aquella época así como en las pocas muestras de hierro forjado que han sobrevivido por puro azar. Aquellas espirales iniciales –nominadas desde 1958 «El Viento»– se remontan a una problemática milenaria cultural,



PAISAJE X. El árbol. 1978
Hierro forjado
200 x 93 x 50 cm
Col. privada. New York

mágica, planteada, enigmáticamente, por el hombre aborigen canario, a golpe de sílex sobre la roca de Balos, el Julan y el Roque de Teneguía. El antiguo habitante de las Islas Canarias, el hombre guanche, talló sobre la roca un símbolo imperecedero; su oración o su plegaria infinita, la impenetrable mirada de la diosa o el fervoroso canto a la fecundidad. Son estos petroglifos o ideogramas espiraliformes así como las «pintaderas canarias» circulares los que prometen, por aquellos años de la postguerra española y europea al escultor canario, angustiada y lúcidamente, ir en busca de su propia identidad oculta, arrasada y destruida a golpe de espada imperial y fe engeguedada desde la Conquista. Al final de esta década de los años cincuenta Chirino atraviesa por uno de esos momentos de abstracción expresionista más acentuados; su proceso mental crítico le lleva a la ejecución de su serie los «Inquisidores». Aparentemente sugieren monstruosas cabezas antropomórficas, humanos rostros bestiales, implacables testas exterminadoras del libre albedrío. En estas esculturas de hierro forjado Chirino dibuja en el espacio con increíble naturalidad el trazo y gesto de una mayor violencia expresiva; crea espacialmente la línea de una severa

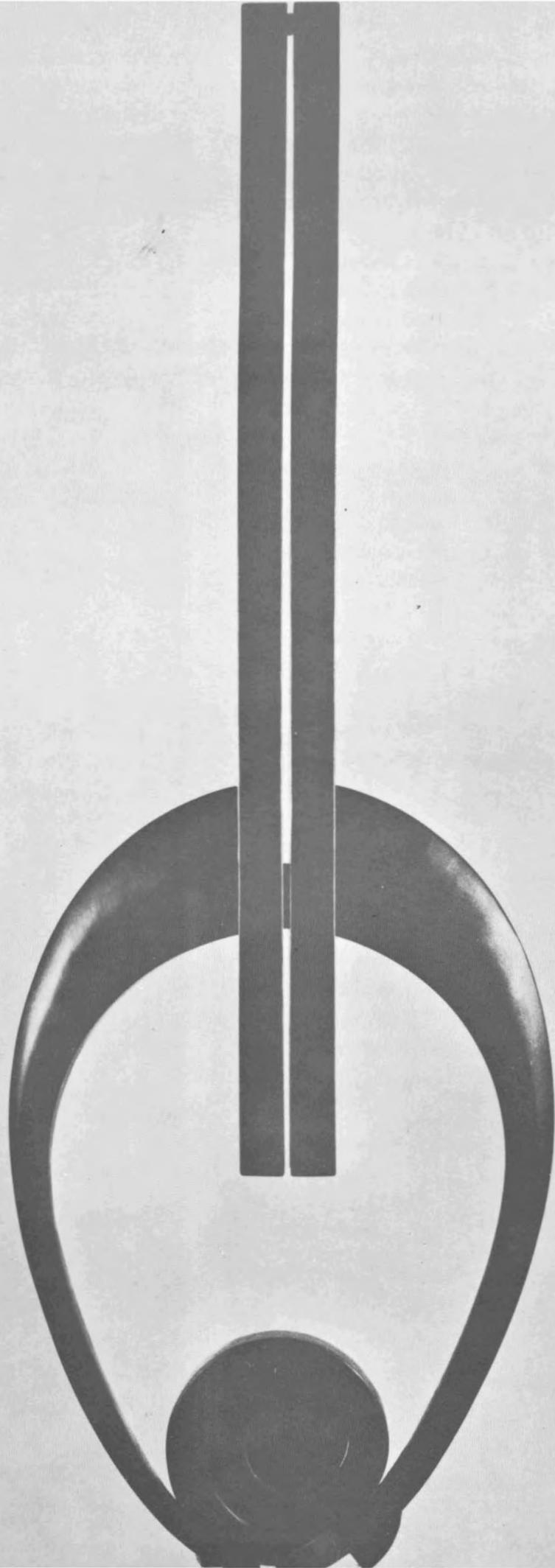
AFROCAN VIII. 1978
Hierro forjado
115 x 40 x 15 cm
Col. Borgenicht Gallery. Nueva York



economía geométrica. Aparece su «Mediterránea» *atlántica*. Más tarde las progresivas etapas de la «Mediterránea» se posarán levemente en el suelo solidario. Surge enigmática y misteriosa la «Lady» de Martín Chirino. ¿Qué viene a sembrar esta *mujer* en este campo de concentración individual y colectivo? ¿El gas letal? ¿La semilla de la fecundidad o de la destrucción? ¿O acaso viene a recordar que la vida material y cultural de un pueblo habrá de manifestarse, simple y eficaz, roto el carisma, muerto el idolillo? Las ladies de la abstracción se instalan, en su propia cronología, dentro de un amplio campo connotativo. Desde 1970 Chirino viene trabajando en nuevas formas de su actividad artística. Cada hecho artístico, cada texto, cuestiona y dinamiza el proceso mental. El torbellino contenido de la espiral se desata violentamente apenas iniciarse: Chirino crea el «Aeróvoro», extraño pájaro de

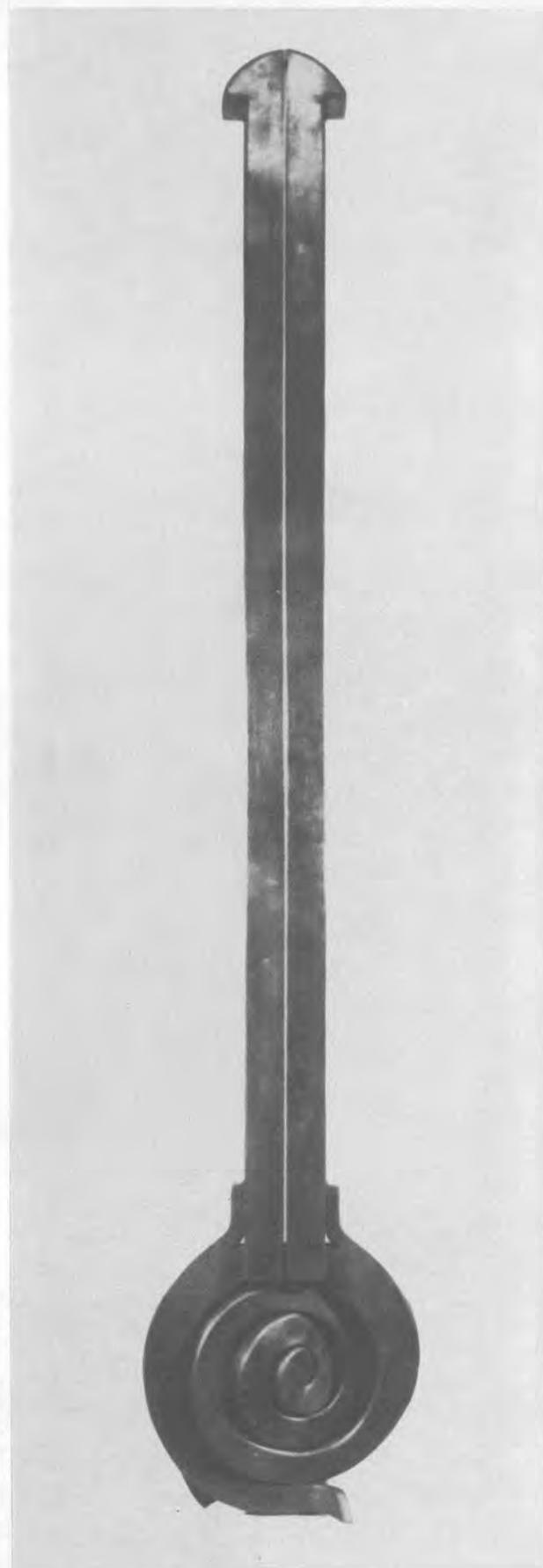
larguísimas alas planeadoras, devorador del aire, del tiempo humano y su ignorada distancia; buho de la sabiduría que planea sobre la ciudad; halcón para la caza *mayor* de cetrería donde la presa es el ave monstruosa, boba y fofa, que patea lentamente sobre la imaginación humana. El «Aeróvoro» es un símbolo abierto, representativo de las más nobles aspiraciones humanas, del arte de «darle a la caza alcance», incontenible ímpetu espiritual, insobornable, que busca por encima de todo y contra todo transformar la vida (o devorarla), darle al hombre su libertad perdida por las calles de la civilización, por el laberinto mental de la confusión individual y colectiva.

