



ANTONIO GARCIA TIZON

Amadeo Jirón

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Ausdehnbare

ANTONIO GARCIA-TIZON

*Abogado. Escritor.
Jefe del Departamento de
Medios Audiovisuales, Servicio
de Publicaciones, Ministerio
de Educación y Ciencia.*

73 Jovino, Amadeo



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.

C 341/5

Ausdeophius

R. 31.986



Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Gráficas Alonso; Pacorro, 14. Madrid-19
Depósito Legal: M. 9.190 - 1972

VIDA Y OBRA

Amadeo Gabino, como le gusta decir a su paisano Joan Fuster, es vecino del Mediterráneo. En su vida y su obra se descubre ese «vago patriotismo mediterráneo». Y es que, al margen de los innumerables tópicos y bagatelas sobre este mar, persiste sin duda una cultura costera de aguas claras y liberales. Dicho con todo el peligro de los lugares comunes: sobre la tierra y el mar Mediterráneo, hay un espíritu tensado por una luz de mediodía y un determinado y determinante afán discursivo.

Al suceso de haber nacido en estas tierras, hay que añadir un determinante familiar: su padre es el escultor Alfonso Gabino, de vigorosa personalidad. Si la vocación artística tuviera o pudiera tener alguna fisura, algún titubeo, la presencia de su padre, la vida iniciada e intensamente vivida en su taller, le ha servido de reafirmación. Esto, tal vez, llegue a explicar que Gabino jamás ha dudado en ningún momento de su vida de su vocación de

escultor. Nunca ha pensado en ser otra cosa. Toda su lucha estará centrada en su desarrollo y perfeccionamiento, en la constatación de su mismidad de ser escultor, de cómo llegar a serlo, jamás de serlo.

A esta influencia paterna hay que añadir una determinante histórica, también de gran significación en la vida del escultor: la guerra civil española. Este hecho, además de dejar una huella profunda y dolorosa en el sentimiento y en el pensamiento de Gabino, obliga a que una serie de artistas madrileños, por las circunstancias dramáticas de aquellos días, frecuenten el estudio de Alfonso Gabiño, lo que constituye para el artista adolescente las primeras revelaciones del mundo del arte y, por de pronto, la entrada franca en el mundo de los mayores. Ese contacto estrecho es sobremanera revelador, sugestivo e influyente en la vida del artista. Finalizada la guerra civil, Gabino hace los exámenes de ingreso en la Escuela y estudia Bellas Artes. De aquí en adelante, esculpe, pinta y viaja. Esto último es una nueva característica que es preciso apuntar a la hora de ver los enclaves básicos de su vida. Viajar es como una segunda vocación del artista. Hace obra para viajar y viaja para hacer obra.

Italia.—En 1949 consigue trasladarse a Roma por medio de una beca. Este primer viaje representa para un muchacho provinciano de pocos años montar en un avión y en un par de saltos. Madrid, Roma. De pronto, se abre un nuevo mundo. Una Roma entrevista, prefigurada, mil veces aludida en lecturas, clases, litografías. Indudablemente, un salto considerable; un choque rápido y definitivo. Roma no es sólo el encuentro con todo el significado histórico de la ciudad; Roma es el encuentro, imprevisto también, con la historia del arte contemporáneo.

Gabino, en Italia, nota un tibio confusionismo, le domina una tajante contradicción con todo conocimiento anterior. En la Escuela no le habían inculcado

un oficio para potenciar su capacidad creativa, para posibilitarlo a llevar adelante su tarea de escultor; no son años de aprendizaje o de iniciación hacia un mundo de posibilidades o ante las posibilidades que tiene ese mundo para su interpretación, para su descubrimiento, para su adivinación o enriquecimiento. El oficio en las escuelas se enseñaba como fin. El fin era hacer un idéntico, repetido, monocorde desnudo: lo más perfecto posible. Lo más perfecto quiere decir lo más parecido al modelo. Constituye, como dice Alain, el estudio de las artes decepcionantes, porque parecen proponerse la reproducción exacta de los modelos, lo que está más cerca de la industria que del arte.

Roma, sin embargo, es el lugar del encuentro con la evidencia; con algo que existe y que lleva al artista a situarse ante una ciudad, en cuyas calles, plazas, monumentos, están las figuras que él tuvo que repetir; pero allí se encuentran vivas, fruto de otro tiempo, hechas por los hombres de una época y circunstancias históricas determinadas. Y es cuando Gabino empieza a encontrarse a sí mismo. Estudia, lee, trabaja. Pasa y repasa museos, templos, estudios de artistas. En fin, toca con la mano las esculturas que le habían enseñado en la Escuela. Allí estaba, incombible, impasible e imposible de ser reptida. Hecha de una vez para siempre. Conoce, al mismo tiempo, escultores actuales jóvenes, que habían ido más allá, que se habían abierto a nuevas formas, volúmenes, ritmos. Marino Marini, un figurativista, estilizador de figuras, con una fuerza poderosa de síntesis, creador de vigorosos y conocidos jinetes. Manzú, otro figurativo, con un poder creativo fresco y ascendente, y que, en esa época, había hecho obras de cemento policromado, y más tarde, figuras en bronce —pensemos en sus famosos cardenales. Marini y Manzú son los primeros encuentros de Gabino. Convive

con ellos, los ve trabajar. Observa cómo Marini trata el bronce después de estar fundido, ve cómo el artista italiano vuelve a grabar, tallar, golpear y marcarlo de nuevo, pintándolo con rojos y azules.

Después de los contactos con Manzú y Marini. Gabino conoce a Carrá. Contempla su trabajo y pasa con él largas horas de diálogo sobre arte metafísico, dadaísmo y futurismo. Esta es la fase de la influencia italiana en la obra de Amadeo Gabino, y, bajo ella, envía una obra («Bailarina») a la Exposición Nacional de Madrid, con la que gana la tercera medalla. Se ve en ella la huella de Marini y Manzú. En los seis meses de permanencia en Italia, se opera en el escultor una gran transformación. Se sacude, por supuesto, con decisión y convicción del lastre rutinario e imitativo que le llevaba a un quehacer paralizante. Por esta época, hay en Gabino un contentamiento en las formas, una dinámica y transparente sensualidad. Las figuras están movidas por la fantasía del artista, y hay vehemencia o serenidad, porque son formas creadas al dictado y bajo el poder de las manos de un hacedor que empieza a trabajar en lucha con su soledad y consigo mismo. Gabino desrealiza la figura humana en formas, que sin ser entera y precisamente metáforas, son un pretexto para plasmar una ideación formal, un estado del alma.

Continúa esculpiendo figuras, pero un tanto por la fuerza de la inercia. Cuando hace su trabajo escultórico sin demasiada convicción, cuando se encuentra en una encrucijada o en una etapa crítica, aparece la obra gráfica. El escultor ensaya, busca, se plantea el camino a seguir, pero preferentemente en el dibujo, Gabino llega a un punto en donde el modo expresivo no alcanza su verdadera necesidad o razón de ser. e, indefectiblemente, el escultor coge sus papeles y emprende un nuevo viaje. Surgen acuarelas, dibujos, gohaches, monotipos. Son casi siempre motivos de liberación, donde la gracia, el color, el tono y la ten-

sión imprevista, revelan a un creador en una ininterrumpida búsqueda.

Francia.—Finalizada su temporada italiana, Gabino se afincó en Madrid, en el año 1951. Al año siguiente consigue una beca del Gobierno francés para estudiar en París. Fruto de su estancia parisiense es una exposición que presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en 1953. Al lado de la obra escultórica, expone obra gráfica, y ésta, como ya se ha aludido, es exponente de una tendencia evolutiva. Quiere esto decir que en la obra escultórica, con los ramalazos de su vida en París, apenas ha proporcionado, por lo menos aparentemente, un progreso considerablemente. En realidad, Gabino ve que no es tan fácil desligarse de las primeras y tempranas lecciones artesanales. De ahí que la obra gráfica signifique un puente abierto a múltiples expresiones, apuntando a la obra que el escultor quiere hacer. No se olvide que toda la obra escultórica es de gestación mucho más lenta que la gráfica, incluso por lo que se refiere a su elaboración material, a su plasmación, que es dura y trabajosa. Indudablemente, la inspiración rápida, la improvisación, la idea fugaz se lleva prontamente al papel. El dibujo puede estar más cercano a lo temperamental, por su fácil elaboración e inmediatos resultados. Como temperamental también es esa decidida expansión hacia el viaje. El viaje para Gabino constituye, además, una constante funcional: búsqueda de lo nuevo, estudio y experiencia directa de los fenómenos en los lugares donde se producen. Sin rehuir la lectura o la meditación, Gabino es esencialmente un artista vital, un hombre para quien las humanidades se reducen a vivencias o las vivencias son las verdaderas humanidades. Pomponius Galllicus decía, en el año 1504, que los escritores actúan con palabras y que los escultores con hechos; y Herder, por otro lado, decía que la escultura es verdad y que la pintura es sueño.

Pero pensemos lo que pudo significar París para Gabino, en esos insaciables viajes que ha hecho. En el año 1956, según señala Julián Gallego (1), se celebran en París las siguientes exposiciones de escultura: en la Galería de Denise René, un salón de escultura abstracta (Arp, Bloc, Gilioli, Jacobsen, Lardera, Barbara Hepworth, Day Schnaabel, Schoffer); de Matisse, muerto en 1954, se presenta una exposición retrospectiva, donde se puede contemplar al Matisse escultor; en los jardines del Museo de Rodin se abre una exposición internacional de escultura contemporánea (Roszak, Gabo, Penalba, Brancusi, Laurens, Zadkine, Marini, Greco, Mascherini, Manzú, Mastroniani, Viani, Germaine, Richier, Giacometti); se celebran también exposiciones individuales de Pevsner, Lynn Chadwick y César, que expone en compañía de Burri. Creo que si no está toda la escultura contemporánea, le falta muy poco.

Alemania.—De regreso a Madrid, entre otras exposiciones, participa en la Internacional de Arte Abstracto, de Santander; una personal en el Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, y en la Bialal Hispanoamericana de La Habana. En 1954 obtiene el Gran Premio en la «X Trienal de Milán», y recorre centroeuropa. Vuelve a Madrid, y en 1957 Gabino decide trasladarse a Hamburgo para estudiar la técnica de la litografía y el grabado. Grandes maestros enseñaban en aquella ciudad. Trabaja con un joven maestro, Wunderlich, que, además de ser un gran pintor, es un gran técnico de la litografía. Forma parte de un grupo de estudiantes que se encuentran en un período más evolucionado que el suyo. Trabaja denodadamente, sin descanso, febrilmente. Realiza una obras abstractas que representan el caos en donde se debate y de donde ha de surgir la luz.

(1) Julián Gallego: Pablo Serrano. ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971.

Toda obra de creación, en definitiva, no es más que eso: la luz que se entresaca del caos. Gablno hace monotipos. Barcos; barcos horizontales, barcos en playas negras. Una línea horizontal es la mar; la otra, el cielo; otra, la playa. Entre las líneas, un barco. Línea blanca. Línea negra. Línea gris. Ha perdido el color. Quiere soltarse y no puede. Lo que sí puede es trabajar sin descanso, buscar sin desmayo. Una fiebre de la que salen centenares de monotipos.

Tras un paréntesis, aparece de nuevo el color; un color que se distribuye con rodillo. Trabaja ahora bajo la influencia de Mondrian y Malevich. Su experiencia constructiva surge, pues, en la obra gráfica. Comienza a transformar los monotipos. Los realiza, mitad directamente, mitad sobre el papel con el rodillo, en lugar de hacerlo al revés. El rodillo, que es rueda, hizo el camino: todo empieza a cobrar volumen, a entreverse en su escultura. Es un camino por la plástica arquitectónica, a la orilla de la pintura estructuralista. Esta tendencia empieza a manifestarse en 1960; pero es en el siguiente año cuando esta obra se presenta al público, en la Galería Neblí, de Madrid. En este mismo año, la Fundación Ford le concede una beca para estudiar en Estados Unidos, ganada por su aportación a la escultura constructiva.

Estados Unidos.—La vida de Gablno en Estados Unidos dura un año. Se instala en Nueva York, pero recorre el país de un extremo a otro. EE. UU. es el impacto viajero más importante. Italia representó un encuentro directo con el mundo clásico y un descubrimiento, al propio tiempo, de una voluntad renovadora en un mundo de artistas dotados de un poderoso instinto actualizado y creador, con capacidad de dominar formas tradicionales y potenciarlas con un ritmo personal (Marini, Manzú); Francia significó una apertura a todas las formas nuevas que convergían en París (Mondrian, Picasso, González, Brancusi,

Gabo, Pevsner); Inglaterra fue la toma de contacto con la figura espiritada, pero en la que el espacio exterior se adueña de interiores y esculpe oquedades resguardadas hasta entonces (Moore); centroeuropa, el orden, el equilibrio, la mansedumbre de las desmesuradas iluminarias mediterráneas; Norteamérica fue la plataforma de una actitud fundamentalmente distinta respecto a su radical quehacer. Gabino encuentra un nuevo repertorio de imágenes para expresar una civilización tecnológica. Pero lo más importante en la vida y en la obra del escultor es que —la nueva civilización como pretexto— finaliza una larga y dura peregrinación y se inicia la ascensión al mundo original del artista, a una expresión inevitablemente propia.

