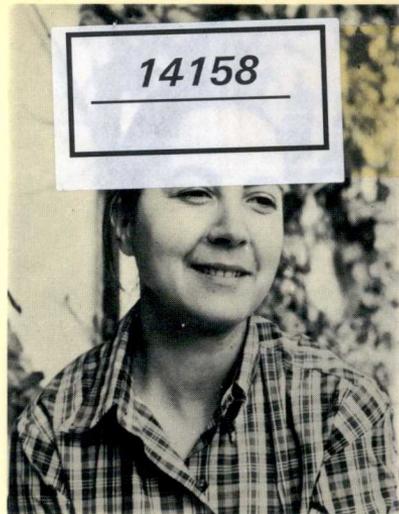
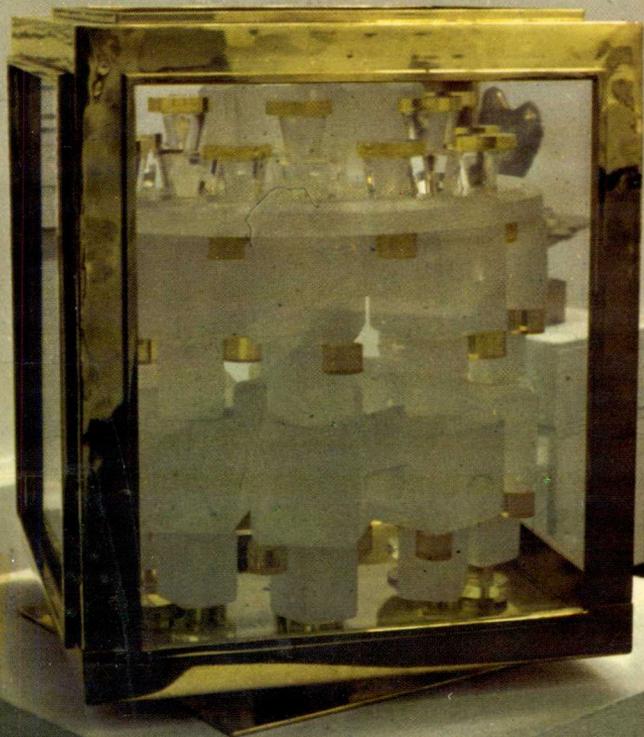




VICENTE AGUILERA CERNI

Alfageme

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Elvira Alfageme (Madrid 1937) ha seguido una trayectoria que la ha situado entre los artistas españoles más inquietos e interesantes.

Aunque comenzó su carrera artística como pintora (trabajando, sobre 1959, con Ricardo Macarrón, Alvaro Delgado y Willian Crovello), pronto se definió su vocación hacia la escultura.

Tras una primera etapa organicista (entre 1966 y 1968, obteniendo en 1967 el premio Nebli) cultivó un peculiar tipo de construcciones realizadas con plexi-



14.158

Alfred.

VICENTE AGUILERA CERNI

De la Asociación Española de Críticos de Arte

De la Association Internationale des Critiques D'Art.



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

Argente.

R.40-250



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-2968 - 1975. I. S. B. N. 84 - 369 - 0454 - 0

Printed in Spain

INICIACION A UN PROCESO

En cierto modo, la evolución de los trabajos de Alfageme reconstituye algunos aspectos esenciales del proceso seguido por la escultura moderna. Lo cual quiere decir que el concepto de la estatutaria tradicional ha sido decisivamente desbordado y modificado. Se ha vuelto obligatorio el uso de nuevas denominaciones porque las palabras deben expresar inéditos propósitos y problemas. Entre los vocablos cuyo uso se ha vuelto impreciso, vacilante o inadecuado, está, precisamente, el que se refiere al oficio del escultor. Cuando hoy se habla de «arte escultórico» no sabemos en realidad lo que se está diciendo, si se trata de la estirpe de construcciones y objetos en la que ha venido a desembocar un quehacer antaño definido por su índole reproductiva, imitativa y expresiva. Es muy posible, entonces, que se esté haciendo referencia a la creación de unas materializaciones cuya lectura exige códigos propios.

Dentro del contexto de nuestra cultura visual, el hecho de que Alfageme haya puesto acentos personales a la reconstrucción de un proceso preexistente, solamente quiere decir que ha seguido un aprendizaje similar al de otros muchos escultores que han dejado de serlo para adentrarse en la pesquisa de un arte constructivo, y acaso de unas poéticas que se apoyan en los materiales y las técnicas puestos en nuestra contemporaneidad, por la sencilla razón de que el encuentro con un vocabulario propio requiere el haber vivido el envejecimiento, la superación o la contradicción de los lenguajes ajenos.

Para orientar de entrada al lector sobre el prisma a través del que contemplamos la obra de Alfageme, aventuraremos que su labor se nos aparece como una sucesión de constantes premoniciones dentro de cada esquema previo adoptado. A su vez, esa condición premonitoria suponemos que puede ser correctamente interpretada si partimos de la constatación de unas notas comunes a los distintos períodos y aspectos que intentaremos describir. Esa especie de «constantes» pudieran centrarse en el carácter básicamente intuitivo de sus distintas propuestas, en la riqueza de su inventiva y en la capacidad para dejar abiertas las puertas hacia nuevas y diferentes formulaciones.

Esto puede hacerse de muy distintas maneras y siguiendo caminos divergentes. A fin de cuentas, el arte contemporáneo (o esa peculiar actividad especializada de la cultura visual a la que damos vagamente el nombre de «arte») fuerza la actitud de los llamados «artis-

tas» porque se desarrolla dentro de una serie de condicionamientos y padeciendo una compleja gama de tensiones. De una parte, la tentación de reflejar el mundo circundante (buscando dicciones individualizadas y la liberación de la personalidad) está contrapesada —o contradicha— por el impulso hacia la investigación sistemática, consciente, racional. Por otro lado, está la dialéctica entre las innovaciones formales y la eventual renovación de los contenidos, aspecto en el que más de una supuesta «vanguardia» puede ser el disfraz de configuraciones mentales absolutamente retrógradas. No hace falta decir que, en un mundo como el nuestro, en el que todo es encrucijada, choque y disyuntiva, la neutralidad queda automáticamente alineada con la regresión.

La dilucidación de esa dialéctica está dando lugar a respuestas simplificadoras, banales a fuerza de ser demasiado evidentes. En el caso de la escultura (o de los objetos significativos que están intentando aportar una conexión «diferente» con la realidad), las cosas se presentan de un modo peculiar. Aunque quiera, el escultor no puede dejar de identificarse con un primer significado implícito en los niveles técnicos que utiliza. Puede, por consiguiente, verse traicionado —o puesto al descubierto— por sus procedimientos operativos. Esa capacidad de revelación que posee la técnica quizá quede suficientemente aclarada si pensamos en las diferencias operacionales que separan al artesano del artista y del diseñador (sea cual fuere la escala utilizada por este último).

Es indudable que las fronteras entre las respectivas tareas de esos tres personajes que cubren el campo de lo que se viene denominando «arte», son esencialmente imprecisas y móviles, según los momentos históricos y los esquemas culturales donde se desenvuelven. Pero lo mismo que hay diferenciaciones basadas en las técnicas, pueden ser aplicadas distinciones basadas en la «imagen social» de cada especialidad, en sus mitologías sustentadoras o en las alienaciones que hacen ver la realidad de las cosas y de nosotros mismos a través de una lente deformadora que casi siempre produce resultados de conformismo y autosatisfacción. Es bien sabido: nada existe tan incómodo y desasosegador como la cruda verdad.

Suele decirse que el artista cumple su función al ejercitar su potencial creativo o inventivo. También se afirma con frecuencia que el señalamiento de sus «verdades» corresponde a la crítica. Por descontado, estos lugares comunes —como todos los tópicos aceptados sin someterlos a revisión— son la inservible caricatura de algo demasiado evidente. Sin meternos en mayores honduras, en la práctica al uso dentro del microcosmos «artístico», la mayor parte de los llamados artistas juzgan las labores críticas instrumentalizándolas, según estimen que les resultan beneficiosas o perjudiciales: lo demás les importa bien poco. La crítica «debe» ser una especie de propaganda, cuya valoración depende de la cantidad de elogio que pueda contener. Naturalmente, cierta crítica suele caer en la trampa por una sencilla razón de

comodidad. Sin embargo, lo único que puede contar —en un abordaje primario y simple— es la exacta determinación de la entraña cultural (en este caso de la cultura visiva) y la adscripción a las corrientes que, positiva o negativamente, registran el sentido de la evolución histórica o intervienen de alguna manera para rectificarla.

Esto no es divagación. Es fundamental para saber cómo se enfoca inicialmente el proceso artístico de Alfageme. Al igual que cualquier otro en el contexto del arte contemporáneo, posee una inesquivable cualidad testimonial. Es lo que es y lo que puede representar en cuanto partícula y aportación dentro del vasto conjunto de la moderna cultura visual. Entonces, si hemos comenzado afirmando que las constantes apreciables en la evolución de una obra —que hipotéticamente todavía desconocemos— son lo intuitivo, lo inventivo y lo abierto, ello implica un emplazamiento, un rumbo. Lo cual no quiere decir que el curso de sus cambios sea lineal, sino que se mantienen los impulsos motrices de su comportamiento. El tránsito desde la depuración de las formas orgánicas a las constructivas, de las materias tradicionales a las procedentes de la técnica moderna, de lo opaco a lo diáfano, pasando por la presencia cromática hasta llegar a propuestas más complejas, no se realiza siguiendo un razonamiento sistemáticamente programado, sino en virtud de una clara fecundidad inventiva y de una precisión de constantes búsquedas intuitivamente gobernadas. La importancia de los materiales empleados en cada momento no puede ser disi-

mulada, pero sería inadecuado poner énfasis excesivo sobre su hipotética «novedad» cuando lo fundamental en la relación obra-materia reside en el comportamiento operativo, en la fuerza poética y en el significado. Al decir esto nos estamos refiriendo al empleo por Alfageme de ciertos materiales termoplásticos, cuyos imperativos —como en cualquier otro— son al mismo tiempo sus posibilidades. Lo que cuenta no es la materia prima, sino la identificación entre sus cualidades y la idea transfiguradora que otorga nueva entidad a lo que aguardaba pasivamente una definición.

La moderna cultura del diseño ha elaborado una especie de mitología sobre la fidelidad al material, partiendo de la presuposición de unos condicionamientos de la materia sobre la forma. Es decir, el diseñador podía quedar reducido a la categoría de funcionario de sus propios instrumentos. La escultura —o el objeto en el que se ha convertido— es diseño, pero su función no es la utilidad de uso «consumible» en la práctica diaria, sino que se «utiliza» como factor de enriquecimiento. En este sentido, la ausencia de programación puede ser suplida por la capacidad de invención. Y con ello entramos en el terreno donde se ha venido desarrollando la tarea creativa de Alfageme.

Vamos a contemplar una labor claramente vocacional, un esfuerzo impulsado por la ambición y tenazmente sostenido. Ello comporta implacables renovaciones y sustituciones, nuevas pesquisas y objetivos cambiantes. Se repite la versatilidad del arte contemporáneo.

La dialéctica de la escultura moderna —materia sólida y elocuencia del espacio— puede confluir en acoplamientos logrados mediante la convivencia de materias opacas, transparentes y traslúcidas. De ese modo, los momentos más definitorios en la producción de Alfageme equivalen a propuestas de apertura y búsqueda. Rompiendo los límites tradicionales entre los distintos «géneros» artísticos, se han recorrido —y en cierto modo reconstituido— caminos esenciales persiguiendo la propia individualización. Es una aventura que puede ser emprendida intuitivamente, pero que exige, en cada caso, una dura determinación, un frío compromiso con lo que se pretende conseguir.



LA LLAMADA ORGANICA

Este período se extendió, aproximadamente, entre 1966 y 1968. Naturalmente, ambas fechas deben ser consideradas —porque en la originación y evolución de los productos humanos siempre se entrecruzan el «antes» y el «después»— como simples referencias aproximativas para indicar lo que predominó entre ellas.

Según confesión de parte, los influjos entonces rectores fueron los de Moore y Arp. Pero tales influencias no pueden ser aceptadas en solitario, ya que las nociones encarnadas implicaban la más o menos visible presencia de otros factores llegados desde poéticas afines. Lo cual quiere decir que también es preciso contar con la órbita en la que se movieron Laurens y Brancusi, aunque la noción de «afinidad» debe ser entendida, aquí y ahora, en sentido muy amplio.