También crea, por esta misma fecha, el «Paisaje». Sucesivas planchas y palastros de hierro forjado se ondulan y superponen con toda naturalidad hasta ofrecer, frontalmente, un entramado que recuerda las diferentes estratificaciones de la propia naturaleza. Estas planchas de hierro nacen a veces unas de otras; cada una de ellas se desliza y se hunde en no se sabe qué parte del espacio. O se encrespa, inicial o finalmente, hasta hendir, erosionada, la mirada humana. El lector del «paisaje» comienza su lectura giratoria; se encuentra ante un mar de masas líquidas sólidamente estratificadas, contempla el corte natural de la geología. En el recorrido circular de su lectura el «paisaje» no permanece inmutable, en su silencio gira sobre sí mismo, se eleva y turba en plena combustión el frío de la imaginación.



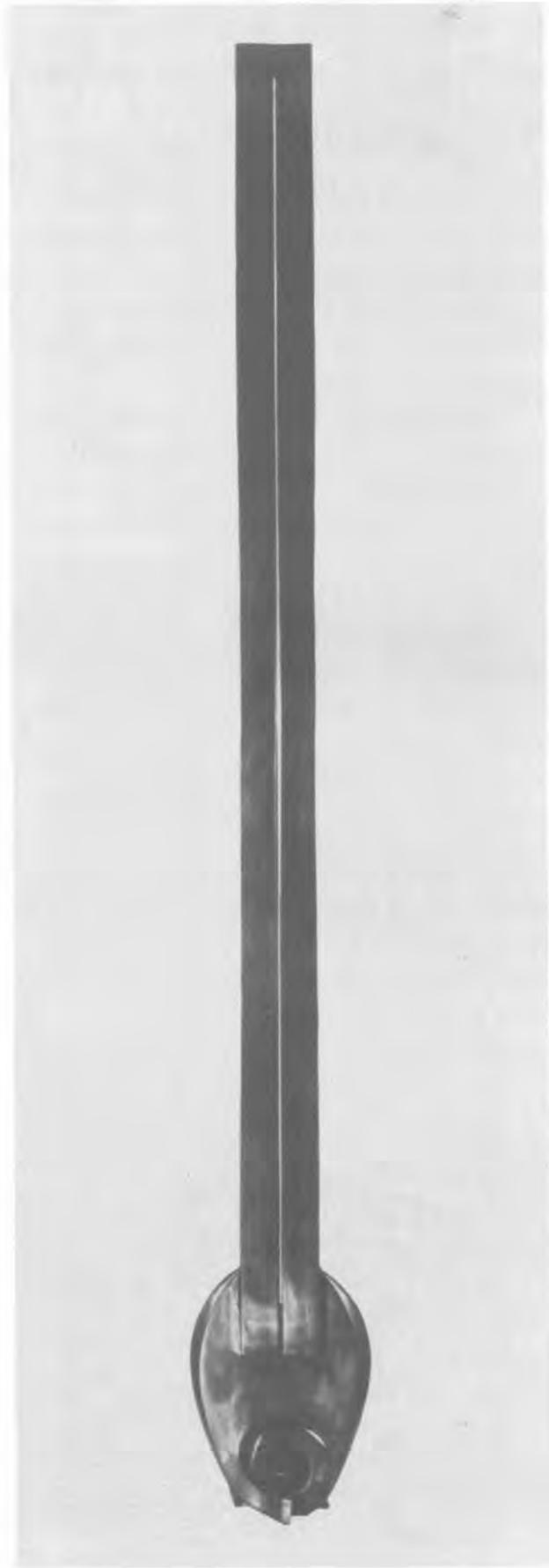
En los últimos años y conjuntamente con sus «Paisajes» y «Aeróvoros» nace el «AfroCan» cuyo poder de base es, como en casi todas sus esculturas, el desarrollo de la espiral. En esta nueva etapa, la dura línea envolvente de la espiral anidada en la base inicia violentamente un macizo recorrido ovoidal que baja y termina por anillarse al pie. El impresionante óvalo de hierro forjado, primeramente concebido en la escultura que Chirino llamará «Oölogy» (1973), se concretará en un texto difícil, complejo, enormemente problemático y de aparente sencillez, asumido tras un largo proceso dialéctico agotador y una endemoniada actividad que consume todos los recursos y posibilidades en la maestría de su oficio. Chirino siempre tiene presente, en cada momento de su actividad artística, qué es lo que quiere crear, es decir, *elige*, decididamente, *entre todas las locuras, su locura*. Entra en plena combustión su proceso mental, realiza una lenta, serena, endiablada actividad que ya no cesa enfrentada a la realidad física de la criatura, entabla vivamente, de modo racional e irracional, la dialéctica de la concreción *del oscuro vacío*. Chirino sabe qué quiere crear, *qué cosa no ve*, qué texto invisible lee; cuando esta lectura de lo invisible va dejando de serlo comienza a ver con

mayor claridad *lo que no veía*. Cuando principia su escritura va leyendo, visibles físicamente, esos signos mentales entramados en la química cerebral humana de su conocimiento y su memoria.



PENETRECAN I. 1979
190 x 40 x 15 cm
Col. Borgenicht Gallery. Nueva York

Nace la etapa de sus «AfroCanes», enigmática, conflictiva. Estos óvalos inexcusables miran, impasibles el presente, el futuro del hombre contemporáneo, pero desde muy atrás,



desde el memorial perdido de la humanidad. ¿Sus «AfroCanes» no serán la máscara, la gran máscara del hombre contemporáneo tras la que se oculta, horrorizado, después de haber creado en su moderna civilización tecnológica su propia cámara de gas mortuoria, el afilado cuchillo atómico de su propio suicidio, la monstruosa máquina de los átomos del exterminio de la humanidad?

CanGrafía. Martín Chirino ha dedicado su tiempo fundamentalmente a la dinámica y creación de sus esculturas; el uso de su tiempo humano se ha completado, artísticamente, con sus trabajos plásticos y gráficos que, de manera singular no se apoyan o apuntalan pura y exclusivamente en las formas de sus espacios, sino que, por el contrario, sus «CanGrafías» gozan de plena autonomía. La denominación misma de su obra gráfica nos da la pista de su proposición: «CanGrafía» es una síntesis de la *grafía* y pintadera canarias. Sus dibujos, de alguna manera, entroncan con esa mágica, cultural civilización milenaria del hombre guanche. Y crea y recrea nuevos símbolos, ideogramas; inventa una caligrafía, un trazo, un signo desde el propio misterio de la historia de su pueblo antiguo tratando de indagar y encontrar su propia identidad individual y colectiva. La iconografía guanche se remonta a varios milenios a. C. hasta principios del siglo xv en

PENETRECAN II. 1979
225 x 29 x 17 cm
Col. Borgenicht Gallery. Nueva York



PENETRECAN IV. 1981
Hierro forjado
227 x 6 x 6 cm
Col. Grace Borgenicht Gallery. New York

que es interrumpida por primera vez continuando hasta finales de ese mismo siglo (1496) en que será sistemática e implacablemente arrasada por la Conquista. La antigua cultura y civilización de las Islas Canarias, tan sabia, poderosa y mágica, dejó todo su arte oculto, enterrado a los ojos extraños. Todo lo «visible» fue cabalmente destruido; pero las «pintaderas», las grafías del Barranco de Balos, del Julan, los petroglifos del Roque de Teneguía... permanecen, quedan en pie, dura y sólidamente, y forman parte *menos visible o invisible* ante la mirada apresurada e implacable de la destrucción total de la historia de un pueblo.

Pandémium. En estos últimos años Chirino se ha visto asaltado, dentro del ámbito de la creación gráfica, por una nueva actividad, de imperioso ímpetu irracional, que no intenta siquiera definir (*ni quiere ni puede*) tras un esquema lógico. Cuando ha tratado de dar una clave, incluso para sí mismo, se ha excusado proponiendo que está «escribiendo un texto, una larga carta para un amigo suyo». El ritmo vertiginoso de la línea, el trazo corto o largo, el aparente silabeo de una caligrafía irracional, la lectura fónica e interrumpida; el «pandémium» inaugura dentro del ámbito de la grafía universal, un lenguaje: un texto y una caligrafía, un ritmo y una musicalidad que nos hace pensar que

nos hallamos temporalmente, por ventura, ante el documento más extraño y enigmático, propio de la locura de una pasígrafo universal.

