

m. chirino

BIG
730CHI
CHI
chi

Premio Nacional de Artes Plásticas 1980

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL
DE BELLAS ARTES,
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

DISCOTECA MINISTERIAL	
OP	1977
Nº	497.735
NUMERO	497.737

m. chirino

Premio Nacional de Artes Plásticas 1980

PALACIO DE VELAZQUEZ, MARZO-ABRIL 1981. MADRID
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS. MINISTERIO DE CULTURA



Desde la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en época isabelina, viene siendo costumbre que el Estado otorgue distinción oficial a los artistas mediante un sistema de medallas para obras artísticas de reconocido mérito. Sin embargo, esta tradición a través de exposiciones y concursos lleva varios años sin concederse por razones conocidas y que no es preciso mencionar. Con el fin explícito de distinguir la obra completa de un artista, de reconocer la producción creativa en su totalidad y no sólo de premiar una obra concreta, la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas estableció en 1980 los Premios Nacionales de Artes Plásticas en reconocimiento de la sobresaliente calidad en la labor creativa. El Premio Nacional suprime la distinción académica entre el medio y grado, así evitando la jerarquización dieciochesca de las artes, y abraza a todas las nuevas formas expresivas.

Siempre es un placer rendir homenaje a los artistas actuales de meritoria relevancia y constituye una satisfacción aún más en este caso, ya que significa la reinstauración de una tradición estatal ver reunidos en el Palacio de Velázquez a seis talentos de tan alta capacidad creativa y a la vez de índole estilística tan variada. Los paisajes actuales de Juan Manuel Díaz Caneja manifiestan una continuidad de su refinada y suave paleta. El pintor Alberto Ràfols Casamada, veterano de la vanguardia pictórica, lleva a sus últimas consecuencias la libertad cromática que caracteriza su obra. Manuel Boix Alvarez, grabador-pintor, destaca no sólo por la perfección técnica en la estampación sino por la temática de corriente testimonial de sus pinturas y grabados. El escultor canario Martín Chirino presenta sus conocidas series «Vientos» y «Aeróvoros» en un ambiente creado especialmente para esta exposición-homenaje. La producción ceramista de Antoni Cumella se distingue por la simplicidad de forma y elegancia de línea de sus relieves y piezas sueltas. Queda, en fin, patente la aportación de Carola Torres a la renovación del tapiz iniciada en las últimas décadas. Cada uno en su particular campo de trabajo ha conseguido un admirable equilibrio entre la teoría y la técnica, entre una estética propia y una tradición recibida y, a la vez, renovada.

Confiamos en que los Premios Nacionales marcarán una pauta de excelencia que servirá de ejemplo en los años venideros y que contribuirán al estímulo de las artes plásticas de nuestro tiempo.

Javier TUSELL GOMEZ



MARTIN CHIRINO

Por Eduardo Westherdahl

Martín Chirino es un escultor, un herrero, un artesano, un geómetra, un poeta racionalista, un constructor, un investigador de signos. Y un hombre de nuestro tiempo, un artista de lenguaje universal, cuya raíz, muchas veces, nace de una herencia de culturas históricas y de un revival geográfico: la *espiral*, el *afrocan*, las *cangrafiás*.

Africa y Canarias, universalizadas en el hierro, están presentes en su obra, en un mensaje plástico que totaliza su creación. En sus primeras obras sobre el desarrollo de la espiral, Chirino establece su relación con el viento, desencadenando la velocidad de una masa de aire en la concreción de un volumen naturalmente expansivo. No era, solamente, el nacimiento y la muerte que observara Paul Klee, al que siempre tenemos que referirnos. Venía a ser, también, una fuente de energías acumuladas hacia el centro y hacia el infinito, centrípeta y centrífuga.

El viento —la espiral— sería el protagonista de su obra por los años sesenta. Es un tema al que ha venido siendo fiel y sigue como constante en su reciente producción. Su interpretación viene a ser uno de los grandes aciertos de este escultor. Sin búsquedas exhaustivas o incursiones literarias, hay que considerar estas obras en lo que tienen de reflexión sobre la propia identidad del autor; influencia del mismo territorio que le vio nacer. Nos remitimos a las propias declaraciones del escultor, únicas a las que podemos atenernos como veraces. Se trata de un encuentro. La espiral ha sido el encuentro común en muchas culturas. Chirino la recoge en el suelo de su propia isla, Gran Canaria: los petroglifos existentes en Balos, El Julán, Roque de Teneguía, posibles ideogramas de los habitantes primitivos. Estos petroglifos, que no han sido descifrados, han sido tomados como identificación de una cultura anterior a la Conquista de las islas por los españoles.

Es curioso el móvil común, la identidad en la búsqueda de estas raíces, de Martín Chirino, con las de su amigo Manolo Millares, compañero de lucha, desde la más temprana juventud, en unas posiciones distintas y personales del arte, dentro de unas vanguardias más intuitivas que de presiones reales, debido a la soledad de su entorno, a la lejanía de las islas y a la propia situación cultural de aquellos años, distanciados de una influencia exterior directa.

Manolo Millares ahondaría, también, en el fondo de la historia aborigen, en la misteriosa vida y muerte de sus ancestros, en la magia oculta de las *pintaderas canarias*, marcas geométricas que se suponen servían para identificar la propiedad de graneros de los primitivos pobladores. Pudieran ser sellos para tatuajes. Estas marcas, estos dibujos, también se encontraban en las cuevas y también se encuentran en el Museo Canario de la isla. Este museo fue de importancia capital para ambos y allí se muestran las momias recosidas que darían origen a las arpilleras.

Se conocen las influencias que ha recibido el arte contemporáneo al descubrir otras culturas, en los encuentros con el Africa Negra, con las Cicladas, con Egipto, con los aztecas y hasta con la Venus de Lespugne. En la obra de Picasso



podemos encontrar un amplio repertorio de estos hallazgos: «Yo no busco, sino encuentro».

Martín Chirino se remite, pues, a los antepasados de su pueblo, de su isla, y recoge la espiral en su elocuente plasticidad, pasándola a la representación del viento, como poderosa expresión abstracta, pero, también, como un legado humano, como una muestra autónoma de identidad de su estirpe.

El etnólogo Luis Diego Cuscoy, en un trabajo sobre la obra de Chirino, recoge con abundancia lo que hasta ahora se sabe sobre el desplazamiento geográfico de la espiral. Y dice: «Parece existir un general acuerdo en aceptar como foco original del ideograma del área suroriental de la Vieja Europa por extensión el Mediterráneo oriental. De ahí pasarían los símbolos a España y Portugal, y, por la ruta del estaño, colonizar Bretaña, el sur de Inglaterra e Irlanda. Seguiría la invasión de los países escandinavos. Pero la espiral no es exclusivo patrimonio europeo».

También Axel Stein Núñez, en el prefacio de la reciente exposición de Chirino en el Museo de Bellas Artes de Caracas, deja constancia en el catálogo de la historia de la espiral y recoge las últimas hipótesis suecas de que los grandes movimientos vikingos poblaron las islas por algún tiempo, argumentando que «si los vikingos poblaron efectivamente las islas, trajeron, en la proa de sus drakares, la espiral, para ellos elemental signo marino». Claro está que se trata de conjeturas, pero lo importante, en la aceptación por parte de Chirino de este signo, es su desplazamiento geográfico y su vinculación, como escritura sin cifra, a un lenguaje universal de clara comunicación en la plástica contemporánea.

La espiral aparece en las esculturas de Chirino hacia 1958, con su escultura «El Viento». Anteriormente, hacia 1955, trabaja las *herramientas poéticas e inútiles*, que podemos considerar como su producción de partida.

Dejemos que el mismo Chirino nos trasmita el significado de sus *herramientas*: «... en su inspiración están vinculadas a unas formas de utillaje necesarias y modestas... Mi escultura está más cerca de las herramientas en sus fuentes. Se hermana perfectamente con el arado o la reja. Lo que estos instrumentos populares tienen de prolongación humana, pudiera tenerlo mi obra. Ellos empalman al hombre con la tierra en una tarea armoniosa y necesaria. También ella —la escultura— se empalma con el espíritu humano en su más radical dimensión, la del utillaje... Están en la línea de lo útil, elevada a símbolo. Yo las he buscado en el pueblo».

Sería una manera de entender estos hierros forjados depositados en la tierra, unas veces como vestigios y otras como raíces. Ya hemos dicho la incursión que más tarde hiciera a los petroglifos ancestrales que tenemos que considerar como vestigios de su pueblo. Las *raíces*, aparecerían en su obra hacia 1967. Ciertamente no son posibles útiles de trabajo. Entran en una poética, como por él mismo aparecen denominados. Posibles símbolos, no totalmente reconocidos, como ocurrirá con el viento, representación corpórea del aire en movimiento.

Poesía e inutilidad pueden parecer términos de evasión. Pero no es así si la herramienta viene a ser la prolongación de la mano del hombre. No sabemos dónde termina la gratuidad y empieza el símbolo o el emblema. Vienen a ser objetos imaginarios de una imposible-posible práctica. El hombre se comunica con el surco. Será la premonición del surco que más tarde observara y recogiera en la espiral de los dichos petroglifos.

Estas herramientas pertenecen a un género de escultura abierta, reptante, describiendo en el suelo su dibujo, sus características ortogonales, con los límites establecidos en la consideración de objetos; pero en proyección imaginaria,

«Para gustos todavía hambrientos de normas exaltadas de ejecución impecable en escultura —y por la elegancia formal que acompaña estas normas de oficio—, el trabajo de Martín Chirino constituirá un gran placer. Este escultor español utiliza el acero forjado de tal manera que logra, en cierto modo, el aspecto del terciopelo negro. Sin embargo no hay nada blando en la forma de esta escultura. Logra un poder monumental que, sin embargo, convive fácilmente con cierta gracia lírica. Debemos sentir el espíritu del mismo hombre en estas formas bellamente logradas, y nos recuerdan, también, todo lo que hemos perdido en movimientos recientes que buscaron camino fuera de alto oficio del objeto escultural hecho a mano».

Y otro crítico, John Ashbery, dirá de esta exposición: «... son de los trabajos más bellos que hizo (*afrocanes*). Son óvalos en vuelo hacia lo alto, anclados en un núcleo espiral y destinados, quizá, a algún uso ritual».

Claramente Chirino se remite a África, al continente de la esperanza, como homenaje de su isla. El origen de la máscara parte de la espiral, de cuya trayectoria geográfica ya hemos tratado. Pero la máscara, como objeto abstracto, adquiere una connotación universal; pongamos como ejemplo dos escultores que han recibido la influencia o han tomado como punto de partida, para la afirmación de su obra, unos sucesos, o unos objetos populares o históricos: Brancusi saca de las fábulas rumanas la *Maiastra*, que es un pájaro que habla, cambia de aspecto y protege a los héroes, preservándolos de encantamientos (Argan); Moore: «Su visión estaba inspirada por el arte arcaico primitivo y en particular por el arte precolombino (Middleton...)». «Al estudiar el arte negro descubre que en el origen de su integridad plástica está lo que le falta a la cultura moderna, el sentimiento de lo sagrado como causa primera de la comunicación vital entre el hombre y el mundo (Argan)».