Por supuesto, Estados Unidos es una dimensión distinta, otra, para el artista europeo; constituye un concepto nuevo de la vida, y, en esta nueva dimensión expone Gabino en 1962; exposición hecha con todas sus consecuencias o riesgos, es decir, en este caso, sin pena ni gloria.

Constructivismo. — Está perfectamente delimitada la época constructivista en la obra de Gabino (1960/1965); referida a los valores rítmicos o espaciales, o a la pura estructuración desintegradora de la materia y de la forma. En esta época predomina el material de hierro unido con soldadura autógena; utiliza formas, figuraciones rectangulares, que intenta fundir en una unidad. Son esculturas de elementos formales con cierto contenido expresivo, en las que crea masas que se abren, ritmos que se difunden. Las obras de esta época tienden, por lo general, a la horizontalidad, aunque no escasean esculturas ascensionales, estructuras verticales, volúmenes metálicos trepadores. Sobresale una expresión rectangular constante, de aparente estabilidad, pero, debajo de esta apariencia, se apiñan relaciones cambiantes de dimensiones y expresividad mutables, fecundadas por su fa-

cultad creadora. Desde esta obra abierta, la interioridad se desparrama hacia todas las direcciones. No existe un dentro, sino que el volumen y el espacio, entreverados, juegan en pequeñas fugas o mareas, en un ritmo predominante.

En su obra hay una primordial vitalidad íntima, que asume una forma exterior definitiva en esta época constructivista, y todas las relaciones que se establecen entre estas formas, están marcadas por la opacidad y veracidad de la materia, delimitada por líneas libres y renovadas. Crea masas que se abren, ritmos que se desbordan. Un módulo ,soporte-columna mínimo, sirve como surtidor de hierros en distintas tensiones, espacios-huecos, que abrazan metales y que son, al propio tiempo, impulsados por el espacio interado. En el predominio del plano, junto con lo espacial, materializa Gabino su profundidad sustancial, su subjetividad viva, marcada con distensiones propias que rompen todo peligro de repetición.

Es cierto que a sus primeros trabajos les falta una verdadera y auténtica estructura. Son movimientos que cruzan el espacio ,como queriendo escapar de un insoportable dogma estético; generalmente, compuestos por figuraciones geométricas que no se cierran en unidad, pero que expresan una inmediata armonía. Se ve en todas ellas el intento de llegar, de alcanzar una realidad de momento perdida. La escultura de Amadeo Gabino se expande con sus «Pleamares», perfectamente abiertos, llenos de oscilaciones en el espacio, a modo de ensayos con balbuceos audaces. Edifica tenazmente elementos con láminas de metal formando masas, que se reducen a un constructivismo ambientado por la luz, el espacio y el movimiento. Sin embargo, es a través de sus monotipos donde se esconde realmente la verdadera ambición de encontrar esa realidad que hasta 1965 no aparece. Esta fase de espera, donde sus trabajos tienden a lo bidimensional ,conserva una rigurosa plas-

tlcidad. Es una época en que el artista, como hombre, se llena de sed y generosidad de creación, navega entre sus planos vacíos, planos independientes, que se detienen en el aire, entre composiciones que no surgen de su realidad particular, pero tampoco representa la realidad objetiva. Aquí, existe una descompensación, un desequilibrio, entre lo objetivo y lo subjetivo; es decir, hay una confusión entre el terreno plástico o técnico y el emocional. Aunque estas dos relaciones no se rompen del todo, se mezclan en mayor o menor medida; están presentes la una en la otra con sus naturalezas esencialmente diferentes.

La línea recta, que es una expresión más fría y más fuerte que la curva, deja sitio a esta última, y aparecen en la obra de Gabino segmentos semicirculares huecos, donde la luz establece ritmos de unión con otros medios círculos materialmente sensibles. A través de esta trayectoria la idea creadora se perfecciona, va liberándose de aquella opresión de la primera época. Su intuición creativa escapa a todo límite, se desarrolla y va constantemente hacia la libertad. El escultor lucha por desplegar su propia energía, que tiene raíces superabundantes que quieren brotar.

En verdad, al artista se le exige una espera con cierta humildad; no humildad hacia el exterior, sino hacia sí mismo. Y, de esta suerte, se detiene en sus dibujos, en sus monotipos, en sus grabados. Su tenso mirar se vuelve hacia la realidad secreta que no puede reflejar como escultor de un modo total. Este refugio en sus dibujos es un avance constante; en ellos establece formas a cerca de su experiencia creadora, que va apagando, poco a poco, aquel esquema desvitalizado de su época tradicional.

La generosidad es la tesitura normal de Amadeo Gabino, y esto hace que en su obra, aún en los momentos de apariencia más árida, irradie un germen

de alegría y vida. Mas la abundancia vital se nutre de un trasiego interior; de tal modo, todos los conocimientos de sus viajes desempeñan un papel muy importante en su actividad artística. Sus obras denotan todo lo acumulado en su espíritu, asimilando lenta y enteramente la experiencia de países, hombres y formas de vida. Ese cambio continuo, Roma, Hamburgo, París, etc., acuñado por medio de un don, más que como esfuerzo, forman toda su terminología escultórica. Sin embargo, sería erróneo confiar toda la fuerza expresiva, todo el quehacer artístico de Gabino a una teoría intuitiva y temperamental. Pocos artistas podrán contar con una vivísima fuente vital, ordenada, por una implacable lógica. Así, entre los elementos constitutivos de las obras, y entre las obras mismas, existe una organización consecuente de conceptos, una articulación racional que expresa perfectamente un invento de ingeniería. Establece la forma más clara, usa el acero inoxidable y el aluminio, que determinan la expresión general de su escultura y se opone al espacio físico, derribando este muro y convirtiéndolo en una forma libre. Va significando y recortando lo esencial hasta el límite de la expresividad, con una avanzada depuración de horizontes vacíos.

Son cinco los años que Gabino dedica a la creación de formas abiertas; etapa que llega a su mayor condensación en una serie de esculturas homenajes a Vasarely, muestra de la cual figura en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. La denominación que da a estas obras es lo suficientemente expresiva: «Proliferaciones», «Semáforos lunares», «Estructuras germinales», «Pleamares» y «Atlantes». Es muy importante en un artista, sobre todo en un escultor con una obsesiva preocupación ordenancista, de un implacable rigor; en un escultor donde todo se ciñe estrictamente a una estructura establecida; es muy importante, digo, destacar el apelativo de sus obras;

como también el desarrollo de formas y denominadores que van decantando el proceso de la ideación creativa y de la calidad de sus formulaciones.

Las «Proliferaciones» son un Inagotable fluir de multitud de formas que nacen de una voluntad expresiva, reflejo de lo técnico, siempre presente en Gabino, que le alienta y le anima en todos los riesgos y luchas. Muchas de sus esculturas llegaron a concretar, como pasa con sus «Estructuras germinales», el desarrollo de esta tecnología. Esculturas que trabajan por aferrarse, adherirse a este nuevo mundo que comienza a materializarse en desesperados esfuerzos, y estallan como fuerzas parciales de vitalidad. Esa es su meta: una armonía en el espacio.

En los «Semáforos lunares», Amadeo Gabino se interesa más en construir una libre multiplicación de formas espaciales llenas de desplazamientos vivos, interpretaciones visuales teñidas de óxido, y que terminan por entregarse refundidas al camino de los procedimientos técnicos. Con una cuidadosa preparación de recortes, reemplaza con Instinto liberador la plancha rectangular de distintas dimensiones por planchas semicirculares. Ya he aludido a esto anteriormente, pero creo necesario volver a insistir en la importancia de este cambio para la trayectoria de su futura obra, a la que denomino poética del espacio, y que, en definitiva, le determina hacia una libertad total de posibilidades impensadas. Al Introducir Gabino las curvas en su escultura, da un paso considerable hacia la expresión unitaria y objetiva de la Imagen iluminante de sus cubos y estelas.

Aparecen los «Pleamares», productos derivados de un estado de vacilación, en el momento en que la actividad artística es de «fuera a dentro». Se construyen en una expresión de pura, dinámica horizontalidad. Ellos son el mismo impulso de búsqueda, de silencio, de alertante receptividad. De un modo casi Imperceptible hay en estas obras una fortaleza y un

renunciamiento suficientemente profundo para servir de base a ese complejo conjunto de planchas, que forman ya una realidad en su obra posterior.

Sus «Atlantes» son como la fuerza viva, innata, que parecen resistir, dominar el espacio. Son esculturas de gran fortaleza orgánica, con grandes calidades de materias y repletas de sentido poético; como si el pasado continuara en ellas y, a su vez, el artista volviese las espaldas a ese pasado con cierta, secreta medida, que está al borde mismo de descubrir.

Con la Reja-Puerta del Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, de poderosa apariencia, termina esta época constructivista. Es una plasmaclón óptico-geométrica, que produce, al propio tiempo, por la forma en que está tratado el hierro una sensación de ritmos que se suceden. Se levanta, rica y punzante, sin ningún obstáculo para el goce. Expresión unificada por el equilibrio de dos posiciones: alto y ancho. En su estructura aparece aquella energía, canal de fuego secreto que se encuentra en algunas de sus obras anteriores. Existe a partir de aquí un rompimiento con todo lo estrictamente lineal.

El azar ha hecho que la Reja-Puerta sea el cierre a su etapa constructivista, y que otra Puerta monumental sea la entrada a una nueva fase de la obra de Gabino. En 1965 le encargan para África del Sur, Johannesburgo, con destino al Pabellón Español de Exposiciones en aquel país, una gran puerta de entrada, una puerta escultura. La construye Gabino en aluminio. Se trata de un auténtico collage. Es un relieve en el que no existe una intención compositiva expresa, tal y como solía hacer en su obra anterior. Partiendo de un elemento, un rectángulo, lo va desdoblado, repitiendo, deslizando, y, de esa sucesión compositiva, va recortando un círculo, un semicírculo, un cuarto de círculo, entreverándolos, y, de esta manera surgen una serie de formas con una libre or-

denación, dando lugar a una composición no definida. Esta puerta, pues, es el umbral de una transición tajante: una construcción estructuralista, una escultura mural que va adentrándose en un constructivismo poético.

Poética del espacio.—En 1965, Amadeo Gabino llega al límite de su creación constructivista. De pronto, sus obras, con el impulso de su trayectoria anterior, y como contraposición a ella, se pliega, se interioriza, y la terminología terrestre se torna cósmica: «Saturno IV», «Marte III», «Proa espacial III», «Armadura lunar», «Géminis IV»... «Estas metáforas corpóreas —dice Aguilera Cerni— son símbolos de la era científica y tecnológica.» Metáforas corpóreas o, por decir mejor, en la era científica y tecnológica, Gabino, sin recurrir a astutas geometrías, construye íntegramente formas que, un meditado-intuitivo pensamiento del espacio, al concretarse plásticamente, fraguan una poética del espacio.

Es preciso, situados en esta etapa de la obra de Gabino, considerar de nuevo su estancia en U. S. A.; el contacto con un mundo tecnificado, la civilización occidental. Estados Unidos desorganiza y a la larga enriquece la mente del escultor. Realiza saltos enormes, de ciudad en ciudad. Conoce gentes de todas razas, clases y condición. Se relaciona con buena parte de los artistas norteamericanos y de los establecidos en aquel país —Archipenko, Lipchitz, Seymour Lipton, Alexander Calder y Louise Nevelson. Norteamérica le seduce, la técnica le sugiere. La atrae la vida funcional, aquella parte de la civilización que proporciona confort, que da la medida exacta, el funcionamiento preciso, la velocidad concebida milimétrica, ordenadamente. Ha hecho del avión como un apéndice a su nueva naturaleza. Permanece frecuentemente sentado, pegado al ala del avión, donde la luz hace que el aparato cambie de color, de forma. Es la escultura móvil que le lleva por el país; donde

piensa en un nuevo y cambiante valor de la materia, en ese movimiento del contemplador, al cambiar de posición, como si se le transmitiese la visión cósmico-estética de Saint-Exupery, aquel poeta tan cercano al mundo de los astros; aquel aviador-profeta que cantaba al mundo de la técnica sintiendo cómo se traspasaba el ámbito de las metáforas entre las distintas órbitas: «Parece ser que todo el esfuerzo industrial del hombre, todos sus cálculos y sus noches en vela sobre los diseños, no consiguen otra cosa. como signo visible, que la simplicidad, como si fuese precisa la experiencia de varias generaciones para perfilar poco a poco la curva de una columna, de un casco o del fuselaje de un avión, hasta devolverle la pureza elemental que tiene la curva del seno o la del hombre (...). No parece que la perfección se alcance cuando no hay nada que añadir, sino cuando no hay nada que quitar. Al llegar al término de su evolución, la máquina se esconde.» En esa gran plataforma del mundo de los astros, Gabino construye un secreto código de terminología cósmica, donde se forjan esas cualidades del hierro, color wolframio lunar, que podemos observar en «Armadura serena», de 1966; así como las cualidades del aluminio y el acero inoxidable de las «armaduras», en las que están insertos esos amarillos lácteos o constelados; esas reflexiones vivísimas, trepidantes del aluminio, en los «apolos» y «escudos», como de cometas o coronas solares.