Hablamos de una «llamada orgánica» en esta época de Alfageme. El rumbo era una respuesta a la apelación del mundo objetivo. Pero ese mundo exterior, que llega hasta nosotros a través de los sentidos y de los procesos perceptivos, golpea con multitud de imágenes que son objetos, seres, cosas sometidas a evoluciones y cambios. Entonces, parece lógico que el artista se plantee el problema de enfrentarse con su irremediable dinamismo evolutivo y de sintetizar de algún modo su compleja poliformidad. La reproducción se convierte en iconología, y los «iconos» en repertorio interpretativo donde la síntesis, la depuración y la simplificación de lo real convierten la analogía literal en signos materializados donde la similitud surge por asociación de ideas provocada por la imagen-objeto que se ha creado. Siempre se expresa algo al consumir esa operación: se traduce una subjetividad, se señala una realidad o se procura emitir un mensaje, pudiéndose detectar el variable predominio de cualquiera de estos tres factores expresivos, si bien es evidente que coexisten de modo inseparable.

Lo que diferencia la escultura tradicional de la moderna, es el agigantamiento de las corrientes en las que las cualidades intrínsecas del objeto predominan sobre los datos analógicos. Nombres como los de Moore y Arp, o Laurens y Brancusi, comparten esa voluntad sintetizadora que propende hacia la alianza entre el contenido expresivo y la estricta objetualidad de lo creado, entre la descripción y la prioridad de su propia autonomía estructural.

Al reconstituir unas vertientes del proceso de la escultura contemporánea —y al adoptar inicialmente ciertas facetas de uno de sus aspectos fundamentales—, Alfageme hizo una reinterpretación en la que se filtraba elocuentemente su acento personal. Pero la problemática vertebral estaba allí. Intuitivamente, había tomado partido por uno de los campos en los que se escinden los quehaceres del arte contemporáneo: lo orgánico y lo constructivo.

Lo orgánico comporta la aceptación de la naturaleza como hecho preexistente y sometido a cambios y evoluciones: hereda un pasado e implica un futuro, pero sobre todo es un presente con el que estamos vitalmente identificados. Hay un hecho referencial, cuya materialidad —acaso depurada y simplificada al máximo— aísla en el tiempo un instante del destino de algo viviente, de lo que se forma y crece, o se destruye y degrada. El mundo representado es el de la materia constantemente transformada. Al inmovilizarlo y sintetizarlo, se busca su esencia. Y esa esencialidad encierra en el fondo el patetismo de una rebelión existencial contra su propia caducidad irremediable. Se vuelve a lo embrionario porque su imagen —pulida, limpia, mórbida— oculta su latido sensual, su impulso amoroso en el que se escucha el desesperado aliento de la muerte, bajo los viejos sueños de la perfección y la belleza, para remontarse sobre la transitoriedad, que es la «conducta» de lo imperfecto. Entonces, la pesquisa formal hacia la armonía, hacia lo acariciable y sin aristas, es un gesto de reconocimiento y esperanza, pero

en el fondo lo es de angustia oculta que transmuta la conciencia de frustración en apariencia serena.

Por el contrario, lo constructivo se sitúa en el espacio, pero cuando se plantea según formulaciones limítrofes, elude las heridas del tiempo. Es decir: pertenece al campo de las ideas y los conceptos, trascendiendo las mudanzas del mundo natural. Se vincula a la razón y a los procedimientos operativos con los que la técnica realiza los procesos racionales. En este sentido, si lo orgánico se identifica con el comportamiento intuitivo, lo constructivo representa la propuesta de una conducta lógica, de modo que sus manifestaciones artísticas implican modelos mentales que, por el mero hecho de existir, ejercen influencia sobre cualquier aspecto de la vida.

Así, la etapa organicista de Alfageme excluía virtualmente la dimensión temporal porque detenía y sintetizaba un instante de lo viviente, de lo que crece y se destruye. Era la traducción formal de un esfuerzo para encontrar la esencia duradera de lo que es intrínsecamente transitorio. No eran símbolos estrictos, pero las formas simplificadas y estilizadas, en alianza con la dureza de los materiales y la perfección de su tratamiento, simbolizaban una voluntad vitalista. Su quietud y su depuración pertenecían al último estadio de las soluciones tridimensionales del naturalismo.

LO CONSTRUCTIVO

En 1942, Constantin Brancusi había llegado virtualmente al límite último de la escultura orgánica con su «Comienzo del mundo», obra a la que puso el elocuente subtítulo de «escultura para ciegos». La forma ovoidea, lisa y depurada, quintaesenciaba el ensimismamiento simbolizando un instante germinal con el volumen cerrado que parecía proteger el misterio de la vida contra la permanente amenaza de lo contingente. Era un hecho visual, pero sobre todo era una realidad táctil en la que ya no contaba para nada la apelación sensual. La angustia de lo percedero quedaba eclipsada al encarnarse la simple serenidad de lo que se acerca a la perfección.

No eran inútiles las restantes pesquisas ni las inagotables versiones con las que la voluntad artística podía intentar la síntesis casi ritual de la existencia, de su esperanza en la fecundidad y su

destrucción en la muerte. Al culminar esta etapa, en la que Alfageme revitalizó una experiencia histórica siempre inconclusa y siempre posible, parece lógico que apareciera la llamada de un planteamiento opuesto. Los «grandes y sencillos gestos creadores del Universo» —con palabras de Werner Hofmann— darían paso a la necesidad constructiva, a la ordenación y la coherencia de raíz racional. No abandonó el impulso de la intuición, pero se impuso el tránsito a un orbe diferente que superara o evitara la insoluble contradicción latente en la totalidad de las tendencias artísticas organicistas: la complacencia sensual y el perfeccionismo que desemboca en una noción religiosa.

Desde 1969, Alfageme fue realizando —con retornos ocasionales al período anterior— un nuevo tipo de construcciones. El espacio apareció como realidad física y el volumen se alió con la luz y el color. Cambió la materia prima y llegaron los plásticos. Se renovaron los procedimientos operativos. Es decir, apareció una problemática diferente.

Esa problemática se manifestó mediante el tránsito de construcciones abiertas cromolumínicas a otras construcciones de naturaleza arquitectónica. Si a eso añadimos la utilización de materiales termoplásticos que comportan un repertorio peculiar de técnicas, posibilidades y limitaciones, comprobaremos que lo natural había sido sustituido por lo técnico, lo interpretativo por lo creativo y la estilización por el diseño. La intuición —nunca relegada— había conducido hacia un tipo de creación con todos los signos extremos de la racionalidad.

Es decir, la traducción y la síntesis ya eran proyecto, idea y creatividad en el campo formal.

Al acercarse a la experiencia histórica del constructivismo, las intuiciones de Alfabéiev le permitieron encaminarse hacia fórmulas cada vez más claras y definidas. En este sentido, no es necesario poner demasiado énfasis sobre la eventual «novedad» del material utilizado, sino sobre la progresiva definición de los conceptos rectores y de sus implicaciones. Los constructivistas rusos ya habían afirmado categóricamente que todo fenómeno real es de naturaleza espacio-temporal, ya que espacio y tiempo son inseparables, y son formas de existencia de la materia. Entonces, si la escultura organicista expresaba un intento para detener y resumir la constante evolución del mundo natural, el arte nacido del constructivismo plasmaba estructuras permanentes de la realidad. Lo cual comportaba una relación dialéctica en la que los conceptos y los productos de la inteligencia y la razón proponían modelos que, por sí mismos, sugerían rectificaciones y mejoramientos de lo espontáneo y hasta cierto punto incontrolado. En la era del constructivismo, del neoplasticismo y del funcionalismo, la misión del arte ya no podía consistir solamente en la interpretación o el ornato de la vida, sino en su perfeccionamiento y organización.

Por lo tanto, este nuevo tipo de vinculación con la realidad debía identificarse con la tecnología moderna y con el empleo de materiales inéditos. En ello no hay, ni puede haber, ninguna clase de dogmas, al menos según han

pretendido establecerlos las mitologías del diseño industrial. Afirmaciones como las de que la materia o la función condicionan la forma, son hasta cierto punto válidas cuando se trata de producir objetos industriales para el consumo y la utilización práctica, pero son virtualmente inoperantes cuando se intenta crear objetos artísticos cuyo valor modelístico necesita la más amplia libertad para la inventiva. Lo cual, no significa concesión de carta blanca para lo arbitrario e irracional, sino reconocimiento de que el arte no es un repertorio de soluciones conclusas. Se plantea como viaje hacia campos de posibilidades dentro de diversas concepciones básicas. De ahí surge la posibilidad de acceder a los modelos racionales por el camino de la intuición, como ha sucedido con las obras que han caracterizado de modo predominante este período de Altageme.

Tras las construcciones libres y abiertas —en las que todavía se apreciaban ocasionales reminiscencias de tipo orgánico en la sinuosidad de los perfiles—, llegaron las construcciones de tipo arquitectónico. Estas «arquitecturas» eran esencialmente superposiciones y acoplamientos de elementos repetidos.

La novedad de esta concepción no estaba, como es evidente, en la combinación de módulos. Lo aportado residía en su índole ambiental y en la intervención cromática y luminosa. La transparencia del material integraba los conjuntos en el espacio circundante. Las superficies pulidas podían actuar de modo reflectante. Los distintos espesores creaban diversos grados de opacidad. Así, la forma

dejaba de actuar en cuanto volumen y límite de un objeto independizado o «separado» del espacio. Se había creado una peculiar estirpe de construcciones ambientales y luminosas, enriquecidas por la inserción de elementos coloreados del mismo material.

Acaso sin proponérselo explícitamente, las obras «arquitectónicas» de Alfageme desbordaban la pesquisa de la belleza mediante la explotación de las cualidades intrínsecas de la materia. Allí había una lógica estructural y organizativa, una regularidad formal, equilibrios, estados de inmovilidad aparente o de ritmo y movimiento. Pero lo fundamental consistía, sin duda, en los hallazgos ambientales y lumínicos. La «arquitectura» vivía de su propia imposibilidad, pues no era configuración del espacio valiéndose de referencias o fronteras, sino absoluta consubstanciación con el espacio y con la luz. Era puro «ambiente». De ese modo, planteó signos materiales que parecían evadirse hacia la inmaterialidad, objetos que pertenecían simultáneamente a su propia naturaleza estática y a situaciones siempre cambiantes.

APERTURA Y SINTESIS

En 1973, Alfageme dio un nuevo paso en la concepción de sus obras. Si la arquitectura-ficción le conducía al planteamiento de una propuesta utópica, los nuevos trabajos, integrando ese enfoque visionario, convivieron con otra reproducción de la naturaleza, distinta de las depuraciones realizadas en períodos anteriores.

Grandes conchas de moluscos —literalmente descritas y considerablemente ampliadas— contenían en su interior modelos reducidos de las precedentes arquitecturas, constituyendo a modo de un receptáculo opaco en el que se albergaba un conjunto, diáfano y luminoso, que sugería la cualidad de las piedras preciosas. Pero estas formas reflectantes y en ocasiones colo-

readas, estaban hechas con los mismos materiales plásticos con los que Alfageme había realizado la parte esencial de su anterior producción. De ahí que, en definitiva, estuviera sintetizando una dialéctica entre el mundo natural y el mundo artificial, entre reproducción e invención. Voluntaria o involuntariamente, surgía el gran símbolo de la Naturaleza como cobijo y posibilidad de la creatividad humana.

De ese modo, la llamada orgánica y la racionalización constructiva se integraban en un tipo híbrido de escultura-objeto que aglutinaba realidad y fantasía, acercándose a lo artesanal y a lo decorativo, incluyendo la anterior intervención de materiales procedentes de la industria. La síntesis desembocaba en una peculiar apertura cuyas propiedades matéricas proponían un tipo mixto de signos polivalentes; en ellos la comunicabilidad del objeto material se mezclaba con el distinto tratamiento de sus múltiples propiedades y su presentación como «acontecimientos» en el espacio. Así, se constituían enclaves de relaciones donde se confundían lo objetivo y lo subjetivo, entrecruzándose los estímulos y las percepciones.