La *cangrafía* (gráfica canaria) será un procedimiento alterno y breve de descanso por el personal y duro trabajo de la forja. Dibujos, collages, técnica mixta presentan nuevas propuestas de tipo africanista. La espiral continúa en relieve. Colores dominantes serán los ocres, las tierras. El negro será determinante. Las tonalidades corresponden a la «tapa polinésica».

Estos signos parecen iniciar una escritura que culmina en su *pandémium*, sucesión de grafías en líneas horizontales, sin clara interpretación, textos sin posible cifra y que el autor justificará como *cartas escritas a un amigo*. Esta correspondencia de tipo irracional pudiera estar dirigida —aunque nada de esto consta en sus declaraciones o conversaciones íntimas— a su amigo muerto Manolo Millares, que también utilizó en sus dibujos una escritura absurda, pero de un letrismo o manuscrito tradicional, de lectura lógica naturalmente imposible. Esta huida o abstracción de la realidad pudiera interpretarse como censura a toda comunicación frente a un mundo o sociedad, también sin posible explicación. Los canales de entendimiento se cortan, pero, por otra parte, pudieran incidir en la metagrafía de Isidore Isou y su grupo letrista, teniendo en cuenta la mutación de los objetos en signos, dentro de una superescritura o hipergrafía. Sin duda alguna se trata del texto secreto de un escultor, siguiendo la línea de sus *cangrafías* y llevando al dibujo algunas de sus piezas.

Y llegamos así a la aparición de su última obra monumental, que sabemos que es consecuencia de un estado de reflexión durante una de sus últimas estancias en Nueva York, presionado el artista, seguramente, por la influencia del medio urbano. El roleo de la espiral se advierte en la parte baja central de estas obras, cuya serie lleva el nombre de *penetrecan*. Dore Ashton al referirse a la redondez generalizada de sus esculturas, relacionaba estas curvaturas con la frase de van Gogh: «La vida es posiblemente *redonda*».

Pero el impacto que producen estas nuevas esculturas está en la lisa verticalidad de sus planchas, en su negra y sobria elevación. Existe un afán de liberación, de huida del entorno, de la visión cotidiana, características de estimada frecuencia en sus obras, según hemos observado; pero ahora dentro de unas tendencias racionales y constructivas, integrando espacio y tiempo en una presencia total evasiva.

Pero Chirino no tiene una confianza absoluta en la razón y quiere presentar el *petrocan* como imagen *totémica*, con la descarga del misterio que encontrará en la mutación del espacio convertido en luz. Y esta luz tratada como substancia incorporada, en una vena central milimétrica, que separa las planchas, será la radiación espiritual transfiguradora de la materia. No le bastaba el efecto intenso de la sobria elevación de las planchas, para producir un estado de mística reverencia, si su finalidad era lograr en el espectador un indeterminado estado cultural o una sobrecogedora emoción.

Otro compañero de Martín Chirino en el grupo «El Paso», el escultor Pablo Serrano, ha buscado la luz *dentro* de la materia. Serrano hizo esta operación en sus «Lumínicas» para provocar una respuesta de mensaje espiritual. Contrariamente Martín Chirino la busca *fuera*, haciendo penetrar la luz en su *PENETREcan*, no de manera sigilosa, sino con una fuerza radiante, concentrada en la apertura breve de la hendidura de ascensión imaginariamente infinita.

Esta apertura o perforación lineal de la materia aparece anticipada en sus *afrocanes*, con el corte vertical o con las medias lunas de sus máscaras, también de comunicación luminosa. Estos trabajos arrastrarían posibles figuraciones o recuerdos objetivos. Rostros, comunes a los *inquisidores* o pterodactílicos que viera el crítico John Ashbery en sus *aeróvoros*.

Para estos trabajos de incorporación, Chirino lleva a cabo su investigación en la obra constructiva. Aparece el trazado geométrico de la línea recta como vehículo de la luz, canal que despierta la dicha situación emotiva. Se logra así, dentro de esta pureza de concepto y oficio, sensibilizar de forma racional el trazo geométrico. Queda establecida una corriente comunicativa entre la abstracción y la persona, tarea verdaderamente extraordinaria y llena de prometedoras esperanzas, debido a la muerte de los símbolos. En la captura de la obra de arte, los símbolos logran una mayor participación humana. Esta participación del espectador, a quien va destinada la obra, se ha visto muchas veces anulada, o en punto muerto, por el clima auroral o de debate de las vanguardias, de características especulativas o redentoras, de conceptualismos y aventuras cerebrales. Ciertamente se había llegado a la nada, que comportaba una quiebra de valores que habían servido de norma y apoyatura humana. De ahí los regresos dentro de un revival que trataba de una activación más o menos anacrónica. Las vanguardias seguirán operando, puesto que ellas trabajan en la mayor amplitud de las facultades humanas, puesto que se trata de identificar al hombre con el tiempo que le ha tocado vivir.

Recojamos dos citas que nos aporta Lucy Lippard. Una es de Barnett Newman: «La geometría puede ser orgánica. Las líneas rectas existen en la naturaleza. Una línea recta es algo orgánico que puede encerrar emoción». La otra cita es de Ad Reinhardt: «Acentuar la geometría equivale a acentuar lo conocido, el orden y el conocimiento».

Dentro de esta emocionada ordenación, Martín Chirino está construyendo su última obra, novísima propuesta, original y fiel a los actuales planteamientos de la plástica contemporánea.

Hemos tratado, en este recorrido por la totalidad de su obra, de hacer una síntesis, unificando su trayectoria escultórica, su evolución, desde el comienzo hasta ahora, en la fidelidad permanente de sus principios: ideológicos y artesanos.

buscando nuevos espacios no establecidos, sino dentro de una operación mental, en una arriesgada invención de destino. Son inútiles en cuanto se piense en una aplicación inmediata. Pero sabemos, al verlas descansar en el suelo, que son hijas del arado y de la reja y de instrumentos utópicos de labranza; que son cuerpos forjados en nombre del pueblo y del trabajo, dentro de un compromiso humano. Será una obra construida, serán piezas imaginarias pero comprometidas con una realidad otra.

Herramientas. Espirales. Los *Inquisidores* aparecerán seguidamente hacia 1961. En el aspecto formal pueden considerarse como una reacción a las construcciones geométricas de las *herramientas*. Son máscaras dibujadas en el espacio, hierros torcidos en la forja. Pertenecen a una etapa de compromiso, en la que el escultor, que siente la llamada de la abstracción, no quiere desentenderse de las urgencias sociales y, sin perder la vía de escape, se siente obligado a un cuerpo a cuerpo con la realidad opresiva de su entorno. Había ya desaparecido el grupo «El Paso», pero quedaba en el aire el ambiente crítico de un expresionismo destructor, de denuncia. Tres años antes de los *Inquisidores*, Manolo Millares había expuesto su primer *homúnculo*. Antonio Saura venía trabajando sus «Cuerpos» y «Cabezas» desintegrados y violentos. Y Chirino, ligado al drama, deja momentáneamente las posiciones constructivas que serían determinantes en su futura obra y se abandona, con sus dibujos en el espacio, a buscar cauces para la denuncia. Se dejaba sentir cierto parentesco con la obra de Julio González; en verdad, si uno contempla las obras en hierro de los escultores de esos años y anteriormente próximos, se observará la influencia de Julio González en clavos, rejas y torceduras. Los *Inquisidores* recuerdan a los dibujos que con una linterna hiciera en la oscuridad Picasso, captados por la cámara fotográfica. Este parecido estaba en el desarrollo del arabesco y en su fijación espacial. Y constituían un divertimento sin mayor trascendencia. En contra, los *Inquisidores* eran máscaras o rostros delatores de una crisis de conciencia que era juez y parte en el juicio colectivo.

Humanamente, al relacionar obra y persona, producto y productor, tenemos que hacer espacio, en estas notas, para fijar el registro sensible de este escultor, sus crisis, sus depresiones, sus estados agónicos, sus luchas, sus entusiasmos y desencantos. Y junto a estas situaciones anímicas, una imposición intelectual, crítica, que piensa y anticipa el resultado de la obra. De esta fusión de sensibilidad e intelecto, de dirección sensible, nace la obra escultórica de Martín Chirino, dentro de trazados caminos de perfección, de precisión geométrica, de un acabado que adquirirá en sus futuras planchas de hierro una tersura y limpidez casi carnales. Su obra se distinguirá por la pureza de su figuración constructiva, racionalista o cargada de razón, pero, al propio tiempo, será palpante, vital, cosa que podemos apreciar, en una curvatura, en un escorzo, en la respiración que hace por un instante la cinta de una espiral, saliéndose del volumen, concreto, compacto, para dar paso a un destello de luz.

En 1967 viaja a los Estados Unidos donde trabaja su serie «Raíces para New York». Entre el suelo y la libertad del espacio aéreo se sitúa la preocupación de este escultor. O asciende la masa y le da vuelo, o la sujeta al suelo. Estas serán las *raíces*. Vuelve en su obra el compromiso con la tierra que hemos observado en sus *herramientas*. Primero aparecerá el hombre prolongando su mano para abrir un surco en la tierra. Y después se encontrará con la raíz. No ha ocurrido que primero apareciera en su obra la raíz y después la herramienta. La propuesta es otra. El hombre se ha desplazado del invento, de la creación de un posible útil, situándose a interpretar la Naturaleza. Y esta función agreste de la raíz, la piensa y forja con destino a un espacio urbano de New York. Así el «Homenaje a Julio González», en hierro forjado, de 1960,

un poco extraño en la obra de Chirino, por su concepto brutalista. El transporte de una obra agreste al espacio urbano parece entrar en el establecimiento de un monumento de diferencia que fuera operativo en las citas o relaciones humanas, como marca de un determinado espacio de la ciudad. En el fondo, desaparecido el monumento figurativo de exaltación de personas o sucesos, el espacio urbano reclamaba la necesidad de una marca que invitara o precisara un centralismo o agrupación social.