Ceremonial. En esta ceremonia cultural, irrespetuosa e irreverente dentro del uso y abuso de la normativa tradicional, Martín Chirino derriba todos los idolillos reales y mentales y rinde, lúcida y lúdicamente, con la severidad y fiesta de su natural sencillez, su amoroso homenaje al continente africano. Y a sus islas natales: las Islas Canarias. A toda el Africa Negra y Arabe, de norte a sur, de este a oeste; a todos los artesanos y escultores anónimos de Africa y a todos sus pueblos.

El «AfroCan», la máscara negroide que recorre todo el arte actual sube hasta el rostro horrorizado del hombre contemporáneo sin cubrirle los ojos, sin velarle la mirada: la máscara abre enigmáticamente las puertas de la mirada humana hacia el futuro y su claridad individual y comunitaria.

«El Viento: Canarias», la más increíble e impresionante espiral de Martín Chirino, se funde, atávica y mágicamente, al quehacer del escultor anónimo del milenario pueblo joven que tallara sobre la piedra y la roca canarias las humildes y terribles espirales infinitas que hoy retornan inaugurales, vestidas de hierro forjado... qué desconocida y violenta inocencia...

Breve. Con fe, o sin ella; siempre con pasión —es decir, con fe siempre— Martín Chirino asume, su condición humana: vida y arte se funden en su taller de escultor. Y con sus propias manos, horma única, forja un nidal de espirales donde la luz se cría.

En el *spectrum* del arte contemporáneo se destaca, paradigmáticamente, la escultura de Martín Chirino.