En definitiva, estas obras representaron la llegada de una disyuntiva, o más bien de una expectativa. Por una parte, la Naturaleza volvía a ejercer su fascinación; por otra, el impulso constructivo persistía tratando de mantener su sentido organizativo. La luz reclamaba su propio control. El «arte» no enmascaraba la presencia de los factores artesanos. La descripción realista encerraba el vuelo de la imaginación. Lo orgánico y lo técnico establecían un repertorio de tensiones.

Era un límite. Era, sin duda, el augurio de un comienzo. Esas «construcciones submarinas» —tal fue la denominación elegida por la artista— abrieron un campo de posibilidades que, resumiendo experiencias anteriores, dejaba en suspenso su propia definición por las perspectivas implicadas.

INCURSION EN LA JOYERIA

De cuanto llevamos dicho, se desprende que la tarea creativa de Alfageme no sólo registra una tensión entre lo natural y lo inventado, sino también entre lo artesanal y lo técnico, entre lo ceñidamente «artístico» y lo ornamental. De ahí que no pueda extrañarnos la ampliación de su radio de actividad hacia el campo de las joyas.

Hasta cierto punto, sus alhajas suelen estar relacionadas con las «construcciones submarinas». A veces, tienen una extraña cualidad de fósiles solidificados, con ricos metales y piedras preciosas o semipreciosas incrustadas.

Tratándose de una artista cuya labor se ha definido en otros aspectos, sus joyas deben ser básicamente consideradas como reducciones de índole escultórica, pero sometidas a sus propias limitaciones materiales y de contenido.

El contenido dominante —independientemente de que se trate de piezas únicas o múltiples— se encuentra en los antípodas de lo que suele entenderse por «diseño industrial». Y no por el carácter ornamental y supuestamente inútil del objeto, contrapuesto a la noción de uso y consumo que solemos atribuir al diseño, sino por la presencia evidente de la impronta manual sobre la huella aséptica de lo mecánico. Entre estas joyas, las más originales (o, si se prefiere, las más alejadas de los convencionalismos imperantes en el gremio de joyeros y más próximas a la dimensión imaginativa de la artista) evocan la palpitación de lo viviente, el eco de sus movimientos y su naturaleza transitoria, pero contradictoriamente materializada en sustancias duraderas.

Al insertarse en un nivel «artístico», las alhajas de Alfacame introducen un elemento estético en una estirpe de objetos que, socialmente considerados, poseen inequívocas y bien conocidas significaciones. Son susceptibles de ser considerados en sí mismos y según sus propias normas estructurales. Pero también están sus implicaciones como revelación de una conducta y una mentalidad.

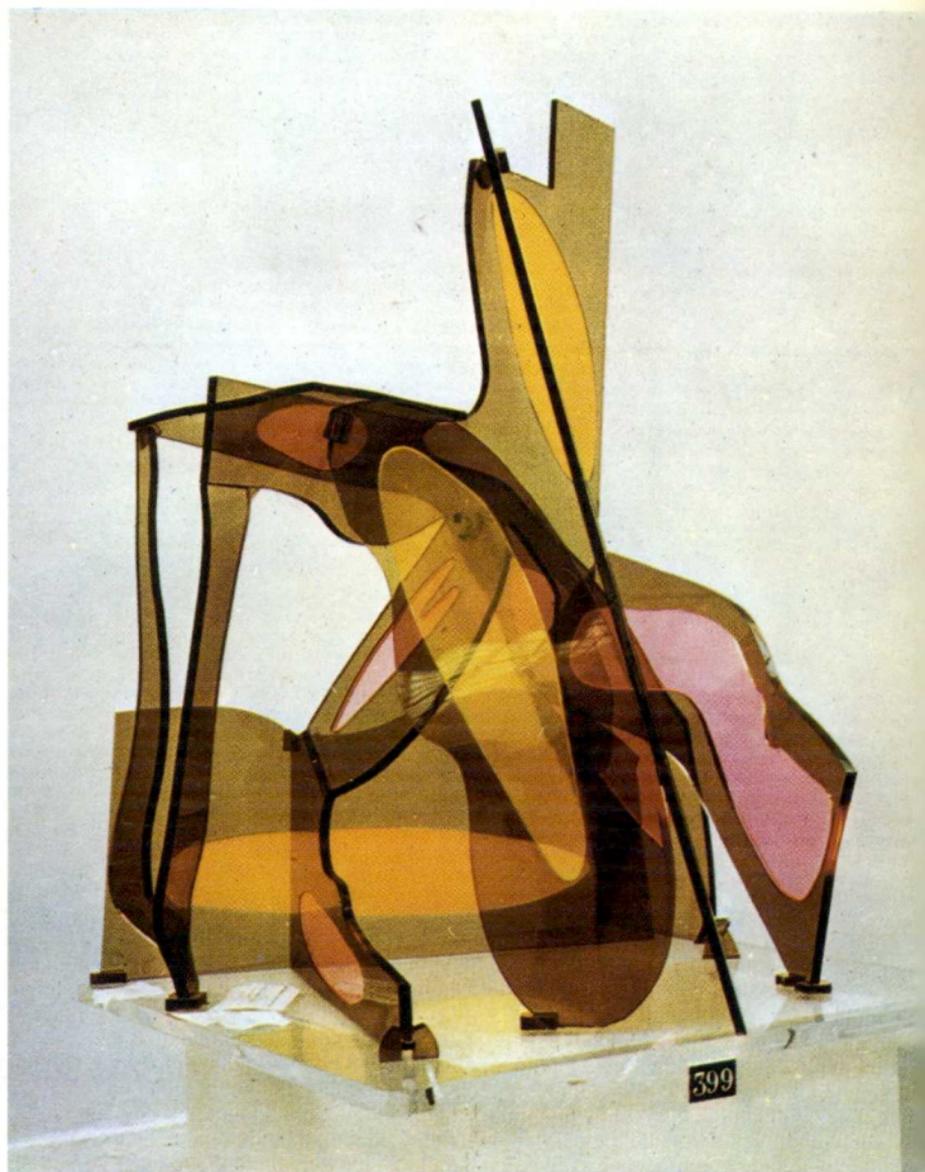
En este sentido último, la joya está llena de connotaciones. Su uso es —no hace falta repetirlo— una supervivencia de la mentalidad primitiva, o bien, si así se prefiere, una demostración de que los primitivos son mucho más «modernos» de lo que muchos quisieran imaginar. La tendencia al ornato personal es un inequívoco atavismo que puede materializar un comportamiento inspirado por la ostentación y la emulación. De una parte, exterioriza

una emblemática del poder a través de la exhibición de valores económicos, añadiendo al soporte corporal objetos inútiles y costosos; de otra, presenta una forma de esclavitud a lo convencional por cuanto sustituye los valores personales por signos externos sobreañadidos a las cualidades humanas.

Sin embargo, la nota determinante proviene de la propensión (a su vez, también «cualidad humana») que inclina a «funcionar» socialmente como *animal symbolicum*, según observaba agudamente Dorfles al hablar del automóvil como «status symbol» (vid. «Sentido e insensatez en el arte de hoy»). La afinidad de significado entre cosas tan distintas, es evidente. La joya pretende subrayar una condición social concreta, acentuando un criterio diferenciador que suele coincidir con las «categorías políticamente reaccionarias y culturalmente más atrasadas» (Dorfles). Esto quiere decir conservadurismo económico (inversión segura e improductiva), a la vez que reducción del papel social de la mujer al de objeto-escaparate para una determinada exhibición. La índole «compensatoria» de la «función», entra en el terreno de los complejos de inferioridad. No como cuando el conductor siente que hace suya la potencia mecánica del automóvil, sino a la manera de quien procura singularizarse o salir del anonimato social incorporando a la propia personalidad el valor «de mercado» de los metales preciosos y las piedras costosas. El hecho de que tal conducta ignore la autoconversión en «mercancía» (objetualización y prostitución implícitas), es un típico testimonio de alienación (extrañamiento del propio

yo, autoengaño sobre lo que realmente se es y se representa).

El único modo de superar tales significados regresivos, reside en las cualidades artísticas del objeto. Y esa superación es, precisamente, lo que intenta Alfageme al realizar sus joyas creativas e insertarlas en el contexto de su restante producción, haciendo predominar el valor de la inventiva sobre el eventual costo de los materiales.



Planos y curvas.
Plexiglás.
1 x 1 x 1 m.
1970.

Fue destruida por el artista.



**Ocho puntos.
Mármol negro.
1967.**

**Forma morfológica.
Mármol negro.
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
1967.**

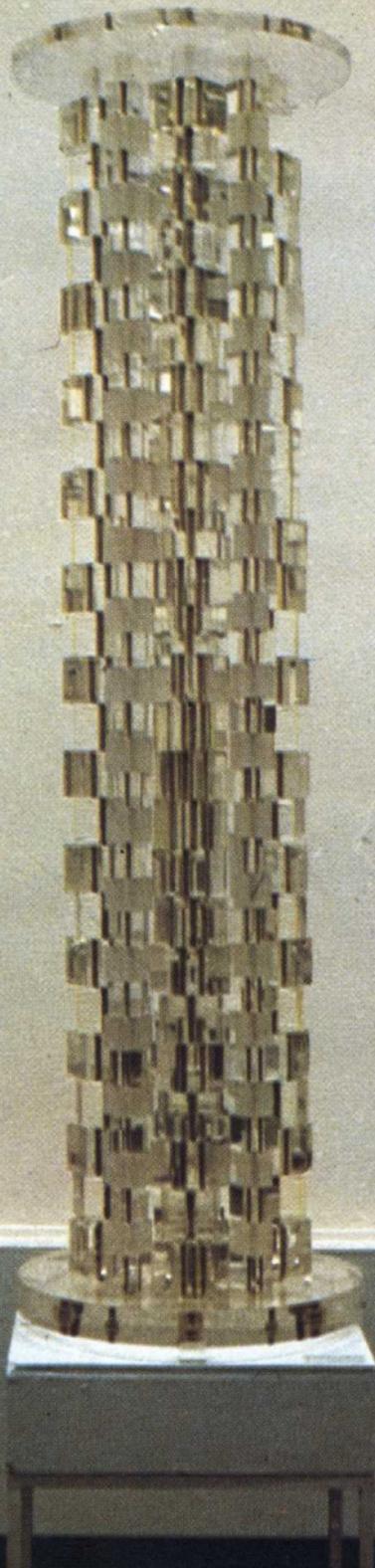


Crecimientos morfológicos.
Bronce.
30 x 20 x 20 cm.
1969.

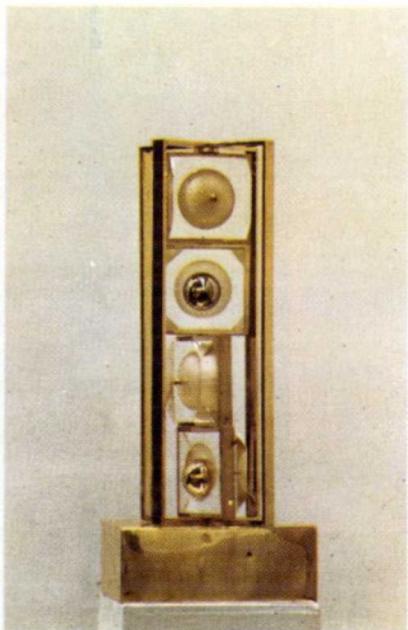


**Torre espacial.
Metaquilato.
2 x 60 x 60 cm.
1973.**

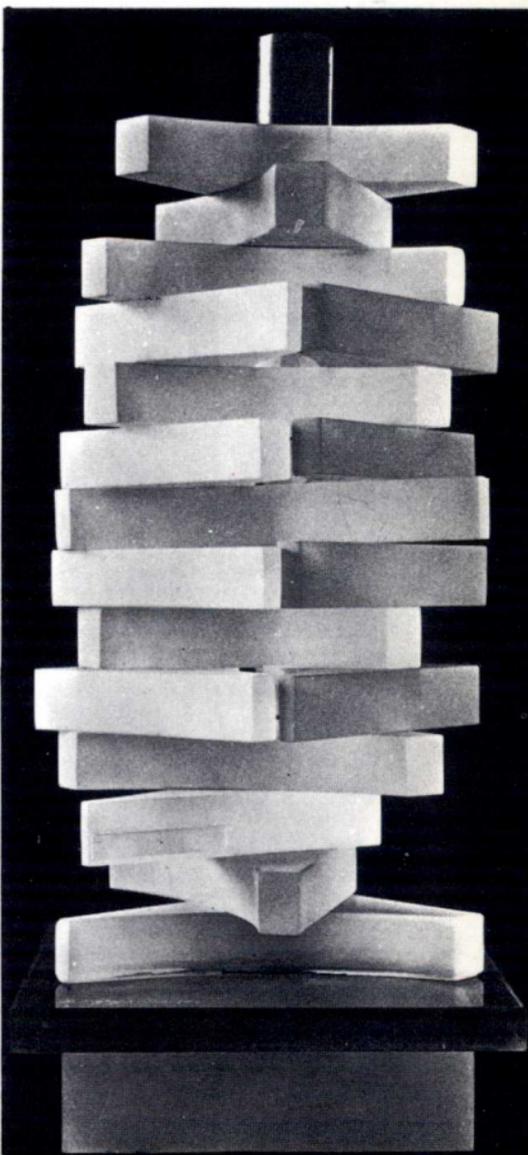
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