Las obras que construye Gabino en esta época son cerradas en su concepción y su estructura, pero abiertas a un mundo de significaciones múltiples. Es más que probable que Gabino no se lo proponga. Estoy por asegurar que, a pesar suyo, el mundo creado por él le ha interrumpido de pronto, se le ha impuesto, después de frustradas tentativas por salir. Un mundo que se ha ido gestando y que, al plasmar-

se, denota todo un contenido interior enriquecido por un sinfín de experiencias.

La escultura de Gabino, que surge sin duda como un objeto independiente, puro, tiene, además, una morfología determinada: es cúbica, o circular, o piramidal; y, sobre ese cubo (andamiaje-pretexito para dotar al objeto de sentido plástico) van surgiendo, a su vez, formas. En cada cara del cubo y alrededor de un centro-agujero, dentro-cósmico, se configura como una mandala, y, entonces, el relieve, si se acusa su pronunciamiento, llega a tomar forma de Zigurat o de enigmática espiral. Algunas veces, las capas del metal superpuesto sierran incluso no sólo las caras del volumen, sino los ángulos o las aristas, dando lugar a una marea metálica. La obra se asienta generalmente sobre una pequeña base dotada de rodamiento, donde puede rotar la escultura, y que forma como un facistol para la luz, el movimiento y el espacio.

El concepto del centro tiene una vigencia universal a través de la historia de la humanidad. Mas, por lo pronto, el centro es siempre un enigma, puesto que es un dentro. Allí está el punto de toda referencia, el lugar donde brota o donde se acomoda el equilibrio, la estabilidad, el rodamiento, lo geométricamente construido. El cuadrado también hace referencia constante al centro, y, por añadidura, mucho más el cubo. De ahí precisamente ese misterioso punto central de las construcciones de Gabino: en el centro del cuadro, en cada cara de las caras del cubo —como esas figuras orientales que contienen en su interior a otras, sucesiva, repetida, disminuidamente—, un círculo concéntrico y enigmático.

La materia, el color y la forma no se manifiestan como valores separados en la obra de Gabino. La materia se funda en la forma y se convierte en un medio neutral de expresión, completamente determinado por cubos o formas de estelas u obeliscos, in-

tegrados por planchas de metal que circundan el «centro» con profunda opresión, como nudo de convulsiones, como centro de gravedad, como propulsor del color. Las planchas están superpuestas en escalones diferentes, en pluralidad de relaciones, creando un ritmo al sentirse atraídas por el núcleo.

La técnica de Amadeo Gablno hace referencia, mas que a la textura, a la dinámica y al espacio: una vista general de planos, moviéndose alrededor de un «dentro» rotativo, ordenador de un movimiento de formas y colores metálicos, lisos y vivos. Estos valores potencian la luz recibida, entregada al núcleo germinal; en donde rojos, amarillos y azules pasan de un pleno a otro y, con ligeras alteraciones, acentúan la línea de fuerza, dando a estas esculturas encapsuladas, de unificación meramente técnica, sensaciones ópticas que integran el movimiento en la composición.

Esta construcción espacial, equilibrada con manchas de color, elaboradas con pintura, reúne sutiles modulaciones cromáticas, de un gran lirismo cinético; en un movimiento incesante, rápido y fugaz, que envuelve una construcción estricta en un punto de colores primarios.

* * *

La gran obra, en el aspecto monumental, situada en medio de una montaña de la provincia de Orense, en la presa de la central hidroeléctrica de Castrelo, es un mural a modo de mosaico; un collage de múltiples piezas de aluminio, que van formando un ensayo de concentración, en el que se determinan ejes que absorben, funden y transfiguran todo el color que existe en su contorno. Esta escultura, de 24 metros de ancho y 14 de alto, se enuncia, se desarrolla, con cierta avidez, en el color simple y elemental que la determina, atravesada por la luz.

Es admirable la exaltación con que las figuras geométricas se transfiguran en un vivo esquema de

poética visual, englobando alternativamente las modulaciones de tonalidad y la expresiva configuración de los contornos. En la división de las planchas metálicas, hay un proceso de equilibrio orquestalmente ordenado en el conjunto por un razonamiento minucioso, que significa la concentración de una simple yuxtaposición de planos y volúmenes curvos, dando origen a la formación de nuevos centros. En frente, y en lo alto de la maquinaria de la presa, el rojo hiriente de una grúa montada en la cúpula del techo choca sobre las láminas del mural —sucesión de colores, aluminio, acero—. La grúa se mueve deliberadamente en un expresivo camino gradual e inesperado.

Tal como acontece con las palabras que constituyen una frase, este mural-mosaico tiende a la fusión de planos que se agrupan en una unidad. Por medio de la materia, dura, metálica y brillante, recubierta y superpuesta ordenadamente, obtiene Gabino un peculiar contraste de frialdad y calidez. Motivación externa que se acerca y se aleja en constante renovación, por la fuerza impulsora que obtiene del color.

La sorpresa se produce ante esta perfecta exactitud de particularidades técnicas de la obra de Amadeo Gabino, junto con todo lo que tiene de vacilante, impropio e inmoderado la naturaleza. Una perspectiva de superficies geométricas ante el espacio que lucha con una constante y mayor anarquía, rodeándola; y el rojo, permanente andamio, con una libre impulsión hacia el movimiento, agrupando todo lo que parece inconexo en una vitalidad general.

* * *

De la última obra de Amadeo Gabino cabe destacar las estelas y los múltiples. Las primeras, a mi entender, están entre sus esculturas más logradas. En simbología la columna representa el eje del mundo; es el eterno monumento que ha ido levantando al hombre a través de la historia (árbol del sacrifi

cio, monolito, totem, menhir, obelisco, etc.). En Amadeo Gabino la estela es una escultura monumento en sí misma. Lo que importa es lo que tiene que ver, como pasa con Brancusi, la columna con el «infinito». Más cercana la estela al árbol cósmico; árbol, como diría Rilke: «siempre en medio de todo lo que te rodea, árbol que saborea la bóveda entera del cielo.» Planchas superpuestas configuradoras del contorno del «árbol cósmico», enhiesto, en dialéctica del metal con el espacio. Escultura escalonada, horadada, donde el escultor pone lo que está donde no estaba y quita lo que estaba donde no está.

Amadeo Gabino, en los múltiples, acentúa el dinamismo. El más elemental, lo constituye una plancha sostenida verticalmente y en la que hay una abertura o mainel, como un diapasón, y cuya abertura se dirige a un agujero. Con diversas intensidades construye también múltiples, partiendo de una plancha repetida, multiplicada, como el eco del eco de la escultura, que dilata a través del espacio del centro.

Es incuestionable que el artista puede dar forma simbólica tanto a los objetos naturales como a las formas abstractas. Pero las formas no pueden justificar a nadie. Cada artista tiene que dar su «forma» a las formas; encontrar el vocablo propio. El valor simbólico de la «forma» tiene su origen en fuerzas interiores acumuladas y decantadas por un proceso de múltiples vivencias e intuiciones, que se alojan en el subconsciente. A estas fuerzas, cuando se las potencia con la esencialidad que poseen las cosas y se las dota del poder de ser percibidas por la mente humana, tiene sentido y dimensión como obra de arte. Entonces es cuando nos encontramos con la manera de hacer, con la frecuencia en la forma: el estilo. Así, nos referimos a la frecuencia o constante con que aparece el cubo, el cuadro, el círculo, el agujero o «dentro» en la obra de Gabino. Estas frecuencias —como en

la electricidad o como en un poema el verso dominante— nunca se producen en vano. Klee, coincidiendo con numerosos poetas y artistas, ha utilizado una conocida metáfora para señalar cómo se realiza el acto creativo: «el artista es como el tronco del árbol, que tomó vitalidad del suelo, de lo profundo, para transmitirlo a la copa del árbol.» En esa búsqueda tenaz del hombre para hallar expresión y significado a la naturaleza de las cosas imágenes y símbolos; cuando ha llegado el límite, ante ese panorama inexplicable, lo consciente es sustituido por lo inconsciente. La simbolización nace, en definitiva, de la necesidad de dar concreción, sentido o forma a lo imperceptible, necesitado de perceptibilidad.

Es interesante observar cómo un artista nada intelectualizado, nada literaturizado, como un escultor como Gabino trabaja con plena lucidez para hallar el objeto puro y delimitadamente creado; en ese objeto, están presentes, sin embargo, los signos arquetípicos que han ido apareciendo a lo largo de la historia de la humanidad. Por eso, en general, solo parcialmente puede considerarse la obra de un artista bajo el aspecto meramente personal, ya que no puede sustraerse a ser el transmisor del espíritu de su época, en la que transitan diluidos signos, modos expresivos y determinaciones que se escapan a la conciencia; época en la que influye, pero, a la par es influido por ella. El artista es un comunicador comunicado, y, en el mejor de los casos, un anticipado anunciador de expresiones por venir. De esta forma, las esculturas de Gabino son, tal y como se ha dicho, obras de valor libre e independiente, pero dotadas, al mismo tiempo, de significaciones que las trascienden.

En términos generales, podemos considerar la escultura bajo dos motivaciones: la emocional y la estructural. Concebida esta última como una actividad pensante o de transformación de conceptos mentales.

Próximo a esta última tendencia, Amadeo Gabino persigue una simbolización más clara y más precisa de la realidad. Más que alusiones concretas a masas, a volúmenes, a pesos, le preocupa la comunicación del metal con el espacio. Alrededor de la idea técnica-movimiento, aparecen en su obra la mecánica del espacio y elementos de la atmósfera solar, espacialmente tibios, seguros, fríos y brillantes. Gabino va apropiándose, a la par, de las superficies precisas, fundidas en el origen de la energía solar, en la temperatura y en la presión cósmica. Planchas en las que se proyecta el sol en su centro cambiante como el movimiento de una planeta. El escultor quiere precisar una expresión simple de los contornos, y la fuerza de atracción ejercida por el núcleo absorbe al elemento accesorio, a la materia. La cierra, la pliega sobre sí misma y aparecen espirales que rodean pitones cónicos, como el magnetismo ejercido por el sol. Su obra, que alude a la astrofísica, va desde las galaxias elípticas; desde los cúmulos globulares —esas superficies bruñidas, luminantes de los cubos de Gabino— a la fusión de espacios internos. Sus contornos no se apartan de los ejes verticales de la escultura. Son formas tectónicas, como naves espaciales de construcción dinámica.

De estas dos motivaciones de la escultura, conviene precisar, a la hora de hacer balance de la obra de Amadeo Gabino, que tanto una como otra son posturas extremas, y, como tal, últimas o de pronto acabamiento. Una, por la radicalidad de sus emotividades; otra, por el absolutismo de sus rigideces y frialdades. Sin duda, el escultor, consciente del problema, está en camino de lograr la unidad que puede abstraerse de ambas. Sus construcciones actuales apuntan a una emotividad —emoción «otra»— producida en una tesitura completamente opuesta a la ostentada por el hombre hasta ahora; pero, además, sus obras se fundamentan en una or-

denada creación. El cauce por donde discurren las dos tendencias unidas lo describe Naum Gabo, uno de los grandes maestros de la escultura contemporánea e inteligente teorizador de la misma. Al proponer la escultura con existencia propia, representativa de valores impersonales y capaz de comunicar emoción, al mismo tiempo que se percibe como imagen o como símbolo.

ESQUEMA DE SU VIDA

1922

— Nace en Valencia. España

1939

— Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia. Trabaja en el estudio de su padre.

1949

— Beca del Gobierno italiano para ampliar estudios en Roma. Encuentro con Marino Marini y Carlo Carrá, en Milán.

1950

— Obtiene Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid.