PENETRECAN V. 1981

Hierro forjado

227 x 7 x 7 cm

Col. Grace Borgenicht Gallery. New York

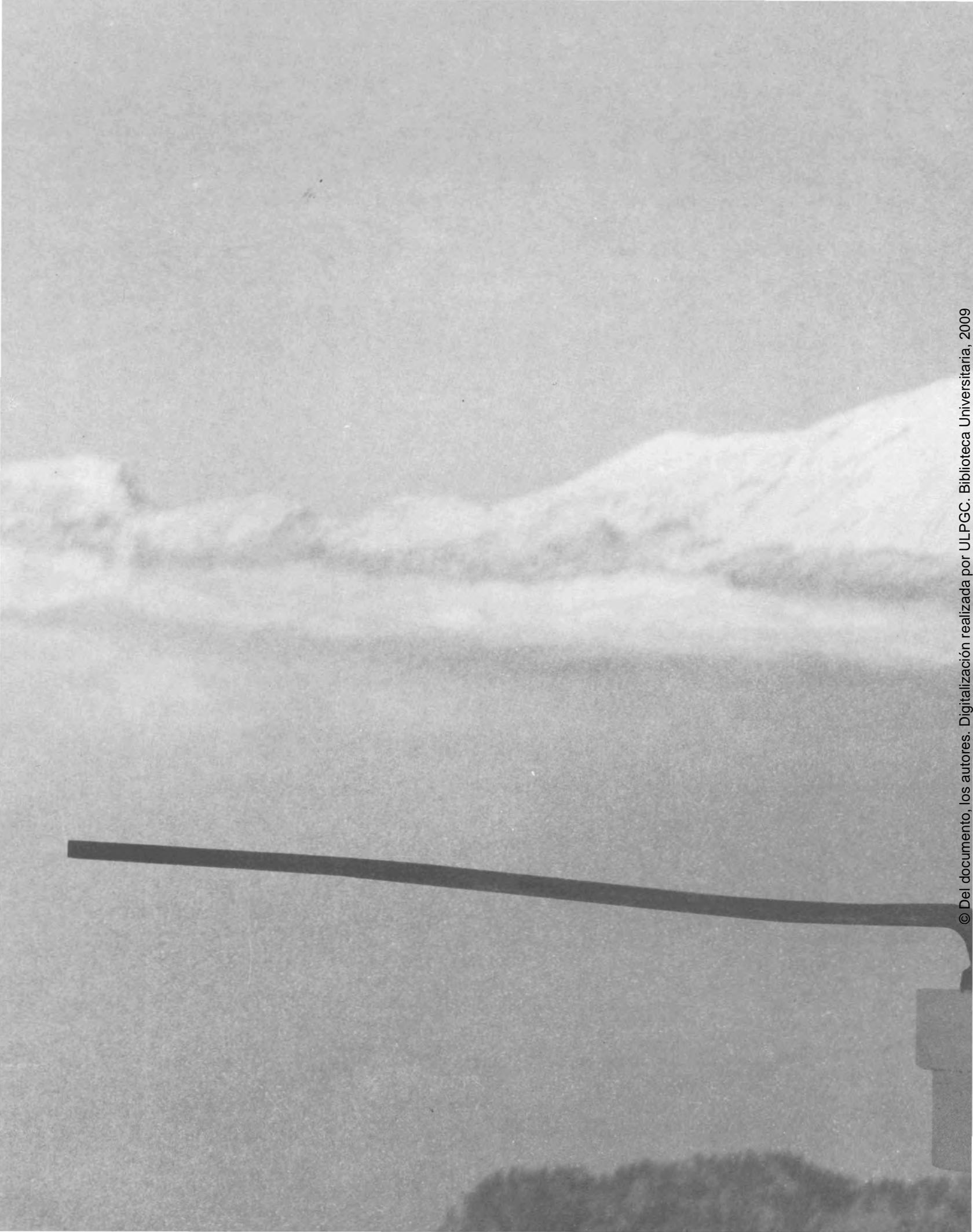
AEROVORO XI. 1980

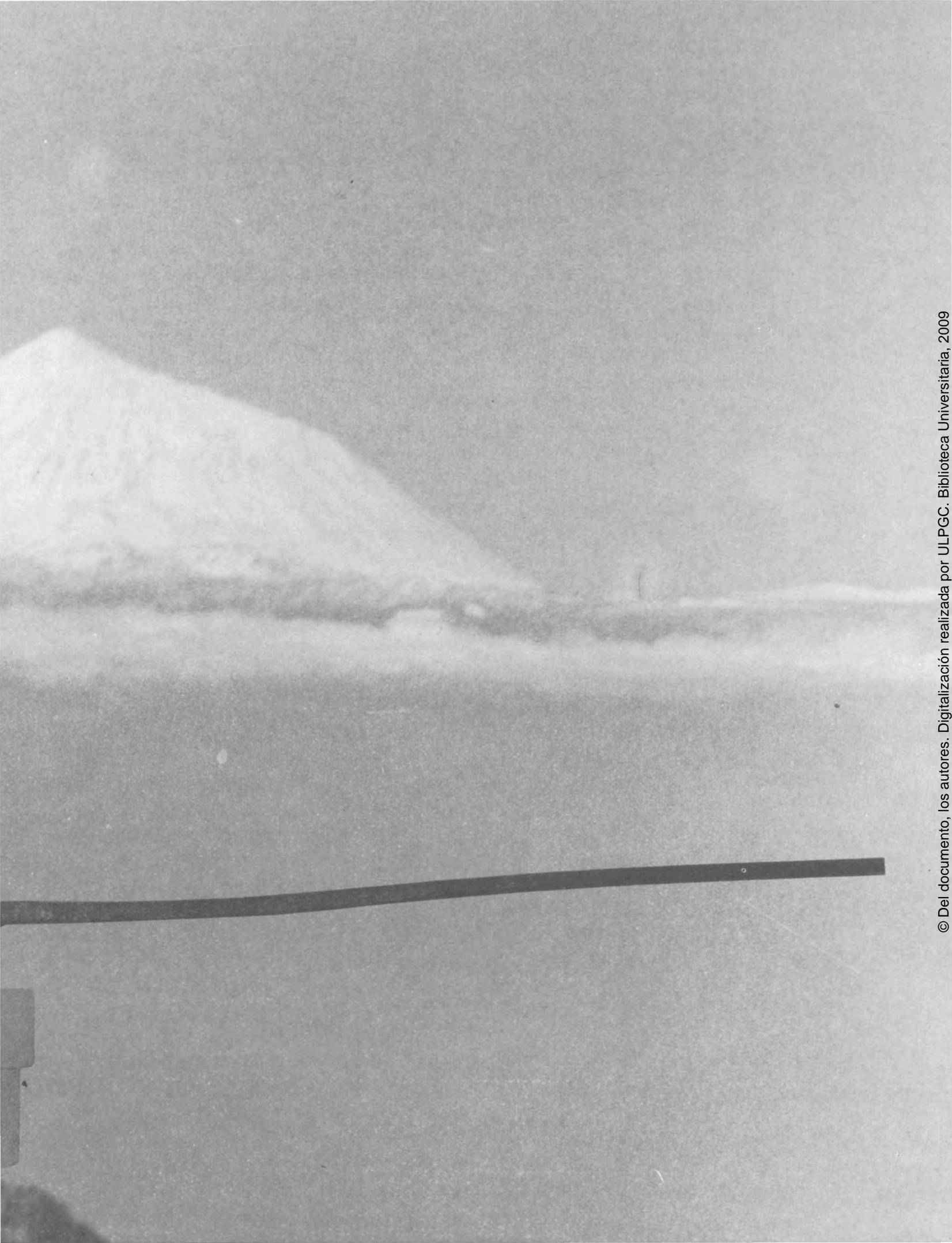
Acero especial forjado

346 x 16 x 17 cm

Col. Grace Borgenicht Gallery

Col. Grace Borgenicht Gallery. New York





Paisaje

Carlos E. Pinto

Soy un admirador del paisaje pero, sin menoscabar las hazañas de la naturaleza, mi admiración alcanzó una superlatividad inencontrada hasta entonces al *conocer* las esculturas que, concebidas bajo la denominación común de «Landscapes» o «Paisajes», hacía Martín Chirino en la primera mitad de la década de los setenta. Iniciaba también por esos años, Chirino, sus series gráficas, el desarrollo lingüístico de los signos que servían de bocetos a las piezas escultóricas, y hablo de desarrollo lingüístico porque la aparición de los signos no es la de hallazgos individualizados, formas sorprendidas y apuntadas o ejercicios, sino la de secuencias alfabéticas entroncadas a un proceso más vasto de gramaticalización. En este sentido, y como creí ver, la génesis de las series gráficas debía ser pareja a la de los mismos «Paisajes» y a la de los «Aeróvoros», estos últimos considerados una estilización de aquellos o, si se me permite un paralelismo no exento de equívoco por ser cronológico, los «Aeróvoros» serían las sofisticadas criaturas nacidas del *medio* concebido en los «Paisajes».

Quiero detenerme en este período de creación extraordinario, un período *biblico* en el que la cifra, la naturaleza y el ser tienen lugar. La primera y el último centrarán la atención del escultor hasta la actualidad, en un proceso de mixtificación de sustancias étnicas, éticas y políticas cuya misma

virtualidad no me motiva a entrar en conjeturas y al que sólo aludiré brevemente al final de este texto. Sólo los «Paisajes», de esa gran época genésica, sobresalen y quedan, con la misma distancia, precisión y eternidad de la naturaleza; son *obras maestras* en la escultura de Martín Chirino, obras únicas de la escultura contemporánea, obras que, sin lugar a dudas, pertenecen ya al restringido grupo de las grandes obras de arte.

Manuel Padorno ha venido proponiendo una *lectura* de las obras de Martín Chirino: «La escultura es texto; su materia signo», en una modalidad moderna del conocimiento que se ha vuelto reiterativa. Pero, ceñidos a este caso y dejados aconsejar por el proceso más arriba apuntado, no hay otra alternativa que aprender a leer, pues los «Paisajes» de Chirino se disponen en un orden mental del que se precipitan como objetos. De su ordenamiento mental extraen las cifras que integran las ideas en objetos de su precipitación, un signo único que la realidad va moldeando con implacable rigor. Todo parece reducirse a un hecho simple, a una

filosofía elemental cuya proposición básica (formulada en cierta ocasión por el artista) parece descansar en una verdad evidente, en una perogrullada: «Hacer una escultura es hacer una escultura». En esta simpleza se apoya todo acto de creación. Dios no proyecta hacer el mundo, hace y ve que es bueno. ¿Pero qué duda cabe que las cifras con las que el mundo se dispone en el caos son sus propias cifras? En el caos la escultura se crea y el hierro se desgaja de la materia indistinta para incorporarse a la mente. Materia y espacio de creación están dispuestos, viene ahora la búsqueda de la semejanza, de la imitación, piedra angular de la poética aristotélica, semejanza o imitación de los procesos de la mente, claro.

Este proceso descifrador, pues en realidad la búsqueda de la semejanza no es otra cosa que un desciframiento, es decir un ordenamiento verbal, acontece en el espacio, atañe a la visión. Es un acto de corporización por la visión (también mental), de realización. El que ve incorpora lo que ve y todo acto de ver crea un paisaje. En reducción, es el paisaje concreción del espacio, de un espacio ordenado que al reducirse hasta la semejanza se transforma en un «paisaje» creado. Sólo entonces el «paisaje» prolonga su espejismo al espacio real y lo convierte en correlato de un espacio imaginario. Estas integraciones entre el mundo real y el mundo sensible son las que hacen posible la obra de arte.



PAISAJE XI. 1981

Hierro forjado

101 x 38 x 16 cm

Col. The Metropolitan Museum of Art. New York

Los «Paisajes» de Martín Chirino nacen de un ordenamiento del hierro que lo convierte en el mejor herrero de nuestro tiempo, de cuya manipulación de la materia ha escrito Canaday: «Seguramente sería imposible encontrar esculturas, en cualquier medio o en cualquier tiempo, en el cual un material tan duro haya sido más satisfactoriamente sometido a la voluntad del artista sin sacrificar la fuerza de su carácter inherente». Martín Chirino posee la sabiduría de «el fabro», del artesano que de una energía indomable puede extraer deslizamientos de pez, trayectorias infinitamente precisas e infinitamente poderosas, como precisa y poderosa es la naturaleza. Estamos ante el paisaje que la mente elabora en un instante, que el escultor anima en unas cuantas jornadas de trabajo, de manipulación de la energía hasta ordenarla en el espacio como «paisaje», que la naturaleza define cada día. De estos tres paisajes sólo el segundo los contiene a todos, la potencialidad del primero y el efecto del último: paisaje en el momento de su creación. Este *momento* es, en la obra de arte,



CANGRAFIA. (Collage)

permanente. En los «Paisajes» de Martín Chirino la connotación mítica parece, por lo demás, eternizar esta permanencia.

He abordado a grandes rasgos el sentido de la obra, sería conveniente un desmantelamiento procesual. Al mismo Padorno no ha pasado desapercibida la importancia del proceso generador de la obra, de su construcción, y nos invita a una disposición ante el mismo en este fragmento extraído de «Martín Chirino, constructor del espacio», fragmento del que no creo sea casual ese comienzo (lo mismo que el título genérico del texto) con reminiscencias bíblicas: «También crea, por esa misma fecha, el «Paisaje». Sucesivas planchas y palastros de hierro forjado se ondulan y superponen con toda naturalidad hasta ofrecer, frontalmente, un entramado que recuerda las diferentes estratificaciones de la propia naturaleza. Estas planchas de hierro

nacen a veces unas de otras; cada una de ellas se desliza y se hunde en no se sabe que parte del espacio. O se encrespa, inicial o finalmente, hasta hendir, erosionada, la mirada humana. El lector del «paisaje» comienza su lectura giratoria; se encuentra ante un mar de masas líquidas, sólidamente estratificadas, contempla el corte natural de la geología. En el recorrido circular de su lectura el «paisaje» no permanece inmutable, en su silencio gira sobre sí mismo, se eleva y turba en plena combustión el frío de la imaginación.

Tuve la oportunidad de asistir a la formulación y construcción de uno de los «paisajes», pienso por ello que no estaría de más complementar estas notas recordando la experiencia que me puso en contacto con algunos estados del proceso. No conocí ningún diseño general de la obra, ningún proyecto. Los esbozos gráficos aludían a asociaciones de líneas y de planos, a recursos técnicos en la ensambladura o cortes radicales que transparentaban las soluciones a los espacios interiores de la obra, todos ellos reflexiones en torno a la misma, cuya generación se compartía entre una idea y su realización formal. La superposición de

una de las planchas significaba su adaptación exacta a la inferior. De esta adaptación previa irían surgiendo las ondulaciones precisas a los vanos, a unas fuerzas en movimiento que nacían de las inamovibles petrificaciones inferiores, para estas a su vez sufrir cambios que se justificaban en los estratos superpuestos. Un espacio cerrándose conjugaba un foco de energía en concentración; un espacio abriéndose, en vanos milimétricos que iban desgajando planos sólidos, conjugaba fuerzas en expansión lenta e imparable, definiciones de la energía que aquella acción centrípeta postulase. La escultura resultaba una obra en movimiento, en un movimiento ceñido a su inmovilidad. De esta concentración y contención nacía su fuerza potencial. A las anteriores descripciones verbales habría que añadir otra energía que se iba comunicando a la obra poco a poco, me refiero a la que surgía del trabajo de fragua, el fuego, el yunque, el martillo, losafiligranamientos de la plancha de hierro de varios

centímetros de espesor que iba cediendo al peso de la idea que movía las manos del escultor en sus prolongaciones instrumentales, y al de la realidad de la materia y de la obra, que a su vez proponía formaciones complementarias, densidades que la idea no había sopesado. En la sincronización de cuerpo, mente y materia se construía la obra.