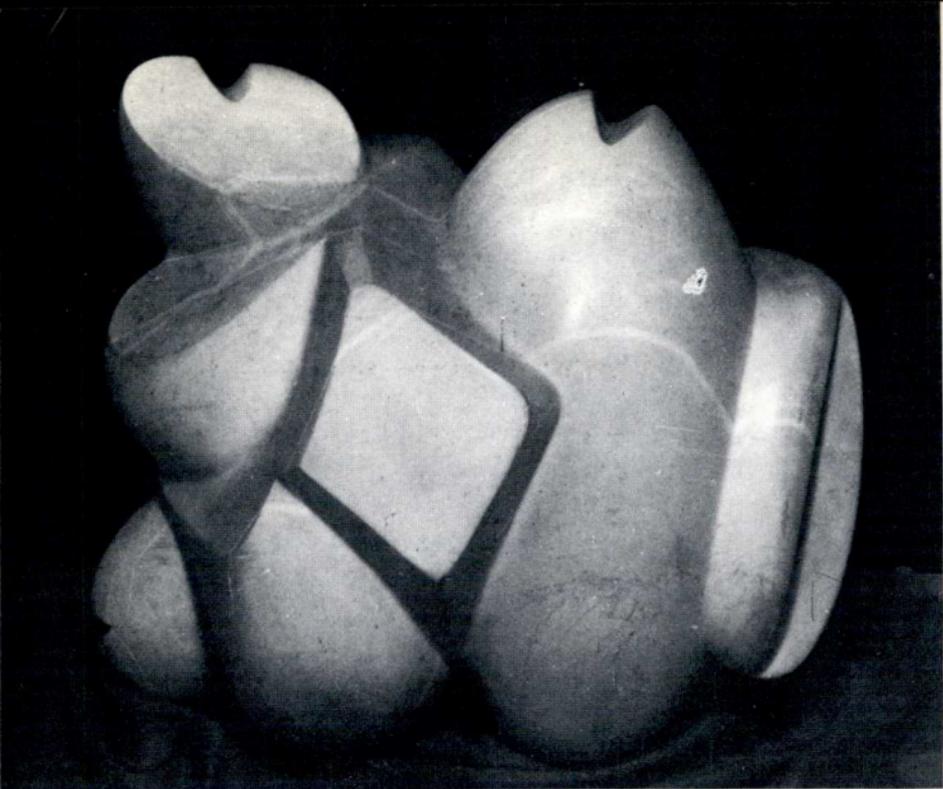


Torre de despegue.
40 x 20 x 20 cm.
Plexiglás al chorro de arena.
1970.

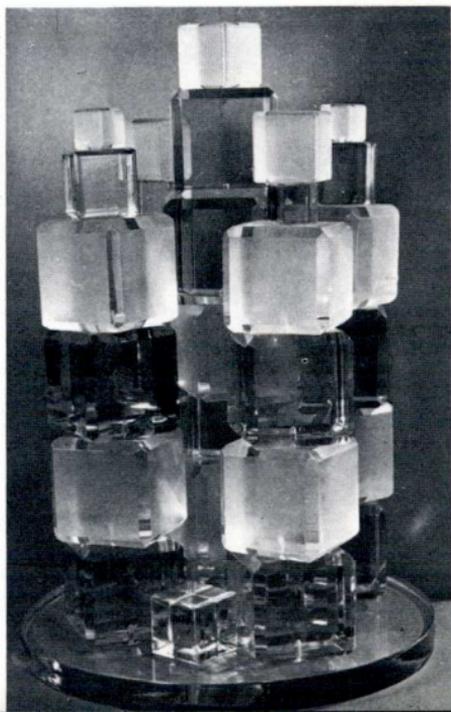


Variaciones esféricas.
60 x 40 x 40 cm.
Metal y plexiglás.
1973.
Madrid.





Presión.
74 x 40 x 30 cm.
Mármol blanco italiano.
1973.

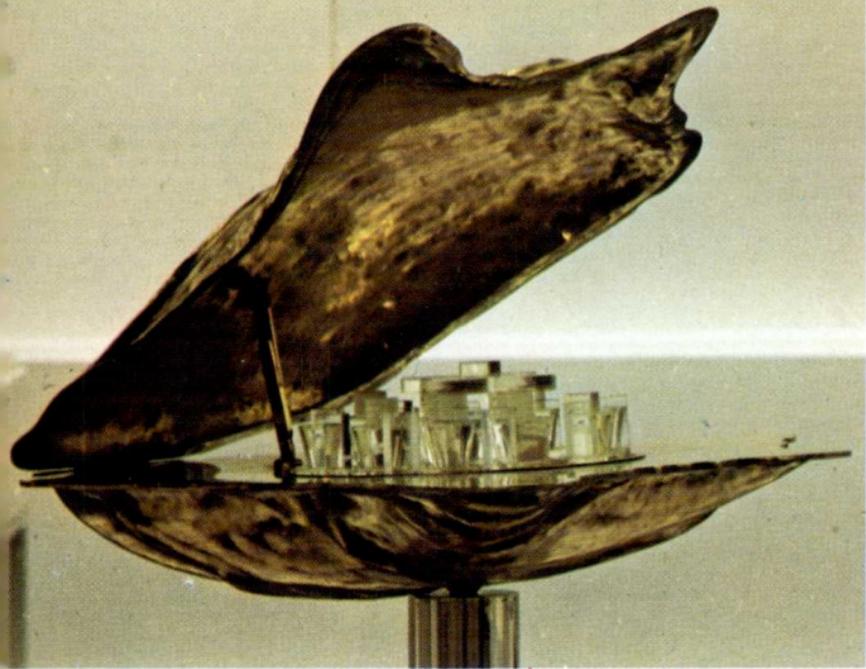


Módulo VI.
60 x 35 x 35 cm.
Metaquilato.
1972.

Homenaje a Gaudi.
Mármol blanco italiano.
Colección de Fierros de Madrid.
60 x 20 x 20 cm.
1972.

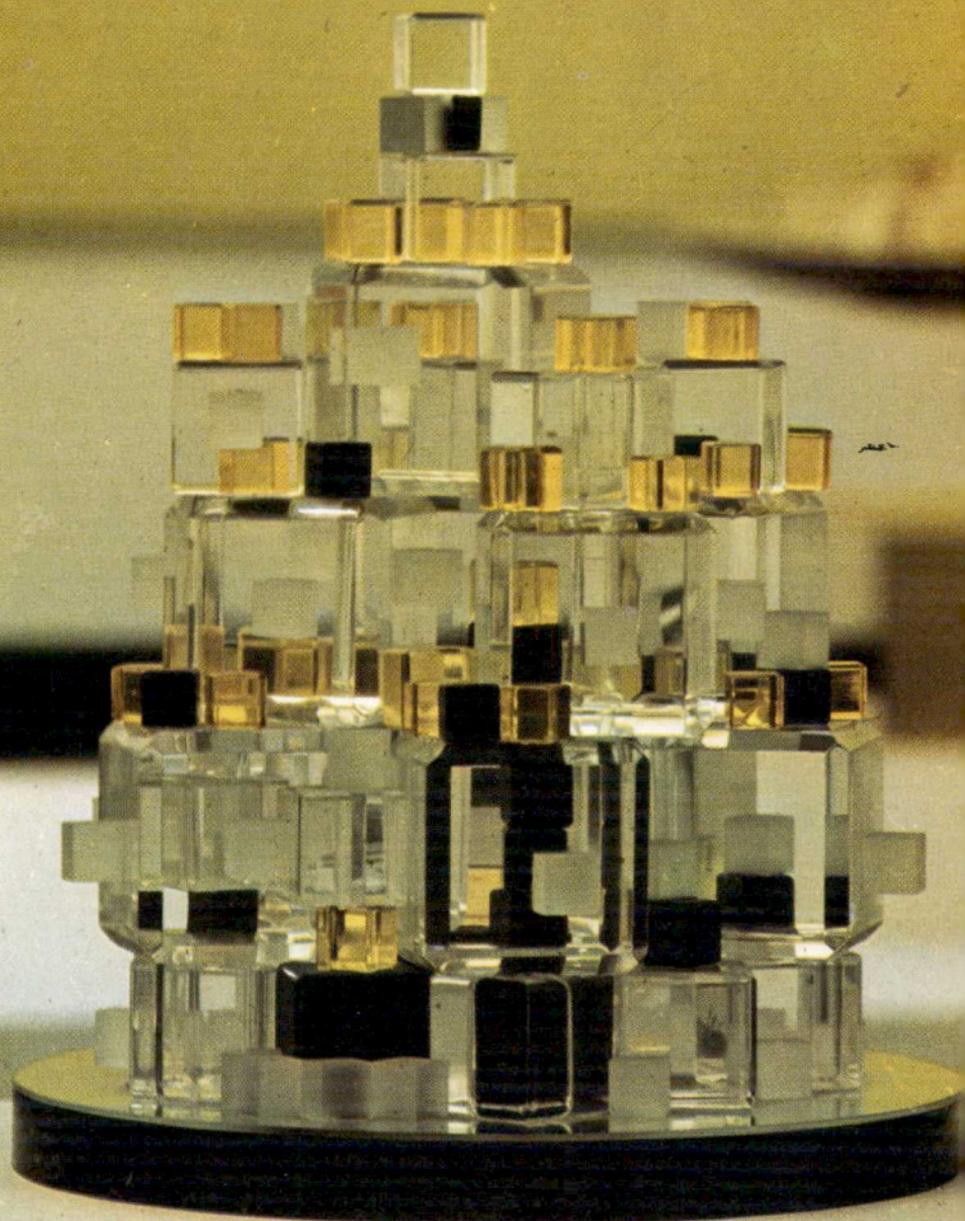


Construcción submarina.
100 x 130 x 60 cm.
Cobre forjado y plexiglás con espejo - 1973.

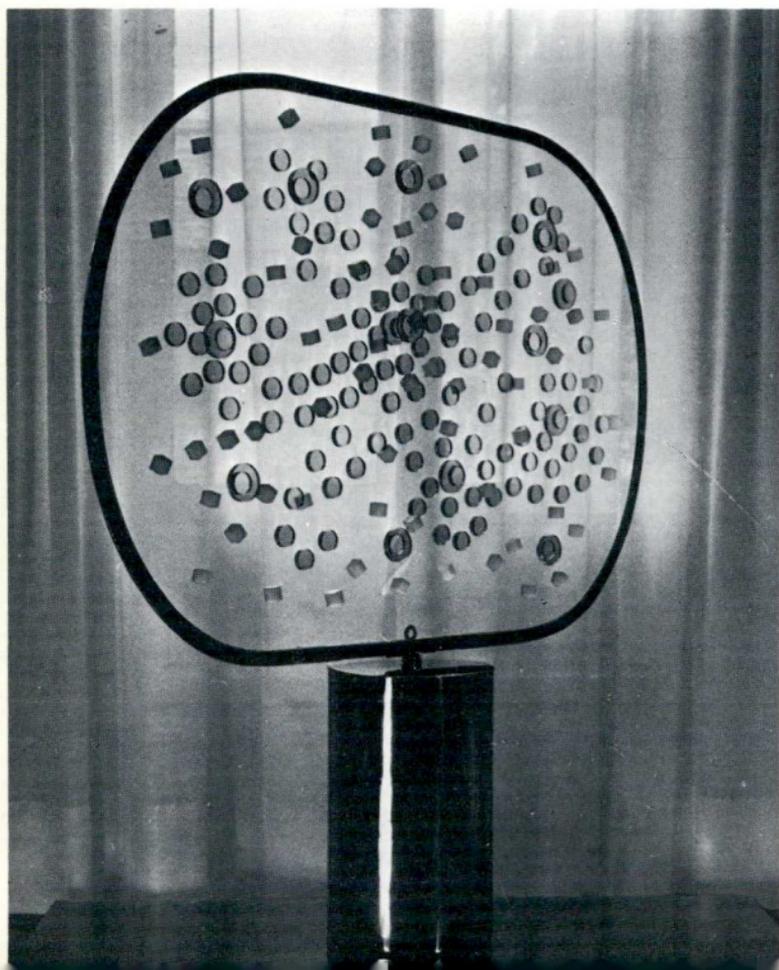


Construcción submarina. II.
72 x 62 x 62 cm.
Hierro forjado y chorro de metal
con plexiglás.
1973.