1951

— Primer viaje a París.

1952

— Beca del Gobierno francés para ampliar estudios en París. Exposición personal en el Museo de Arte Moderno. Madrid. Primer viaje a Alemania, Holanda, Inglaterra y Bélgica.

1953

— Expone en la «Exposición Interna-

cional de Arte Abstracto». Santander. Exposición personal en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Expone en la «Bienal Hispano-Americana», en La Habana. Expone en la «Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre», Madrid. Primer Premio de Pintura al Agua y al Pastel en la «Bienal Hispano-Americana», en La Habana.

1954

— Expone en la «Bienal del Mediterráneo», Alejandría. Viaja en motocicleta a través de Austria, Alemania, Holanda, Bélgica, Italia, Francia y España. Obtiene el «Gran Premio» en la «X Trienal de Milán», Italia. Conoce a Max Ernest en Venecia

1955

— Expone en la «Exposición de Pintura y Escultura Contemporánea Española», en el Oriente Medio

1956

— Primer premio de Diseño Industrial, Madrid. Expone en la «XXVIII Bienal de Venecia», Italia.

1957

— Beca «Conde de Cartagena», de la Real Academia de San Fernando, para ampliar estudios en Alemania. Vive y trabaja en Hamburgo. Miembro del Jurado Internacional de la «XI Trienal de Milán». Italia.

1958

— Forma parte del equipo que instala el pabellón de España en la «EXPO 58», en Bruselas.

1959

— Expone en la «V Bienal de Sao Paulo». Brasil.

1960

— Primera escultura abstracta en hierro.

1961

- Exposición personal, en la Galería Neblí, Madrid. Expone en la Exposición «Art Espagnol Contemporain». Bruselas. Expone en la «II Exposition Internationale Sculpture Contemporaine», en el Museo Rodin, de París. Beca de la Fundación Ford para ampliar estudios en Norteamérica.

1962

- Vive y trabaja en Nueva York. Viaje a través de los Estados Unidos de Norteamérica. Exposición personal en «D'Arcy Galleries», Nueva York. Encuentro con Archipenco, Lipchitz, Seymour Lipton, Alexander Calder y Louise Nevelson.

1963

- Viaje a Méjico.

1964

- Realiza la reja-puerta para la entrada principal del pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. 1964-1965.

1965

- Viaje a Grecia y Africa del Sur. Expone en Londres. «Fifty Years of Sculpture». Grosvenor Gallery.

1966

- Exposición personal en la Galería «Grises», Bilbao. Expone en el Pabellón de España en la «XXXIII Bienal de Venecia», Italia.

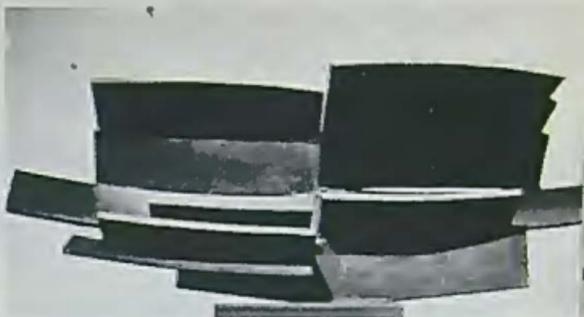
1967

- Exposición personal Galerie L'auter. Mannheim.

1969

- «Art Espagnol d'aujourd'hui». Musée Rath, Ginebra. Exposición personal Kunstverein, Freiburg, Alemania. Exposición personal Galerie Onnasch, Berlín. Exposición personal Galería Juana Mordó, Madrid.