Esta concepción monumental aparece en su obra en 1969 con su serie «Mediterránea», concebida, también, en Nueva York. Chirino sigue en estrecho abrazo con la Naturaleza. Ahora, con estas obras, nos dará un tratado del mar, llevará el mar Mediterráneo al acero, a láminas soldadas y pintadas al duco. Entra en la inclusión poética de su obra. Creemos que son los alemanes los que han ideado la metáfora de *ver agujeros en el aire*. Y viene a ser la mejor definición de estas esculturas de Chirino, recogiendo en materiales duros, como el hierro, el acero o el bronce, la invisible existencia del aire o la inapresable captura de elementos líquidos, llámense viento o mar. Fantasmas o fantasías de su concepción escultórica, de excitación surreal, cuya fuente poética no ha sido bien estudiada y que vemos como cantera permanente en su trabajo. Temas cambiantes y de personal expresión. Las *mediterráneas*, en acero laminado, pintadas, como hemos dicho al duco, parten de un nudo o laberinto central y extienden de manera equilibrada unos volúmenes gestuales, suspendidos, y que se expanden como queriendo liberarse de la masa central. Son formas gráciles, rúbricas espaciales que anuncian nuevas propuestas.

Sin duda alguna, la evolución normal llegaría hasta la aparición de las *ladies*. Se humanizan, de esta forma, las anteriores rúbricas. La abstracción continúa, pero la intención es otra. Las *ladies* son unos monumentales cuerpos recostados, realizados en planchas metálicas y en color rojo, también pintadas al duco, como las *mediterráneas*. Una buena muestra es la que figura en Amberes, en el parque del Museo Middelheim, y otra la que se encuentra en la plaza que da acceso al Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife. Se puede dar diversas explicaciones a estas figuras; pero, de hecho, son monumentos a la felicidad y al descanso y todo induce a creer que son nuevos arquetipos estéticos que conjugan el descanso con el sueño, la evasión y el vuelo, ese escape frecuente en la obra de Chirino y que encontraremos, de nuevo, en sus próximos *aeróvoros*. La transición de las *mediterráneas* a las *ladies* se produce de manera tan sigilosa y leve, de manera tan consecuente, que se explica adelantando este dato: la obra que se encuentra en la colección del Museo Middelheim, lleva por título «Lady Mediterranean».

Recostadas, apoyándose en dos puntos las curvaturas de base, las *ladies* parecen intentar el vuelo y, en efecto, se liberan de su carga, de su peso, al ejecutar Chirino los *aeróvoros* (piezas alimentadas por el aire). Es curioso, es sintomático, en los trabajos de este escultor, el continuo juego con el aire, esta propensión a establecer una caja de velocidades, a levantar el vuelo.

En algunas obras, *mediterráneas*, *vientos*, *ladies* o *afrocans*, las cintas de hierro o las planchas de acero incorporan el espacio, encerrándolo en el dibujo de sus volutas y en el rigor de sus espiras. La perforación de la materia ha sido tratada por muchos escultores contemporáneos: la busca espacial de Henry Moore, colocando sus figuras en un amplio campo; la perforación en el «Orfeo», de Ossip Zadkine, o en la obra de Umberto Mastroiani o de Bárbara Hepworth, por citar conocidos ejemplos. La busca del espacio, como la del tiempo, nos viene desde lejos. Recordemos la declaración de principios de los escultores Gabo y Pevsner, en su manifiesto de juventud, de 1920, sentando las bases de la escultura abstracta contemporánea:

1. Para responder a la vida real, el arte se debe basar sobre dos hechos fundamentales: el espacio y el tiempo.
2. El volumen no es la sola expresión espacial.
3. Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitir la expresión del tiempo real; los ritmos estáticos no son suficientes.
4. El arte debe dejar de ser imitativo para descubrir nuevas formas.

El espacio se utiliza como un nuevo elemento plástico. Y dirá Pevsner: «Como una substancia que cesa de ser, para nosotros, una abstracción viene a ser una materia maleable que se incorpora a nuestras construcciones».

Este concepto afortunado de Pevsner, considerando el espacio como materia maleable, lo creemos de gran importancia en el desarrollo de la escultura contemporánea, sobre todo al presentarse como manifiesto y desarrollar una normativa.

Pero, al referirnos concretamente a las obras de Martín Chirino, tenemos que andar con cautela en dos aspectos importantes: la incorporación del espacio como materia y la incorporación de la luz como penetración. De esto trataremos más adelante.

Los *aeróvoros* serán cuerpos que se liberan, agudas cuerdas de un canto a la libertad. En muchas de estas obras volveremos a encontrar la espiral que pasa a extenderse en amplias agujas o delgadas alas, gigantescos pájaros o aviones en proyecto esquemático, tal es, en el paisaje, la lectura inmediata que provocan. Concepciones de gran riesgo y de gran simplicidad o sencillez y de una insólita y silenciosa belleza. Consiguiendo, de esta forma, la levitación de la materia, sin el ardid de tenses, sino como vuelo, como liberación del suelo, estas esculturas aéreas, monumentales, pájaros abstractos, recuerdan, en igualdad y contraposición, el vuelo vertical del «Pájaro», de Brancusi, o la síntesis de novísimos vuelos pertenecientes a la futurología; llegan así al mayor grado de desnudez, característico de gran parte de la escultura contemporánea: Shapiro, Serra, Schuler, Reusch, Reincking, Nestler, De María, etc.

Chirino sigue acusando las características ambivalentes de su obra total: o la sensualidad de la materia, de su contacto con el suelo, con la tierra, en el festín del regreso y muerte de la espira o, a la inversa, en el disparado vuelo de esa misma espira en busca de la liberación de la materia. Chirino es un ser metafísico que pone en cuestión todo el principio y destino de la existencia. De ahí esa permanente tortura de la espiral, del «voy o vengo», de la huida o el regreso, de la evasión o el compromiso, y, hasta llegar a la invención de una terminología para su obra: *lady, aeróvoro, afrocan, cangrafía, penetrecan*. O, por el contrario, el regreso y reconocimiento usual del nombre de las cosas: *herramientas, espirales, inquisidores, raíces, mediterráneas, paisajes, vientos*.

Al tratar la serie de sus *herramientas*, hemos transcrito unas declaraciones de Chirino, relacionando estas obras como utillaje poético, pero próximo al pueblo, donde —dice— las ha buscado. Se ha encontrado con la reja o el arado, pero ha hecho, naturalmente, otra cosa, dentro de una inutilidad poética. A continuación de aquellas declaraciones, sus palabras acusan una incertidumbre, *un sí, pero no*, una angustia en el trasfondo de la creación. Observemos cómo se separa, cómo se evade: «Cuando descubro la vida de los hombres, 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... Quisiera que me tallasen de una pieza, verdades como puños. No pretendo combatir nada, pero me urge con violencia irresistible definirme enfrente como

algo distinto... Lo que pueda ser simple postura al observador superficial, una pose como otra cualquiera, es un alma arrancada de cuajo. No es un matiz, es el sufrimiento entero y macizo del ser que soy. Nada de lo que digo podrá entender quien no sienta en su piel el viento helado de la angustia».

De esta situación agónica se salva siempre la obra en un renacimiento continuo, pasando de la embriaguez o delirio de las formas —que encontraremos inmediatamente en sus *paisajes*—, al constructivismo del *penetrecan*, tendencia serial de su más reciente producción.

Decimos que Chirino regresa del vuelo de sus *aeróvoros* y presenta, por la misma época, las esculturas denominadas *paisajes*. En ellos se reducen los volúmenes de fuga. Las masas que tratan de ascender, se cortan y se limitan; en cierto modo, la escultura de tendencia abierta, presenta una expansión horizontal. Estas masas se afirman en el suelo como contrapartida al vuelo, y son polémicas dentro de su equilibrio y del juego de dudas que plantean afirmando y negando su propia continuidad de crecimiento.

Y llegamos así al *afrocan*. Chirino recoge su hallazgo de base, la *espiral*, y hacia el año 1973 realiza una obra extraña que lleva por título «Oölogy».

Sobre esta obra dejemos hablar, por un momento, a su biógrafo Manuel Padorno, poeta y compañero de evasión de la isla nativa, amigo en la continuidad del tiempo, con quien Chirino ha sostenido un permanente diálogo y que, por tanto, ha estado siempre presente en las inquietudes de este escultor.

Dice así: «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». Hasta aquí el texto de Manuel Padorno, que hemos transcrito como testimonio de un observador que va más allá del proceso físico de la obra, penetrando en la invisible textura anímica del creador.

Estamos en las puertas de los *afrocanes*, abiertas por «Oölogy». Al año siguiente (1973) lleva a cabo su «AfroCan I», que es una espiral, cuya última curva se amplía en un óvalo que parece dar la significación de un rostro, o sus límites, puesto que la espiral de base es de dimensiones muy inferiores al arco que tiene por fondo el espacio. Esta similitud con un rostro le llevaría a cierta relación africanista que desarrolla en las esculturas siguientes o *afrocanes II, III, IV*, por los años 75 y 76. En esta secuencia, la amplitud espacial desaparece y se reduce a una media luna en la parte baja, cada vez más menguante, empleando alguna que otra vez una estrecha apertura vertical. El espacio va cambiando por la penetración de la luz, que entrará, en el futuro, en su obra. Estas máscaras en hierro forjado son de una acabada perfección y de una insólita belleza. No nos resistimos a copiar lo que escribiera el importante crítico norteamericano Hilton Kramer en *The New York Times* (20 de abril de 1979), durante la exposición de Chirino en Grace Borgenicht Gallery, de Nueva York:



EL VIENTO. 1964.

Hierro forjado.

58 x 55 x 20 cm.

Colección Museo de Arte Abstracto. Cuenca.