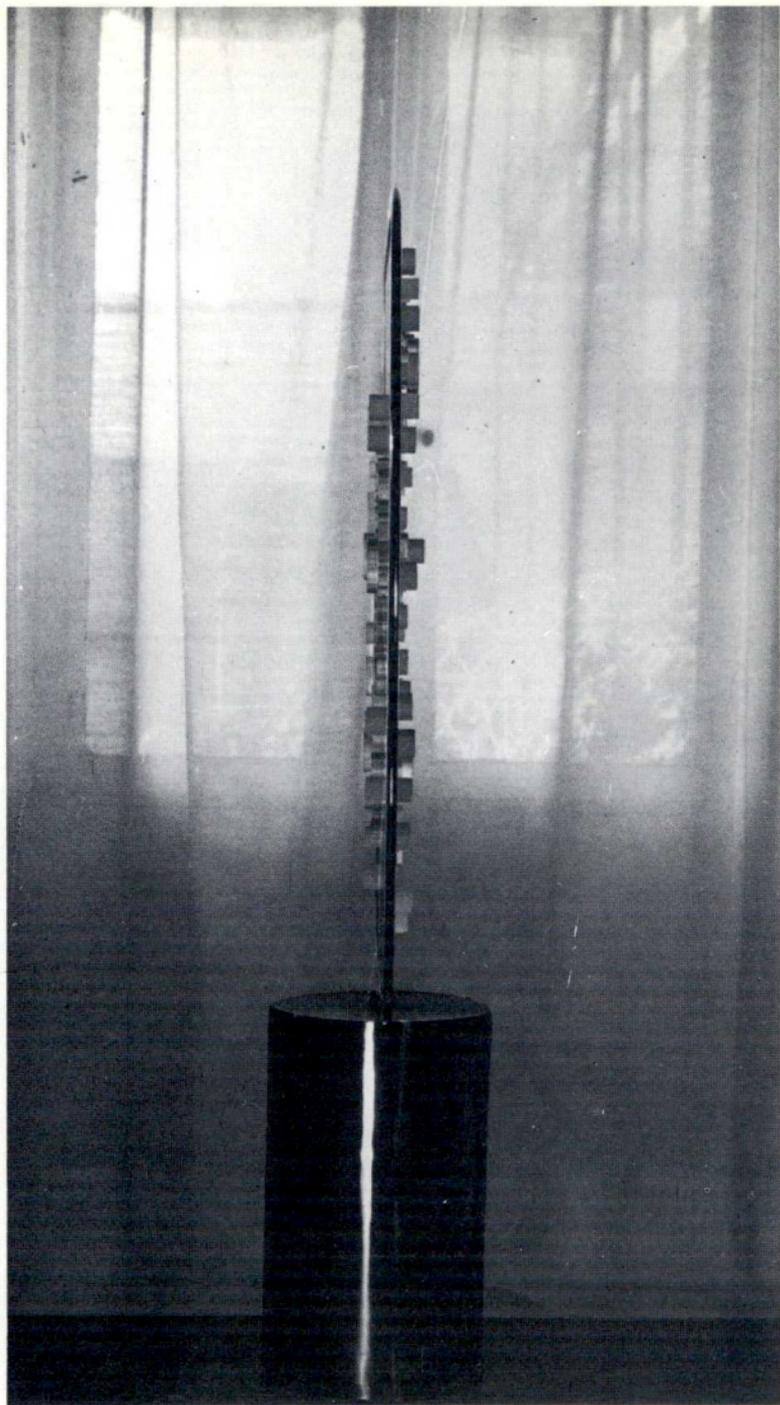
Pagoda real.
Metaquilato espejo y cromado.
37 x 35 x 35 cm.
1973.
Pilar Loreto, Madrid.



**Pagoda en módulos.
Metaquilato y base
de mármol.
36 x 30 x 30 cm.
Colección Sr. de
Adelantado, Zaragoza.
1973.**

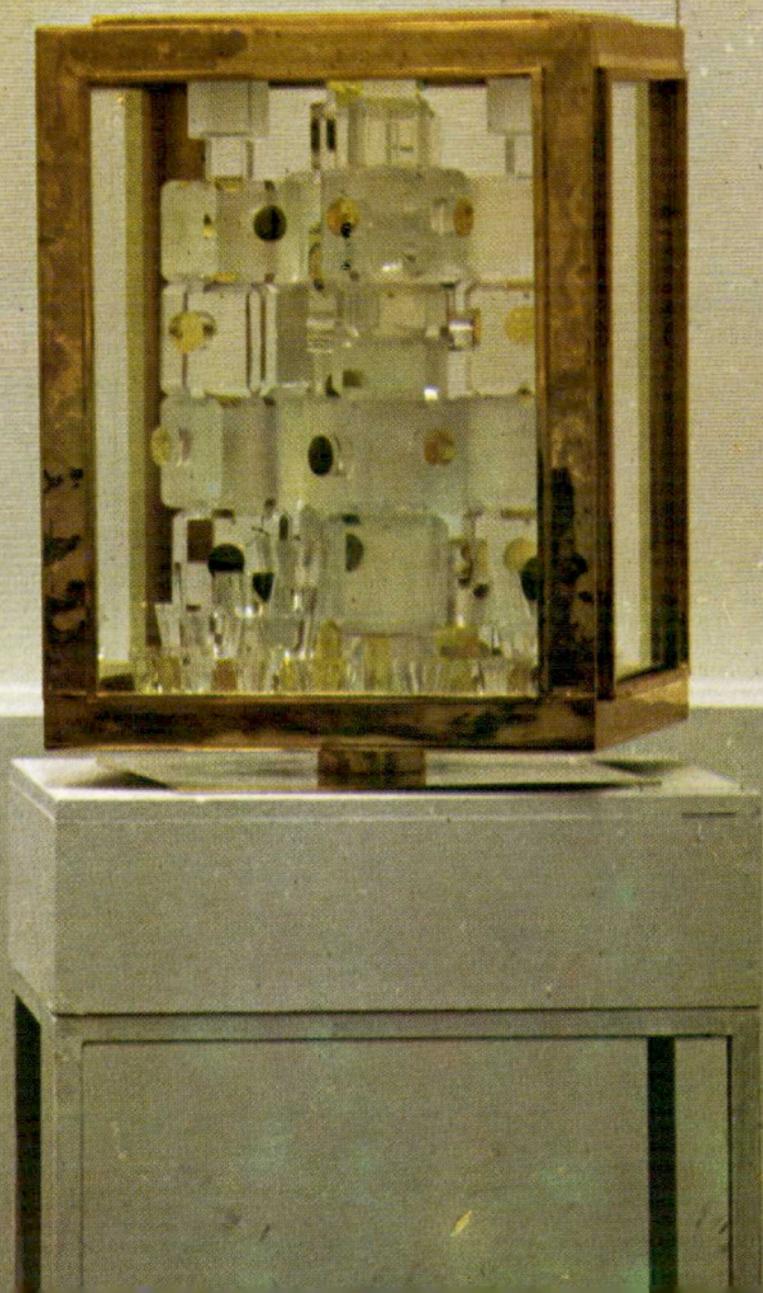


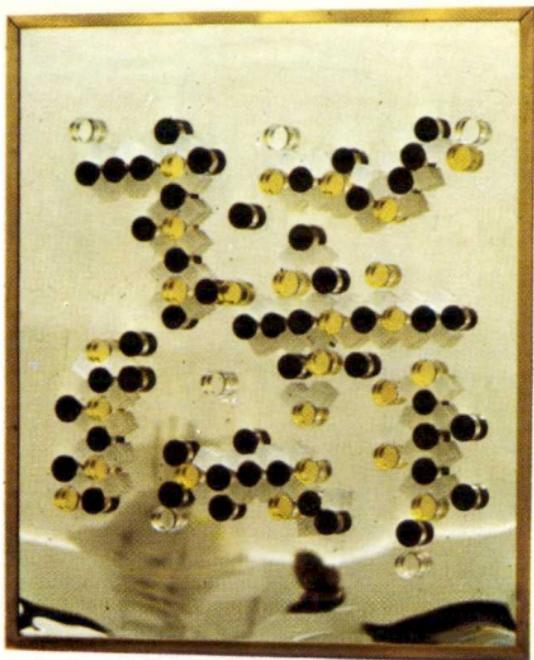
**Composición solar.
120 x 40 x 40 cm.
Acero y plexiglás.
1973.**



Composición solar.
120 x 40 x 40 cm.
Acero y plexiglás.
1973.
Vista de perfil.

Angor.
Metaquilato y metal.
53 x 42 x 42 cm.
1973.
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.





Penetrando el espacio.
60 x 60 x 60 cm.
Metaquilato espejo
y metal.
1973.

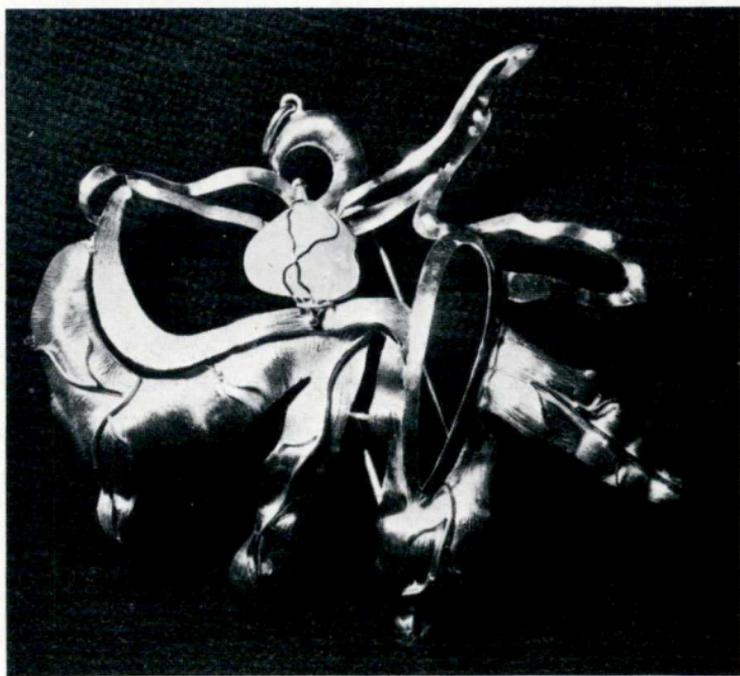


Estrella de Oriente.
11 x 9 x 9 cm.
Oro y topacio gris, Brasil y perlas.
1973.