La energía concentradora, de la que he hablado repetidamente, es en la escultura de Martín Chirino, al menos desde los «Vientos», un rasgo característico que encuentra en los «Paisajes» su mejor definición. Así, cuando Padorno apunta en el citado texto «inicial o finalmente», sólo está delimitando los espacios de un análisis necesario de esta energía. En los «Paisajes» la implosión-explosión es muy precisa, auna la expansión de los «Vientos» y la absorción de los «Aeróvoros». Los nudos de desarrollo no tienen una localización establecida. De los extremos de las estructuras surgen planos independientes que diseminan su energía no sólo en función del equilibrio o las equidistancias; del centro - tronco, pie radicular (en una carta al autor de estas líneas y a propósito de su exposición «AfroCan en Nueva York», el artista escribiría: el «paisaje» en gran complejidad dialéctica se ha vuelto «el árbol»-, las ramificaciones arbóreas (¿no hay algo de *sabinas* en estas obras de Martín Chirino?), que a su vez vierten su energía sobre el centro. En el espacio que la escultura delimita entre su origen y la nada surge el «Paisaje».

Los «Paisajes» son obras de vastas dimensiones, obras que atañen a lo visual con la misma intensidad con que las tesis de Wittgenstein actúan sobre el pensamiento filosófico, o como «*Finnegans Wake*» lo hace sobre el pensamiento literario, o la obra de Francis Ponge sobre el pensamiento poético, espacios transgredidos para crear espacios, espacios éstos cuyas eclosiones mentales constituyen las facies del pensamiento y la moral contemporáneos. Con ellos se incorpora Martín Chirino al grupo de los grandes creadores de todos los tiempos.

COMO EPILOGO

He intentado aproximarme a un mito, a una admiración superlativa, con las concesiones que ello comporta a un momento y a un lugar de la obra de Martín Chirino donde la cúspide se toca y se rebasa. Después de los «Paisajes» vendrían los «AfroCan» y las series gráficas definidas por las «CanGrafías». Esta última etapa quiere imponer una limitación (ilusoria) a la mirada estética en función de un peligroso pragmatismo. Ahora sólo nos queda ver y preguntarnos por el devenir de ese «árbol» fraseriano, multipolar y ambivalente, por el que se ha encaminado la escultura de Martín Chirino, en el que el humanismo se ha convertido en culto. En este camino, ¿la remodelación de los iconos no ha sido, en parte, un gesto frustrado, un gesto inocuo, el dictado de una voluntad superestructural ajena al proceso real de la obra tal como se venía estableciendo («hacer una escultura es hacer una escultura»)? Después de una escultura autorreflexiva (una poderosa meditación) como los «Paisajes», la idolatría última significa un debilitamiento, una renuncia, una atávica sumisión a la fe (1) en detrimento del pensamiento filosófico.

Tal vez esa obra reciente de Martín Chirino sea sólo la consecuencia de la gran obra atea que la preside y, como en el caso de Huysmans, la sobrevuele el miedo al vértigo de la inteligencia en libertad. Sin embargo, el constructor no ha terminado su «universo», un universo vivo que en su recinto lo arrastra y convulsiona mientras las manos del artesano sigan buscando el camino ya hollado por el genio.

(1) En este sentido sería negativa la corroboración de Manuel Padorno cuando afirma: «Con fe o sin ella; siempre con pasión –es decir, con fe siempre– Martín Chirino asume su condición humana: vida y arte se funden en su taller de escultor».



MARTÍN CHIRINO. 1980
Taller. San Sebastián de los Reyes

Cronología

1925

Nace en las Islas Canarias, undécimo de una familia de doce hijos. Durante generaciones los hombres de su familia se encuentran vinculados a trabajos de la mar: su padre es jefe de talleres de unos astilleros insulares que Martín Chirino conoce desde su infancia, dejan una profunda huella en su memoria; cobra caracteres fabulosos en su imaginación de niño el ámbito de la construcción y el desguazamiento de los barcos, la carpintería de ribera, los útiles y las herramientas, las herrerías y fundiciones, los aserraderos...

1930

Ingresa, muy niño, en el Colegio de los Franciscanos donde estudia la Primera Enseñanza y cursa todo el Bachillerato. También asiste a clases en un colegio inglés, ambos enclavados en su barrio marítimo.

1940

Inclinación por las actividades artísticas; modela y talla madera de forma intuitiva, iniciando su autodidactismo al que siempre permanecerá fiel y que le será realmente propicio para su capacidad de entender y aventurarse en la vanguardia artística.

1942-1944

Por imposición paterna se ocupará de trabajos propios de armadores: utillaje, mecánica y abastecimiento de barcos, que le lleva al conocimiento de la costa de Africa. Este trabajo tan ajeno a su propio pensamiento le permite dedicarse intensamente a la lectura y a la reflexión del arte.

1944-1947

Decidida su vocación artística, abandona por completo estas tareas dedicándose al conocimiento y aprendizaje de todos los materiales escultóricos: piedra, madera, hierro... Por este tiempo es llamado a filas y presta servicio como soldado de la Quinta del 47, en el Regimiento de Infantería Canarias, n.º 50. Al concluir su servicio militar marcha a Madrid. El panorama de la Universidad española es desolador; no obstante, se decide por seguir cursos académicos en Bellas Artes.

1948-1952

Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Primeros contactos con la cultura oficial académica, sometiéndose, en silenciosa inconformidad, a su sistemática metodología tradicional nada de acuerdo con su espíritu de búsqueda y concreción del arte. En estos años intensifica, al margen de sus clases, el aprendizaje de uno de los más antiguos oficios artesanales: la forja del hierro. Trabaja en talleres privados donde realiza, guiado por su autodidactismo, sus primeras experiencias dentro ya de la más pura vanguardia.

1952

Viaje a París. Vuelve a estar inmerso en un período de reflexión a través de la confrontación con los hechos artísticos de Fernand Léger y Julio González. La propuesta de este último significará una larga meditación sobre la naturaleza de la escultura.

1953

Viaja a Italia. Estudio y análisis de la obra de Piero della Francesca y descubrimiento del *David* de Miguel Ángel.

Viaje a Londres. En la School of Fine Arts amplía sus conocimientos artísticos y estudia la escultura contemporánea en Inglaterra.

Trabaja en Madrid y Valladolid en talleres privados, completando sus conocimientos de la forja y dominio del hierro. Marcha a las Islas Canarias.

1954

En Las Palmas de Gran Canaria comienza ya, de modo definitivo, una etapa en la que realiza dentro del campo de la abstracción, utilizando diferentes materiales, toda una serie de obras que serán el punto de partida de su futura trayectoria. En alguna de las esculturas de este momento se refleja la problemática del arte africano: sus «reinas negras», realizadas unas en piedra roja del Barranco de Balos y otras en hierro, atestiguan su investigación en esa corriente que invade el arte contemporáneo. Es también un período de concienciación y estudio del arte aborigen de las islas.

Fecunda convivencia ideológica con el pintor Manuel Millares y el poeta Manuel Padorno, a quienes siempre estará unido por una profunda amistad. Sus actividades de grupo de vanguardia causan duras polémicas en una sociedad hostil y refractaria a toda innovación. El resultado y exponente claro de esta problemática fue la exposición «Cuatro Artistas Españoles».

1955

Con sus amigos artistas abandona las Islas Canarias y se instala en Madrid.

Estudia la cultura de las herramientas en hierro, creando lo que más tarde llamará «herramientas poéticas e inútiles», rejas, arados...

Encuentro con el escultor Angel Ferrant con quien establece una profunda amistad y conocimiento profesional.

1956

Se traslada a Londres. Estudia detenidamente la escultura sumeria y egipcia en el British Museum.

Regresa a Madrid en donde, por necesidades económicas, alterna el trabajo de la fragua —durante más de un decenio— con la dedicación a la Pedagogía Infantil de las Artes Plásticas en el Colegio de Nuestra Señora Santa María, Madrid. Aplica métodos de enseñanza consiguiendo logros de gran significación en esta materia, poco desarrollada hasta entonces en el país, siendo coordinador y asesor artístico para la Exposición «Arte Infantil» en el Ateneo de Madrid, 1966.

1957

Por necesidad histórica, un reducido número de artistas de la joven vanguardia española se reúnen y forman el grupo «El Paso»; el escultor de dicho grupo es Martín Chirino.

1959

Viaje a Italia. Somete a revisión los valores estéticos; como consecuencia lógica de este discurso anula todo atisbo narrativo del espacio: se concreta en toda su complicada y esencial sencillez la «espiral» en la que viene trabajando desde el año anterior. A su regreso a Madrid surgirá «El Viento».

La revista *Papeles de Son Armadans* prepara un número monográfico dedicado al grupo «El Paso». Su ensayo «La Rreja y el Arado» será su colaboración literaria.