*LABERINTIA. 1978.
Fundación Juan March.*

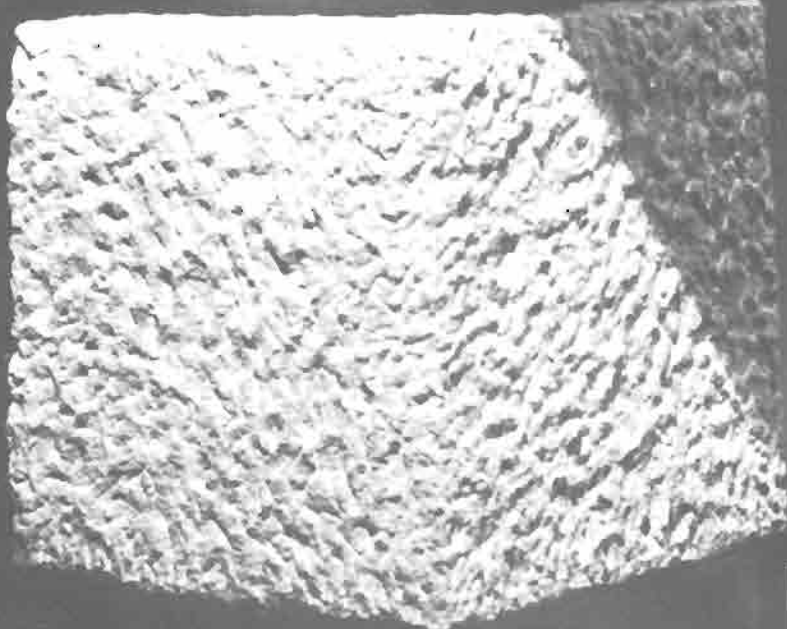
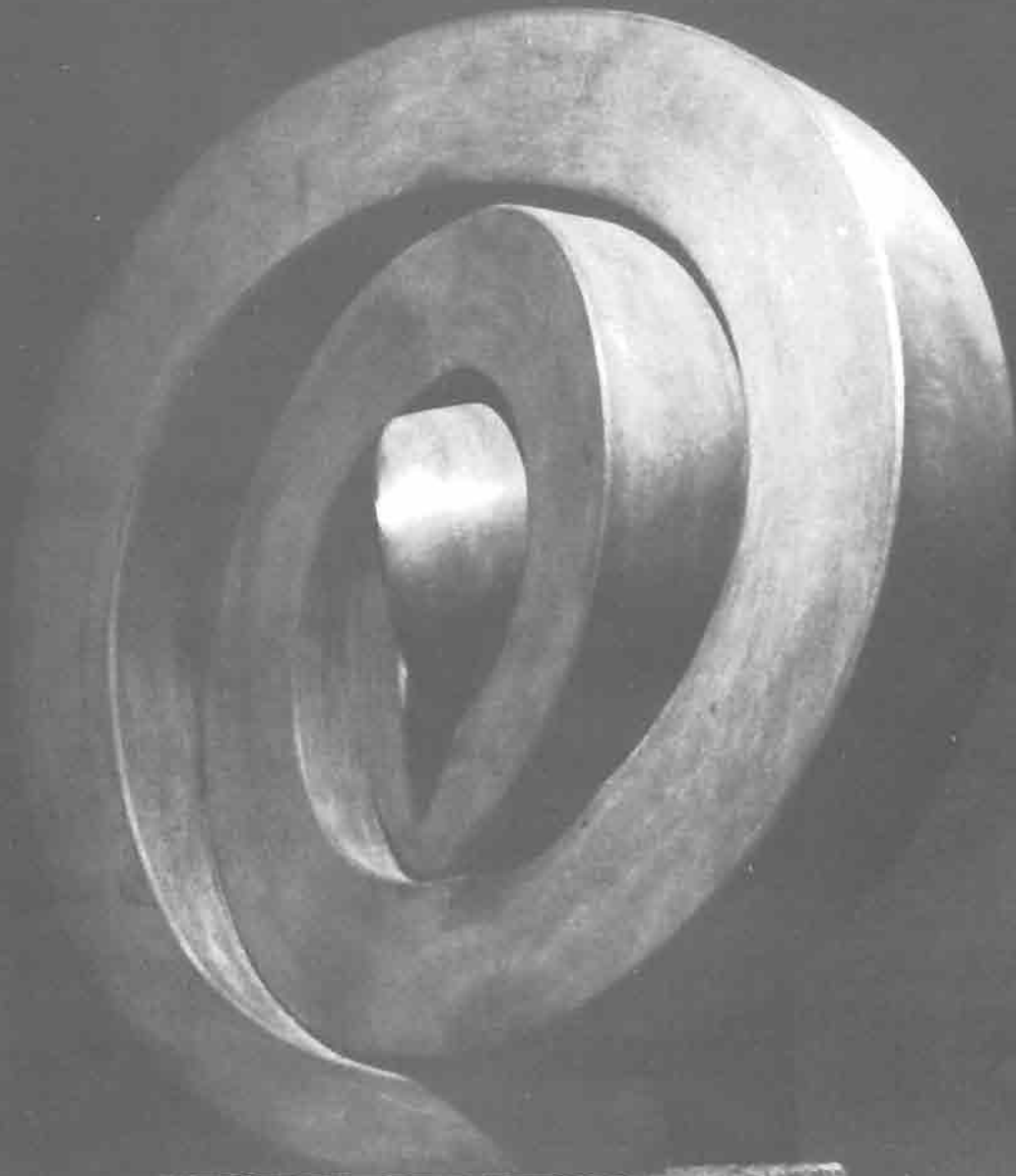




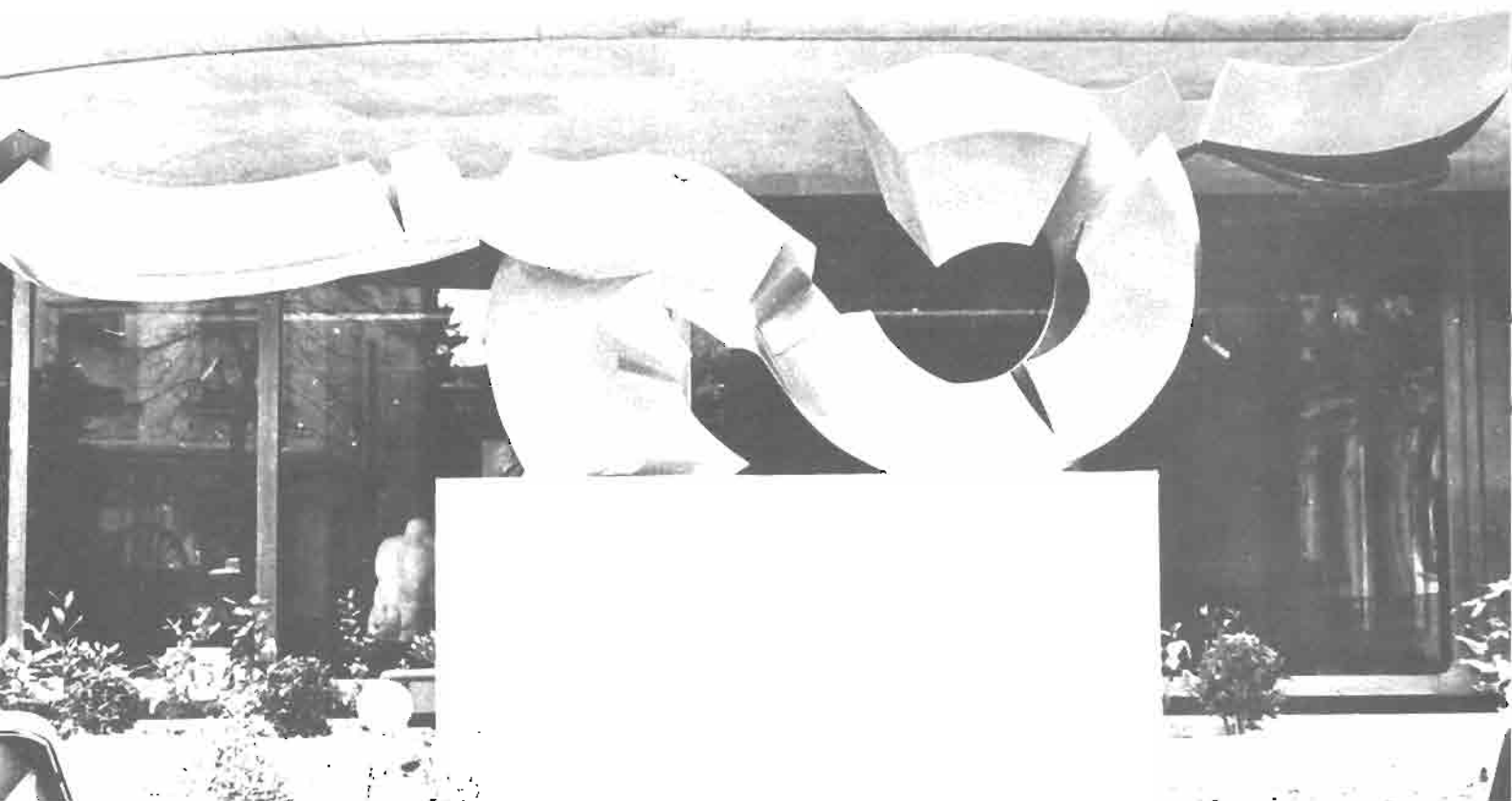
*EL VIENTO. 1963.
Hierro forjado.
53 x 51 x 18 cm.
Colección particular. Madrid.*

LABERINTIA III. 1977.
Hierro forjado.
50 x 50 x 15 cm.
Colección particular. Barcelona.





EL VIENTO DE CANARIAS. 1976.
Museo de Vitoria.