Construcción n.º VIII
Homaje a Veselý n.º 1
Reja

Pleamar
Semáforo Espacial II
Mural (Acharnesburg). Detalle



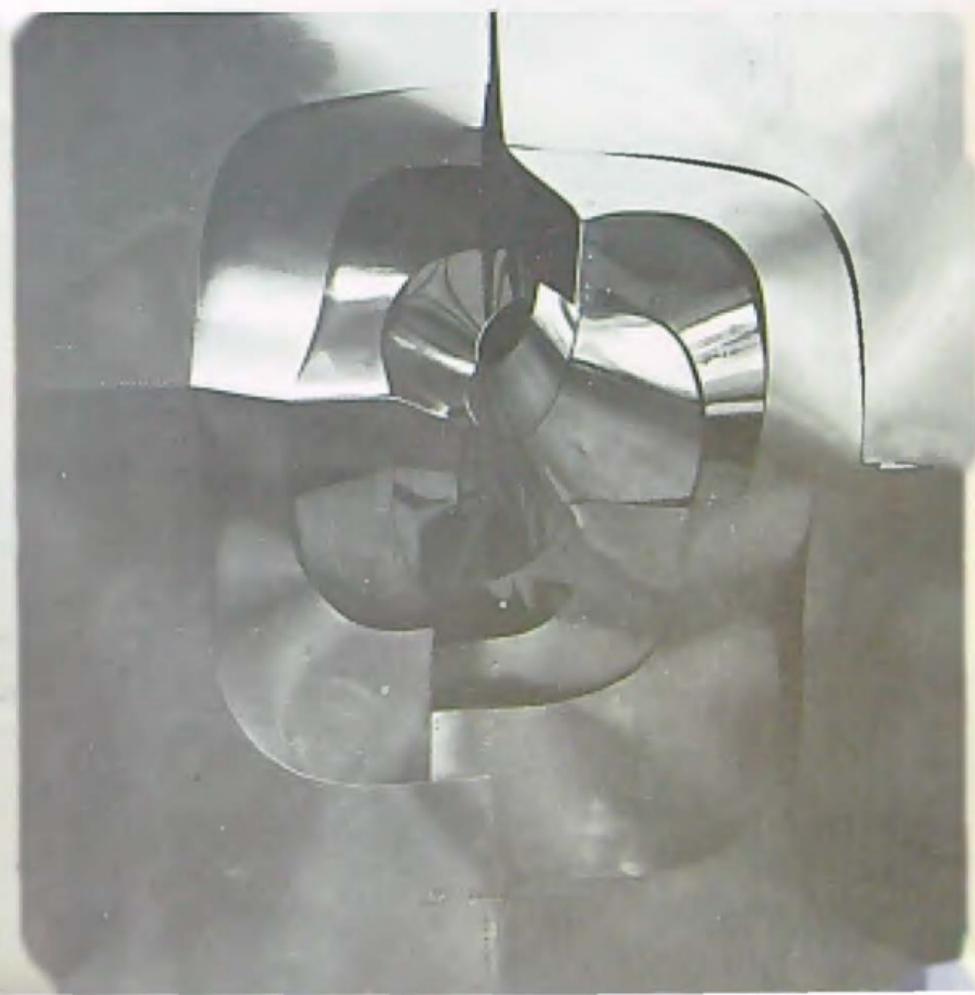


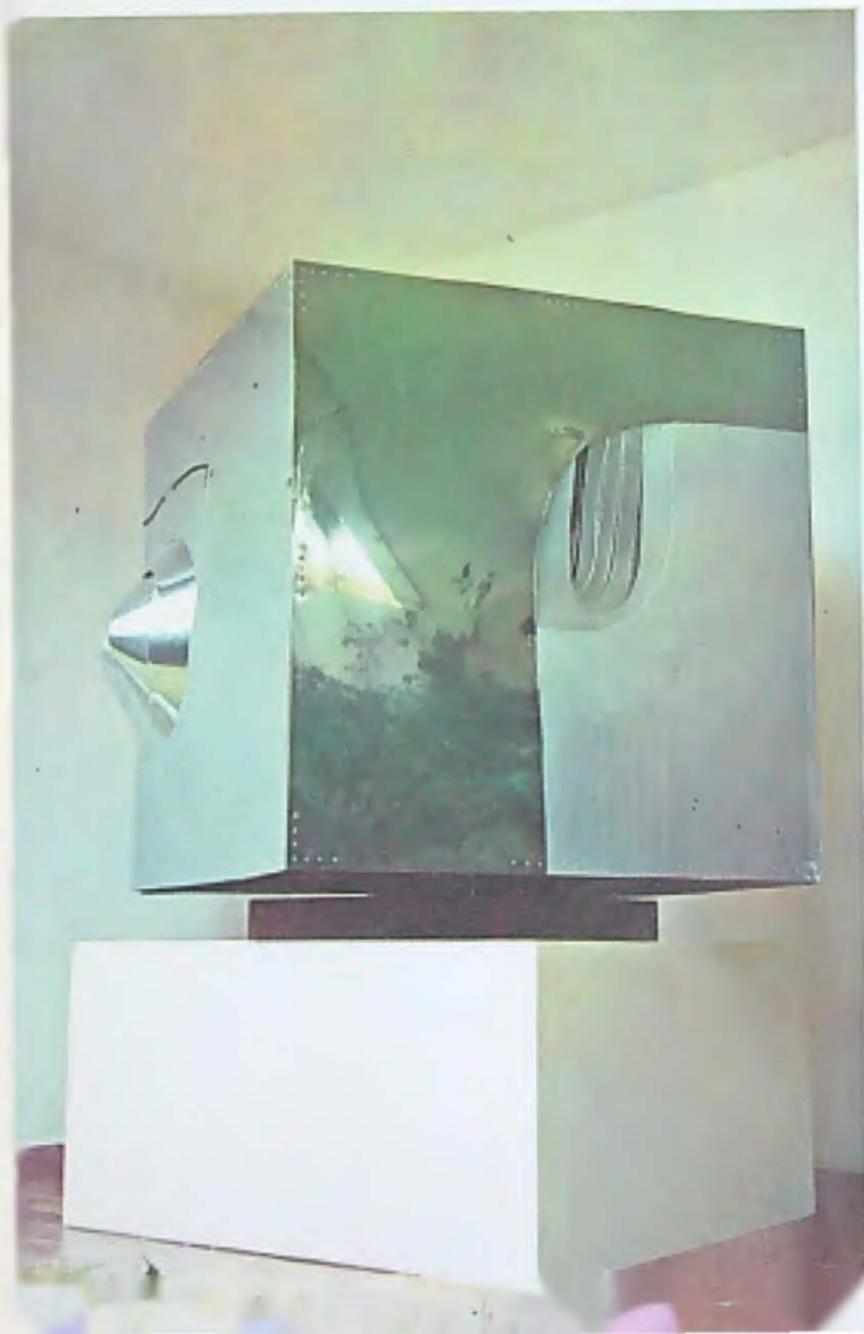


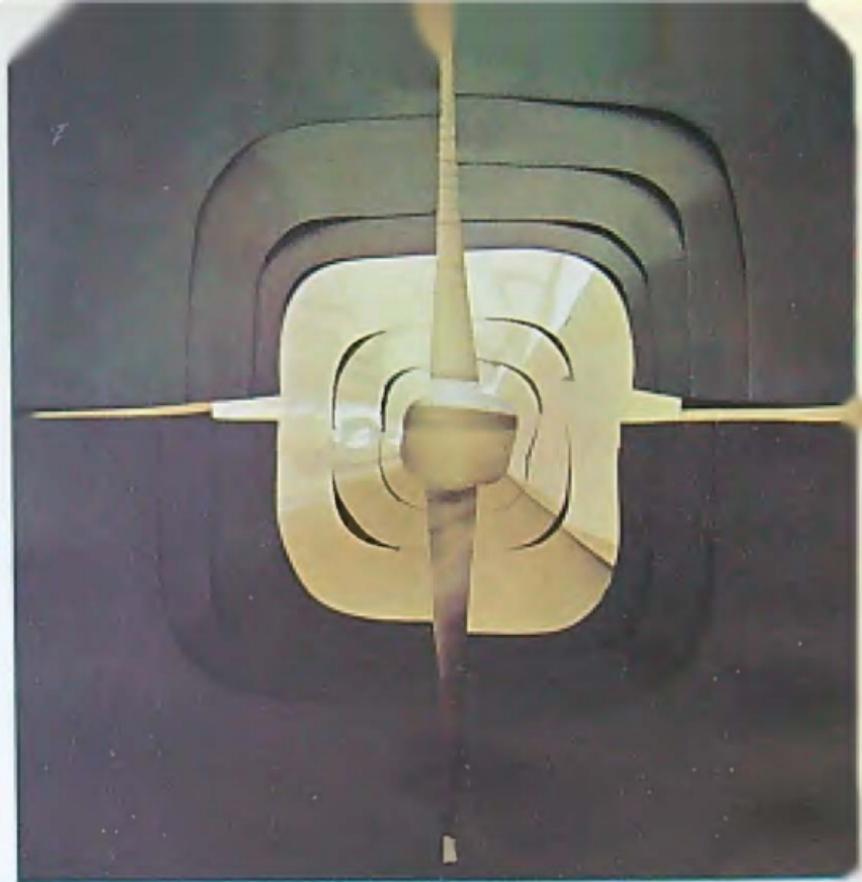




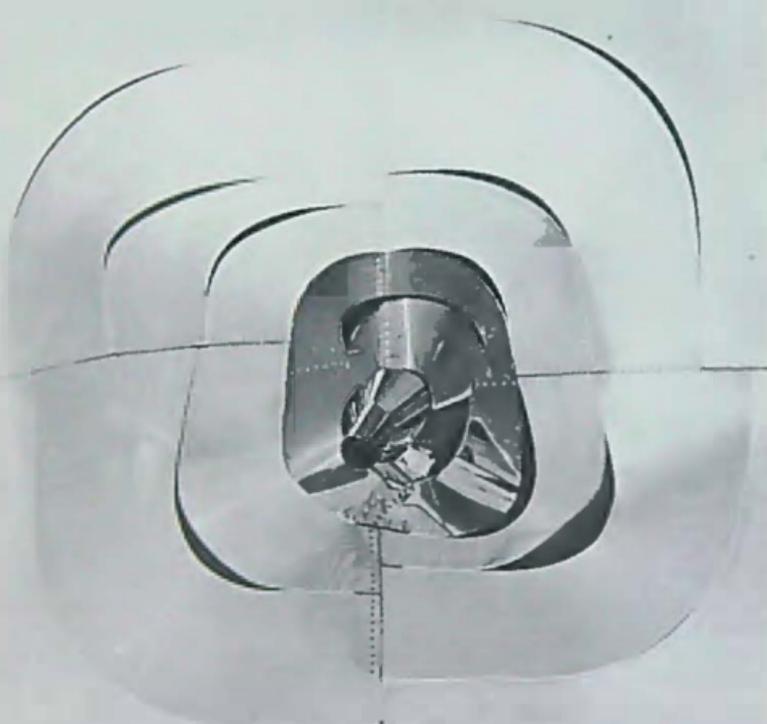
Armadura Terrestre



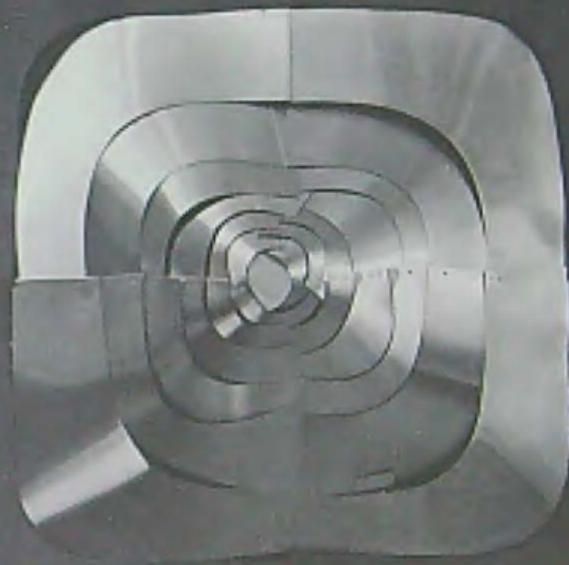




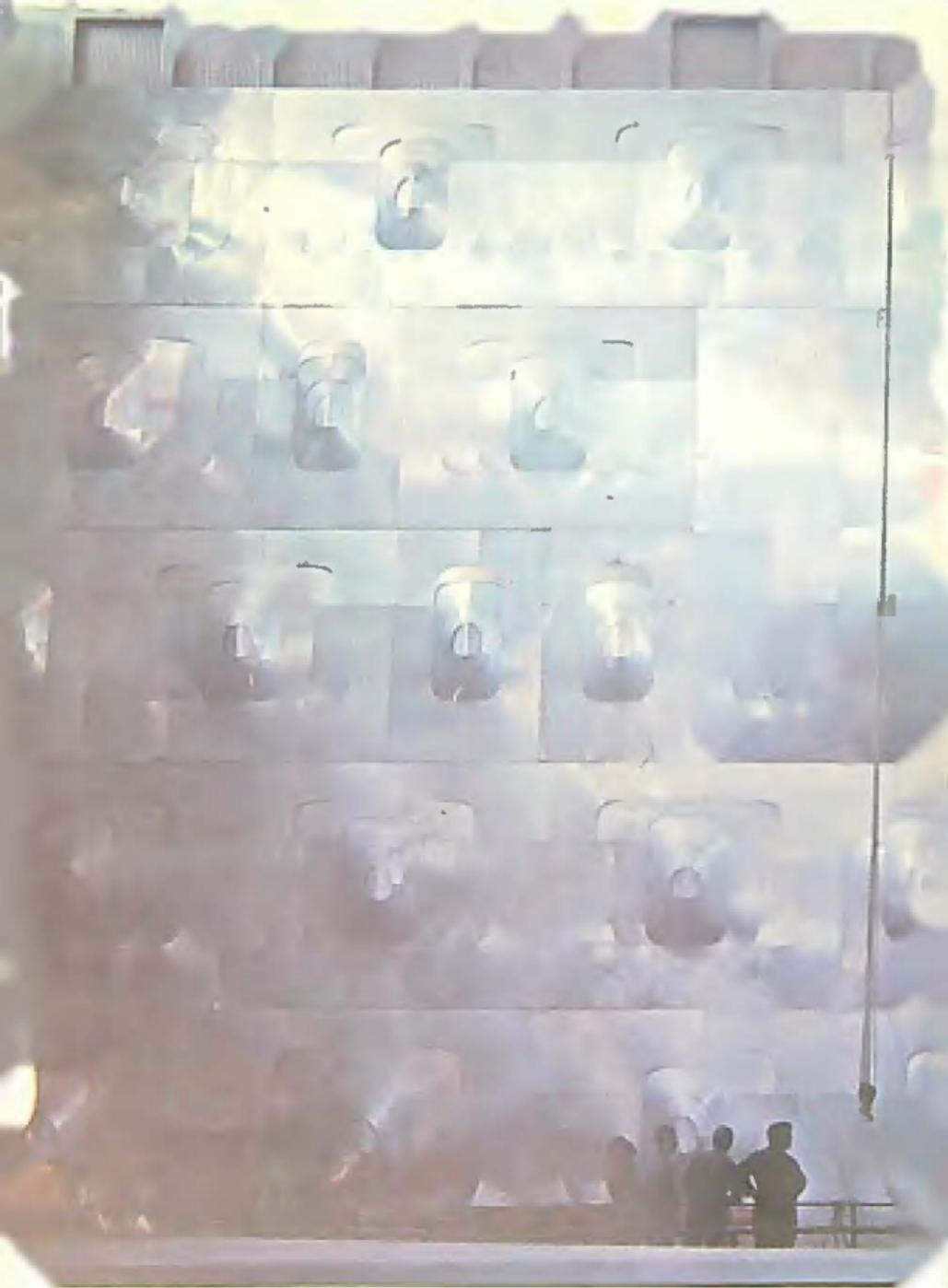
Yelmo de la noche n.º 1



Pro Expecta III



Volmo de la roche n.° 2

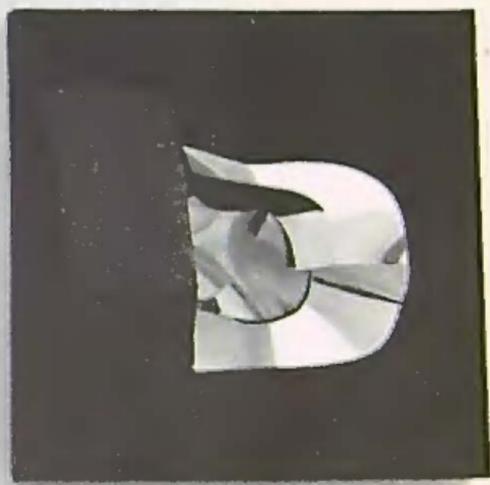


Centre: Eléctrica de Castro



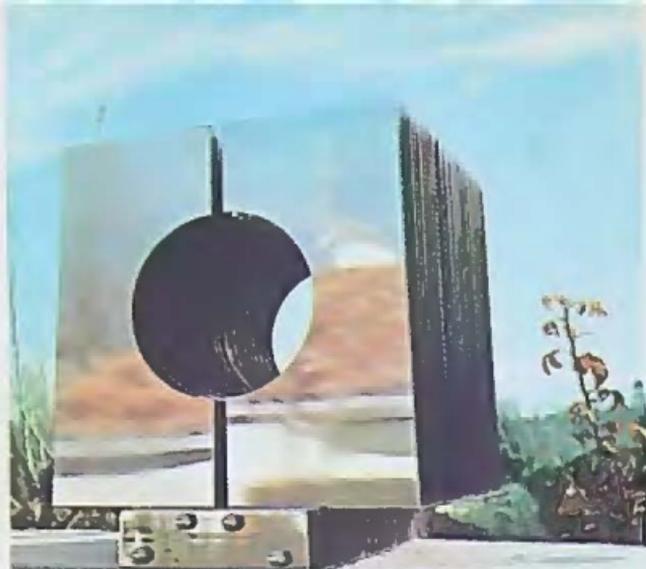
Persepolis en la XXXIII Bienal
de Venecia 1968







Vibración Lunar n.º 1 (Múltiple)



ESQUEMA DE SU EPOCA

1922

- Exposición internacional Dada. Primer plan de urbanismo de Le Corbusier. Paul Klee es nombrado profesor de la «Bauhaus».

1923

- Honegger, Pacific. Rilke. Elegias del Divino. Pevsner se establece en París.

1924

- Thomas Mann, «La montaña mágica». Manifiesto surrealista. Archipenko inserta la «Archipintura».

1925

- Lipchitz inicia la serie de los «Transparents». Chaplin, «La quimera del oro». Eisenstein, «El acorazado Potemkin». Laurens comienza las formas orgánicas. Primeros ídolos de Giacometti.

1926

- Creación de los Cahiers d'Art, de Zervos. Malevich visita el «Bauhaus», en Dessau. Expone Brancusi en Nueva Yor. Lemaître, «Teoría de la expansión del Universo».

1927

- Gabo y Pevsner realizan los trajes y decorados para «La gata», ballet de Diaghilev. Matisse, premio Carnegie. Julio González comienza la serie de máscaras y bodegones en hierro cortado. Cine sonoro. Muere Juan Gris, Isadora Duncán. Primera travesía del Atlántico en avión, por Lindbergh.

1928

- García Lorca, «Romancero gitano». Derain, premio Carnegie. Descubrimiento de la penicilina por Fleming. Marini está en París dedicado a la escultura. Moore: primera exposición en Londres.

1929

- Segunda estancia en París de Calder. Brancusi, «L'Oiseau», Dalí y Buñuel, «El perro andaluz».

1930

- Esculturas redondas de ARP. Giacometti se une a los surrealistas. Moore: figura yacente. Miró: objetos surrealistas. A. Bretón, Segundo manifiesto del surrealismo. Le Corbusier: Pabellón Suizo, París. Picasso obtiene el premio Carnegie.

1931

- Marini: premio a la Primera Cuadrienal de Roma. Calder, primera exposición en París. Gran exposición internacional de escultura en Zurich (Despiau, Hildebrand, Laurens, Lipchitz, Maillot, Moore, Pevsner, Rodin, etc.). Piccard, sube a la estratosfera.

1932

- Fundación del grupo Abstraction, creation en París (Beothy, Arp, Gabo, Pevsner, Rodin, Moholy-Nagy y otros). Microscopio electrónico.

1933

- Joliot-Curie descubre la radioactividad artificial. Hitler sube al poder. El «Bauhaus» es cerrado por orden de los nacional-socialistas; además, persi-

guen a Paul Klee, Naum Gabo, Lyonell, Feininger, Max Beckmann, Karl Hoffer, Kandinsky. Le prohíben pintar a Emil Nolde, Oscar Schlemmer, Schmidt Rottiuiff, Kurt Schwitters, y Fritzwinter.

1934

- Pirandello, premio Nobel. Muere Gargallo. González se adhiere al grupo «Abstraction Creatlon».

1935

- Pablo Neruda, «Residencia en la tierra». Invención del rádar. Muere Malevich. Archipenko, profesor en el State University de Washington.

1936

- Guerra civil española. González inicia «La Montserrat». Primeras construcciones en alambre de Bodmer.

1937

- Picasso: «Guernica». Primer avión de reacción. Calder: fuentes de mercurio en el pabellón español de la Exposición Universal de París. Carola Giedion-Welcker publica el primer estudio panorámico sobre la escultura moderna.

1938

- Claudel y Honegger, «La danse des morts». Exposición internacional del surrealismo.

1939

- Final de la guerra civil española. Segunda guerra mundial (los alemanes invaden Checoslovaquia).

1940

- Los alemanes entran en París. Chaplin: «El dictador». Lipchitz emigra a los Estados Unidos. Muere Paul Klee.