Su experiencia en Italia será considerada como su segunda etapa del «David» y Florencia.

1960

Funda su Taller en San Sebastián de los Reyes, Madrid, centro donde trabaja y enseña, se dan lecturas y conferencias y conciertos...

ZAJ estrena su festival ZAJ.

1961

Abandona, temporalmente, el campo de la abstracción acercándose a una pretendida figuración, es decir, a una abstracción expresionista de severa línea de economía geométrica, atenta a la crítica histórica: etapa de los «Inquisidores».

1963

Nace su hija Marta.

1965-1970

Son años de gran actividad creadora.

1967

Viaje a Estados Unidos donde trabaja en su serie «Raíces para New York».

Absoluta necesidad de crear una expresión monumental. En la lectura de la ciudad, la escultura es el punto de partida del texto, lugar de cita o de convivencia ciudadanas. Realiza varias obras ejecutadas en chapa de hierro, creando volúmenes herméticos que contraen nuevas proposiciones e interpretaciones.

1968

Breve estancia en Madrid.

1969

Nuevo viaje a Estados Unidos donde expone y vive temporalmente.

Aparece su primera escultura monumental pintada al duco, serie «Mediterránea 1».

1971

De vuelta a Madrid, sigue trabajando en sus «Mediterráneas».

Inicia su tercera etapa del «David» y Florencia.

Marcha a las Islas Canarias donde trabajará casi todo este año en una de sus grandes obras monumentales, «My Lady», encargada por el Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, y que será emplazada en el entorno del propio Colegio.

1970-1972

En este período reúne y culmina toda una serie de obras que en el aspecto formal tienen una gran cohesión, producto y acoso de una dialéctica rigurosa. En el «Forjario», monografía de su exposición de 1972, en Madrid, queda reflejada toda la información de su hacer hasta ese momento.

Marcha nuevamente a Estados Unidos donde instala su nuevo estudio; realizará una de sus grandes obras monumentales y preparará toda la obra para la exposición que, en el año siguiente, presentará en Nueva York. La experiencia americana es conflictiva y fecunda. Aparecen nuevas formas, arriesgadas tentativas que se concretarán en «Aeróvoros» y «Paisajes».

1973

Exposición en Nueva York. John Canaday afirma: «Seguramente sería imposible encontrar esculturas, en cualquier medio o en cualquier tiempo, en el cual un material tan duro haya sido más satisfactoriamente sometido a la voluntad del artista sin sacrificar la fuerza de su carácter inherente».

1974-1975

En estos últimos años Chirino reside, alternativamente, en Madrid y Nueva York, hasta que decide recluírse en su estudio de San Sebastián de los Reyes y comienza una larga y dura etapa donde Chirino, solitario solidario, inicia una de sus más insólitas aventuras, poniendo a prueba su proceso mental en una dialéctica que lleva hasta sus últimas consecuencias en el esfuerzo de reunir una obra homogénea que sea una síntesis de todo su trabajo. Aparece una forma augural: el «AfroCán».

Comienza a escribir el «Pandémium».

1976

Viaja a las Islas Canarias. Junto a un grupo de artistas e intelectuales canarios, redacta lo que se puede considerar como el primer manifiesto cultural canario, dado a conocer como el «Manifiesto del Hierro».

Participa en la Exposición «Katay 76», actividad cultural llevada a cabo por los miembros de «Contacto 1» y «ZAJ», en el Castillo de la Luz.

En este año se concreta, definitivamente, la creación del Museo de la Resistencia de Salvador Allende. Martín Chirino forma parte del comité fundacional.

1977

Chirino, que viene trabajando, desde 1973, en su múltiple «Oölogy», irá dando forma a esa síntesis entre la «Espiral» y la máscara del arte negro: el «AfroCán», con vida ya desde 1975, se convertirá, a partir de su exposición 76 en Madrid, en una cuestión altamente polémica. Surge, por todas partes, ideas contradictorias y confrontaciones culturales que harán que estas esculturas, sin abandonar su ámbito estético, ocupen un espacio político. Al mismo tiempo que se celebran sus exposiciones en Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, estampan, imprevistamente, los partidos políticos canarios en el papel y en los muros de las ciudades «pintaderas» y espirales.

Rescatadas las formas del arte africano, cobran una nueva dimensión en sus esculturas en el proceso de su trabajo entre la espiral y el «AfroCán», una nueva forma surge entre ambas apretadamente: «Laberintia».

1978

Se celebra en varias ciudades españolas una exposición itinerante con motivo del XX aniversario de la creación

del grupo «El Paso». Martín Chirino es invitado a participar en la IV Bienal Internacional de Escultura de Budapest (Hungría).

Toda su última creación escultórica, a partir de 1975, obra que viene siendo altamente polémica, no sólo en España sino a nivel internacional, sobre todo en Europa y África, atrae poderosamente la atención del jurado que le concede el Premio Internacional de Escultura.

La modernidad de su obra suscita un problema actual en el que se debate el arte de nuestros días, especialmente desde 1968: la escultura como forma, como objeto y como símbolo. Este debate, planteado con toda violencia en los últimos años, continúa vigente sin que los escritores lleguen a aunar sus criterios. Quizá sea esta problemática estética o fenomenológica la más importante aportación que hace Martín Chirino en la última década dentro de las mitologías individuales.

1979-1980

Años de gran actividad y trabajo. Celebra exposiciones individuales en Nueva York y Caracas. Analiza y estudia el constructivismo en profundidad. Surge el «PenetreCan» como una forma nueva de expresión en su escultura. Mientras tanto el «Aeróvoros» evoluciona alcanzando una síntesis y precisión casi lineal, haciendo más real la ilusión liberadora de despegue y alejamiento de lo usual para cantar un poema al espacio.

Exposiciones individuales

- 1954. «Cuatro Artistas Españoles», Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- 1956. «Exposición de Dibujos», Liverpool (Inglaterra).
- 1958. Ateneo de Madrid.
- 1959. V Bienal de São Paulo, Pabellón Español, Museo de Arte Moderno, São Paulo (Brasil).
- 1962. Galería Biosca, Madrid.
Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
- 1963. Ateneo de Madrid.
- 1964. XXXII Bienal de Venecia, Representación española, Venecia (Italia).
- 1967. «Alba, Chirino, Millares», Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife.
- 1969. Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
- 1972. «Forjario», Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1973. Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
«Aeróvoros», Dibujos, Sala Conca, La Laguna (Santa Cruz de Tenerife).
- 1976. «AfroCán», Galería Juana Mordó, el «Pandémium» se expone por primera vez, Madrid.
- 1977. Exposición «Homenaje a Martín Chirino», Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
Exposición «Homenaje a Martín Chirino», Colégio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
Galería del Banco de Granada, Granada.

- 1978. Galería 13, Barcelona.
Galería Benedet, Oviedo.
Primer Premio Internacional en la Bienal Internacional de Escultura, Budapest (Hungría).
- 1979. Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
- 1980. Museo de Bellas Artes, Caracas (Venezuela).
- 1982. Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.

Exposición Antológica, Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria.

Exposiciones colectivas

- 1955. III Bienal Hispanoamericana, Barcelona.
Museo Casa Colón, Las Palmas.
- 1956. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1957. Escultura al Aire Libre, Madrid.
- 1958. «Una semana de arte abstracto español», El Paso, Sala Negra, Madrid.
«Arte abstracto en España», Madrid.
Exposición «Premio de la Crítica», Madrid.
«Arte español de vanguardia», Club Urbis, Madrid.
- 1959. Salón de Mayo, Barcelona.
«Jonge Spaanse Kunst», Holanda.
«El Paso», Galería Biosca, Madrid.
«Negro Blanco», Galería Darro, Madrid.
- 1960. «Nueva Pintura y Escultura Españolas», Museo de Arte Moderno, Nueva York.
Corcoran Gallery, Washington D.C.
Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus (Ohio).
Universidad de Washington, Saint Louis (Missouri).
«O Figura», Sala Gaspar, Barcelona.
«El Paso», Galería L'Attico, Roma.
«Zeitgenössische Spanische Kunst», Galería 59, Aschaffenburg (Alemania).
Festival del Languedoc, IX Salón del Sudoeste, «Miradas sobre el arte español del siglo XX», Montauban (Francia).
Arte Actual, «Nutidens Spaanske Kunst», A/S Winkel & Magnussen, Galerie Kópcke, Copenhague (Dinamarca).