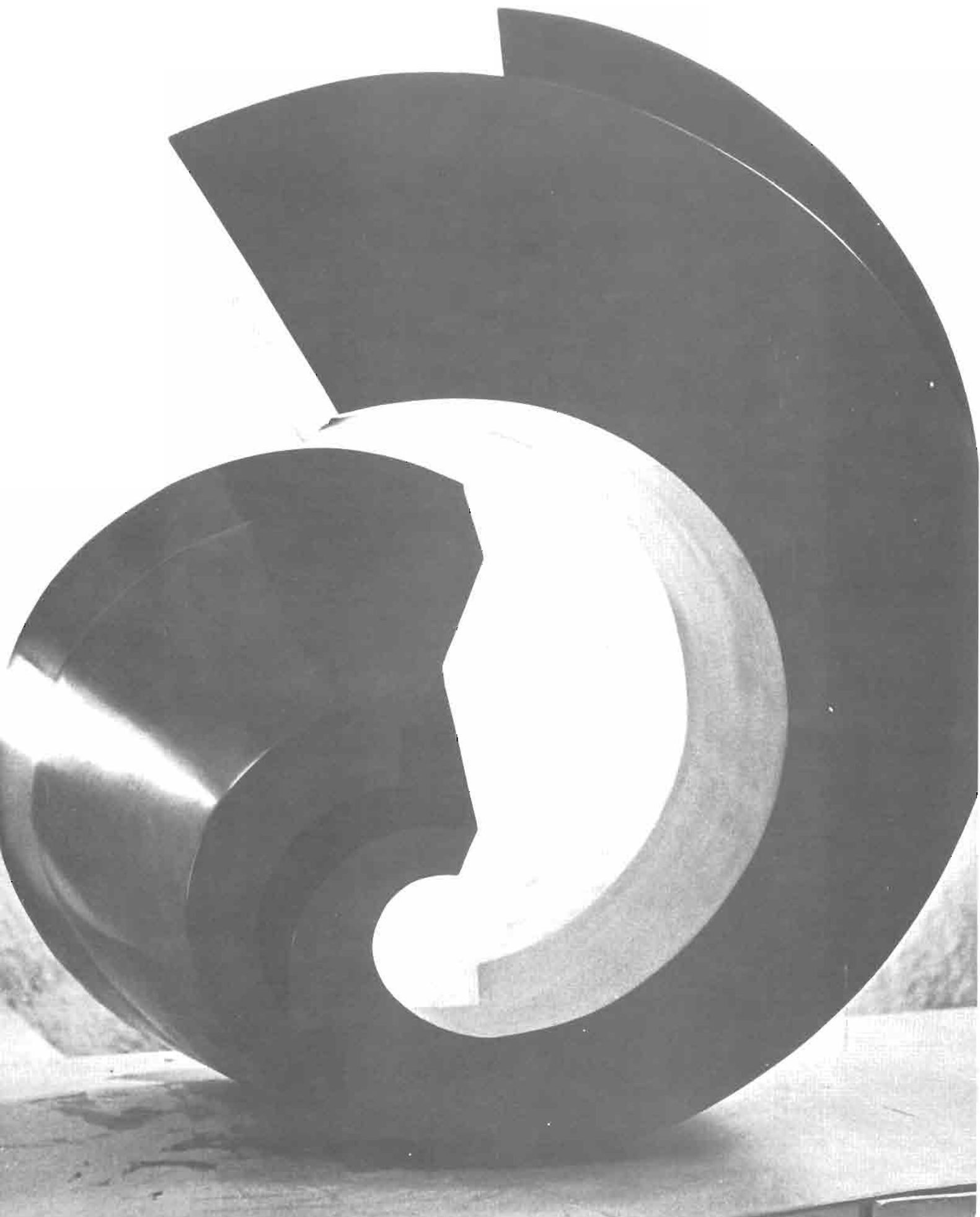


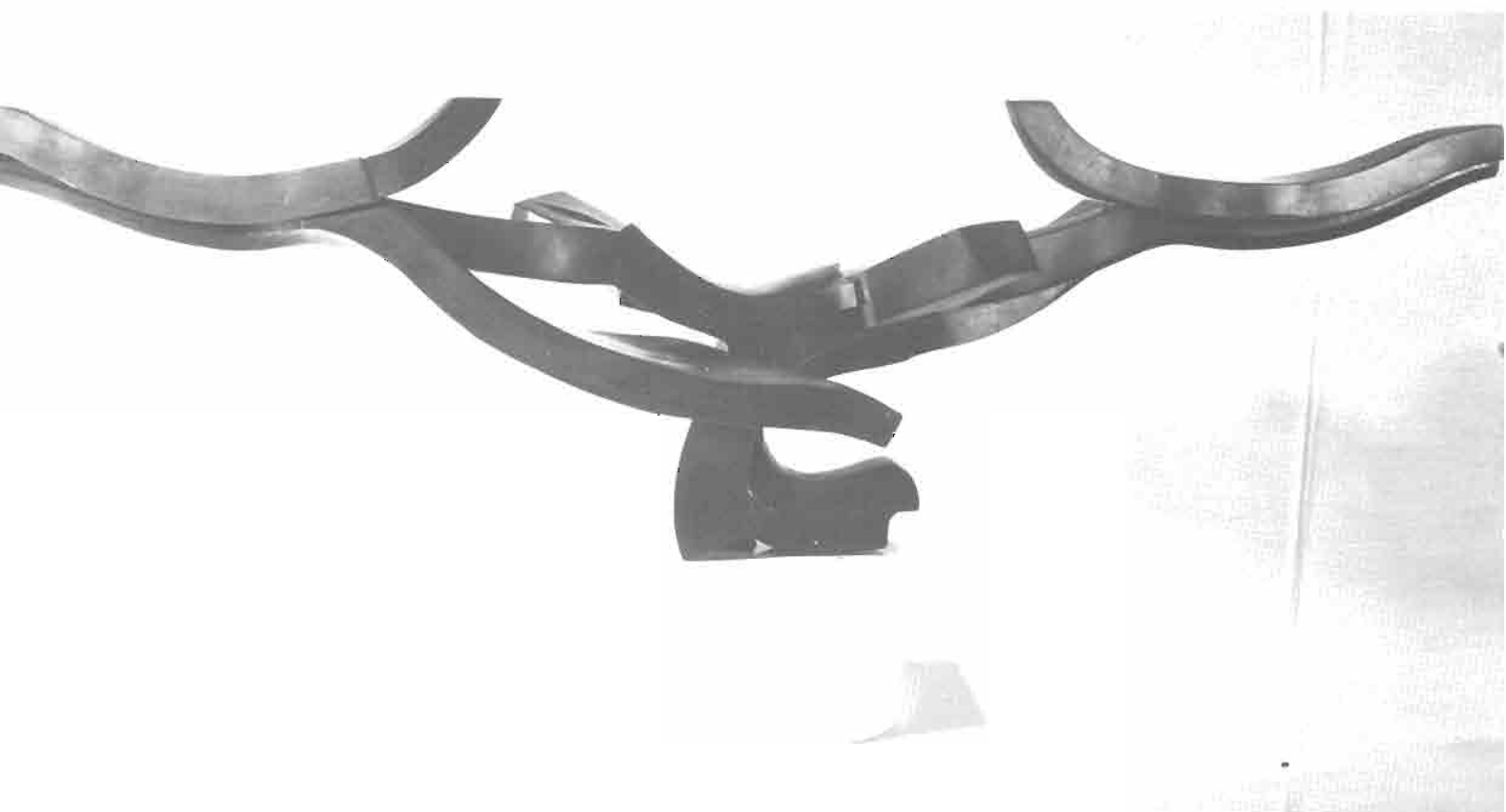
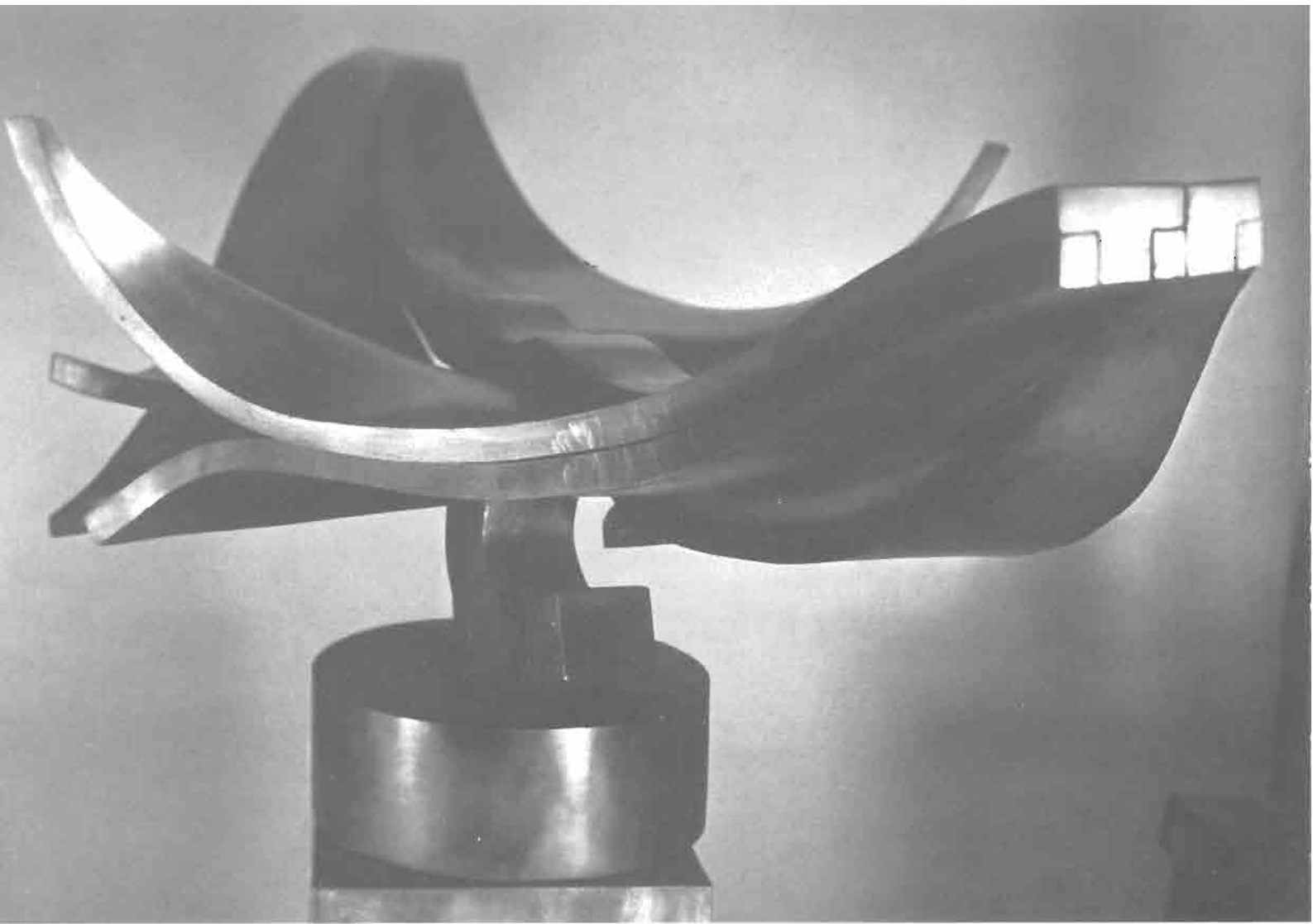
*MEDITERRANEA. 1969.
Hierro pintado al duco.
Colección particular. Palma de Mallorca.*



*MEDITERRANEA. 1969.
Acero laminado soldado.
Colección particular. USA.*

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







*PAISAJE IX. 1976.
Hierro forjado.
56 × 155 × 84 cm.
Colección particular. Nueva York.*

*PAISAJE. 1975.
48 × 127 × 28 cm.
Colección J. M. Ruiz de la Prada.*

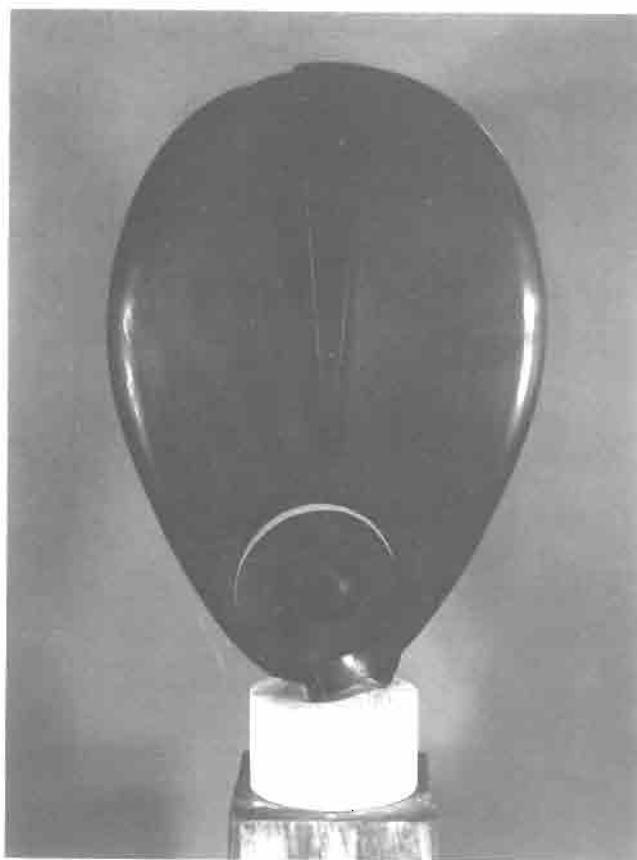
*PAISAJE VIII. 1976.
Hierro forjado.
48 × 127 × 28 cm.
Colección particular. Caracas.*