1941

- Fleming: Penicilina. Nittle: Turborreactor.

- 1942**
- Muere Julio González.
- 1943**
- Schlemmer y Freundlich son deportados. Calder expone en Nueva York.
- 1944**
- Mueren Maillol, Kandinsky y Mondrian.
- 1945**
- Bomba atómica. Fin de la segunda guerra mundial.
- 1946**
- Gabo se establece en los Estados Unidos. Pevsner forma parte del grupo «Realites Nouvelles».
- 1947**
- Lardera y Jacobsen se establecen en París.
- 1948**
- Exposición de Gabo y Pevsner en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Moore obtiene el Premio Internacional de la Bienal de Venecia.
- 1949**
- Arp visita los Estados Unidos. Jacobsen comienza a esculpir en hierro.
- 1950**
- Primera Bienal de Escultura de Amberes. Malraux: «Las voces del silencio». Zakinne obtiene el premio de la Bienal de Venecia.
- 1951**
- Premios Bienal de Sao Paulo: Max Bill y Germaine Richier.
- 1952**
- Exposición González en París. Premios de la Bienal de Venecia: Calder y Marini. Tapie: «Art Autre».

1953

- Arp, Calder y Laurens decoran la Universidad de Caracas. Zadkine: «La ciudad destruida» (Rotterdam). Laurens obtiene el Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo. Londres: concurso para el Monumento al Prisionero Político Desconocido (primer premio, a Butler; segundo, a Gabo y Pevsner). Bomba H en la URSS. Cinerama.

1954

- Muere Laurens y Matisse. Premios de la Bienal de Venecia: Arp y Fazzini. Premio de la Escultura de la Bienal de Sao Paulo: Calder.

1955

- Max Bill: proyecto de un monumento en Darmstadt. Moore: relieve de ladrillo en el Centro Arquitecto de Rotterdam. Exposición de «Escultura en hierro», en Berna. Le Corbusier: Ron Champ.

1956

- Premios de la Bienal de Venecia a Chadwick y Greco.

1957

- Muere Brancusi. Oteyza, Premio de la Bienal de Sao Paulo. URSS, primer sputnik.

1958

- Exposición Universal de Bruselas (Exposición «50 años de Arte Moderno»). Tàpies, premio Carnegie.

1959

- Apogeo del pop-art americano. Vaserey publica «La formacolor integrada en la ciudad por la técnica de los revestimientos murales». Lucio Fontana: «Manifiesto técnico del espacialismo».

1960

- Premios en la Bienal de Venecia: Fautrier, Hartung y Niemeyer, Brasilia.

- 1961**
- Néorrealismo: Arman y sus acumulaciones. URSS,
 . Gagarin da la vuelta a la tierra en nave espacial.
- 1962**
- Premios en la Bienal de Venecia: Giacometti y
 Manessier.
- 1963**
- Asesinato de John F. Kennedy.
- 1964**
- Premios de la Bienal de Venecia: Remeny y Raus-
 chenberg.
- 1965**
- URSS: Primer paseo del hombre por el espacio.
- 1966**
- Llega a Venus una nave espacial rusa.
- 1967**
- Muerte de «Che Guevara». Guerra de los Seis
 Días (Israel-Egipto).
- 1968**
- Primer vuelo experimental del Concord. Asesi-
 nato de Lutero King.
- 1969**
- Llegada a la Luna (Armstrong, Aldrin, Colins).
- 1970**
- Satélite artificial chino.

EL ESCULTOR ANTE SU OBRA

ART INTERNATIONAL-VOLUMEN XII/2
Febrero 1968

Si tuviera que definir mi obra para aclararla al observador, afirmarí­a que es la consecuencia lóg­ica de la constante confrontación de las características de mi personalidad con el ambiente en que vivo.

Creo que soy un escultor en el sentido tradicional de la palabra, pero al mismo tiempo soy un individuo atento a la problemática contemporánea y a los sucesos de cada día. Estos dominan mi actividad pesante. Considero los acontecimientos pasados como fenómenos culturales, dignos de admiración, pero nunca constituyen mi fuente de inspiración.

Partiendo de la base de mi creencia de que una obra de arte es un testimonio seleccionado de un artista que es consciente de lo que le rodea, dirijo toda la atención a mi medio, en un intento de seleccionar lo que considero esencial.

En mis obras he tratado de dar énfasis a la austeridad de los materiales utilizados e incorporar en ellos los elementos acreditativos usados en la pintura. Entre los rígidos espacios y los volúmenes reales de una escultura, flotan y cambian otros elementos intangibles: movimiento, luces, colores, textura, formas, etc.

Si el mundo de la ciencia y la tecnología contemporánea puede verse en mis obras, consideraré que he conseguido mi propósito, porque es esto precisamente lo que desearía fuera mi testimonio.

Madrid, noviembre 1967.

AMADEO GABINO

EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

FIGUEROLA-FERRETTI

Decimos «sorprendido» porque, si bien su postura de hoy es decididamente abstracta —y así podía, en cierto modo, preverse en estos últimos años—, no sospechábamos una tan total entrega de quien, por su naturaleza levantina, parecía no había de despegarse con tal rotunda acción de ciertos cánones de amable concesión a lo sensual y objetivo. Y decimos «casi» porque no creemos a Gabino hombre de prejuicios o de posturas intransigentes definitivas, a la manera de quien cree que ya el arte, por los siglos de los siglos, haya de producirse bajo el exclusivo signo de la abstracción mental. Si hoy Amadeo Gabino se ha entregado y vive, con esa fiebre endémica características, lo no objetivo, es, sin duda, porque sintió llegada su hora de tentar sus posibilidades creadoras en ese sentido y no quiere soslayarla sin saturarse de ella en estos días en que tal concepto priva todavía aquí y en ciertos medios extranjeros. Su histo-

rial, por otra parte, no abona la idea, tan tristemente cierta en otros casos, de una improvisación al sesgo de una moda en vigor; en los últimos diez años no menos de ocho premios, recompensas o distinciones han ido subrayando una constante y fructífera preocupación, bien cuajada en éxitos, que, en varios casos, han divulgado la indudable categoría de un artista español por el mundo. Ello significa algo importante en quien ahora toma una postura en su obra con acentos radicales.

De sus formas plásticas y gráficas —las más son reflejo de las otras— se desprende cierto orden de ideas siempre caras y afines a su autor; efectivamente, lo arquitectónico o aplicable a este género y lo decorativo, en la primera línea de sus actividades en toda su etapa anterior dejan una indudable huella en estas construcciones metálicas simples o complicadas. Hay, en las de mayor simplicidad, una idea de maqueta o proyecto de grandes estructuras edificables —por lo menos, así lo veo— mediante un puro juego de recortes semicirculares o de volúmenes geométricos netos, en barras o planchas que afirman una gravidez estática o fingen la huida hacia la vertical del rascacielos. Otro aspecto de su obra tiene un cariz marcadamente decorativo del mural. Son asimismo realizaciones ferruginosas donde hasta las rugosas soldaduras juegan su papel, ordenadas en horizontal y dispuestas ingeniosamente para producir mediante susperposiciones, que en cierto modo sugieren un paisaje, un efecto ornamental sobrio, contrastando con la claridad del muro. Personalmente, prefiero esta última faceta de sus realizaciones actuales.

«Arriba». Madrid, 5 noviembre 1961.

SANCHEZ CAMARGO

Son muchos los años siguiendo la vida artística de Amadeo Gabino. Paso a paso. Por eso su obra,

expuesta ahora en la sala Nebli, no nos puede sorprender, pues es el resultado lógico de un proceso que tenía, en su caso, que desembocar en esta bella colección de formas plásticas y formas gráficas, donde Amadeo Gabino ya construye, subjetivamente, una escultura que se anunciaba en su visión figurativa y de la cual ha ido alejando todo aquello que podría estorbar a su pensamiento plástico en estado de pureza, sin intervención de una anécdota que distrajera la atención del creador y del espectador hacia otras consecuencias que no fueran aquellas derivadas de un severo concepto del volumen; de buscar a los espacios un sentido y una significación; en dejar a la escultura en sus términos más estrictos, en puro esqueleto. Y como explicación posible, y certera de esta aspiración última de Amadeo Gabino, acompaña a las formas plásticas una colección de formas gráficas, ante las cuales, siguiendo el mismo proceso, podemos llegar mejor a comprender los resultados definitivos, para que así no se crea que la suma final de Amadeo Gabino —por ahora— se debe a su fillación de circunstancias —tan abundante—, sino al resultado de una «actitud» frente a algo que él sabe agotado... La línea de este artista levantino es buen ejemplo de austeridad, de probidad —tan escasa— artística y de creador, que sabe el cómo y el porqué; de escultor que, de verdad, ha llegado a buscar ese secreto que se persigue una y otra vez y que sabemos que tiene que surgir de mano de aquellos que saben la obligación que les corresponde en el tiempo y en el espacio. Amadeo Gabino se halla en ese buen centro de madurez que nos puede ofrecer el logro final tras recorrer largo camino: eso que tan pocos hacen y que Amadeo Gabino ha conseguido siguiendo el duro itinerario del alma, de la sinceridad consigo mismo. Así la maestría, cuando llega, tiene un peso que se proyecta sin que exista duda acerca de su realidad.

«Hoja del Lunes». Madrid, 6 noviembre 1961.

JOSE HIERRO

Lo primero que hice fue acercarme a las obras gráficas —color sobre papel— y plásticas —escultura en hierro— de Amadeo Gabino, el inquieto artista que ahora expone en Nebli. Había algo que sorprendía. Una razón que está a la vista. Un secreto a voces. La clave nos la da esta palabra: «variaciones», de estípe musical. Una palabra que no está empleada caprichosa, sino conscientemente.

Maneja siempre cantidades homogéneas. Perfiles siderúrgicos comerciales, a los cuales convierte en arte su sentido de las estructuras, muy personal. La frialdad normativa de los elementos queda paliada, como temblorosa, llena del espíritu de su autor. Erosiones y soldaduras —el fuego colaborando en la obra— prestan a ésta un humano temblor.

En las formas gráficas, el núcleo unificador es el rodillo, empleado para trazar estas franjas de sobrios y escasos colores. Geometrías templadas por las transparencias de las franjas al cruzarse, por la vaguedad de la frontera entre el papel y el color.

Con medios tan simples, combinando la rigidez de la arquitectura y la geometría con la vibración cordial. Amadeo Gabino ha sabido crear unas formas que atraen y encantan. Orden y serenidad frente al desgarramiento y el gesto teatral. Equilibrio contra expresionismo. Una buena muestra de arte todo ponderación, cuyo encanto no se revela de golpe, sino suave, insistentemente. Arte que parece el punto de convergencia de la industria y de la poesía, de lo que pertenece a todos y de lo que es de uno solo.

«El Alcázar». Madrid, noviembre 1961.

RAMON FARALDO

En Gabino hay algo que es siempre lo mismo: la gracia, la percepción de lo que es actual y oportuno, lo que obedece al estilo de nuestro tiempo y a la in-

formación del autor, muy al día por cierto. En bastantes artistas tanta referencia desnaturaliza la obra; en otros es del todo precisa. En casi todos suscita un conflicto permanente entre lo que se debe a los demás y lo que nos debemos a nosotros mismos.

«YA». Madrid, 1 noviembre 1961.

JOSE HIERRO

Lo que ahora presenta en Juana Mordó son máquinas mágicas. Las brillantes planchas metálicas se ordenan, como fantásticas flores, unidos sus pétalos por remaches. El orden rige esta creación, en la que todo está condicionado a la más rigurosa geometría. Pero la diferencia que existe entre estas piezas y otras cualesquiera pertenecientes al mundo de la técnica —aparte su función específica, como es lógico— es que la impenetrable belleza de estas creaciones de Amadeo Gabino están empapadas de aséptico lirismo. Son criaturas de un poeta que actúa con medios de ingeniero industrial: la proporción expresando el apasionamiento del cerebro, si me es admitida la paradójica expresión. No hay en estas cosas misterio: a lo más ese misterio de lo evidente, de lo sin claroscuro (el misterio de Fra Angélico, no el de Goya). Cuando en las corazas que ha creado Amadeo Gabino se abre un hueco, sabemos que detrás no hay nada enigmático, nada que pueda provocar el terror irracional del espectador. Estas esculturas, como los bellos «collages» y las serigrafías, pertenecen a ese ámbito artístico, poco frecuente entre nosotros, antibarroco, buscador de una belleza que capte la mente, no el corazón. Tal vez sean unos versos de Jorge Guillén los que mejor expresen esta actitud: ...raso nivel, mantiene / resuelto en una idea / su plano: puro, sabio, / mental para los ojos / mentales. Máquinas, éstas de Amadeo Gabino, que no ponen en marcha missiles ni centrales eléctricas, sino la imaginación.