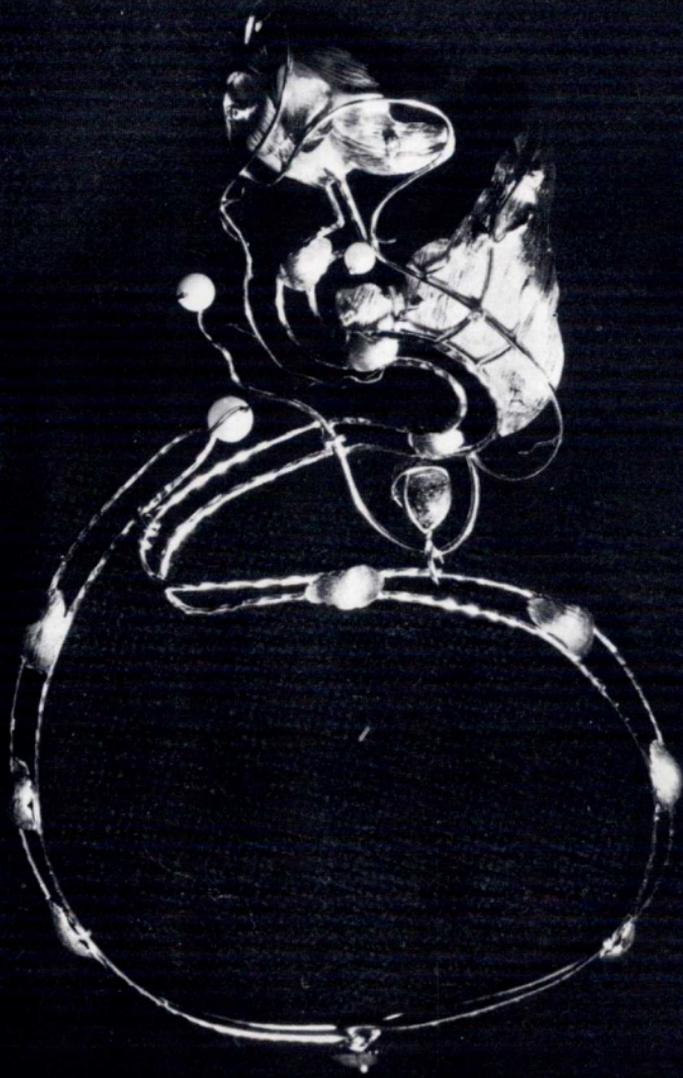


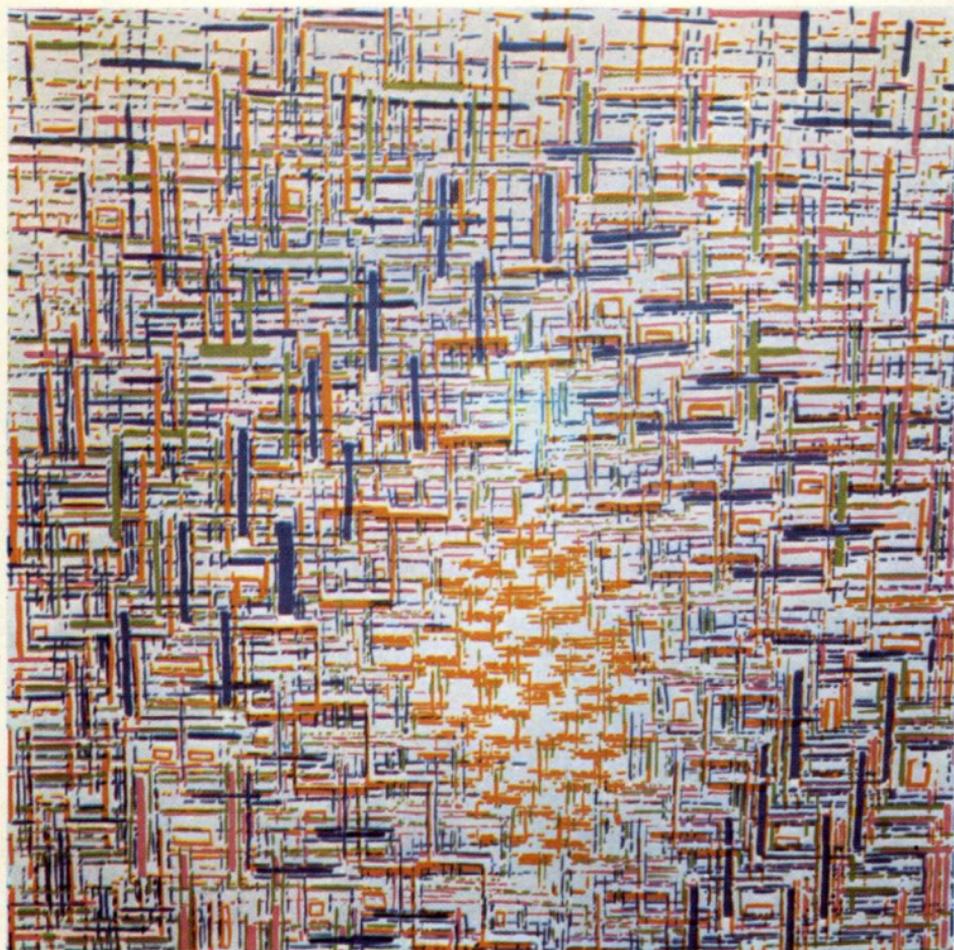
La pareja.
45 x 9 x 9 cm.
Plexiglás al chorro
de arena.
1973.

Lucero del alba.
Oro y cuarzo rosa.
15 x 17 x 15 cm.
1973.



Arabesco modular.
20 x 12 x 20 cm.
Brillantes, oro y perlas con piedras duras.
1973.





Encrucijada I-B.
67 x 94 cm.
1974.
(Foto parcial).

LA EXPRESION GRAFICA

Al igual que otros muchos artistas contemporáneos, Alfageme también ha extendido su actividad a la realización de obra gráfica, advirtiendo —quizá innecesariamente— que en este campo incluimos los dibujos únicos y las series limitadas que, eventualmente, se «traducen» a técnicas de estampación. Tales técnicas son serigráficas o mixtas (cuando la serigrafía va superpuesta sobre imágenes reproducidas por procedimientos fotomecánicos, con o sin intervención manual en los clichés).

En la práctica al uso, el «medio» gráfico suele ser un traslado de las nociones con las que pintores y escultores conciben los trabajos de sus respectivas especialidades. En el caso de Alfageme, no ocurre así. La obra gráfica constituye un capítulo peculiar de su tarea. Iniciada desde su utilización de los plásticos con cubos

modulares, la naturaleza del concepto originario exigía algo más que una mera traslación a otro «sistema» artístico. Necesitaba conferirle autonomía, aunque su entronque resultaba claro.

Las construcciones transparentes o translúcidas —recordémoslo— eran un intento constructivo de índole espacial y temporal, ambiental y lumínica. La superposición de elementos creaba distintos grados de opacidad, de modo que se establecían delimitaciones con las que se formaba una trama de líneas y planos, una red de ritmos dinámicos cuya variabilidad dependía de la iluminación recibida y de la ubicación del contemplador.

Desde ese punto de partida, la expresión gráfica de Alfageme se valió de un repertorio de signos elementales (líneas y puntos) de distintos espesores y diversas tonalidades, con diferentes grados de aproximación y cambiante orientación en el plano bidimensional. Que el plano de base fuera monocromo o polícromo, que incluyese o no una referencia figurativa, carecía de especial relevancia. Lo esencial era el intrincamiento de las que Bertin llama «variables visuales», la construcción de una imagen autónoma por la disposición de los signos primarios utilizados, por su densidad, tamaño y color. La visión, al segregar unidades, organizaba configuraciones netamente diferenciadas del fondo, con lo que se obtenía un eficaz efecto de distanciamiento espacial.

Por otra parte, las texturas no producían como resultado una granulación estática derivada de sucesivos entrecruzamientos, sino vibraciones activas y rítmicas modulaciones

en las que estaba implícita la movilidad de la luz en el espacio sugerido. De ahí que las superficies sensibilizadas y dinamizadas produjeran distintas unidades según las afinidades o disonancias, dimensión o sentido, densidad o alejamiento de los signos que convivían en el espacio virtual.

Alfageme tituló «encrucijadas» a estos trabajos, dándoles así un significado de tipo simbólico. La referencia no era arbitraria. Al fin y al cabo, toda sugerencia espacial y ambiental plantea el recuerdo del emplazamiento humano en su medio físico y social, un medio cambiante en el que cada decisión es problemática y aventurada, un mundo en el que la confusión y la irracionalidad pueden convertirse en modelos de conducta o en incitaciones a la reflexión.

CIERRE PROVISIONAL

De modo esquemático, hemos asistido a la evolución de un quehacer artístico y hemos constatado algunos de sus aspectos que estimamos esenciales (salvo error u omisión, como suele decirse). Lo demás pertenece al futuro. Y la adivinación no es pertinente, aunque sí lo sea la previsión de lo que puede acontecer según nos revelan los datos conocidos.

La trayectoria de Alfageme está marcada por un decidido signo vocacional. Sus cambios y hallazgos han sido nítidamente gobernados por la intuición y la ambición. No ha elegido caminos fáciles, máxime cuando el predominio de lo intuitivo se ha encaminado hacia depuraciones sintéticas y tratamientos que, cada vez más, exigían nociones y soluciones técnicas típicas del mundo moderno. Es decir, su arte ha eludido las tentaciones fáciles

para enfrentarse osadamente con problemas que acaso pudieran parecer incompatibles con unas supuestas condiciones naturales o un hipotético tipo de preparación. Pero el equipaje no hace al viajero. Y viajando se va cada vez más lejos, se enriquecen, se maduran y seleccionan las experiencias e incluso las dificultades que deben ser superadas.

El tránsito que ha conducido desde las depuraciones formales con resonancias orgánicas hasta las concepciones ambientales y lumínicas, incluyendo síntesis evidentemente transicionales, revela un proceso crecientemente estricto. Esta perspectiva de reducción e intelectualización, abre posibilidades racionalizadas. Lo cual quiere decir que lo previsible se llama esfuerzo, tenacidad, estudio, autodisciplina, insatisfacción. Pero así como los primeros pasos reconstituyeron aspectos esenciales de la escultura moderna, el trabajo posterior de Alfageme —singular y crecientemente definido— se ha venido instalando con firmeza en una dimensión donde la fecundidad inventiva se transforma en real creatividad.

TEXTOS CRITICOS

Como escultora trabaja exclusivamente Elvira Alfageme, al menos en lo que se refiere a su obra ya terminada, en mármol, en piedra de Urza o en piedra de Sevilla. Se trata de tres piedras duras que permiten la refulgencia lumínica y el pulimento inacabable. Con anterioridad había preparado algunos broncees y realiza ahora ensayos experimentales para estructuras en latón, en las que se interpenetren la forma interior y la exterior, así como estudios de planos sinuosamente incurvados y recortados, altamente melódicos en sus ritmos.

La obra ahora presentada es la que ha llenado casi exclusivamente los últimos tres años de la artista. La negrura veteada del mármol o las tonalidades ocrecinas de sus otras piedras duras, devuelven la luz o la centran en los recovecos de la forma. No hay duda de que aunque estas estructuras son teóricamente no imitativas han sido concebidas tomando como punto de arranque

para su ordenación, un recuerdo de objetos reales. Por debajo de alguna de las piezas puede vislumbrarse el esquema de un cuerpo humano, en tanto en alguna otra es perceptible el recuerdo de un camello caminando con su cabeza levantada olfateando el aire. Lo habitual es que este recuerdo que sirvió de escuela para aguzar la imaginación de la artista, haya sido tan transfigurado que ya casi nadie puede reconocerlo. A pesar de ello, sigue permaneciendo en la obra como un eco lejano, y le presta su morbidez orgánica que la aproxima más al vegetal que al mineral, a pesar de la dureza de la piedra y de lo nítido de sus superficies delimitatorias.

Cada una de estas estructuras presenta entrantes, los cuales pueden llegar a veces a una penetración total y a alcanzar la cara posterior de la obra. El aire parece acurrucarse en estos entrantes, pero se tratará siempre de un aire empapado en luz. Ese milagro que los pintores han conseguido con frecuencia de convertir a la luz en forma, pero que los escultores sólo han alcanzado en obras tan resbalantes como la de Bernini, para constituir la máxima ilusión de Elvira Alfageme. Hay dos o tres piezas en esta muestra en las que lo logra y en las que el vetado del mármol parece señalar el lugar exacto desde donde la luz reclama la atención del espectador. Se trata, por tanto, de una escultura, a la que le convendría mejor que a cualquier otra, el aire libre y los grandes formatos. Si un poco antes he reclamado la comprensión de los arquitectos, reclamo ahora la de los urbanistas. Estos objetos escultóricos parecen tener por misión

terminar algunas grandes perspectivas ciudadanas. Quiera Dios que el Ayuntamiento de nuestro sufrido Madrid caiga en la cuenta de ello y que de paso que se decide a liberarnos de algún osito o de algún monito mal modelado y un tanto ridículo, sitúe ésta y otras esculturas de verdad, en las que la forma es necesaria y no invención caprichosa, en esos lugares de elección que contribuyan a hacer más amable y acogedor nuestro ámbito urbano.