1961. Universidad de Miami, Coral Gables (Florida).
 Instituto de Arte McNay, San Antonio (Texas).
 Instituto de Arte de Chicago, Chicago.
 Museo de Arte Isaac Delgado, Nueva Orleans (Louisiana).
 Centros de Arte Contemporáneo, Cincinnati (Ohio).
 Galería de Arte Currier, Manchester.
 I Exposición de Arte Contemporáneo en San Sebastián, Museo de San Telmo, San Sebastián.
 Art Gallery, Toronto.
 Arte Español Actual, Städtisches Kunstmuseum, Duisburg.
1962. II Exposición de Arte Contemporáneo en San Sebastián, Museo de San Telmo, San Sebastián.
 Festival del Languedoc, Montauban (Francia).
1963. V Concorso Internazionale del Bronzetto, Sala della Ragione, Padua (Italia).
 VI Bienal Internacional de Arte, San Marino.
 «Homenaje a las Islas Canarias», Museo Municipal, Madrid.
 Major Sculpture, Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
 Pintores y Escultores Españoles, Galería Juana Mordó, Madrid.
1965. VI Concorso Internazionale del Bronzetto, Sala della Ragione, Padua (Italia).
 «Aula de cultura Zaragoza», Benidorm.
 «Cuatro obras de arte», Galería Módulo, Las Palmas (Islas Canarias).
 «Dibujos», Art Gallery, Toronto.
1966. III Exposición Internacional de Escultura Contemporánea, Museo Rodin, París.
 «MAN-66», Sala Municipal, Barcelona.
 «Joven Pintura y Escultura Contemporáneas Españolas», Musée des Augustins, Toulouse (Francia).
 Inauguración del Museo de Arte Abstracto, «Las Casas Colgadas», Cuenca.
1967. «Arte Español Contemporáneo», Galería La Luz, Manila (Filipinas).
 «Forma. Espacio, Materia», Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia.
 «Profile VII. Spanische Kunst Heute», Städtische Kunstgalerie, Bochum (Alemania).
 «Artistas de la Galería», Galería Juana Mordó, Madrid.
 VII Concorso Internazionale del Bronzetto, Sala della Ragione, Padua (Italia).
 «Arte Español Contemporáneo», Southern University Art Gallery, Nevada.
 «El Museo de Las Casas Colgadas en Cuenca», Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.
1968. «Homenaje a Oscar Domínguez», Santa Cruz de Tenerife.
 «Hededaagse Spaanse Kunst», Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam (Holanda).
 «El Museo de Las Casas Colgadas en Cuenca», Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
 «Spansk Kunst i Dag», Louisiana Museum, Humlebaek (Dinamarca).
1969. «Arte Español de Hoy», Musée Rath, Ginebra (Suiza).
 X Bienal Middleheim, Anvers.
1970. Flint Institut of Arts, Michigan.
 VI Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre, Fundación Pagani, Museo de Arte Moderno, Milán.
 III Salón Internacional de Galerías Pilotos, Lausanne y París.

1971. I Bienal Internacional de Escultura, Budapest (Hungría).
 II Exposición Arte Actual, Torre del Merino, Santander.
 VII Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre, Fundación Pagani, Museo de Arte Moderno, Milán (Italia).
 «Eros en el Arte Español Contemporáneo», Galería Vandrés, Madrid.
1972. «Homenaje a José Luis Sert», Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
 «La Paloma», Galería Vandrés», Madrid.
1973. «Homenaje a Manolo Millares», Galería Juana Mordó, Madrid.
 X Concorso Internazionale del Bronzetto, Sala della Ragione, Padua (Italia). Primer Premio Internacional.
 «Art 73», Internationale Kunstmesse, Schweizer Kunstmesse, Basilea (Suiza).
 «Arte 73», Exposición de Artistas Españoles, Fundación Juan March, Madrid. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla. Palacio de La Lonja, Zaragoza.
 «Primera Exposición de Escultura al Aire Libre», Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.
1974. «El Paso», XVII Aniversario, Galería René Métras, Barcelona.
 «Arte 73», Exposición de Artistas Españoles, Fundación Juan March, Salón del Tinell, Barcelona; Museo de Bellas Artes, Bilbao; Marlborough Fine Arts Ltd., Londres; Espace Cardin, París; Academia de Bellas Artes, Roma; Zunfthaus zur Meisen, Zurich; Círculo de Bellas Artes, Palma de Mallorca; Fundación Juan March, Madrid.
 «Art 5'74». Feria Internacional de Arte. Basilea (Suiza).
1975. «Homenaje a Eugenio D'Ors», Galería Biosca, Madrid.
 «Surrealismo en España», Galería Multitud», Madrid.
 II Bienal Internacional Dantesca, Mostra Internazionale del Bronzetto Dantesco, Ravenna (Italia).
 Exposición colectiva, Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
 «Pequeñas Esculturas de Grandes Escultores», Galería del Banco de Granada, Granada.
 «Dibujos y Obra Gráfica de Escultores Contemporáneos», Galería Eude, Barcelona.
 «75 Años de Escultura Española», Galería Biosca, Madrid.
1976. «Realidad Dos», Galerías Machado, Osma y Península, Madrid.
 «Errealitate hiru», Galería Aritz, Bilbao.
 «Arte de las Islas Canarias», Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
 «Feria de Arte '76», Bolonia (Italia).
 Exposición colectiva, Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.
 «Crónica del Arte Español de Postguerra: 1940-1960», Galería Multitud, Madrid.
 «Múltiples y Gráficas», Galería Aeel, Madrid.
 «Katay 76», Castillo de la Luz, Las Palmas.
1977. «Vigencia del Arte Canario», Banco de Granada, Las Palmas de Gran Canaria.
 Inauguración del Museo de la Resistencia Salvador Allende, Fundación Joan Miró, Barcelona, Madrid y Zaragoza.
 «Homenaje a Picasso», Casa de Colón, Las Palmas.

1978. «Homenaje a Miguel Hernández», Galería Multi-
tud, Madrid.
«El Paso», Galería del Banco de Granada, Granada.
«El Paso», Universidad de Málaga; Museo de Má-
laga.
«El Paso», Museo Municipal, Madrid.
1979. «Miscelánea», Galería Juana Mordó, Madrid.
«Významná jména současného španělského ma-
lirství», Galería Nacional, Praga.
«Wybitni przedstawiciele współczesnej sztuki hisz-
pańskiej», Museo Nacional, Varsovia.
«Artistas significativos del arte español contem-
poráneo», Galería Nacional, Sofía.
«Artistas significativos del arte español contem-
poráneo», Museo de Bellas Artes de Linz.
«Bedeutenden Namen der Zeitgenössischen Kunst»,
Instituto de España, Viena.
«Mai Spanyol Művészet», Mücsarnok, Budapest.
«Nume Semnificative în Arta Spaniolă Contempo-
nă», Muzeul de Arta al Republicii Socialiste Ro-
maniă, Bucarest.
1980. Escultura Contemporánea, Museo Taft, Cincinnati
(Ohio).
«Nombres significativos del arte español contem-
poráneo», Moderna Galleria, Liubjana (Yugosla-
via).
«Contraparada», Excmo. Ayuntamiento de Murcia.
«Artisti Significativi nell'Arte Spagnuolo Contem-
poraneo», Academia de Bellas Artes de Roma
(Italia).
1981. «Nombres significativos del Arte Español», Fun-
dación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Homenaje a «El Paso», Caja de Ahorros Municipal
de Pamplona (Navarra).
«Premios Nacionales de Artes Plásticas 1980», Pa-
lacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.

Museos y Fundaciones

Museos

Kresge Art Center Gallery, Michigan State University, Michigan.

Middleheim Museum, Antwerp.

Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

Museo de Arte Abstracto Español, Casas Colgadas, Cuenca.

Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón de la Plana.

Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria, Vitoria.

Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, Madrid.

Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Museo de la Resistencia Salvador Allende, España.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo Westerdahl, Santa Cruz de Tenerife.

Rhode Island School of Design.

The Alfred North Ringling Museum, Sarasota (Florida).

The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Woodward Court, University of Chicago, Chicago (Illinois).

Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

The Metropolitan Museum of Art, New York

Fundaciones

Chase Manhattan Bank, Nueva York.

David Bright Foundation, Los Angeles.

Fundación Juan March, Madrid.

Joseph H. Hirshhorn Foundation, Nueva York.

Patrick Lannan Foundation, Miami (Florida).

BIBLIOGRAFIA

En esta recopilación bibliográfica han sido reflejados solamente los libros y catálogos monográficos, así como una breve selección de artículos de prensa y textos diversos, que comportan elementos de estudio crítico.

Monografías y catálogos

Carlos A. Areán. Prefacio de catálogo. «Chirino». Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.

José Ayllón. Prefacio de catálogo. «Los Hierros de Martín Chirino». Ateneo de Madrid. Madrid, 1958.

Marcos Ricardo Barnatán. Prefacio de catálogo. «Ascensión al cielo y descenso a los infiernos». Banco de Granada. Granada, 1977.