«Nuevo Diario». Madrid, 16 noviembre 1969.

JOSE R. ALFARO

Intervención tecnológica

Pero hoy los artistas, como en el caso de Amadeo Gabino, utilizan espontáneamente la invención tecnológica. Sus expansiones se sitúan en el centro de la creación más pura, la más evidente y la más innovadora. Como un ejemplo podemos citar el de Amadeo Gabino, expositor en estos momentos en la galería de Juana Mordó. Su obra se muestra en toda su proyección dinámica. Nos muestra todo el fenómeno creador desde su estado de nacimiento. Nada se ofrece alejado entre el arte, la técnica y la vida.

Cada exposición de Amadeo Gabino es un acontecimiento emotivo e inolvidable, que sitúa al espectador en los distintos niveles de la sensibilidad. Es como una especie de purificación del arte.

Exaltación y audacia

En el caso de Amadeo Gabino su proceso creador obedece a la diversidad de un principio, que rebasa el medio para afirmarse en una nueva técnica escultórica.

La concepción incluso de su expansión aparece como una especie de «ballet», en que los personajes se enfrentan y se complementan. El escultor lucha con su material para incorporarlo a su escultura. Y, según la manera que elija en la proyección de la materia, hará surgir la escultura, como una respiración extraordinaria y espléndida, de una imagen fulgurante y efímera de la vida.

La obra de Amadeo Gabino se halla en constante crecimiento en el sentido más exacto del término. Busca la belleza como la planta su forma, maravillosamente exaltada y llena de audacia.

Hierro, acero y aluminio

Toda la obra de Amadeo Gabino está realizada en unos materiales permanentes, como son el hierro, el acero y el aluminio.

El espectador iniciado muestra una actitud de reconocimiento y simpatía hacia esta obra de arte. Muestra también el reconocimiento hacia uno de los maestros de una escultura rica en motivaciones nuevas y, al mismo tiempo, desconcertante y audaz.

Amadeo Gabino ocupa, sin duda alguna, un puesto preeminente en la escultura actual. Es el autor de una obra muy digna, que le asegura una posteridad de gloria. Es el creador de una obra nueva que representa a nuestro tiempo.

«Hoja del Lunes». Madrid, 17 noviembre 1969.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Integrados en la arquitectura son sus primeros trabajos escultóricos en verdad importantes, tanto por el tamaño cuanto por la ambición: bajorrelieves cerámicos en color para el Hospital de San Fernando (Cádiz), relieves de piedra, estatuas de bronce, en la Universidad Laboral de Córdoba. El dato es interesante destacarlo, porque toda la obra artística de Amadeo Gabino, no sólo su escultura, tiene relación en uno u otro sentido con la labor arquitectural. Hasta en la arquitectura flotantes de los buques ha dejado este artista muestras de su concepto de lo que puede ser pintura mural. Porque aunque su campo preferido sea el escultórico, no por eso Gabino ha dejado de practicar casi a la par litografía y el dibujo de rápido y nervioso diseño, en cuyas esquemáticas líneas consignaba los perfiles esenciales de un lugar, de una figura. Dibujos a tinta china, dibujos de «arquitecto», con manchas de color independientes del esquema dibujístico. Podría seguirse los itinerarios de todos sus viajes europeos clasificando los

dibujos de ciudades de esos años. Colonia, destruida por la guerra; Amsterdam, gris y misteriosa en sus canales; Hamburgo, decisiva; Londres, orgullosa de sus torres...

Y ha sido en ese momento (1964) de acentuación de su personalidad escultórica cuando le ha llegado a Amadeo Gabino el encargo de la reja para el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. Obra de excepción por sus dimensiones y situación dentro de una arquitectura ambiciosa. En la misma ciudad de Nueva York hay constancia de la excelsa categoría a que llegaron las rejas españolas de otros tiempos. En el Metropolitan Museum está expuesta la de la catedral de Valladolid, que afirma en su verticalísima gallardía la reciedumbre y finura de su arte hispano por excelencia. La sustancial originalidad de la reja de Amadeo Gabino es el de haberla concebido como una escultura. Una escultura que puede deslizarse sobre el pavimento y servir de cierre, pero que igual hubiese podido estar situada en lo alto de un gran muro ciego, sobre el césped de un parque, junto a una lámina de agua. La reja tiene, ante todo, intención de obra escultórica, pero no por ello se ha dejado de tener en cuenta la importante tradición de los rejeros españoles...

De un abstracto de formas figurativas, la escultura de Amadeo Gabino ha llegado a la seguridad lineal. Del barro que cede en la presión de la mano, al hierro que hiere y canta, hierros industriales que él ha introducido en el mundo del arte, vigas con perfiles en forma de T, de I, cuadrados y redondos de todos los diámetros; chapas de todos los gruesos, que en sus manos se transfiguran y adquieren esa nueva significación que sólo el creador artístico puede lograr.

Hierros cortados en frío, con soplete, aprovechando las texturas naturales del acero, las burbujas de la soldadura, la llama de acetileno que levanta ampo-

llas en la piel del metal, erupciones de cambiado color que contrastan con la rebanada cegadora del metal bruñido. Rebanadas como de pan de titanés o de otros imposibles pobladores de los fuegos de la entraña terrestre. Hierros que a veces se crispan y remontan vuelos impensados, escoria hecha nube, lluvia de meteoros petrificados, pleamar inmóvil.

Vertientes estructurales que a veces parece hubiesen sido elevadas con intención de ídolos totémicos por férreas termitas. O que se expanden por el muro con la movilidad y el encadenamiento rítmico que recuerda el desarrollo molecular de una fórmula de la máquina orgánica.

De pocos artistas se podrá decir con tanta razón como de Amadeo Gabino que se ha forjado una personalidad. El pasa muchas horas de su vida en la forja, ensamblando en las marañas rectilíneas constelaciones de asteroides.

«Amadeo Gabino», editado por la Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York.

Madrid, 1964.

VICENTE AGUILERA CERNI

Temperamento ecléctico, aunque bien dotado para aliar cierta ligereza de espíritu con el sentido monumental, Amadeo Gabino parecía irse aproximando cada vez más a una fórmula de compromiso entre la propensión al estilismo y la búsqueda de la potencia. Casi siempre vencía el estilo, porque nuestro hombre —hijo del sapientísimo escultor Alfonso Gabino— se inclinaba generalmente hacia la inmediata puesta en juego de sus múltiples recursos. Sus últimas obras, sin embargo, son construcciones de hierro, con elementos repetidos, en la línea del neoconcretismo.

«Panorama del nuevo arte español». Ed. Guadarrama.

Madrid, 1966. Primera Edición.

EDWIN MULLINS

La representación de la escultura es tristemente escasa. Aparte de Caro, de Gran Bretaña, y del un tanto tedioso francés, Etienne Martín, está el español Gabino, el peruano Guzmán, y no muchos más.

«Sunday Telegraph». Londres (la Bienal de Venecia, 19-6-1966).

NIGEL GOSLING

Y, por último, mi propia lista de honor —por orden alfabético—: Pintura: Antes (Alemania), Damjanovic (Yugoslavia), Burry (Italia), Kelly (Estados Unidos), Fahlström (Suecia), Lichtenstein (Estados Unidos), Smith (Gran Bretaña), Soto (Venezuela), Telescu (Rumania); escultura: Camargo (Brasil), Caro (Gran Bretaña), Gabino (España).

«The Observer». Londres, 19-6-1966 (sobre la Bienal de Venecia).

VICENTE AGUILERA CERNI

¿Qué pasa con las obras del escultor Amadeo Gabino en el marco cultural de nuestra civilización técnica? Como es obvio, brotan de esta escultura artística que carecía de conexión entrañable con la realidad circundante si prescindiera de la constatación —conocida y genérica—, según la cual vivimos en un mundo tecnificado. Pero tales creaciones, ¿cómo se especifican, qué clase de información nos comunican, cuál es la naturaleza de su mensaje, qué tipo de cualidades determina una valoración «analizable» y liberada de las respetables, aunque anárquicas apreciaciones meramente subjetivas? Por consiguiente, necesitamos un «código» interpretativo, una «clave» que nos defina su cualidad.

Comenzando por el final, sería dable decir que las actuales construcciones metálicas de Gabino son estructuras poéticas.

En esa estructuralidad, ¿qué aspectos tiene la cualidad poética de las imágenes corpóreas creadas por Amadeo Gabino? Al menos, son tres. De una parte, desborda los límites puramente «técnicos» de la imagen que es puro hecho visual o de la imagen fabricada para el consumo efímero. Por otro lado, integra datos básicos de lo «estético» (los consustanciados con el mundo natural), como el juego de relaciones entre configuraciones geométricas y ritmos virtualmente móviles, entre armonías y contrastes, entre el privilegiado predominio de las formas simples y la interrupción, la sorpresa sutil o el enigma de las concavidades. En tercer lugar, estas estructuras son «funcionales» —en el más estricto sentido de la palabra— porque «funcionaban» informativamente, provocando o intensificando el potencial de la imaginación de quien las contempla, sumándolo a su polivalencia significativa, a su irradiante comportamiento.

Parece, pues, aceptable hablar de «estructuras poéticas». Sin embargo, la poética de estas imágenes «técnicas» no está tecnicamente reglamentada. Ni su código es lingüístico, ni su clave es gramatical. Código y clave son de índole simbólico, por cuanto su mensaje permite plurales convenciones de significado en torno suyo. Lo mismo puede despertar resonancias de armaduras medievales que lanzarnos hacia universos surcados por naves interplanetarias.

Esta última instancia, con sus estructuras poéticas, con estos símbolos polivalentes, con esta perfección casi sobrecogedora, Amadeo Gabino aporta al fatigado quehacer del «arte» —en términos rigurosamente ciertos— la legitimidad de la fantasía y nuevos caminos para inventar y buscar hasta en las fronteras del misterio que algunos novatos, mi-

tlificadores del seudocientifismo, quisieran eliminar dogmáticamente.

«Técnica y poética en Amadeo Gabino».
Revista D'ARS, núm. 40, MICAN, 1968.

JUAN RAMIREZ DE LUÇAS

El escultor Amadeo Gabino acaba de realizar en estos días la más importante exposición de su vida artística madrileña. Y subrayamos lo de madrileña porque ya Amadeo Gabino había alcanzado un gran éxito internacional con el tipo de esculturas que ahora nos ha mostrado. La anterior ocasión fue en el Pabellón de España de la XXXIII Bienal de Venecia (1966); la actual, en la Galería Juana Mordó. Gabino ha insistido, depurando y perfeccionando, en lo que constituyó una valiosa aportación a la Bienal citada, hasta tal punto que su nombre fue uno de los que entraron en liza en el momento de otorgar los grandes premios. Hoy, Amadeo Gabino, junto a una personalidad inconfundible, nos presenta el fruto de una paciente y entusiasta búsqueda artística, que ha pasado por diferentes y diferenciadas fases hasta llegar al momento más creativo de su trabajo escultórico...

«Amadeo Gabino, escultor de un futuro presente».
Arquitectura, Madrid. Año 1969. Núm. 132.

VICENTE AGUILERA CERNI

Estas metáforas corpóreas de Amadeo Gabino son símbolos de la era científica y tecnológica. Invitan al vuelo de las facultades imaginativas. Son conceptos materializados, formas rotundas donde el dato preexistente se transforma estableciendo analogías indirectas. Son estricta denotación porque no contienen nada superfluo, ni accesorio, ni banal. Se constituyen sobre el lenguaje básico de las configuraciones técnicas. Pero su simbolismo no está

en el campo de la fantasía cientfista, sino que surge de la búsqueda de un lenguaje poético capaz de expresar las realidades y los horizontes de la ciencia y de sus instrumentos técnicos

Encierran el mensaje de una gran aventura humana: la de comenzar a comprender que el futuro sólo es un hoy provisionalmente aplazado. Rotundas, frías, duras, límpidas, depuradas, las obras son estructuras elocuentes por sí mismas. Con ellas, Gabino —dominando propósitos y medios operativos— entrega a las desorientadas misión y noción del arte contemporáneo, una referencia válida, un soporte para navegar por el espacio virtual del riesgo cierto y la frágil esperanza.

Catálogo «Galería Juana Morbó». Madrid, Nov., 1969.

Las últimas evoluciones de Amadeo Gabino registran el tránsito desde las construcciones que evidenciaban su origen neoplasticista —resueltas con acoplamientos espaciales de formas planas—, hasta las recientes «armaduras», donde la herencia del constructivismo se resuelve en una especie de «topografía metálica» con estratos recortados, superposiciones y oquedades que buscan un lenguaje estético cuyos vocablos son la luz, las calidades del metal, las sombras y la valoración de los planos. Estos hermosos y perfectos objetos unen el tecnicismo con la imaginación poética y las intuiciones del futuro.