CARLOS AREAN

Del catálogo de la Exposición en la
Sala Nebli.
Madrid, Abril 1967.

«En la Escuela de Madrid destacan Martín Chirino, Amador Rodríguez, Feliciano Hernández, Francisco Barón, Amadeo Gabino y Elvira Alfageme.»

CARLOS AREAN

«EL ARTE Y EL HOMBRE» (1967).

... si en estas piedras ahora expuestas por la escultora encontramos resonancias espaciales, problemas de entrantes y oquedades que nos remiten a Moore, y si en ellas hay también el peculiar despliegue de sinuosidades que nos remite a Arp, hay, sobre todo, una propuesta de investigación escultórica personal que lleva el sello propio y característico de Alfageme.

¿Hacia dónde o en qué sentido se orienta esta propuesta? Podríamos hablar no de una, sino de varias direcciones. Por ejemplo, hay un pulimento, un cuidadoso acabado del objeto

escultórico que está en función no sólo de una problemática espacial, sino especialmente de una problemática lumínica. Es decir, no sólo está en función de su estatismo en el espacio, sino de su dinamismo en la luz. Pero estas varias direcciones apuntan preferentemente a una: la que utiliza la materia escultórica para algo más que para la mera inscripción de formas opacas en el espacio, la que, en definitiva, utiliza la materia por sus condiciones reflectantes, modificables al cambio de ambiente. Si en estas piedras duras y mórbidas —mármol o bellas piedras de Urza y de Sevilla— ya es evidente la propuesta escultórica propia de Alfageme, aún lo es más en la obra en que esta escultora tiene un período de investigación. En su obra más reciente Alfageme ha buscado materiales que, además de ser reflectantes, son traspasables por la luz. Las nuevas materias sintéticas transparentes explican todavía mejor, con la repercusión luminosa sobre los planos y curvas de su superficie, cuál es la peculiar propuesta formal que está verificando esta notabilísima escultora.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Del catálogo de la Exposición en la
Casa de Cultura.
Cuenca, Marzo de 1978.

... el caso de esta joven escultora es típicamente representativo del fenómeno acelerativo de nuestra época, propio también del arte, que nos ofrece espectaculares avances en todos los terrenos, con la consiguiente configuración del hombre en cualquier aspecto de la vocación, llegando a producir las dos condi-

ciones fundamentales definidoras de la personalidad: la pericia dominada en una materia y el carácter infundido en ella, factores mediante los que podemos comprobar que nos hallamos en presencia de una obra con apariencia y esencia de logro. Sin embargo, no es preciso mucho esfuerzo para recordar cómo estos procesos de dominio técnico y caracterización en un artista han sido tradicionalmente fases sucesivas y no paralelas de una órbita vocacional, como sucede en el caso de Alfageme.

Cuando sabemos que la tentación del arte nació en Elvira hace apenas diez años, y ya hoy ha conseguido este «Premio Neblí», juzgado no por críticos, sino por coleccionistas, que vienen a representar el sentido y la voz del conocedor medio en estas cuestiones; cuando vemos que en este tiempo nuestra protagonista consiguió tras un breve período de tanteo —pintura, mosaico—, imponerse en la disciplina escultórica y paralelamente dar una intención, un estilo a su obra, hemos de creer que nos hallamos ante un ejemplo excepcional, y en cierto sentido casi monstruoso, de lo que hoy es posible en el terreno de la plástica. Porque en cuanto recordemos las penosas andaduras humanas de los tres pilares más importantes de la escultura moderna —Brancusi, Arp y Moore—, la tremenda lucha que tuvieron que sostener para poder llegar a imponer una definición propia en el panorama de su tiempo, debemos reconocer que la obtención de los valores implícitos en el premio obtenido por Elvira Alfageme supone una casi inverosímil subversión del proceso

natural formativo de la personalidad y del refrendo significativo por ese galardón.

Sin embargo, un análisis de la obra de Alfageme nos da constancia de la realidad de cuanto decimos; porque cuando hablamos de «precocidad» en la madurez y de «caracterización» de todos esos volúmenes que salen de sus manos no se nos escapa cuánto hay en éstos de referencias a las protuberantes formas curvilíneas de Arp, y a la tentación de infundir al espacio un valor material de expresión que Pevsner y Moore inauguraron en la escultura, pero con todo, aún después de este reconocimiento que atañe a su prosapia intelectual, seríamos ciegos si no percibiésemos en las realizaciones de Alfageme su personal impronta, que unas veces se estipula como un placentero mimo en las proporciones suaves, en los alvéolos de recoveca intimidad, y otras en el corte gracioso de aquellos mismos volúmenes como en busca, precisamente, mediante esa supresión de la materia de una pieza, de una forma insólita con naturaleza de abstracción y calor de imaginación humana. Y, aún más, cuando en otros ejemplos suyos sentimos la relación morfológica de seres y cosas que en la Naturaleza se dan, aunque sea vaga y levemente insinuada, hallamos un intersticio veraz, una aportación fidedigna que viene a completar aquel «carácter» genuino de nuestra escultora. Y ese «carácter» es, si no me equivoco, el más esperanzador en lo que cabe aguardar de su vocación: el de una inquietud no conformada totalmente, en cuanto a su destino pleno y total, porque en tales fisuras de concepto, patentes en sus mármoles y en sus piedras,

veo cómo su humanidad, reflejada con un brío cierto, es sensible la capacidad de diferir de sí misma, de permitir distintos y varios caminos a su vocación, lo cual, equivale, nada menos, que a la saludable duda de quien siendo madura en el oficio, posee una gran juventud potencialmente creadora.

Llegando a este punto nos gustaría dar la clave definitiva de Elvira Alfageme; cuando decimos que «posee una gran juventud potencialmente creadora» no escamoteamos su presente de efectividad; antes bien, queremos afirmar, junto a la precoz madurez que antes señalamos, una enorme cantera de posibilidades hacia el mañana. Y del mismo modo que el impulso inicial de su vocación nació de sí misma y se elaboró dentro de sí, en un autodidactismo insólito, hay que pensar en la permanencia de esa misma llama viva, milagrosamente alimentada de una savia constitutiva de su propia naturaleza, como en un venero secreto del que mana la esencia del verdadero artista. En estas condiciones, toda personalidad de futuro es una secuencia natural para el devenir de Alfageme y de lo que su escultura haya de ser mañana, y que su juventud debe labrar paso a paso a golpe de inspiración. Porque, naturaleza, vocación y carácter, forman una trilogía inestimable de virtudes, que la artista debe tomar en sus manos con el cuidado de un precioso caudal que Dios otorga a muy pocos.

LUIS FIGUEROLA FERRETI

Del catálogo de la Exposición
Premio Nebli.
Madrid, 1967.

Como se puede notar, el material de que usa Elvira Alfageme es el plexiglás industrial. Eso de industrial pone la piel de gallina a los inflexibles dogmáticos acerca de lo que ellos entienden por la «belleza» y la «nobleza» de los materiales: el bronce, el mármol, etc., considerados como los únicos capaces de encarnar al arte.

Sin embargo, aun así, da la casualidad de que ese plexiglás industrial de Alfageme valga más que el más puro cristal (e incluso el diamante), de modo que nada envidia a la «nobleza» de escudo. Habrá que conceder que, por lo menos una vez, la industria esté al nivel del arte. Podemos adelantar, burla burlando, que «las industrias» de Alfageme han llegado a transformar ese material en el productor de la materia más bella que existe y que es la luz. Ese plexiglás está tratado con asombrosa virtuosidad y se nos presenta como composiciones verticales de bloques generalmente poliédricos, pero con la particularidad de que los bordes de esos elementos estén cortados y sustituidos por estrechas superficies rectangulares sobre las que la artista aplica un color homogéneo, de costumbre rojo, azul o amarillo. La luz en que está sumergido «el objeto estético» se refleja o refracta en la masa cristalina y perfectamente transparente del plexiglás, y ello de tal suerte que le está proporcionando la máxima valoración. Ahora, parece más clara aún dicha inversión de términos, pues no es el objeto el que pone de relieve la luz, sino es ésta la que revela al objeto. Una escultura tradicional puede muy bien eximirse de toda luz, pues es por definición impenetrable,

opaca. En cambio, los «objetos» de Alfageme cobran su vigencia precisamente por la luz.

En realidad, el problema central de la escultura de Alfageme es un problema de espacio. Como se sabe, por larga tradición, la estética hizo una distinción terminante entre el espacio real y el espacio imaginario, o sea, artístico. Tal dicotomía dio bastantes quebraderos de cabeza en su empeño de definir y delimitar las características generales de cada uno de esos espacios y ello en relación con la «verdad» del espacio en cuanto tal.

Es también cierto que recientemente, y por razones que sobra detallar aquí, se han hecho algunos intentos para hacer interpenetrables esos espacios, como, por ejemplo, los agujeros practicados en algunos cuadros de pintura abstracta. En Alfageme, el espacio imaginario, cerrado y autosuficiente por su misma índole imaginativa, se vuelve un espacio real abierto, sin que por ello pierda su «sustancia» estética. Ello hace posible la «circulación» de la luz que llega desde fuera, penetra el bloque para proyectarse fuera. En este caso, lo fuera y lo dentro, pierden su significado tópico: son un solo espacio. Por ello la limitación que opone la materialidad de la obra es, diría, accidental, pues la proyección lumínica podría ser infinita. Pero en esta luz están también las cosas que se perciben a través de la masa cristalina, de modo que si es lícito afirmar que el espacio real está dentro del espacio imaginario, artístico de la obra, no sería menos exacto pretender que también ese espacio real —con sus cosas— se vuelva en espacio estético. Pero donde ese espacio

lumínico real e irreal adquiere toda su tensión estética es tal vez en los caligramas cinéticos, o sea, en aquellas obras igual a unas aspas siempre en plexiglás transparente y coloreados, que giran alrededor de unos ejes fijos para dejar ver el espectro de unos signos cuyo texto aunque extralegible y, precisamente por ello, les otorga un indiscutible misterio de poesía. Aquí también Alfageme nos ofrece una salida ingeniosísima e inédita al letrismo clásico.

He aquí tan sólo algunas de las incidencias de la obra de Elvira Alfageme, pero las creo suficientes para situar a esta artista en la punta de las preocupaciones típicas del arte actual.

CIRILO POPOVICI

Del catálogo de la Exposición
en la Sala del Prado del Ateneo.
Madrid, 1969.

«También la tecnología y la poética —o la poética de la tecnología— sustentan las esculturas de Elvira Alfageme. Ante las obras de ALFAGEME, el cronista escucha una sonoridad más bien lírica.»

VENANCIO SANCHEZ MARIN

«GOYA», 1969.

«Hoy Alfageme ahonda el más ingrato, rebelde y antiesculturístico de los materiales que existen y que es el plástico industrial. Pero ella, lo hace con tanto acierto y precisión que uno no sabe de qué admirarse más: de la

perfección de la ejecución o de la idea escultórica que expresa la obra.»

CIRILO POPOVICI

«S. P.», 1969.

Cuando Elvira Alfageme dibuja, lo hace desde su inalienable condición de escultora. Naturalmente, ella se expresa tanto en el plano bidimensional como en la tridimensionalidad desde su primordial condición de artista. Pero el lenguaje general del arte tiene acentos propios, según la utilización del espacio, o la inserción del objeto artístico en el espacio. Y este acento propio de la escultura es el que Elvira Alfageme transfiere a las formas figuradas sobre el plano, sistematizando peculiarmente las modulaciones espaciales.

Creo, por tanto, que haríamos bien en contemplar la obra dibujística que ahora nos ofrece Elvira Alfageme en relación con su obra escultórica (de la cual también nos muestra un breve e interesante repertorio).

Elvira Alfageme procede a partir de un módulo determinado —no siempre el mismo—, utilizándolo como materia prima imaginativa. Su propósito no es tanto la seriación o repetición nodular, en orden a racionalizar el espacio, como la adición de formas predeterminadas, en orden a su organización estética. Ello es algo mucho más consecuente con la imaginación liberal de la escultura, que si de una mera problemática dimensional se tratase. Así, esas predeterminadas formas primarias o básicas se van transformando en otras mucho más complejas, las cuales se alejan de cual-

quier sugestión inicial, tanto como se acercan a la índole objetual y estética propia de la obra.