Juan Eduardo Cirlot. Prefacio de Catálogo. «El Paso». Galería René Metrás. Barcelona, 1974.

– Prefacio de catálogo. «El Paso». Galería L'Attico. Roma, 1960.

Manuel Conde. Monografía. «Chirino». Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.

William Dyckes. Monografía. «Martín Chirino». Galería Grace Borgenicht. New York, 1979.

Angel Ferrant. Monografía. «Martín Chirino es un escultor». Colección del Arte de Hoy. Madrid, 1959.

José Luis Gallardo. Monografía. «Afrocan». El Fetichismo del Arte. Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1976.

Frank O'Hara. Prefacio de catálogo. «New Spanish Painting and Sculpture». Museum of Modern Art. New York, 1960.

Gregorio Manzur. Prefacio de catálogo. «Sumerióvoro». Banco de Granada. Granada, 1977.

José M.^a Moreno Galván. Monografía. Magec el deslumbrador. «El hombre del hierro, el hombre de la espiral». Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1978.

Manuel Padorno. Monografía. Magec el deslumbrador. «Propuesta de lectura». Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1978.

– Monografía. «Afrocan». «Martín Chirino constructor del espacio». Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1976.

Mateo Revilla. Monografía. Magec el deslumbrador. «Afrocan». Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1978.

Eugenio Suárez-Galván Guerra. Prefacio de catálogo. «Martín Chirino: El Hierro que hierre». Banco de Granada. Granada, 1977.

Axel Stein Núñez. Prefacio de catálogo. «Martín Chirino: Viaje sin punto de partida». Museo de Bella Artes de Caracas. Venezuela, 1980.

Eduardo Westerdahl. Monografía. «The Afrocan» «Chirino». Galería Grace Borgenicht. New York, 1979.

– Monografía. «Martín Chirino». Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.

Obras generales

Carlos A. Areán. «Escultura Actual en España». Publicaciones El Duero. Madrid, 1957.

– «Chirino». Arbor. Madrid, 1962.

– «La Crítica de Arte en España». Publicaciones españolas. Madrid, 1967.

– «Treinta años de arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972.

– «Arte joven en España». Publicaciones españolas. Madrid, 1971.

– «Cinco momentos en cien años de arte español». Organización Sala editorial. Madrid, 1973.

Vicente Aguilera Cerni. «Iniciación al arte español de postguerra». Ediciones Península. Valencia, 1970.

Juan Eduardo Cirlot. «Plástica Abstracta en España». Papeles de Son Armadans. Mallorca, 1960.

Luis Diego Cuzcoy. «Espiral del Viento». Revista de arte y literatura Fablas. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

William Dyckes. «Contemporary Spanish Art.» The Art Digest inc. New York, 1975.

Juan A. Gaya Nuño. «Formas de la escultura contemporánea». E. Aguado. Madrid, 1966.

Alfonso O'Shanaham. «Diálogo con Martín Chirino». Revista de arte y literatura Fablas. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Eugenio Padorno. «Notas sobre Martín Chirino». Revista de arte y literatura Fablas. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Manuel Padorno. «El oficio de la forja». Revista de arte y literatura Fablas. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Margaret A. Robinette. «Outdoor Sculpture». Whitney Library of Desing. New York, 1976.

Carla Stellweg. «Seven artist in post Franco Spain». Art News Magazine. New York, 1980.

Miguel Veyrat. «Martín Chirino montado sobre un rayo». «Hablando de España en voz alta». Nuevo diario. Madrid, 1971.

Eduardo Westerdahl. «Lo particular y lo universal en Martín Chirino». Revista de arte y literatura Fablas. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Artículos

- Vicente Aguilera Cerni*. «La sculpture abstraite espagnole aujourd'hui». París, 1959.
– «Nuova scultura spagnola». Revista Biennale, 40. Roma, 1959.
- Leslie Judd Ahlander*. «Spanish Art on view». The Washington Post. U. S. A, 1960.
- John Ashbery*. «Poesía en Movimiento». New York Magazine. New York-3, 1979.
- Dore Ashton*. Martín Chirino. «Art in America». Revista New York-5, 1979.
- Carlos Damián Bayón*. «Un escultor español contemporáneo». Diario «La Nación». Buenos Aires, 1959.
- Francisco Calvo Serraller*. «La espiral desde Platón a Kandinski». Diario «El País». Madrid-1, 1980.
- John Canaday*. «Martín Chirino». New York Times. New York-5, 1969.
– «Chirino at Borgenicht Gallery». New York Times. New York-11, 1973.
- José de Castro Arines*. «Martín Chirino o el arte de la escultura en hierro». Periódico «Informaciones». Madrid-6, 1962.
- Rosario de Casso*. «La forma y el concepto en Martín Chirino». Revista «Reseña». Madrid-10, 1972.
- Françoise Choise*. «L'art espagnol contemporaine». Revue de synthese du Festival de Languedoc. Montauban, 1962.
- Ramón Faraldo*. «Chirino». Diario «Ya». Madrid, 1959.
- L. Figuerola Ferretti*. «Los hierros de Martín Chirino». Diario «Arriba». Madrid, 1959.
- Owen Findsen*. «Taft sculpture show». The Cincinnati Enquirer. Cincinnati, 1980.
- José Luis Gallardo*. «Galdós y Chirino». Diario de las Palmas. Las Palmas-11, 1978.
- Antonio García-Tizón*. «Chirino, Afrocan». Revista Bellas Artes 77. Madrid-10, 1977.
- Roberto Guevara*. «Esculturas y Vínculos». Diario «El Nacional». Caracas-1, 1981.
- José Hierro*. «Chirino». Diario «El Alcázar». Madrid, 1958.
- Eliseo Izquierdo*. «La espiral en la escultura de Chirino». Diario «La Tarde». Santa Cruz de Tenerife-2, 1981.
- Salvador Jiménez*. «Martín Chirino». La Estafeta Literaria. Madrid, 1958.
- Miguel Jiménez Lago*. «Presencia de Chirino en Salamanca». Diario «El Adelanto». Salamanca, 1973.
- Hilton Kramer*. «Martín Chirino». The New York Times. New York-2, 1979.
- Mercedes Lazo*. «Chirino». «Cambio 16». Madrid-12, 1976.
- Miguel Logroño*. «La espiral de Martín Chirino». Diario «Madrid». Madrid.
– «El Afrocan y la cultura canaria». «Diario 16». Madrid-11, 1976.
- Luis Lozada Sucre*. «Un atávico ceremonial». «Diario de Caracas». Venezuela-11, 1980.
- Juan Ramírez de Lucas*. «El Paso». Gaceta Ilustrada. Madrid, 1960.

- Celso Martín de Guzmán*. «La espiral, origen de un signo artístico». Revista crítica de Arte. Madrid-2, 1982.
- Manolo Millares*. «Chirino». Revista Punta Europa. Madrid, 1958.
– «Chirino». Boletín de El Paso. Madrid, 1959.
- José M.^a Moreno Galván*. «Discriminación apresurada de la abstracción española». Acento Cultural. Madrid, 1960.
– «Los últimos hierros que Chirino expone en Nueva York». Revista «Artes». Madrid, 1962.
- Alicia Patiño*. «Martín Chirino, la geometría emocional». «El Nacional». Caracas-12, 1980.
- Lluís Permanyer*. «Chirino siempre en la brecha». Diario «La Vanguardia». Barcelona-6, 1980.
- Rafael Pineda*. «El escultor de los guanches». «El Nacional». Caracas-12, 1980.
- Manuel Sánchez Camargo*. «Exposición de escultura al Aire Libre». Revista. Barcelona, 1958.
– Prefacio catálogo. «II exposición de arte de San Sebastián». San Sebastián, 1962.
- Lázaro Santana*. «Martín Chirino». Revista Aguayo. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- Carlos Saura*. «Martín Chirino en la sala Juana Mordó». Estafeta Literaria. Madrid, 1972.
- Judith Tannenbaum*. «Chirino». Art. Magazine. New York, 1973.
- Eduardo Westerdahl*. «Pequeña historia de la presencia y fuga de los aeróvoros de Martín Chirino». Periódico «El Día». Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- Zaya*. «Martín Chirino de la forma significativa al encuentro del mito». Diario «La Provincia». Las Palmas de Gran Canaria-7, 1981.

FICHA TECNICA

Coordinación del Catálogo: Marisa Rivera Zaya

Maquetación del Catálogo: Ramón Bilbao

Fotografías: Alfredo Delgado, Alejandro Togores, Fernando Nuño,
Raúl Hernández, Ana Teresa Padorno, Pedro S. Monagas

Imprime: ASTYGI, S. L. Av. de San Pablo, 1. Coslada-Madrid
Depósito Legal: M. 15.394-1982