Iniciación al arte español de la postguerra.

Ediciones de bolsillo. Barcelona, 1970.

El acero es, en su más pura expresión de una lámina inmaculada, el medio clásico moderno. Pocos son los escultores que lo emplean con tanta belleza como Amadeo Gabino, cuya última exposición se abrió en Stadtliche Kunstsammlungen, en Ludwigshaven, Alemania, el día 12 de abril. Esta

fue la tercera exposición alemana en un período de ocho meses. Sin duda alguna, Amadeo Gabino, nacido en 1922 en Valencia, España, ha conocido un año lleno de éxitos en las exposiciones de Ginebra, Friburgo, Berlín, en la Galería Juana Mordó Madrid, y en este momento en la de Ludwigshaven...

«Sculpture International» Vol. 3. Núm. 2-3-1970. Londres.

MANFRED FATH

La aportación hecha por los artistas españoles a esta diversidad de estilos es importante. Así, los impulsos que salían de Picasso no se evalúan lo bastante. Pero también las aportaciones de escultores como Julio González y Pablo Gargallo, o como de los jóvenes José Subirachs, quien se enfrenta al problema de la presión y la tensión y muestra en ello su preferencia para texturas interesantes y la policromía, o Eduardo Chillida, con sus formas severas y claras, y Berrocal, con esculturas figurativas, que se montan con piezas sueltas y que se dejan desmontar como un utensilio técnico, son importantes. A parte de ellos, existe un gran número de pintores españoles, solamente voy a nombrar a Salvador Dalí, Joan Miró, Manolo Millares, Luis Feito, Rafael Canogar, Antonio Saura, que daban impulsos esenciales a la creación artística de nuestra época. Mientras que se enseña de vez en cuando a los pintores españoles, las exposiciones de los escultores españoles son muy escasas.

Entre los jóvenes escultores españoles que encontraron un lenguaje de formas propio y muy característico, Amadeo Gabino gana cada vez más importancia. Sus trabajos fueron últimamente enseñados en exposiciones internacionales, como, por ejemplo, en la Bienal de Venecia de 1966. El artista, nacido en Valencia en 1922, recibió su formación en la escuela de Bellas Artes de su ciudad

natal. Becas le posibilitaron para seguir formándose en Roma, Hamburgo, París y Nueva York. Viajes en Europa, Africa y América del Norte profundizaron sus conocimientos del arte contemporáneo. El gran número de libros de apuntes que llenó durante estos viajes con dibujos, notas e ideas, dan perfectamente cuenta de ello...

Ludwigshafen, 1970

MUSEOS

Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Museo de Arte Abstracto. Cuenca.

Städtische Kunsthalle. Mannheim.

Brooklyn Museum. New York.

Aschenbach Foundation for Graphic.

Art. San Francisco.

Musee Rath. Ginebra.

Cabinet des Estampes. Ginebra.

Museo de Bellas Artes. Bilbao.

Städtistische Kunstsammlung en
Ludwigshafen.

Hamburger Kunsthalle. Hamburgo.

Museo de Arte Contemporáneo. Villafamés.

BIBLIOGRAFIA BASICA

RAMON FARALDO: «YA». Madrid, 18 noviembre 1951.

— «Correo Literario». Madrid, 3 de mayo de 1953.

— «Índice». Madrid, 30 mayo 1953.

— «Espectáculo de la Pintura Española». Editorial Cigüeña, 1953.

CAMON AZNAR: «ABC». Madrid, 13 noviembre 1953.

FIGUEROLA-FERRETTI: «Arriba». Madrid, 1 julio 1954.

SANCHEZ CAMARGO: «Pueblo». Madrid, 15 julio 1954.

KARL AUGUSTINUS BIEBER: «Casa-bella». Milán, agosto, 1954.

— «Domus». Milán, septiembre de 1954.

— «Die Innenarchitektur». Essen, octubre 1954.

VICTOR DE LA SERNA: «Ateneo». Madrid, 5 de octubre 1954.

— «Revista de Arquitectura». Madrid, octubre 1954.

— «ABC». Madrid, 1954.

FRITZ JAENECKER: «Baukunst und Werkform». Darmstadt, octubre 1954.

JOSE LUIS SANCHEZ: «Aujourd'hui». París. Enero, 1955.

- CAMARA: «Jornada». Valencia, 1955.
- SANCHEZ CAMARGO: «Nieuws ut Bergen». Holanda, 20 mayo 1955.
- «Revista». Madrid, 16 diciembre 1955.
- GONZALO BARREDO: «Arriba». Madrid, 1957.
- ARBOS BALLESTE: «ABC». Madrid, 1959.
- FIGUEROLA-FERRETTI: «Arriba». Madrid, 1 de marzo de 1959.
- SANCHEZ CAMARGO: «Ateneo». Madrid, 16 diciembre 1959.
- JOHN HALDING: «Lübecker Nachrichten». Alemania, 30 julio 1961.
- RAMON FARALDO «YA». Madrid, 1 noviembre 1961
- SAN MARTIN: «Madrid». 1 noviembre 1961.
- FIGUEROLA-FERRETTI: «Formas plásticas y gráficos de Amadeo Gabino». «Arriba». Madrid, 5 noviembre 1961.
- SANCHEZ CAMARGO: «Amadeo Gabino». «Hoja del Lunes». Madrid, 6 noviembre 1961.
- TOMAS OGUIZA: «Artes». Madrid, 8 de noviembre de 1961.
- JOSE HIERRO: «Variaciones de Amadeo Gabino». «El Alcázar». Madrid, noviembre 1961.
- GOTTFRIED SELLO: «Hanburger, Abendblatt». 9 mayo 1962.
- BRIAN D'DOHERTY: «The Nueva York Times». Mayo de 1962.
- STUART PRESTON: «The Nueva York Times». Mayo de 1962.
- JUAN RAMIREZ DE LUCAS: «Amadeo Gabino». Editado por la Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España en Nueva York (1964-65).
- EDWIN MULLINS: «Damp Venice». Sunday Telegraph. Londres, 19 junio 1966.
- NIGEL GOSLING: «Sunset over Venice». The Observer. London, June 19, 1966.
- MARCO VALSECCHI: «La Scultura Domina La Bienale». 6 julio 1966.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Panorama del nuevo arte español». Ediciones Guadarrama. Primera Edición. Madrid, 1966.

RAMON FARALDO: «Amadeo Gabino». «YA». Madrid, 1 noviembre 1969.

JOSE HIERRO: «Amadeo Gabino». «Nuevo Diario». Madrid, 16 noviembre 1969.

J. R. ALFARO: «La escultura de Amadeo Gabino en la entraña de los descubrimientos tecnológicos de nuestra época». «Hoja del Lunes». Madrid, 17 noviembre 1969.

CASTRO ARINES: «El viejo y el nuevo mundo de Amadeo Gabino». «Informaciones». Madrid, 20 noviembre 1969.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Amadeo Gabino». Catálogo. Exposición Galería Juana Mordó. Noviembre 1969. Madrid.

JUAN RAMIREZ LUCAS: «Amadeo Gabino». Arquitectura, núm. 132. Madrid. Diciembre 1969.

VICENTE AGUILERA CERNI: «El arte, impugnado». Editorial Cuadernos para el diálogo. Madrid 1969.

MANFRED FATH: «Exposición en Städtische Kunst-sammlungen. Ludwigshafen, 1970.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Iniciación al arte español de la postguerra». Ediciones de bolsillo. Ediciones Península. Primera Edición. 1970. Barcelona.

I N D I C E

	<i>Pág.</i>
VIDA Y OBRA	7
ESQUEMA DE SU VIDA	29
LÁMINAS DE SU OBRA	33
ESQUEMA DE SU ÉPOCA	49
EL ESCULTOR ANTE SU OBRA	55
EL ESCULTOR ANTE LA CRÍTICA	57
MUSEOS	73
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	75

Las fotografías que figuran en el libro han sido realizadas por Marvin Bolotsky y Amadeo Gabino.

LAMINAS

PORTADA: Color

Título: MARTE XIII

Dimensiones: 0,50 × 0,50 × 0,50 metros.

Materia: Hierro y acero inoxidable.

Año: 1971

Colección: Kunsthalle. Hamburgo

PAG. 33: Blanco y negro

De arriba a abajo y de derecha a izquierda.

Materia: Hierro

Título: CONSTRUCCION N.º VIII

Año: 1961

Materia: Hierro

Título: HOMENAJE A VASARELY N.º 1

Año: 1962

Colección: Museo Español de Arte Abstracto. Cuenca.

Materia: Hierro

Título: REJA

Año: 1963

Título: PLEAMAR

Materia: Hierro

Año: 1964

Materia: Hierro

Título: SEMAFORO ESPACIAL II

Año: 1964

Materia: Aluminio anodizado
Título: MURAL (Johannesburg). Detalle
Año: 1965

PAGS. 34 Y 35: Blanco y negro

VISTA DEL ESTUDIO

PAG. 36: Color

Título: ESTELA ESPACIAL I
Materia: Hierro y acero inoxidable
Dimensiones: 200 × 40 × 40 centímetros.
Año: 1970
Colección: Del artista.

PAG. 37: Color

Título: ABISMO LUNAR I
Materia: Hierro pintado y acero inoxidable
Dimensiones: 200 × 200 × 70 centímetros.
Año: 1966
Colección: Museo Rath. Ginebra

PAG. 38: Color

Título: ARMADURA TERRESTRE
Materia: Hierro
Dimensiones: 100 × 100 centímetros.
Año: 1965
Colección: Städtische Kunsthalle. Mannheim

PAG. 39: Blanco y negro

Título: PROA ESPACIAL
Materia: Aluminio y latón
Año: 1966
Colección: Nelson Rockefeller. New York

PAG. 40: Color

Título: APOLO XIV
Materia: Aluminio y acero inoxidable
Dimensiones: 100 × 100 × 100 centímetros
Año: 1969
Colección: Museo de Bellas Artes. Bilbao

PAG. 41: Color

Título: YELMO DE LA NOCHE N.º 1
Materia: Hierro pintado y acero inoxidable
Dimensiones: 200 × 200 × 60 centímetros
Año: 1970
Colección: Städtische Kunstsammlungen
Ludwigshafen

PAG. 42: Blanco y negro

Título: PROA ESPACIAL III
Materia: Aluminio y acero inoxidable
Dimensiones: 200 × 200 × 70 centímetros
Año: 1969

PAG. 43: Blanco y negro

Título: YELMO DE LA NOCHE N.º 2
Materia: Hierro pintado y acero inoxidable
Dimensiones: 200 × 200 × 55 centímetros
Año: 1971

PAGS. 44 Y 45: Color (doble página)

Título:
Materia: Aluminio y acero inoxidable
Dimensiones: 23 × 14 metros
Año: 1969
Emplazamiento: Central Eléctrica de Castrelo.
Orense

PAGS. 46 Y 47: Blanco y negro

PANORAMICA EN LA
XXXIII BIENAL DE VENECIA 1966

PAGS. 48: Color

Título: VIBRACION LUNAR N.º 1
(Múltiple)
Materia: Hierro cromado
Dimensiones: 40 × 40 × 40 centímetros
Año: 1972

Blanco y negro

Título: APOLO XVI
Materia: Acero inoxidable y aluminio
Dimensiones: 100 × 100 × 100 centímetros
Año: 1971
Colección: Museo de Arte Contemporáneo.
Madrid

COLECCION

«Artistas españoles contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA FUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tàpies, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-PIZÓN.

En preparación:

Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.

Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.

Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.

Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.

Pérez Casas, por Odón ALONSO.

Montserrat, por Enrique FRANCO.

Pancho Cossío, por José HIERRO.

César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.

Esta monografía sobre la vida y obra del escultor Amadeo Gabino se acabó de imprimir en Madrid, en los talleres de Gráficas Alonso, el 5 de abril de 1972.

ples exposiciones, de un largo proceso de investigación y estudio, llega en el año 1965 a la madurez creativa. De esta forma, y con voz inconfundible, nos encontramos ante su obra actual, que García-Tizón denomina poética del espacio. Su escultura es una serena exaltación de la existencia, una poética concreción plástica de las metáforas que la técnica nos proporciona referidas al cosmos.

El reconocimiento internacional de Gabino se encuentra en la crítica más significativa de los países en donde ha expuesto, y en su obra, que figura en importantes museos de arte contemporáneo. Recientemente, el profesor Werner Hofmann, director de la Kunsthalle de Hamburgo, ha adquirido en Madrid una obra de Gabino para el mencionado Museo.

Precio: 60 Ptas.

SERIE ESCULTORES