*AFROCAN I. 1974.
Hierro forjado.
82 × 50 × 13 cm.
Colección particular.
Madrid.*

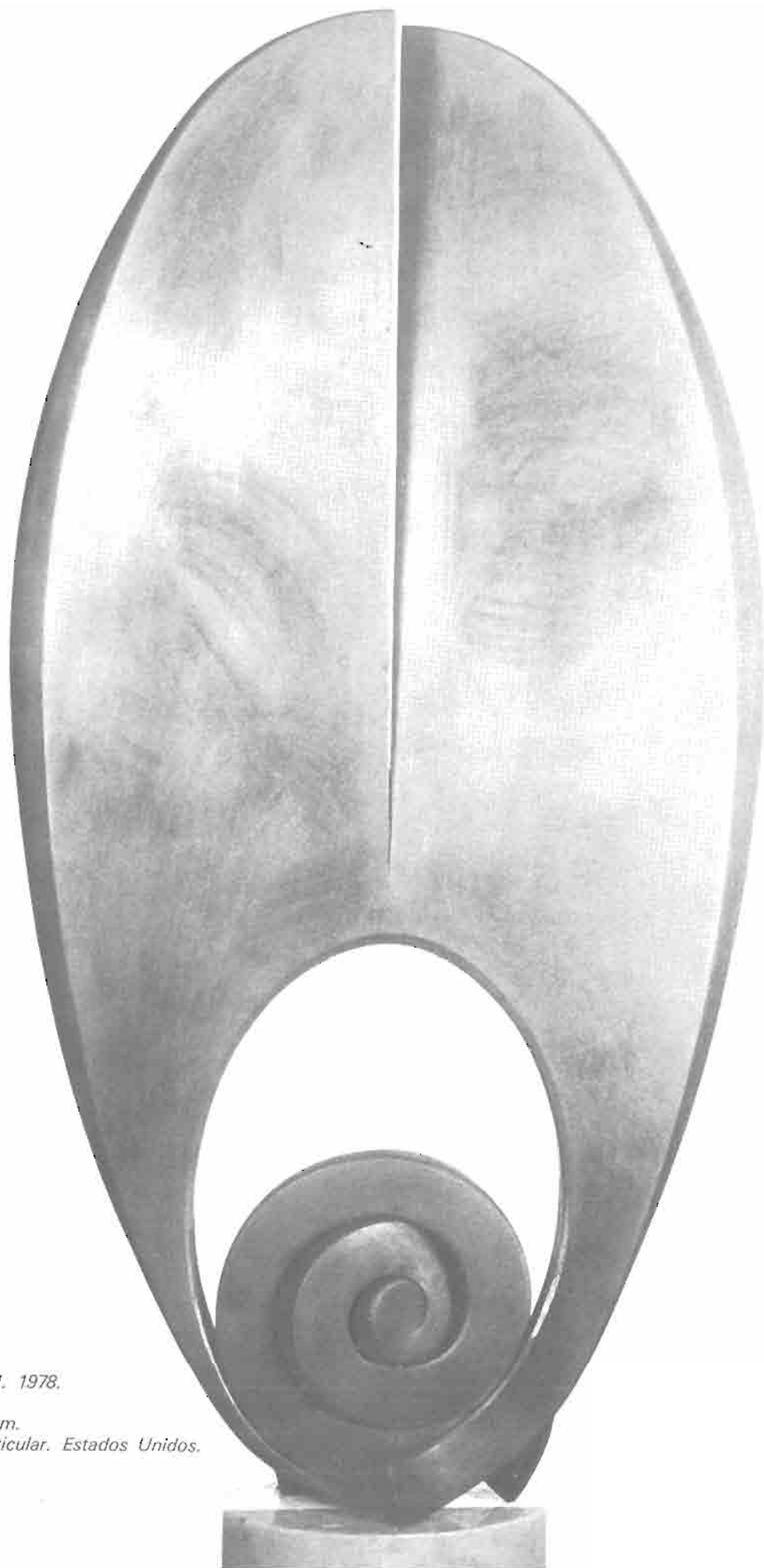
*AFROCAN VI. 1977.
Hierro forjado.
88 × 45 × 12 cm.
Colección particular.
USA.*



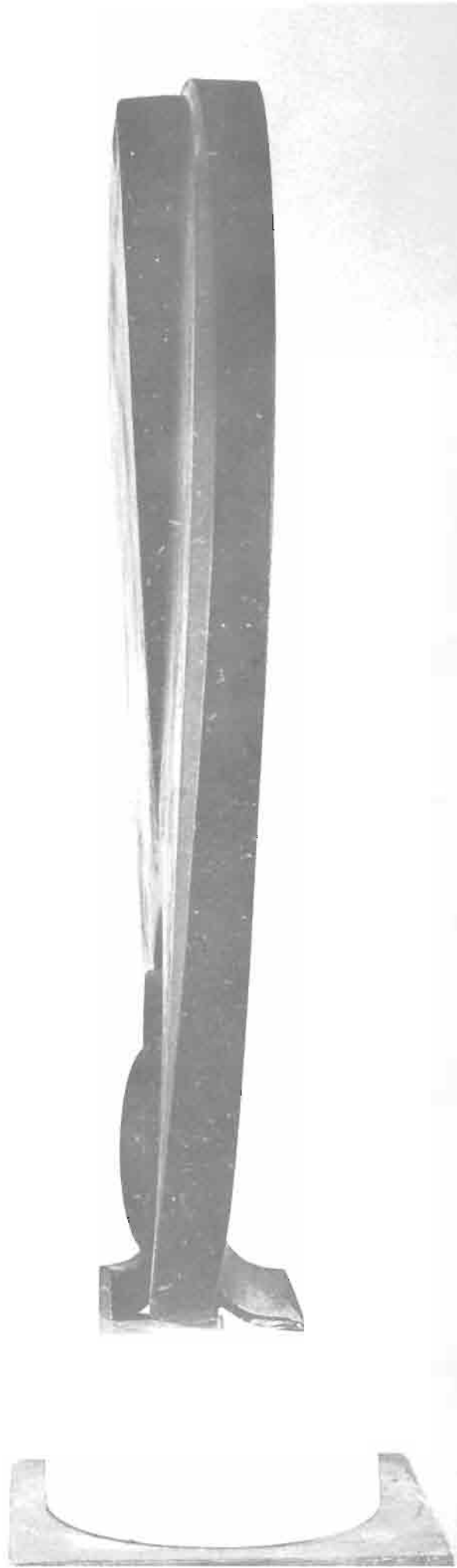


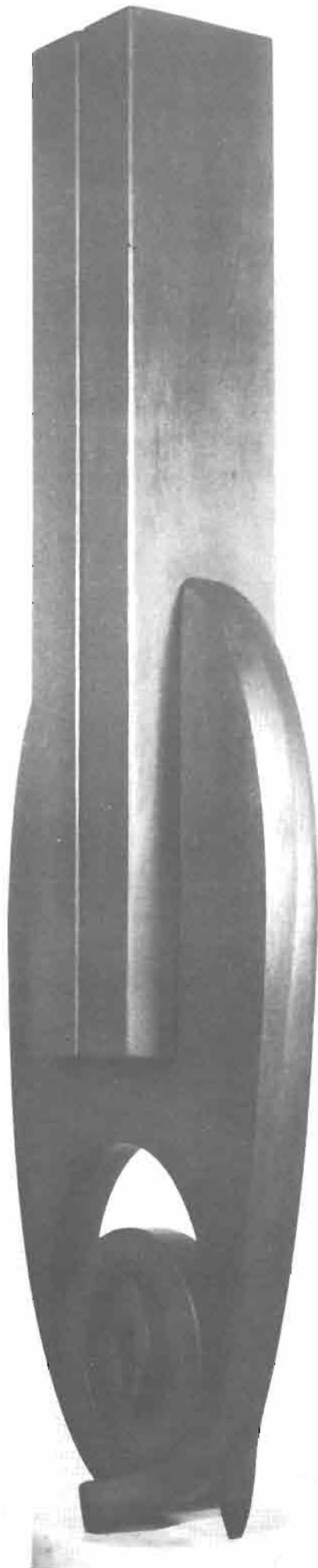
*AFROCAN IV. 1976.
Hierro forjado.
92 x 65 x 15 cm.
Colección particular. USA.*





*AFROCAN VII. 1978.
Hierro forjado.
89 x 46 x 10 cm.
Colección particular. Estados Unidos.*