Las obras de Elvira Alfageme, sean resueltas por medio de líneas, de color —en el caso de sus esculturas, en las que predomina el plástico transparente o coloreado—, responden a un mismo concepto de organización formal que descubre las vivencias y las experiencias de la artista a quienes quieran penetrar en los aspectos significativos de su arte. Por lo pronto, y como posible clave elemental para la comprensión de tales significaciones, habría que señalar la validez de su actitud, deliberadamente comprometida en las zonas experimentales y vanguardistas del arte. Efectivamente, Elvira Alfageme ha asumido con enorme ilusión la responsabilidad de estar en situación avanzada y problemática en el panorama contemporáneo de la escultura, no conformándose con ninguna de las soluciones usuales, tan prodigadas por la consabida estatuaría que nos rodea. Y ello, significativamente considerado, basta para justificar la singular atención que su obra despierta.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Del catálogo de la Exposición
en la Galería Bayo Guilluma,
Madrid, 1972.

«En el momento actual engarza el cristal de roca o el plástico traslúcido en estructuras de alta movilidad, a través de las cuales una luz permanentemente cambiante hace que a

cada hora del día la obra nos parezca diferente, aunque siempre armoniosamente emotiva.»

CARLOS AREAN

«30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL» (1972).

... al contemplar las «esculturas» de Elvira Alfageme, la cuestión que surge inmediatamente alude a la definición misma del trabajo realizado. El arte escultórico ha sido, en cierto modo, claramente trascendido, haciendo necesaria otra etiqueta distintiva. En tal sentido, supongo que será necesario hablar de un tipo peculiar de construcciones donde la forma, el volumen y el espacio, poseen propiedades peculiares.

De ahí proviene la primera constatación: el arte constructivo de Alfageme no se limita al manejo de las relaciones tradicionales —o de otras netamente modernas, como las derivadas de la utilización del vacío y del aire—, ya que el factor «espacio» está presente a la vez como elaboración de volúmenes situados en un ambiente, y como «penetración» de ese espacio en el objeto construido, gracias a su transparencia. Las construcciones son diáfanas e integran el contorno en su propia materialidad, en una corporeidad que no es frontera, sino receptáculo donde la luz y el ambiente se incorporan al conjunto de la construcción, lo mismo que lo construido se identifica con cuanto le rodea.

La segunda comprobación se refiere a la presencia del color, pues lo construido —cristalino y luminoso— se vale de variaciones

cromáticas para enriquecer el repertorio de sus apelaciones al contemplador.

En tercer término, la regularidad frecuentemente modular de las construcciones —con su lógica constructiva— se configura como estímulo racional dirigido a la razón. Es decir, se autoproponer cual modelo de comportamiento racionalizado.

En cuarto lugar, los materiales empleados y su tratamiento pertenecen a los niveles técnicos propios de esta época nuestra, marcada por las posibilidades y exigencias de la tecnificación. Por tanto, las soluciones son intrínsecamente contemporáneas.

Estas cuatro notas —unidas a la definición previa— nos dicen que el arte de construir cultivado por Elvira Alfageme es ambiental, luminoso y colorista, racional y lógico, tecnificado y actual... Busca corporeizar ese difícil y evanescente fantasma de la «belleza», una belleza acorde con nuestra sensibilidad y nuestra circunstancia.

VICENTE AGUILERA CERNI

Del catálogo de la Exposición en el
Museo Español de Arte Contemporáneo.
Madrid, 1973.

«Las piezas principales de Alfageme, además de su delectación creativa, de lo trabajada que resulta cada obra, del orden plástico, poseen un peculiar misterio... Los materiales tienen su propia palpitación, pulimento, destreza de resolución que dan a la obra —quizá a primera vista fría— una cierta temperatura humana que la acerca al espectador. Alfa-

geme ha concebido unos objetos más románticos que racionales que pretenden su intercambio sensitivo.»

MIGUEL FERNANDEZ-BRASO

«ABC» (1973).

«Sus piezas donde se combinan el plexiglás, cobre y espejo, responden a una adecuación compositiva que tiene hondas raíces en el constructivismo.»

ELENA FLORES

«GOYA», 1973.

«Se trata de una escultora y que ha sido ella la que ha sabido hacer sonar esta música inefable que se escapa de torrentes de aristas luminosas, de vidrios arrancados al tesoro de un mejillón de oro, de cubos con alma transparente que han venido a agruparse, como pólipos maravillosos, en estas cajas que destellan y hacen que los ojos queden como sugestionados por su gracia.»

LUIS LOPEZ ANGLADA

«ESTAFETA», 1973.

La primera impresión que me produjo el encuentro con la obra escultórica de Elvira Alfageme fue de desconcierto. No un desconcierto propio de la desorientación bastante usual en nuestros días, sino fruto de la innovación. Su tratamiento de las formas y sobre todo de los materiales no tenía nada que ver con los almidonados patrones que el constructivismo, e incluso el cinetismo, nos han hecho adoptar.

Si Elvira Alfageme trabaja el espacio con ciertos elementos heredados del racionalismo constructivo, e incluso si utiliza ciertos logros visuales de los cinéticos, lo hace tratando de encontrar un vocabulario lingüístico que no tenga nada que ver ni con lo uno ni con lo otro, a pesar de partir de ciertos presupuestos comunes.

La utilización de formas geométricas regulares, la búsqueda de un espacio ambiental rígido, la incorporación de la luz y de los colores-luz con sus ricas transparencias, la participación del movimiento y el choque de formas «duras» y «blandas» que constantemente provoca, son una traducción muy personal, a través de sus mezclas y fusiones, de lo que es y lo que representa la tecnificación. No es ni fría, ni mecanicista, ni ingenieril; quiere ser ante todo una identificación intelectual y afectiva con todo cuanto le rodea, sugiriendo al espectador una cantidad de efectos, en muchas ocasiones de gran belleza plástica, para que éste recupere, o por lo menos medite, en lo que es y representa la introspección. Porque a fin de cuentas, y a pesar de la fuerza comunicativa de sus esculturas, Elvira Alfageme, lo que hace con sus obras es un gran esfuerzo de introspección en sí misma, con materiales, técnicas y aportaciones que todos conocemos.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Barcelona, Diciembre de 1973.

EXPOSICIONES

Colectivas

- 1966. Salón de Otoño. Madrid.
- 1966. Bienal de Zaragoza.
- 1967. Bienal de Zaragoza.
- 1968. Salón Femenino. Barcelona.
- 1968. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.
- 1968. Salón de Otoño. Valencia.
- 1969. Galería Skira. Madrid.
- 1970. Galería Twain. Barcelona.
- 1970. Rastrillo. Palacio de Congresos. Madrid.
- 1970. Congreso de Criminología. Madrid.
- 1970. Galería Juana Mordó. Madrid.
- 1971. Internacional de Múltiples. Pamplona.
- 1971. Galería 2. Madrid.
- 1972. Bienal de Ibiza.
- 1972. Dotación de Arte Castellblanch. Valladolid.
- 1972. Nacional de Bellas Artes. Madrid.
- 1972. Galería Círculo 2. Madrid.
- 1972. Bienal de Budapest.
- 1972. Art/Gallery.
- 1973. Bienal de Ibiza.
- 1973. Grup d'Elx. Elche.
- 1973. Simposio del Diseño Aplicado a la Artesanía. Madrid.

- 1974. Premio Camel Award. Turín.
- 1974. Fomento de las Artes Decorativas. Barcelona.
- 1974. Galería Temps. Valencia.
- 1974. Arte en el Metal. Valencia.
- 1974. Bienal de Obra Gráfica. Ibiza.
- 1974. Feria de Obra Gráfica. Basilea y Munich.

Individuales

- 1967. Galería Neblí. Madrid. (Premio Neblí.)
- 1968. Casa de la Cultura. Cuenca.
- 1969. Ateneo de Madrid.
- 1969. Museo de Colón. Las Palmas.
- 1972. Galería Bayo Guillama. Madrid.
- 1973. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- 1973. American Woman's Club. Madrid.
- 1974. Casa del Siglo XV. Segovia.

MUSEOS E INSTITUCIONES

Colegio de Arquitectos. Madrid.

Museo de Arte Moderno. Bilbao.

Museo de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Museo de Sevilla.

Museo de Villafamés.

Fundación Gregorio Prieto.

Colegio de Pomfret. Conn., U. S. A.

Murales al óleo para el altar mayor de la iglesia del
Sagrado Corazón de María. Madrid.

Tiene obras en colecciones de Europa, Canadá y Esta-
dos Unidos.

RESUMEN BIBLIOGRAFICO

- AREAN, Carlos: Libro «El Arte y el Hombre», 1967.
MORALES, Sofía: Revista «Telva», 15-5-1967.
BESAS, Peter: «Guidepost», 20-5-1967.
MATEOS, Aurora: Revista «Arte y Moda», 12-9-1967.
A. M.: Periódico «Madrid», 30-8-1967.
URBANO, Pilar: Periódico «S. P.», 5-8-1967.
PICASSO GARCIA, Mercedes: Revista «Telva», 15-10-1967.
FARALDO, Ramón: Periódico «Ya», 31-10-1967.
CAMPOY, A. M.: Periódico «ABC», 31-10-1967.
CAJIDE, Isabel: Revista «Artes», 1967.
FIGUEROLA FERRETI: Catálogo «Premio Nebli», 1967.
POPOVICI, Cirilo: Revista «S. P.», 1969.
MARIN, Venancio: Revista «Goya», 1969.
CAMPOY, A. M.: Periódico «ABC», 1969.
S. A. de Barry: Periódico «Int. Herald Tribune», 10-10-1970
AREAN, Carlos: Revista «Nuestro Tiempo», 1971.
AREAN, Carlos: Libro «Balance del Arte Joven en España», 1971.
AREAN, Carlos: Libro «30 años del Arte Español», 1972.
CHAVARRI, Raúl: Periódico «Pueblo», 1973.
CASTRO, J.: «Gazeta del Arte», Junio 1973.
LOPEZ ANGLADA: «Estafeta», Junio 1973.
FLORES, Elena: Revista «Goya», Junio 1973.
FERNANDEZ-BRASO, Miguel: Periódico «ABC», Junio 1973.
CAMPOY, A. M.: Libro «Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo», 1973.
CASTRO ARINES: «Anuario del Arte Español», 1973.

INDICE

	<u>Pág.</u>
INICIACIÓN A UN PROCESO	7
LA LLAMADA ORGÁNICA	15
LO CONSTRUCTIVO	19
APERTURA Y SÍNTESIS	25
INCURSIÓN EN LA JOYERÍA	29
LÁMINAS.	33
LA EXPRESIÓN GRÁFICA	49
CIERRE PROVISIONAL.	53
TEXTOS CRÍTICOS	55
EXPOSICIONES.	71
MUSEOS E INSTITUCIONES	73
RESUMEN BIBLIOGRÁFICO.	75

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 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/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cermi.
- 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/Tápies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cermi.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
 59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
 62/**Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
 64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
 65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
 67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
 68/**Maria Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viño.
 69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
 71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
 72/**Joan Ponç**, por Corredor Matheos.
 73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
 74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
 75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
 76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
 77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
 78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
 79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
 81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
 82/**Vento**, por Fernando Mon.
 83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
 84/**Camin**, por Miguel Logroño.
 85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
 86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viño.
 87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
 88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
 89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
 90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/**M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
 92/**Redondela**, por L. López Anglada.
 93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
 94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/**Raba**, por Arturo Villar.
 96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
 97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
 98/**Feyto**, por Carlos Areán.
 99/**Goñi**, por Federico Muelas.
 100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
 por Vicente Aguilera Cerni.
 101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
 102/**Montserrat**, por Enrique Franco.
 103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Balldellou.
 104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
 105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
 106/**Maria Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 107/**Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni.

En preparación:

- 108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
 109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
 110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González



*Esta monografía, sobre la vida y la obra de
Elvira Alfageme, ha sido impresa en los Talleres
de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*

glás, obteniendo eficaces efectos luminosos, cromáticos y ambientales. En 1973, simultaneó esas obras con otras «construcciones submarinas», constituyendo ambas direcciones el núcleo de su exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid.

El campo de su actividad se ha ampliado a los diseños de joyas, el dibujo y la obra gráfica, destacando en todos ellos como artista imaginativa y brillante, cuya labor se encamina decididamente hacia metas experimentales.

SERIE ESCULTORES