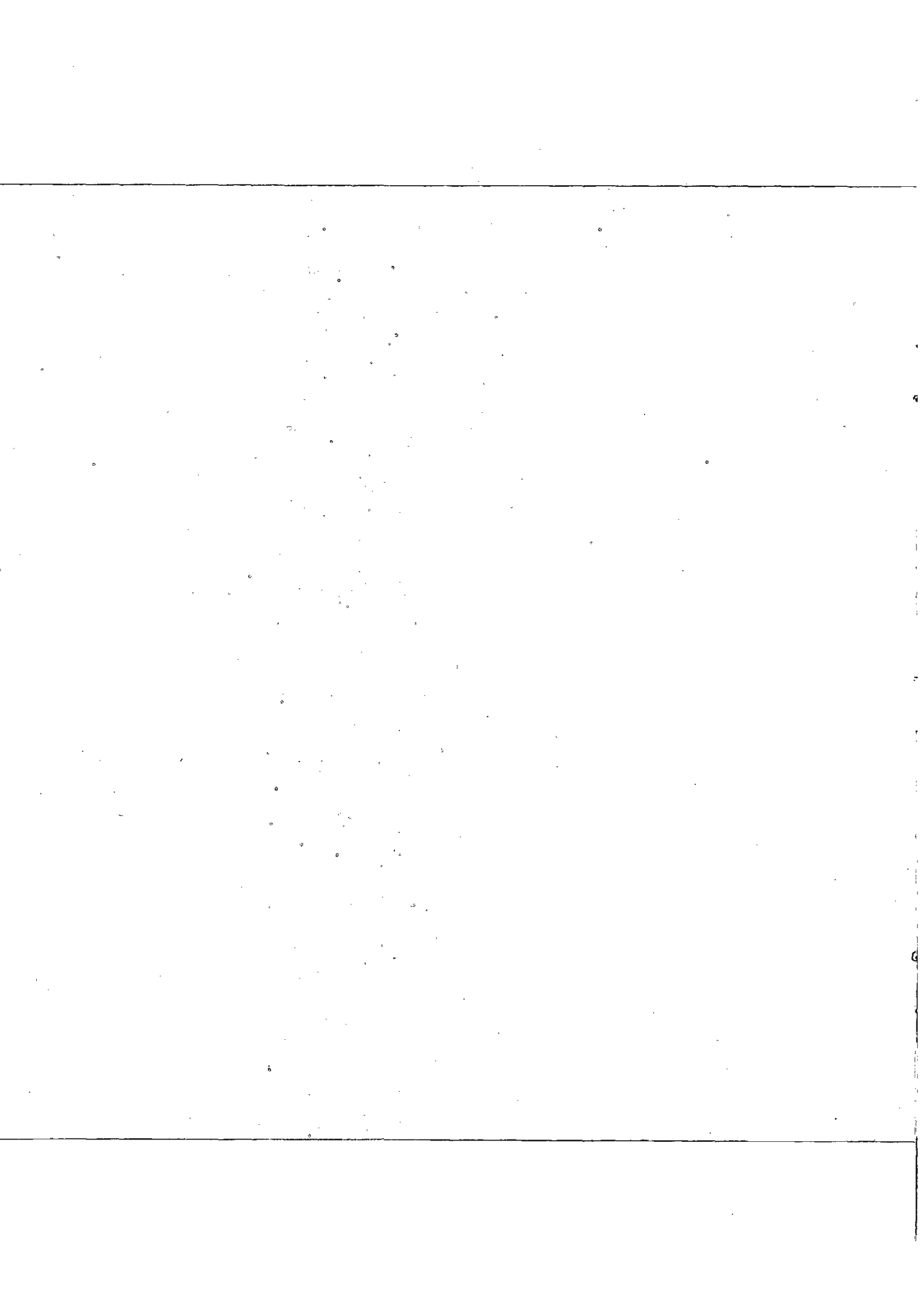


AFROCAN VIII. 1978.

Hierro forjado.

115 × 40 × 15 cm.

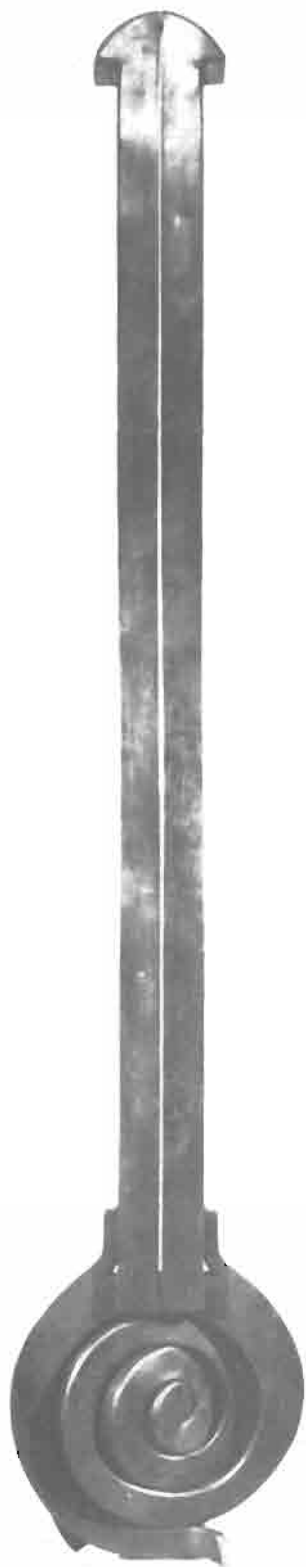
Colección Borgenicht Gallery. Nueva York.

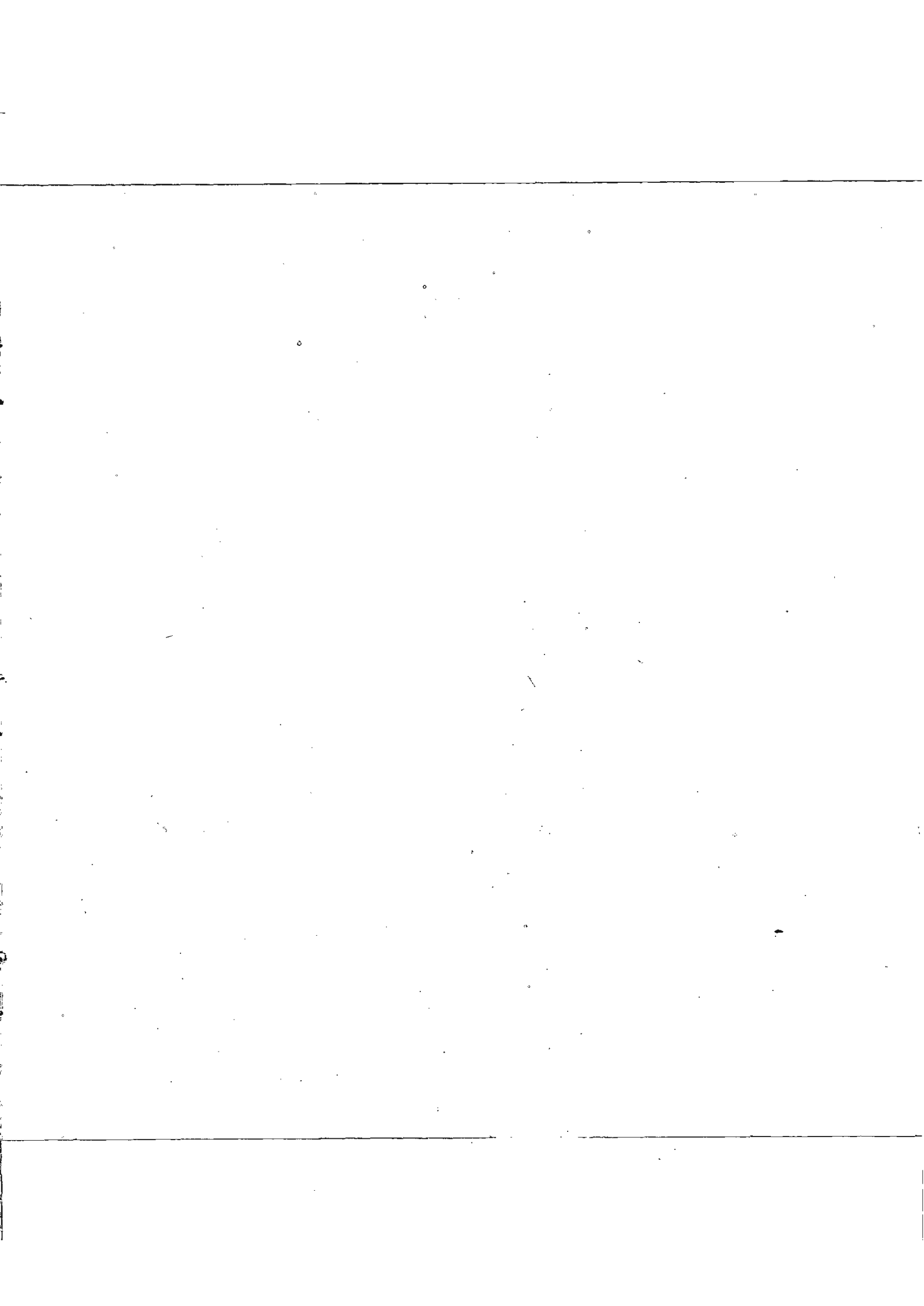


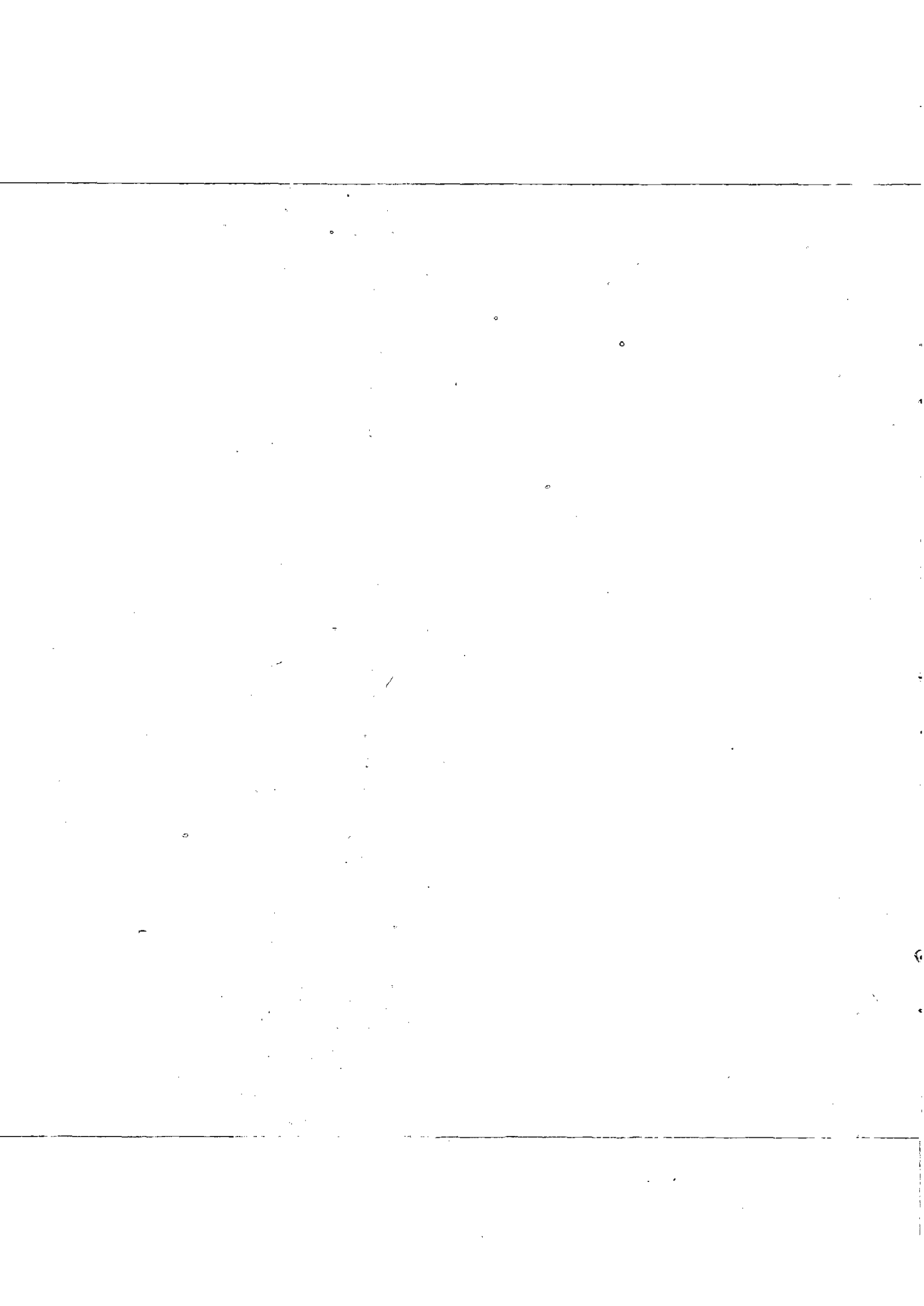
PENETRECAN. II.
225 × 29 × 17 cm.
Colección Borgenicht Gallery. Nueva York.



PENETRECAN.
Colección Borgenicht Gallery. Nueva York.



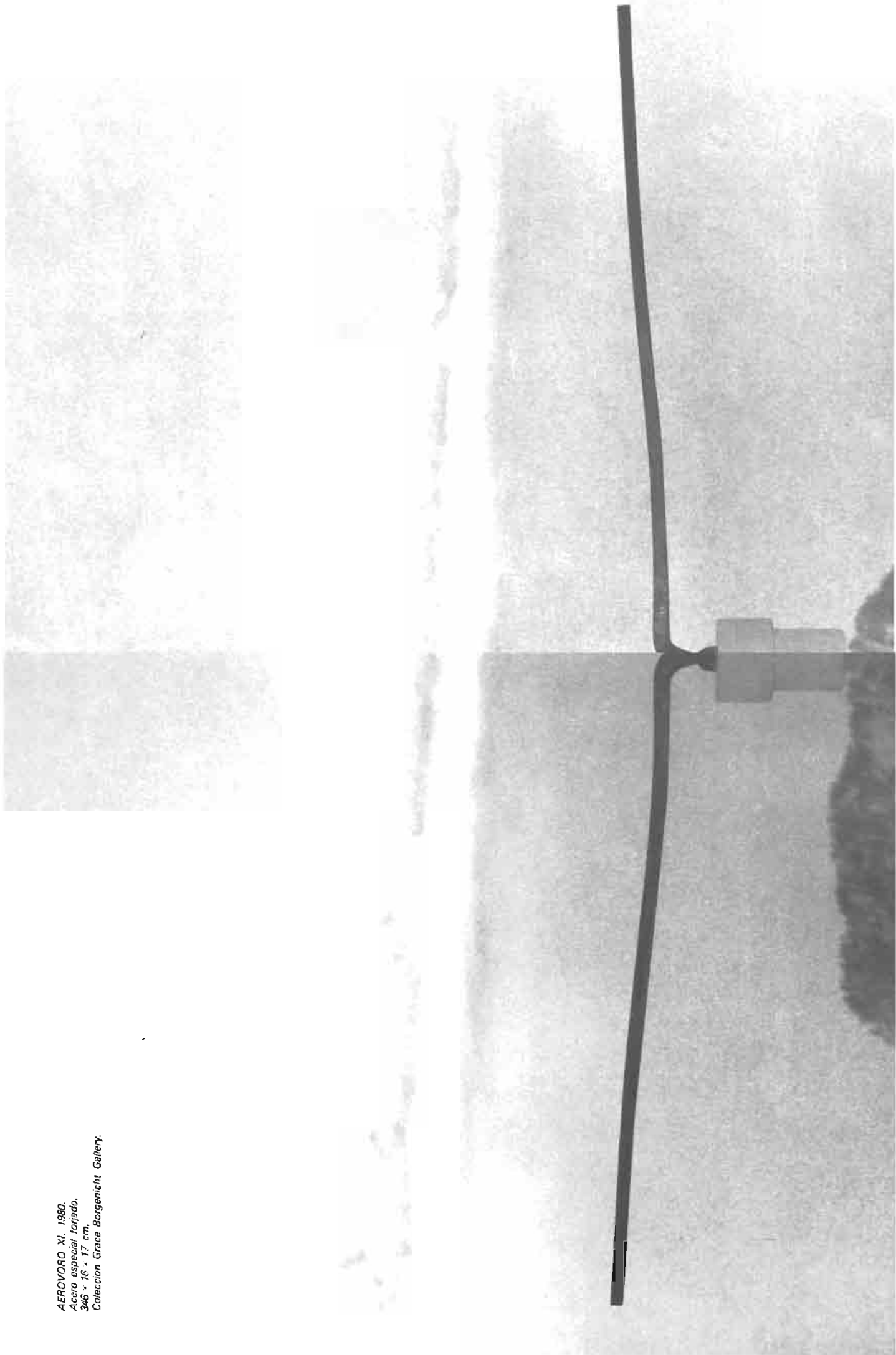




PENETRECAN III.
Hierro forjado.
225 × 37 × 15 cm.
Colección Borgenicht Gallery. Nueva York.



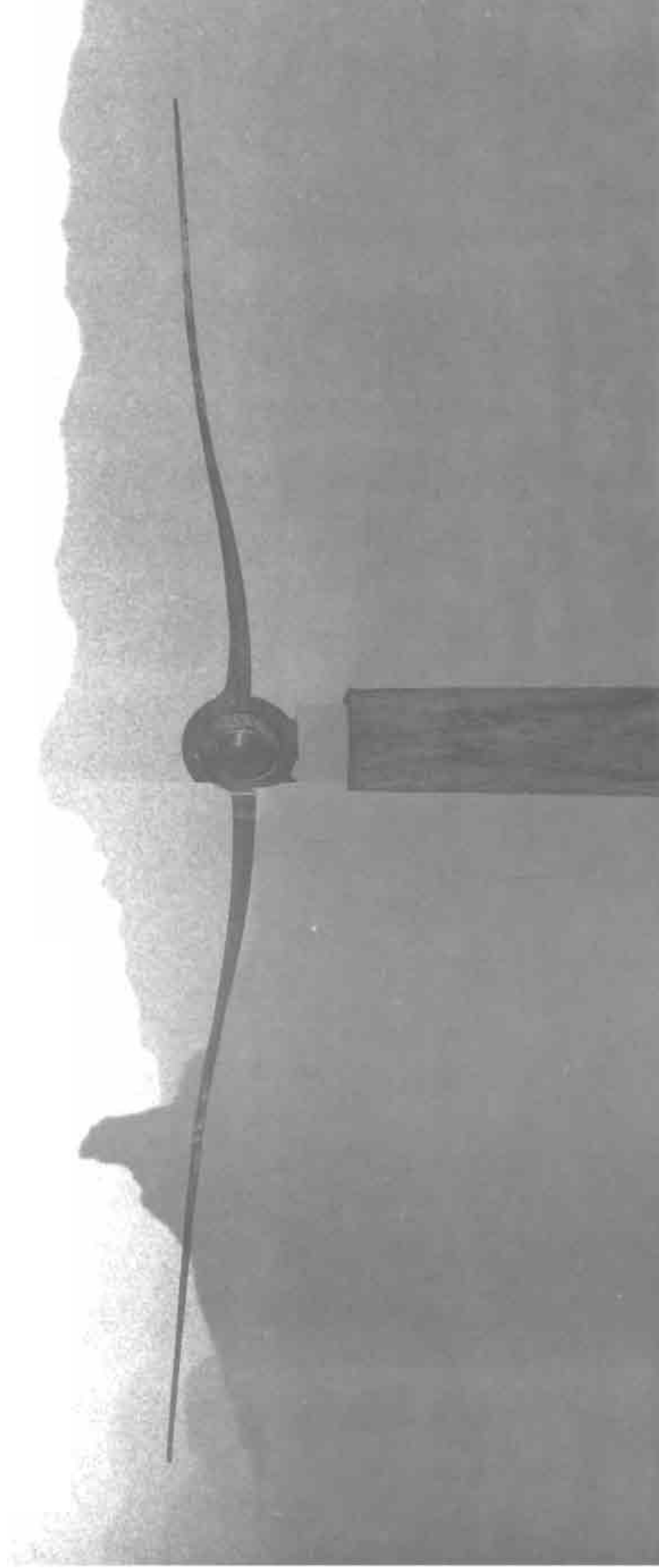
*AEROVORO XI, 1980.
Acero especial forjado.
346 x 16 x 17 cm.
Colección Grace Borgenicht Gallery.*



AERDORO IV. 1974.
Hierro forjado.
22 x 332 x 27 cm.
Colección Jardín de Icaza y Zabálburu. Bilbao.



AERNOVOVO 1, 1973
Collezione particolare. Minibit







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 África. 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 Manolo 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 com-

plicada 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 Reja 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 recluirse 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 «Aeróvoro» 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», Colegio 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).

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 Kjøpcke, 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 Espa-

- ñolas», Musée des Agustins, 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 Borgericht 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 hirur», Galería Aritza, Bilbao.
«Arte de las Islas Canarias», Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
«Feria de Arte '76», Bolonia (Italia).
Exposición colectiva, Grace Borgericht Gallery, Nueva York.
«Crónica del Arte Español de Postguerra: 1940-1960», Galería Multitud, Madrid.
«Múltiples y Gráficas», Galería Aele, 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 Multitud, Madrid.
«El Paso», Galería del Banco de Granada, Granada.
«El Paso», Universidad de Málaga; Museo de Málaga.
«El Paso», Museo Municipal, Madrid.
1979. «Miscelánea», Galería Juana Mordó, Madrid.
«Významná jména současného španělského malířství», Galería Nacional, Praga.
«Wybitni przedstawiciele współczesnej sztuki hiszpańskiej», Museo Nacional, Varsovia.
«Artistas significativos del arte español contemporáneo», Galería Nacional, Sofía.
«Artistas significativos del arte español contemporáneo», 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 Contemporană», Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Bucarest.
1980. Escultura Contemporánea, Museo Taft, Cincinnati (Ohio).

«Nombres significativos del arte español contemporáneo», Moderna Galleria, Liubjana (Yugoslavia).

«Contraparada», Excmo. Ayuntamiento de Murcia.
«Artisti Significativi nell'Arte Spagnuolo Contemporaneo», Academia de Bellas Artes de Roma (Italia).

1981. «Nombres significativos del Arte Español», Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Homenaje a «El Paso», Caja de Ahorros Municipal de Pamplona (Navarra).
«Premios Nacionales de Artes Plásticas 1980», Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.

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 Desing.
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.

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).



FOTOGRAFOS:

Ana Teresa Padorno
Fernando Nuño
Alfredo Delgado
Joseph Martin
José Lamarca
A. Tógores
Raúl Hernández
Pedro S. Monagas

Diseño de la Exposición, del Catálogo y del Cartel:
Macua y García Ramos. Equipo de Diseño, S. A.

Depósito legal. M. 6.010. — 1981

RAYCAR, S. A. — Madrid

BIBL. UNIV. - LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



497737

BIG 730CHI CHI chi

SUBDIRECCION GENERAL
DE ARTES PLASTICAS

mC

